

ՍՈՎԵՏԱԿԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

1





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Том первый
(1917 ~ 1941)



Издательство АН Армянской ССР
Ереван 1961

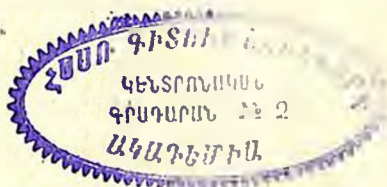
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՈՒ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵԴՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.99.09.

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջին հատոր

(1917-1941)



Հայկական ՍՍՈՒ Գ.Ա. Հրատարակչություն
Երևան 1961

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Դիտաւթյունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագրութեամբ՝ Ս. ԱՂԱՐԱՐՅԱՆԻ,
ԷԴ. ԹՈՓԶՅԱՆԻ և Լ. ՀԱԽՆԻՐԴՅԱՆԻ

ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՅ

«Սովետահայ գրականության պատմությունը» հրատարակության է պատրաստել Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտի սովետական գրականության սեկտորը:

«Սովետահայ գրականության պատմությունը» բաղկացած է երկու հատորից: Առաջին հատորն ընդգրկում է գրականության զարգացման ընթացքը 1917—41 թթ. ժամանակաշրջանում, իսկ երկրորդ հատորը՝ 1941 թվականից մինչև մեր օրերը:

«...Պատմությունը» բաղկացած է սովետահայ գրականության առանձին էտապները և տվյալ ժամանակաշրջանի գրական ժանրերի զարգացման պատկերը բնութագրող տեսություններից, ինչպես նաև նշանավոր գրողների ստեղծագործությանը նվիրված մենագրություններից: Մի շարք գրողների (Ավ. Իսահակյան, Դ. Գեմիրճյան, Ն. Զարյան, Գ. Սարյան, Հ. Շիրազ, Հր. Քոչար, Վ. Սևանյան և ուրիշներ) վերաբերյալ մենագրություններ կտրվեն երկրորդ հատորում:

Հատորի հեղինակներն են՝ Աս. Սաստրյան («Հակոբ Հակոբյան»), Հովհ. Ղազարյան («Հայ գրականությունը 1917—20 թթ.» «Ազատ Վշտունի»), Ս. Աղաբաբյան («Սովետահայ գրականությունը 20-ական թվականներին»), «Մովսես Արազի», «Ակսել Բակունց», «Ստեփան Զորյան», «Գուրգեն Մահարի», «Մկրտիչ Արմեն»), Հր. Թամրազյան («Սովետահայ գրականությունը 30-ական թվականներին»), Հ. Սալախյան («Եղիշե Չարենց»), Ս. Մանուկյան («Վանան Թորովենց»):

**ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
1917—1920
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ**

Սովետահայ գրականության պատմությունը սկսվում է Հայ-
յաստանում սովետական կարգերի հաստատումով: Սովետահայ
գրականության անմիջական ակունքները, սակայն, հասնում են
մինչև XX դարի սկիզբը, երբ Ռուսաստանում ծավալվում են
բանվորական մասսայական շարժումները: Բանվոր դասակարգի
ռեվոլյուցիոն, ազատագրական պայքարում ձևավորվում են պրոլե-
տարական հայ գրականությունը (Հ. Հակոբյան, Շ. Կուրդինյան,
Մ. Արազի, Ա. Վարդանյան և ուրիշներ) ու մարքսիստական գրա-
կանագիտությունը (Ստ. Շահումյան, Ս. Սպանդարյան, Ալ. Մյաս-
նիկյան, Ա. Կարինյան և ուրիշներ):

Գրական նոր շարժումը, հետզհետե զարգանալով, առաջատար
դիրքեր է գրավում հայ գրականության զարգացման պրոցեսի մեջ:
Պրոլետարական գրականության մարտական ավանդներն ու կու-
տակած փորձը խորացան ու զարգացան Հոկտեմբերյան ռեվոլյու-
ցիայից հետո, քաղաքացիական կռիվների տարիներին:

Հոկտեմբերյան ռեվոլյուցիան հեղաշրջում էր ոչ միայն ժողով-
վրդի քաղաքական-տնտեսական կյանքում, այլև նրա հոգևոր
կուլտուրայի, գրականության ու արվեստի մեջ:

Ռեվոլյուցիայի գաղափարների ազդեցությամբ հայ գրականու-
թյունը ձեռք է բերում նոր հատկանիշներ: Ծայր է առնում ներքին
հարստացման, ստեղծագործական նոր սկզբունքների հայտնաբեր-
ման, գեղարվեստական նոր ըմբռնումների առաջացման խորին
ընթացք: Էական փոփոխություններ են կատարվում գրականու-
թյան բովանդակության, թեմատիկայի, ժանրային ու ոճական նկա-
րագրի մեջ: Ռեվոլյուցիայի հումկու ալիքը, որ թափանցում է նաև

հայ իրականություն, գրականությունը ոչ միայն չի զրկում բազմազանությունից ու գեղեցկությունից, ինչպես մտածում էին ժամանակակից մտավորականներից ոմանք, այլև «իր արագության իր հարաճուն պտույտի մեջ» ավելի ցայտուն է դարձնում գեղարվեստական նոր որակի ծնունդը:

1

1917—1920 թթ. Հայաստանը դառնում էր տնտեսական և քաղաքական չափազանց ծանր կացության մեջ: Դաշնակցական հակահեղափոխական պարտիան իր կործանարար և ավանտյուրիստական քաղաքականությամբ երկիրը և ժողովուրդը կանգնեցնում է կործանման եզրին: Հայաստանում մոլեգնում են տեռորն ու սովը, ազգամիջյան ընդհարումներն ու կոտորածը: Մոխրակույտերի են վերածվում հայկական գյուղերն ու ավանները, հրի ու սրի մատնվում աշխատավորական անդեն մասսաները: «Ողբի՛ հայրենիք, որբի՛ հայրենիք»,— այսպես է բնութագրում ժամանակաշրջանը ազգային մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը:

Հայ կյանքը—ծով է արյուն-արցունքի, |

Հայ աշխարհը—հուր-դժոխ¹,—

ասում է Ալեքսանդր Ծատուրյանը:

Ա. Ի. Միկոյանը ՌԿ(Բ)Պ Կենտկոմին ուղղած իր 1919 թ. դեկտեմբերի նամակում գրում է. «...Կովկասյան կառավարությունները միշտ գտնվել են իմպերիալիստական ուստրապների և դերժիմորդաների կրնկի տակ: Կովկասում «անկախ» ռեսպուբլիկաների փոխարեն ստացվել է լայն ճանապարհի պանդոկ, ավազակների կեղտոտ տրջ, ուր մերթ հերթով, մերթ միասին այցելում են գիշատիչ իմպերիալիստները, քաղաքակրթված բանդիտները, մերթ գերմանացիները, մերթ թուրքերը, անգլիացիները, ամերիկացիները, իտալացիները և այլ սրիկաներ զալիս են, տեր ու տնօրինություն անում, կողոպտում, բռնանում և, ուղածին չափ անարգելով աշխատավոր մասսաներին, հեռանում են հարուստ ավարով, որպես շնորհակալություն՝ թքերով որջը պահող կովկասյան ռեսպուբլիկաների կառավարության քծնող ռեխին, կառավարություններ, որոնք անպարկեշտ պրոֆեսիայի կանանց նման փնտրում են նոր տերերի»²:

¹ «Թատրոն և երաժշտություն», 1917, № 4—5, Բարու:

² ՄԻ-ի Կենտրոնական պարտաբախիվ:

Թե ի՞նչ վիճակում էր հայ աշխատավորությունն իր հարազատ օրրանում, դրա ցայտուն և ամբողջական պատկերը տրված է Ս. Մ. Կիրովի և Ա. Ի. Միկոյանի՝ Վ. Ի. Լենինին տեղեկացնող 1919 թ. հունիսի 3-ի հեռագրում. «Երկրի ներսում անարխիա է, զինված հրոսակախմբերի գերիշխանություն, սովամահություն, համաճարակ հիվանդություններ, դրան ավելացրած մահամեղականների կազմակերպած կոտորածներ»:

Սովետական Ռուսաստանում ապաստան էին գտնում թուրքական յաթաղանից փրկված կամ երկար տարիների ընթացքում գաղթած ու բնակություն հաստատած հարյուր-հազարավոր հայեր: Նրանք ապրում, աշխատում էին ռուս ժողովրդի հետ միասին, բռնած նոր կյանքի ուղին, վերածնության ուղին:

Մոսկվայում հիմնադրված Հայկական Գործերի Կոմիսարիատը (Կոմիսար՝ Վառլամ Ավանեսով, տեղակալ՝ Վահան Տերյան), որն ստեղծվել էր Աղգությունների Գործերի Ժողովրդական Կոմիսարիատին կից, սկսած 1917 թ. դեկտեմբերից, հսկայական ու բազմակողմանի աշխատանք է ծավալում հայ աշխատավորության մեջ՝ Ռուսաստանում, Անդրկովկասում, դաշնակցության լծի տակ հեծող Հայաստանում:

Հրատարակելով բազմաթիվ թերթեր, տասնյակ գրքեր ու բրոշյուրներ (Թարգմանական և ինքնուրույն 80 անուն մարքսիստական զիլը, 422 հազար տպաքանակով), կոչեր ու թռուցիկներ, երկրի բոլոր կողմերն ուղարկելով հարյուրավոր պրոպագանդիստներ, Կոմիսարիատն իր բաժանմունքների օժանդակությամբ, գրավոր և քանավոր կենդանի խոսքի միջոցով հայ աշխատավոր զանգվածներին է հասցնում լենինյան անմահ գաղափարները, բորբոքում սոցիալիստական հայրենասիրություն, բուռն ատելություն՝ հարքստահարիչների դեմ:

Կոմիսարիատը 1918 թ. մայիսից կազմակերպում է իր սեփական տպարանը Մոսկվայում, 1918 թ. հունիսի 22-ին ստեղծում իր պաշտոնական օրգանը՝ «Կոմունիստ» շաբաթաթերթը (խմբ. Վ. Տերյան), Առաջին իսկ համարում «Կոմունիստը» հրապարակում է Վ. Տերյանի «Նամակներ հայ գյուղացիներին» նշանավոր կոչը: Մերկացնելով միլյոնավորների, մենշևիկների ու դաշնակների հակա-ժողովրդական քաղաքականությունը, Տերյանը հայ գյուղացիներին ու բանվորներին հորդորում է՝ միանալ Ռուսաստանի կարմիր զին-դերին, ուժ տալ նրանց, «որովհետև բանվորական ու գյուղացիական Ռուսաստանի կարմիր զինվածներն են,— ասում էր նա,— որ պիտի

մի գեղեցիկ օր եղբայրական ձևեր մեկնեն տանջված ու կեղեքված մահացու վտանգի մեջ գտնվող հայ գյուղացուն ու բանվորին, միայն Ռուսաստանի բանվորական և գյուղացիական խորհուրդների իշխանության կարմիր զնդերն են, որ կարող կլինեն ազատության ավետել արյունալի երկրին:

Իր բաժանմունքների միջոցով Կոմիսարիատը 1918—1920 թթ. հրատարակում է նաև մի շարք այլ թերթեր՝ Թիֆլիսում («Կարմիր օրեր», «Կարմիր դրոշակ»), Պլատիգորսկում («Կարմիր օրեր»), Սարատովում («Կայծ»), Աստրախանում («Կարմիր բանվոր»), Դոնի Ռոստովում («Բանվորի կոխ»), Կրասնոդարում («Կարմիր աստղ»), Աշխաբադում («Կոչնակ»), Արմավիրում («Բանվորի ձայն»):

Հսկայական աշխատանք է ծավալվում հայ ժողովրդի սոցիալիստական կուլտուրայի ձևավորման համար: Թերթերի ու գրականության տարածման հետ միասին հայաշատ քաղաքներում բացվում են գրադիտության դպրոցներ, աղումբներ, կազմակերպվում է շրջիկ թատրոն, ցուցահանդես, թանգարան, թատերական ստուգիա: Նոր հիմունքներով վերակառուցվում են հայկական դրոշմները, դպրոցական վարչություններն ու խորհուրդները մաքրվում են հակահեղափոխական տարրերից՝ դաշնակներից ու կղերականներից: Լադարյան ձեմարանը Լենինի ստորագրած գեկրետով հանձնվում է հայ աշխատավորության տնօրինությանը, վերանվանվելով Մոսկվայի Հայկական ինստիտուտ:

Կոմիսարիատի և նրա՝ Աստրախանի, Բաքվի, Սարատովի, Արմավիրի, Պլատիգորսկի, Ռոստովի, Խարկովի, Ղրիմի բաժանմունքների ու լիազորությունների միջոցով նյութական ու բարոյական մեծ օգնություն է ցույց տրվում հարյուր-հազարավոր հայ գաղթականներին: «Միայն Սոցիալիստական Ռուսաստան—խորհուրդների իշխանությունն է, — ասվում է Կոմիսարիատի կոչերից մեկում, — որ եղբայրաբար բաժանում է հայ ժողովրդի տառապանքներն ու ցավերը և օգնության հասնում հայ փախստականներին»¹:

Հայկական Գործերի Կոմիսարիատն իր գործունեությամբ հեղափոխականացնող հսկայական նշանակություն է ստանում՝ տեղական բաժանմունքների ու լիազորությունների միջոցով ծավալելով իր բազմակողմանի աշխատանքները Մոսկվայից մինչև Բաքու, Բաքվից՝ Երևան, նպաստելով դաշնակցության տիրապետության դեմ հայ աշխատավորության մղած պայքարին:

¹ «Կարմիր դրոշակ», 1919, № 15, Մոսկվա:

Նյութական և հոգևոր հսկայական ուժ ստանալով Սովետական Ռուսաստանից, Հայկական գործերի Կոմիսարիատից, Անգրկովկասյան Երկրային կոմիտեից, Հայաստանի բոլշևիկյան կազմակերպությունները եռանդուն աշխատանք են ծավալում հայ աշխատավորության շրջանում, գյուղացիներին ու բանվորներին ոգեշնչում Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիայի պայծառ հեռանկարներով:

Խորապես հիասթափված հայրենիքը դեպի կործանում տանող դաշնակցական պարտիայից, հայ աշխատավորական ղանգվածները համախմբվում են բոլշևիկներին շուրջը, ղգում Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիայի կենարար շունչը, իրենց հայացքն սուղղած դեպի ապագա Մոսկվան:

2

Սոցիալիստական ռեոլյուցիան ծնում է իր նոր երգիչներին, կյանքի է կոչում դեմոկրատական գրականության շատ ներկայացուցիչներին և նրանց մղում ստեղծագործական նոր որոնումներին: Էական փոփոխություններ են կատարվում ժամանակի գրական կյանքում: Գրողներն ու գրականագետները, և՛ նրանք, ովքեր ստեղծագործական մեծ անցյալ ունեին, և՛ նոր միայն գրական ասպարեզ մտնող սկսնակները, ներգրավվում են ժամանակի քաղաքական կյանքի ոլորտը: Ոմանք դառնում են պետական գործիչներ (Վ. Տերյան, Ա. Կարինյան), հասարակական գործիչներ (Հովհ. Թումանյան), մշուսները՝ մամուլի կազմակերպիչներ ու պրոպագանդիստներ (Հ. Հակոբյան, Պ. Մակինյան), իսկ մի մասն էլ Կարմիր Բանակի շարքերում, զենքը ձեռքներին մարտնչում է ռեոլյուցիայի գործի համար (Ե. Զարենց, Ալեքսանդր Վերմիշև և այլն): Հայ արվեստագետը ճակատագրական այդ օրերին դառնում է հրապարակախոս, պաքարող մարտիկ: «Ժողովուրդը լուսավորելու, հասարակությունը կազմակերպելու, ազգը ազատագրելու անհրաժեշտ պահանջները,— 1919 թվականին նկատում է Դ. Դեմիրճյանը,— մեր հեղինակներին դարձրին փառգիչներ, ռահվիրաներ, հրապարակախոսներ, և նրանց գրական ուղղությունը դարձավ ավելի կամ պակաս չափով տենդենցիոզ»¹:

Սակայն ինչպես հասարակական, նույնպես և գրական, ստեղծագործական կյանքում ուժերը բաժանվում էին ըստ իրենց հա-

¹ «Գրական-գեղարվեստական ամսանախ», Թիֆլիս, 1919:

յացքների, առաջավոր արվեստը ճանապարհ էր հարթում՝ բախմաճմեջ մտնելով հետադիմական գաղափարների հետ:

Բանն այն է, որ գրողների մի, թեև փոքրաթիվ, մասը խլանում է ռեյուցիայի հանդեպ, հետևում դաշնակցության կործանարար քաղաքականությանը: Այսպես, 1919 թ. Երևանում կազմակերպված Հայաստանի Գրական Ընկերությունը (որ գլխավորում էին գրականագետ Ն. Աղբալյանը և գրող Ավ. Ահարոնյանը), բացահայտ թըշնամական դիրք է բռնում ռեյուցիայի հանդեպ: Այս ժամանակաշրջանում ստեղծվում է դաշնակցությանը նվիրված «Հայ ցեղի», «Հայ եռագույնի», ամենաքցածր տեսակի, գորշ ու անհրապույր պոեզիան»:

«Դաշնակցական Պառնասի» գրական արտադրանքի մեջ կծու նացիոնալիզմը զուգակցվում է դասակարգային սոցիալար շեղման ման գաղափարին: Դասակարգային սոցիալար անտեսման գաղափարը յուրովի արտահայտություն է ստանում նաև արվեստի «տեսություն» մեջ: Գեղարվեստը «ինքնանսկսող է», — ասվում է «Բանբեր»-ի հոգվածներից մեկում: Մերժելով գեղարվեստի դասակարգային բնույթը, հոգվածագիրը առաջադրում է «արվեստը արվեստի համար» ռեալիստական տեսակետը, Սովետական Ռուսաստանի մեղադրելով արվեստի չարաշահման մեջ: «Գեղարվեստն էլ, — ասում է նա, — բաժանել են դասակարգերի՝ բուրժուական, արխայական և պրոլետարական գեղարվեստ, նոր և հին գեղարվեստ (ոչ պատմական տեսակետից) և այլ բաղմամբիս շերտավորումներ: Որպիսի՞ սրբազան մոլորություն...»¹:

Ռեալիստական մամուլը թշնամական հարձակումներ է գործում ռեյուցիային ընդառաջ գնացող գրողների, այդ թվում նաև Չարենցի վրա, ջանալով մեծատաղանդ. երիտասարդ բանաստեղծին շեղել իր ընտրած ազնիվ ճանապարհից, հեռու պահել ռեյուցիայի գաղափարներից:

Խոստովանելով, որ Չարենցի ստեղծագործության մեջ նկատելի է ուժի և հաղթանակի ղգացումը, Դավիթ Անանունը իր «Կույր տարերքը» (1920) հոգվածում հարցնում է. «Հանուն ի՞նչ գաղափարի է արտահայտվում այդքան հուզմունքը, հանո՞ւն կարմիր ապագայի: Բայց ո՞րն է այդ «կարմիր ապագայի» չասենք բովանդակությունը, այլ նրա թափորի ուղիղ շառավիղը»: Եվ ինքն էլ Անանունը շտապում է պատասխանել՝ Հոկտեմբերյան ռեյուցիա՞ն:

¹ «Բանբեր», № 1, հոկտեմբեր, 1920, Թիֆլիս:

Համարելով «կույր տարերք», իսկ Չարենցին՝ «կույր տարերքի» արտահայտիչ:

Ակներև է, որ թշնամական պայքարի սլաքն ուղղված էր Չարենցի ստեղծագործության ռեուլյուցիոն էություն, ռեուլյուցիոն պաթոսի դեմ, ստեղծագործություն, որն արդեն հսկայական ազդեցություն էր թողնում աշխատավորական լայն զանգվածների վրա:

Իրենց գաղափարական-գեղարվեստական բնույթով ժողովրդի ոգուն խորթ գաշնակցական դրողների շառաշունի ու լավկանության, անգույն ու անարյուն գրվածքներին հակադիր, 1917—1920 թթ. ստեղծվում է հայ ժողովրդի կենսական շահերն արտահայտող, նրա հերոսական պայքարն ու աղետներով լի կյանքը ճշմարտացիորեն արտացոլող, գաղափարական բուլանդակություն մբ նպատակասլաց գրականություն: Լայն թափ է առնում հրապարակախոսությունը, զարգանում է պոեզիան, աշխուժացման նշաններ են հայտաբերում արձակն ու դրամատուրգիան:

3

Դեռևս Հոկտեմբերյան ռեուլյուցիայից առաջ, հավատարիմ հայ ժողովրդի մեծ զավակներ հաշատուր Աբովյանի ու Միքայել Նալբանդյանի նվիրական ավանդներին, Հովհաննես Թումանյանն արտահայտում էր այն ճշմարտությունը, որ հայ ժողովրդի «...փրկությունը Ռուսաստանից է եղել և Ռուսաստանից էլ պիտի լինի»: Մեծարելով ռուս մեծ ժողովրդին, Թումանյանն ամբողջովին բացասում է ցարիզմը, ալգամիջյան ընդհարումները դիտելով որպես հասարակության ուժերը ջլատող, ժողովուրդներին առաջադիմական գաղափարներից հեռու պահող քաղաքականության արտահայտություն:

«Թշնամությունը, որ ստեղծված է մեր ժողովուրդների մեջ՝ արհեստական է,— ասում է նա վրացական հայտնի հասարակական գործիչ Լևան Կիպլիանուն ուղղած իր 1919 թվականի պատասխան նամակում,— իսկ սերն ու եղբայրության զգացմունքը բնական է և շատ ավելի ուժեղ, քան թե կարծում են մեղանում»¹:

Թումանյանի ստեղծագործության մեջ դասակարգային սուր հակամարտություններն ստանում են գեղարվեստական զորեղ ար-

¹ Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 417:

տահայտություն, «Թագավորն ու շարչին» (1917) լեզենդում հաս-
նում համապարփակ ընդհանրացման.

...Ու միշտ, քանի որ կա
Շահ ու դերի, ըստրուկ ու տեր,
Զի լինելու երկրի վրա
Ոչ շիտակ խոսք, ոչ կյանք, ոչ սեր:

Քննադատական հայացքը հումանիստ բանաստեղծին հասց-
նում է սոցիալական հին հարաբերությունների ժխտման, մարդկա-
յին նոր հարաբերությունների ստեղծման գաղափարին: «Աշխարհը
պետք է նորոգվի, էսպես անկարելի է», — եզրակացնում է նա: Բա-
նաստեղծի ձգտումն է՝ հասնել մի իրականության, ուր մարդն ա-
զատ լինի ամեն տեսակի շահագործումից ու կապանքներից, ուր
իշխեն ազնիվ աշխատանքն ու խաղաղությունը, և դրանց վրա խա-
րըսված ժողովուրդների բարեկամությունն ու երջանիկ կյանքը:

Այդ վսեմ ձգտումներով է Թումանյանը գալիս դեպի Հոկտեմ-
բերը, Մուրճ ու Մանգաղը համարելով Սովետական իշխանության
խաղաղասիրական քաղաքականության ու ստեղծագործ ազնիվ աշ-
խատանքի պաշտպանության խորհրդանշաններ:

1918 թվականին, երբ իմպերիալիստական զավթիչներին հա-
ջողվում է Անդրկովկասը ժամանակավորապես անջատել Ռուսաս-
տանից, իրենց գործակալ մենշևիկների, դաշնակիների ու մուսավա-
թականների հետ միասին ստեղծել ազգամիջյան արյունահեղ ընդ-
հարումներ, Թումանյանն իր ղայրուլթն է արտահայտում այդ ար-
յունոտ քաղաքականության հանդեպ, անդրկովկասյան ժողովուրդ-
ների փրկությունը կապելով նորաստեղծ Սովետական իշխանության
աղատագրական միսիայի հետ: Ռուս բանաստեղծ Սերգեյ Գորո-
դեցկուն գրած 1918 թվականի նամակում, խոսելով «բռնկիկների
մեծ խիզախումների» մասին, Թումանյանն ազդարարում է, որ
«Ռուս ժողովուրդը առհասարակ մեծ միսիա ունի կատարելու ժո-
ղովուրդների կյանքում», որ «Կովկասի բոլոր ժողովուրդները մեկը
մյուսի հետից ողջունում են նոր, ազատ Ռուսաստանը»¹:

Ժողովրդական մեծ բանաստեղծը խոսում է անդրկովկասյան
ժողովուրդների անունից, արտահայտում նրանց նվիրական զգաց-
մունքները՝ սերը ռուս ժողովրդի, նորաստեղծ Սովետական պետու-

¹ Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 412:

12585
Բ
Թյան հանդեսը՝ Նա ժողովուրդների կյանքն ու ձգտումները համարում է վճռական ու բախտորոշ՝ ի հակադրության բռնակալական կառավարությունների. «Ժողովուրդների որոշումներն ու քայլերն ավելի արժեք ունեն, — ասում է բանաստեղծը, — քան նրանց կառավարությունների: Կառավարությունները ժամանակավոր են ու փոփոխելի, ժողովուրդները մշտական ու անփոփոխ»¹:

Ժողովրդի սոցիալական ազատագրության ճշմարիտ գաղափարը արտահայտված է Թումանյանի ոչ միայն բաղմամբով նամակներում, հրապարակաստեղծության հոգևածներում, այլև գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ:

«Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին» (1919) երկում արտահայտելով անդրկովկասյան բաղմալեզու ու այլակրոն ժողովուրդների նկատմամբ իր անհուն սերն ու եղբայրական զգացմունքները, Թումանյանը նրանց համերաշխության ու համախմբման կոչ է անում:

— Ողջույն, ողջույն ձեզ հին ու նոր
Արի, բարի ընկերներ,
Խրատախի կողմից էսօր —
Եղբայրական երգ ու սեր:

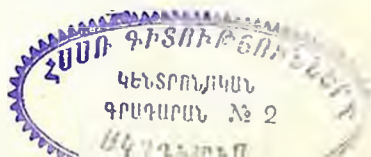
Հին օրերի վերջալուսին,
Արշալուսին նոր կյանքի
Էրգենք սրտանց ու միասին
Նրզը հանուր բերկրանքի:

Ելնենք՝ ահսով ու ճանաչով
Ընկեր, ախպեր, մեր ու բուր՝
Մեր քյամանչով, ուրախ կանչով
Կենան դեպ կյանքն ընդհանուր:

Թեև հասարակական բուռն աշխատանքները կլանում էին Թումանյանի գրեթե ամբողջ ժամանակը, խլում հուանդը, սակայն նա երբեմն-երբեմն, մեծ մասամբ հիվանդ ժամանակ, միջոց է գտնում վերադառնալու ստեղծագործությանը, թերթում սևագրությունները, աչքի անցկացնում անավարտ գործերը, վարիանտները, վերանայում ու վերամշակում տպվածները, ծրագրում ու գրի առնում նորանոր մտահղացումներ:

1917—1920 թթ. հայ պոեզիան Թումանյանը հարստացնում է նոր քառյակներով:

¹ Հովն. Թումանյան, Նրկերի ժողովածու, հատ. 4, Նրևան, 1951, էջ 425:



իր ստեղծագործական բեղմնավոր կյանքը եղբայրակերպ քառ-
ջակներով, բանաստեղծը դրանց մեջ դնում է իր իմաստությունը,
հասարակական-գրական կյանքի բաղմամյա ու հսկայական փորձը,
հասնելով փիլիսոփայական խոր ընդհանրացումների: Թումանյանը
հայ գրականության մեջ քառյակը հասցրեց զարգացման մի նոր
աստիճանի, գեղարվեստական կատարելության:

Թումանյանի քառյակներից շատերն տեղդրած են մահաբեր ու
ավերիչ պատերազմների դեմ: Ամբողջ էությունը ատելով պատե-
րազմը, բանաստեղծը ժողովուրդներին դիմում է համերաշխության
ու խաղաղության մարտակոչով՝ ընդդեմ արյունոտ նախնիներին,
աղգբերի ոչնչացման ու ստորացման, նրանց ցանկանում աղատու-
թյուն, «հաշտ ու խաղաղ մարդկություն»:

Ավերիչ ու մահասփյուռ պատերազմներին հակադրելով իր
հումանիստական ամենաբարձր գաղափարներն ու զգացմունքները,
մարդու հանդեպ ունեցած իր ամենախորունկ սերը, Թումանյանն
ավելի ու ավելի մեծ ուժով է սիրում աղետների ու արհավիրքնե-
րի մատնված մարդուն, ցանկանում իր սիրտը տալ ամենքին: «Ու
հալվեի, ծավալվեի, ամենքի հետ լինեի», — ասում է նա 1920 թվա-
կանին:

Մարդկությանը ամալացնող պատերազմների հոգմապաույտի
մեջ նետող կապիտալիզմին Թումանյանը հակադրում է «նոր Ռու-
սաստանը»: «Իմացած եղեք, — գրում է բանաստեղծը 1920 թ., — որ
էդ կատարված դեպքերը պատահական չեն, պատմության ուղիղ
ընթացքն է, մեր ապագան, ինչպես միշտ ասել եմ և դուք էլ գի-
տեք, կապված է Ռուսաստանի հետ, իսկ Ռուսաստանն ինչքան ա-
զատ — էնքան լավ, քե մեզ համար, քե աշխարհի»¹:

Պատմական-ուսուցիչ իրադարձությունների այս ճշմարիտ
բերնումով, ապագայի հավատով է պայմանավորված Թուման-
յանի հասարակական-քաղաքական այն կրքոտ ու ակտիվ, բաղմա-
կողմանի ու բեղմնավոր աշխատանքը, որ ծավալում է նա Հայաս-
տանում մղվող քաղաքացիական կռիվների շրջանում՝ դաշնակցու-
թյան փետրվարյան ավանսյուրայի դեմ:

«Ես հավատում եմ, — գրում է Թումանյանը «Սաքարթվելոյի»
խմբագրության ուղղած իր 1919 թվականի մարտի 11-ի նամա-
կում, — գալու է օրը, երբ բոլոր շովինիստների ջանքերին հակա-
ռակ հաղթանակելու է ժողովուրդների միության ու եղբայրության

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երևան, 1945, էջ 451:

գաղափարը, աղատութեան մեջ ավելի ու ավելի են ամրանալու մեր դարավոր եղբայրական կապերը և մեր ինքնուրույնութիւնը շքեղ ու ինքնատիպ ծաղկելու է մեր գեղարվեստի ու գրականութեան մեջ»¹։

1917—1920 թթ. Շիրվանզադեն մամուլում հանդես եկաւ հրապարակախոսական բաղմաթիւ հոգւածներով՝ տոգորված բուռն հայրենասիրութեամբ, հայ բուրժուազիայի, քաղերկրութեան, դաշնակների նկատմամբ ունեցած խոր ատելութեան զգացմունքով, արնաքամ, բայց հերոսական ժողովրդի վճռական պայքարի ու հաղթանակի, նրա ոգու հզորութեան շնչով։

Կոչելով դեպի աղատագրական պայքար, Շիրվանզադեն մոտրվում է՝ հայ ժողովրդի փրկութեան տղին տեսնելով կամավորական շարժման մեջ, բայց նա ընկալում է կարևոր, շատ կարևոր մի ճշմարտութիւն. պատերազմներն անխուսափելի են, ասում է նա, «քանի որ կան ազգերի խտրութիւն և շահերի մրցում»։

Հայ ժողովրդի աղատագրութեամբ մտահոգված մեծ դրողը դատապարտում է դաշնակների քաղաքականութիւնը բոլոր ասպարեզներում։ Նա դատապարտում էր դաշնակցութեան կառավարութեանը նաև այն բանի համար, որ խուլ ու անտարբեր էր մնում ժողովրդի հոգևոր պահանջմունքների հանդեպ, կուլտուրական շինարարութեան բնագավառում դրսևորելով իր բացահայտ անզորութիւնն ու ապիկարութիւնը։

Սուր կոնֆլիկտի մեջ մտնելով դաշնակցութեան կառավարութեան հետ, ուրիշ ելք չգտնելով, Շիրվանզադեն առժամանակ թողնում, հեռանում է ժողովրդի և իր համար ստեղծված ծանր մղձավանջից. «Փախչում էի այլևս անտանելի դարձած մթնոլորտից, — ասում է նա, — ուր օր-օրի վրա ավելի ու ավելի էի զգում ուղեղի տկարացումն ու զգացմունքներիս բթացումը»։

1919 թ. օգոստոսի վերջին Շիրվանզադեն մեկնում է արասահման, սակայն ոչինչ այլևս չէր կարող անդորր բերել արվեստագետի բորբոքված հոգուն։ «...Ի՞նչ հաճույք կարող էր փարատել այն դառը մտքերը, — ասում է նա, — որ տանում էի հետս և որ ճնշում էին սիրտս կապարի ծանրութեամբ»²։

Խորապես հիասթափված, Շիրվանզադեն չէր տեսնում փրկութեան ուղին։ «...Ինձ և իմ սերնդի մարդկանց թվում էր, — վերհի-

¹ «Մշակ», 1918, 21 փետրվարի։

² Այ. Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1951, էջ 404։

շում է նա տարիներ հետո,— թե չկա և չի կարող լինել մի պատմական հեղաշրջում, որ գա այդ սև իրականությունը փոխի, վերացնի, այնքան մեծ, այնքան խորն էին մեր հիասթափություններն ու հուսախաբությունները»¹։

Սակայն Սովետական Ռուսաստանում ծավալված բաղադրյալական կոիվները, ռևոլյուցիոն բուռն շարժումներն Անդրկովկասում, արդեն հաստատված սովետական կարգերը Ադրբեջանում, հետզհետե մաքրում են պատմության հորիզոնները։ Նա սկսում էր տեսնել ու հավատալ, որ տեղի է ունենում պատմական հեղաշրջում։ Հայրենիքից եկող ամենօրյա թերթերի, հեռագրերի, նամակաների ու գրագրությունների միջոցով Շիրվանդադեն հաղորդակից էր դառնում իր ժողովրդի հերոսական, կյանքին ու պայքարին, ամբողջությամբ ապրում նրա վերածնությամբ։ Նա, ի վերջո, գալիս է այն համոզման, որ հայ ժողովրդի ապագան հավերժորեն կապված է Ռուսաստանի ապագայի հետ, որ հայ ժողովրդի դատը լուծելու են ոչ թե «մենչեիկյան կոնֆերանսներն ու համաշխարհային կոնգրեսները», այլ միայն Սովետական Ռուսաստանը։

Դրա ամենավառ արտահայտությունը Մաքսիմ Գորկուն ուղղած Շիրվանդադեի 1920 թ. հուլիսի նշանավոր նամակն է։ Նա խնդրում է Գորկուն, որ իր հզոր ձայնը բարձրացնի դաշնակցության ավանդույրանքին զոհ գնացող բազմաշարժար հայ ժողովրդի օգտին, նրա միջոցով դիմում Սովետական կառավարությանը, որ խաղաղություն հաստատի անդրկովկասյան բնաջնջվող ժողովուրդների միջև։

«Մեծարգո Մաքսիմ Գորկի։ Գրում եմ Ձեզ Ամերիկայից,— ասում է Շիրվանդադեն,— թերթերից ես իմացա, որ Կովկասը գրեթե գրավված է բոլշևիկների կողմից։ Ես հավատում եմ, որ Սովետական կառավարությանը կհաջողվի խաղաղություն հաստատել անմտորեն իրար հետ թշնամացած ծայրամասերի ժողովուրդների մեջ և ենթարկել նրանց մի բնդհանուր օրենքի՝ սիրո, հղրայրության, ճշմարտության և արդարության օրենքին»։

Հարազատ ժողովրդի ճակատագրով էր մտահոգված նաև Ավետիք Իսահակյանը։ Դեղերեթով օտար հորիզոններում, նա խորհում էր միայն հայրենիքի ու նրա փրկության ուղիների մասին։ Ինչպես Թումանյանն ու Շիրվանդադեն, Իսահակյանն այդ ելքը տեսնում էր ռևոլյուցիայի մեջ։ «Մեծ հավատ ունեմ,— գրում էր նա Յուլակ

¹ «Խորհրդային Հայաստան», № 279, 1930։

հանդադրանին ժնեից, 1917 թ. մայիսի 24-ի նամակում,— որ
ռուսական հեղափոխությունը չպիտի ծնի ունակցիա, ուրեմն...
փրկվեցին հայերը»¹:

Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիայի հզոր լուսարձակների տակ օտար
նվաճողների դեմ վրեժի կոշող («Ժողովրդի քնարը», 1917, «Հայ-
րենի հող», 1920) Իսահակյանի համար սոցիալական կյանքի
շատ դժվարին հարցեր են պարզվում, պարզվում է նաև Մհերի՝
ժողովրդական այդ բարդ ու հակասական հերոսի կերպարը:

✓ Միայն «Հոկտեմբերյան սոցիալիստական ռեոլյուցիայի... լույ-
սի տակ,— ասում է բանաստեղծը,— պարզվում է Մհերի առեղծ-
վածային կերպարը»² (ընդգծումը հեղինակինն է):

Այդ կերպարը «Սասմա Մհեր» վիպերգում (1919)³ Իսահակ-
յանին ներկայանում է իբրև տառապող ու մաքառող հայ աշխա-
տավորության, իբրև հին աշխարհը խորտակող ուժի և աղատության
խորհրդանիշ:

Կենդին վախժում, Մհեր դուս կ'իզա,
Մրդի կ'աղաղա դուշմնի ձեռքն⁴,—

ասում է բանաստեղծ-ժողովուրդն իր էպոսում: Այս գաղափարն էլ
գրված է Իսահակյանի «Սասմա Մհեր» վիպերգի հիմքում: Եվ այդ
«վախժը» եկավ: «Մհերի աղատության ժամը հնչեց,— ասում է
բանաստեղծը,— հրե բռնկվեց Հոկտեմբերյան սոցիալիստական
աշխարհացունյ հեղափոխությունը»:

Ապրելով ժողովրդի հետ, ժողովրդի ցավերով, Մհերի համար
պարզվում են կյանքի աղաղակող հակասությունները: «Անարդա-
րությունը ծանրացել է աշխարհի վրա»,— հնչում է նրա ցասումնա-
լից ձայնը: Մհերը դառնում է ստեղծարար մարդու, «արար-աշ-
խարհ» պահող ռամիկի շահերի դիտակից ու հետևողական պաշտ-
պան, ծառս լինում անարդարության, շար օրենքների դեմ, ձգտելով
զենքի ուժով նվաճել աշխատավորության իրավունքը:

Նրեմ աշխարհք ողջ ավերեմ,
Ռամկություն բերեմ,
Ռամկի իրավունք⁵:

¹ Դրականություն և արվեստի թանգարան, Ավ. Իսահակյանի արխիվ, № 20:

² Ա.Ֆ. Խոսնակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 83:

³ Առաջին անգամ հրատարակվել է 1922 թ., Վիեննայում:

⁴ «Սասմա ծեր», Ռ հատ., Ա մաս, Երևան, 1944, էջ 353:

⁵ Ավ. Իսահակյան, Սասմա Մհեր, Վիեննա, 1922, էջ 15:

Լայնորեն օգտագործելով ժողովրդական ստեղծագործության հարուստ ղինանոցը, հիպերբոլիկ ցայտուն պատկերները, Մհերի գործողությունների իմաստն ու էությունն արտահայտող մակդիրների, բաղմազան շափերի ու ռիթմական ոտքերի, միջավայրի ու ժամանակշրջանի կոլորիտն ու շունչն արտահայտող ոճերի ու դարձվածքների միջոցով Խաչակյանը կերտում է Մհերի էպիքական-դյուցազնական կերպարը:

Հայ էպոսն ընդունելով հիմք, Խաչակյանը մի շարք ներմուծումներով խորացնում ու ամբողջացնում է Մհերի կերպարն ու վիպերգի դադափարական բովանդակությունը, սյուժետային դիժը հարստացնում ժողովրդի սոցիալական կացության, անարդարությունների դեմ Մհերի մղած պայքարի բացահայտման ասպեկտով, փոխում է մի շարք դեպքերի հաջորդականությունը:

«Մհերի մեջ,— ասում է մեծ բանաստեղծը,— հայ ժողովուրդը գրել է իր բովանդակ հոգին, անվերջանալի պայքարով ու դառնությունամբ լի, իր պատմության փիլիսոփայությունը, իր անշեշտ անընկճելի հավատը լավագույն ասպագայի համար, որ պիտի իրականանա «աշխարհը մի անգամ քանդվելուց և շինվելուց» հետո,— և ստեղծելով Մհերի վսեմ կերպարը, հայ էպոսը աղգային նեղ շրջանակից ելնելով, ստանում է համամարդկային ուրակ և դառնում է աշխարհահեղաշրջման և աշխարհավերակառուցման պատգամախոս»¹:

Հանդիսանալով Հոկտեմբերյան Մեծ ռեվոլյուցիայի յուրովի արտացոլումը, Խաչակյանի «Սասմա Մհեր» վիպերգը հայ էպոսի գրական մշակման նոր աստիճան նշանավորեց հայ պոեզիայում և իր գաղափարական մեծ բովանդակությամբ ու բարձր արվեստով մտավ սովետական գրականության ոսկի ֆոնդը²:

Հոկտեմբերյան հեղափոխության հրաշագործ ուժը, դրա հետ կապված հայ ժողովրդի ազատագրման մոտալուտ հույսերն իրենց քարերար աղբեցությունն են թողնում նաև Դերենիկ Դեմիրճյանի, Ստեփան Զորյանի, Վահան Թոթովենցի և ուրիշ գրողների ստեղծագործության վրա:

Այդ աղբեցությունը արձակագիրների ստեղծագործության մեջ արտահայտվում է նրանով, որ Դ. Դեմիրճյանն արդեն տեսնում է զասակարգային հակամարտությունները հասարակական կյանքում («Ստամոքս», 1919), երևույթների նկատմամբ ցուցաբերելով

¹ Ալ. Խաչակյան, Հետիւր երկեր, 1948, էջ 464:

² 1937 թ. հրատարակվեց վիպերգի բարեփոխված տարբերակը:

պատմական հայացքը, Ստ. Զորյանը, դեռևս թույլ, բայց արդեն պատկերում է դասակարգային ինքնագիտակցության եկող մարդկանց կերպարները («Ղաչաղան», «Ինժեների մայրը», 1919), իսկ Վ. Թոթովենցն ստեղծում է դաշնակցությանը մերկացնող երգիծական վեպ («Հայաստանի Դոն-Քիշոթը», 1918)։

Հասարակական շարիքների վերացման բանալին մարդու կատարելագործման մեջ որոնող Դեմիտրյանի բարոյախոսությունը (որը ցայտուն արտահայտություն է ստացել 1916-ին գրած «Ավելորդը» պատմվածքում և «Դատաստան» դրամայում) ունեցուցիչի աղդեցությամբ փոխարինվում է դասակարգային ռեալ հասկացողությամբ։ Նա տեսնում է դեմ առ դեմ կանգնած գործարանային բանվորին և նրա հակառակորդ «աշխարհի ուժեղներին» («Մեքենան», 1917)։

Զորյանի «Ղաչաղանում» և «Ինժեների մայրը» պատմվածքներում հանդես են գալիս արդեն դասակարգային ինքնագիտակցության հիտող, ունեցուցիչի շունչն ղգացող հասարակ մարդիկ։ «Շատ էլ մենձ-մենձ չխոսան, հա... հիմի էլ առաջվանը չգիտենան,— հարուստների մասին ասում է երկաթուղային բանվոր Արշոն, ձեռք բարձրացնելով մոր արժանապատվությունը ոտնահարող մարդկանց վրա,— ասում են՝ հարուստների բանը պրծած ա.— բարկանում է նա,— հիմա հավասար են, ասում ա, ամենքն էլ... իսկական մարդիկ, ասում ա, նրանք են, որ բանում են...»։

Ժողովուրդների ինտերնացիոնալ զգացմունքները խոր արտահայտություն են ստանում Զորյանի «Ջրհորի մոտ» (1920) պատմվածքում։

1917—1920 թթ. հայ պարբերական մամուլում, գրական ամսանախներում ու ժողովածուներում տպագրվում են նաև մեր մյուս «հին» ու «նոր» գրողների մի շարք գործերը։ Իրենց առաջին երկերով հանդես են գալիս Ակսել Բակունցը, Նաիրի Զարյանը, Գուրգեն Մահարին, Վաղարշակ Նորենցը, Վեսպերը, Վարսենիկ Աղասյանը և շատ ուրիշներ։ Նրանք արտահայտում են թշվառ հայրենիքի, հայկական կոտորածների ու գաղթի դառնությունը, իրենց հուսաբեկ զգացմունքները։ Տեսնում են ավերիչ պատերազմի ծանր հետևանքները, իսկ հասարակական կյանքը, սոցիալական բախումները նրանցից շատերի համար դեռևս մնում է իրրե հարց ու հանելուկ, փրկության ուղին՝ անհայտ ու անորոշ։

Բանաստեղծուհի Աղասյանը զարմացած հարցնում է.

էլ ծաղիկ չկա, — ո՛ր է իմ այգին,
 Մեխակ ու շուշան չեն բուրում, ինչո՞ւ.
 Ինչո՞ւ է լռել կրգն իմ սոխակի,
 Ու դառել թախծոտ իմ սի՛րտը դնշու...
 էլ ծաղիկ չըկա — ո՛ր է իմ այգին... 1

Այդ ժամանակաշրջանում աչքի են ընկնում պանդխտության արտամորմոք երգերը, որոնք արտահայտում են հայրենի տան կարոտն ու նրա ավերածության ծանր զգացմունքը:

Ժամանակի պանդխտության երգերին բնորոշ է նաև լավատեսությունը: Այդ իմաստով ուշադրավ է «Լավլարի որսը» հայտնի պոեմի հեղինակ Վահան Միրաքյանի «Հայ որբերի քայլերգը» (1917): Սա գրված է հայկական կոտորածների ծանր տալավորության տակ. աշուղը և նանեն անցնում են հայկական լեռներով, լեռնաշղթաների արշալանի ծովերեն» և հնչեցնում «հայրենի հսկա վշտի մեղեդին», տարածելով այն աշխարհ-աշխարհ: Աշուղի ու նանեի երգն ու նվագը հուսադրում է տառապալներին, ամոքում որբերին.

Հնչում է երգը նո՛ր աշխատանքի,
 Լույսի և սիրո մե՛ծ հաղթանակի... 2

«Շատ մոտ կվգամ ես Գողգոթան, արշալույս», — հուսավառված ասում է ն. Զարյանը: Լավատեսական այս զգացմունքով էին տոգորված մամուլում և առանձին հրատարակվող շատ գործեր:

4

Գաղափարական այն հստակությունը, որ բացակայում էր սկանակների գործերում և պակասավոր մնաց առաջավոր դեմոկրատ գրողների երկերում, մարմնավորված ենք տեսնում բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլում, կոմունիստ գրողների ստեղծագործության մեջ:

Վ Հայ ռևոլյուցիոն-պրոլետարական գրականությունը, դրա հետ միասին հայ մարքսիստական գրականագիտությունը սկզբնավորվել ու զարգացել են ամենից առաջ ու ամենից շատ բոլշևիկյան պարբերական մամուլում:

1 «Հայաստանի կոոպերացիա», № 6, 1920, Երևան, էջ 198:

2 «Համրավարեր», № 16, 30 ապրիլի, 1917, էջ 391:

1917—1920 թթ. բուլշևիկյան հայ սպարերապետական մամուլում («Կոմունիստ», «Կարմիր դրոշակ»՝ Մոսկվա, «Պայքար», «Պահակ»՝ Քիֆլիս, «Սոցիալ-դեմոկրատ», «Տեղեկատու», «Կոմունիստ»՝ Բաքու) հանդես են գալիս կոմունիստներ Վահան Տերյանը, Հակոբ Հակոբյանը, Ադատ Վշտունին, Հակոբ Կամարին, Սեյրին (Ավ. Գուլոյան), Ավագ Կոծինյանը (Ավագ Արեւյան), Գառնիկ Ղազարյանը, Խորեն Լոռենցը (Բորյան), գրական մի ամբողջ սերունդ։

Որպես պրոպագանդիստներ, բուլշևիկյան մամուլի կազմակերպիչներ ու խմբագիրներ, որպես քաղաքական գործիչներ նրանք հսկայական աշխատանք են ծավալում։ Ռեկլուցիայի հաղթանակի, հայ ժողովրդի ազատության համար նրանք գործադրում են իրենց ողջ եռանդն ու ստեղծագործական կարողությունները։ Նրանցից մի քանիսը՝ Ավագ Կոծինյան, Սեյրի, Խորեն Լոռենց, ընկնում են ռեկլուցիայի թշնամիների՝ սպիտակ գվարդիականների ու դաշնակցության դեմ մղված մարտերում։

Գրական նոր սերնդի ստեղծագործությունների մեծ մասը թեև թույլ է արտահայտչական միջոցներով, բայց տողորված է լավատեսությամբ, ռեկլուցիայի հաղթանակի հաստատուն հավատով։

Այդպիսին է Ա. Կոծինյանի «Մայր իմ հեռավոր» բանաստեղծությունը՝ տպագրված 1918 թվականին, «Կոմունիստ» երկշաբաթաթերթում (Մոսկվա)։ Սա գրված է լիրիկական ջերմ շնչով։ Բանաստեղծը դիմում է «տաք արցունքի մեջ... մաշված մորը».

Փանխն են լալիս բեղ պես հիմի, մայր,
Աշխարհն անարդար, ու ցավն անծայր
Հուզվում է վաղուց միշտ և ամենուր,
Բայց արյուն-արցունք չեն թափվում իդուր

Պատմելով ծանր կյանքի, «արծաթե դեղերի» ու «արյան հեղեղի» մասին, Կոծինյանը մորը բերկրանքով հայտնում է այն մեծ շնորհակալությունը, որ արդեն «պարզված է նորոգ կյանքի դրոշը»։
Վ ինչ փուլթ, որ կուլի թեժ պահին, շատերի հետ միասին կարող է ընկնել և ինքը, որպես մարտիկ, բայց «հաղթանակը կգա փառահեղ».

Ի՞նչն ընկնեմ կովում այս ահեղ —
Դու լաց չիլես, մայր իմ սիրելի,
Երբ հաղթանակը կրդա փառահեղ՝
Ամեն ոք սիրած որդիդ կլինի¹։

¹ «Կոմունիստ», № 5, 18 օգոստոսի, 1918, Մոսկվա։

Ուշագրավ է Սեյրու «Կովկաս» արձակ բանաստեղծությունը՝ տպագրված «Պահակ»-ում (1920): Խոսելով Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի մասին, Սեյրին խնդրությամբ ընդգծում է, թե ինչպես Կովկասի «այլակրոն, այլացեղ» եղբայրական ժողովուրդները ողջունում են իրար՝ բաժանելով ռևոլյուցիայի խնդրությունը և միահամուռ ուժերով ձգտում դեպի ազատություն: «Եվ դու հաստատուն կամուրջն ես Հյուսիսի ու Հարավի, Արևմուտքի և Արևելքի միջև,— պատկերավոր դիմում է նա Կովկասին:— Քո վրայով կանցնի ազատության արշալույսը և քո վրայով կտանեն նրա հուռթի հունդը»¹:

Բնորոշը հաղթանակի այս վսեմ զգացումն է, ռևոլյուցիայի կենսաբեր շունչը, համայն աշխարհը Հոկտեմբերյան փրկարար կրակով հրդեհելու տենչը, որը դառնում է 1917—1920 թթ. հայ պոեզիայի տիրական ուժը:

«Եղբրքներից մինչ եղերք» թող հնչի «վարթոնքի զանգը զրնգան», թող ամենուր ոտքի ելնեն «տեբերի դեմ թագակիր», «իշխանների դեմ անաշխատ»,— ասում է ռևոլյուցիայով թևավորված երիտասարդ բանաստեղծ Վշտունին՝ դառնալով «մոնչացող Արևելքի» երգիչը:

«Ամբողջ սրտով, ամբողջ գիտակցությամբ» (Ա. Բլոկ) դեպի ռևոլյուցիան է գալիս հայ խոշորագույն քնարերգու Վահան Տերյանը, դառնալով սովետահայ պոեզիայի հիմնադիրներից մեկը:

Վահան Տերյանը (Տեր-Գրիգորյան) ծնվել է 1885 թ. Ախալքալակի Գանձա գյուղում: Ավարտելով Ախալքալակի քաղաքային դպրոցը, 1897 թվականին տեղափոխվում է Թիֆլիս և գիմնազիա ընդունվելու համար նախապատրաստվում եղբոր՝ Արամ Տեր-Գրիգորյանի մոտ: 1899 թ. Տերյանը ընդունվում է Մոսկվայի կադարյան ճեմարանի երրորդ դասարանը: Մոսկվան իր հասարակական-կուլտուրական եռուն միջավայրով Տերյանի համար բաց է անում զարգացման նոր հեռանկարներ:

1906 թ. Տերյանն ավարտում է ճեմարանը՝ ձեռք բերելով գրական լայն զարգացում, քաղաքական և գիտական զգալի պատրաստականություն: 1906 թվականի աշնանից նա արդեն Մոսկվայի համալսարանի պատմա-լեզվադրական ֆակուլտետի ուսանող էր, սակայն ուսումնական առաջին իսկ տարում, գեկտեմբերի 3-ին, բանտարկվում է որպես «քաղաքական անբարեհույս» անձ:

¹ «Պահակ», № 10, Թիֆլիս, 14 հունվարի, 1920:

Ռուսական առաջին ռետլյուցիայի պարտութունը ծանր ազդեցութուն է գործում Տերյանի ներաշխարհի վրա, խոր ատելությամբ զինում ցարիզմի դեմ: «Հասարակական աղետը,— գրում է նա 1907 թ. իր նամակներից մեկում,— երբեք այնպես խոր չի խոցել, ինչպես հիմա»: Նա կլանվում է սոցիալական գիտությամբ, տարվում սոցիալիզմի բարձր գաղափարներով, «Պրոլետարեն'ը բոլոր երկրների, միացե՛ք» լուղունգը համարում «հրաշալի լողունգ», «մեծ կանչ»: Նա իրեն համարում է սոցիալիստ, սոցիալիզմի մեջ տեսնում մարդու իսկական ազատութունը. «Սոցիալիզմը—դա գերազանցորեն... հոգսերի ծովի մեջ խարխալող մենակ, մոռացված, տխուր մարդկանց մեծագույն միացումն է: Սոցիալիզմը — դա անհատի անսահման ազատութունն է...»,— ասում է նա:

Տերյանի պատկերացումները սոցիալիզմի մասին, իհարկե, գեռես կրում են վերացական բնույթ: Նա դեռ չգիտե սոցիալիզմ տանող ճշմարիտ ուղին, սակայն խորապես մտահոգված է իր բազմատանջ ժողովրդի ճակատագրով, անհունորեն սիրում է նրան. «Շատ եմ սիրում իմ բարձրագահ հայրենիքը,— ասում է նա,— և նրա խոնարհ ժողովրդին, որ աշխատում է ու երազում, տնքում է ու երգում»:

Մի կողմից ժողովրդի դարավոր տառապանքի խոր ըմբռնում, մյուս կողմից այդ տառապանքից աղատագրվելու ուղիների գեռես ոչ հստակ պատկերացում,— հոգեբանության այս հակասությամբ էլ պայմանավորվում են Տերյանի պոեզիայի գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները՝ նախահոկտեմբերյան շրջանում:

Բանաստեղծի ստեղծագործական առաջին քայլերը զուգահեռ պում են 1905 թ. դեպքերին, ռետլյուցիոն տրամադրութունները նկատելիորեն արձագանք են գտնում նրա ստեղծագործության մեջ: Այդ տրամադրութունների անմիջական արտահայտութուններն են «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղան» (1907), «Հոկտեմբերին» (1907) և այլ բանաստեղծութունները, որոնց մի մասը ժամանակին լույս է տեսել մամուլում՝ «Փշե պսակ» վերնագրով: «Մեծ մասամբ քաղաքացիական ոտանավորներ եմ գրում»,— ասում է նա 1907 թ. նամակներից մեկում: Այդ երգերում կա սոցիալական կյանքի հակասութունների բացահայտման փորձ, աղաղակող անարդարութունների դեմ պայքարելու կամք, ապագան կանխորոշելու ձգտում:

Բռնակալության դեմ ցատումով լեցուն նման մի շարք երգե-

բում Տերյանը տալիս է կովի աղդանշան, ժողովրդին կոչում դեպի ազատություն: Բանաստեղծը, սակայն, դեռևս հստակորեն չէր տեսնում հեռանկարը, դեռևս ծանոթ չէր ազատությունը նվաճող հասարակական ուժերին: Այստեղից էլ բազմաթիվ երգերում արտահայտված նրա տատանումներն ու հուսահատ տրամադրությունները:

Ռեակցիայի տարիներին՝ 1907—1910 թվականներին, Տերյանը շարունակում է սովորել Մոսկվայի համալսարանում: Այդ ժամանակաշրջանում նա առանձին հետաքրքրություն է ցուցաբերում դեպի հայ ժողովրդի պատմությունը և նույնիսկ մի առանձին ուսումնասիրություն է գրում Փալատոս Բյուզանդի մասին: Կլանվում է նշանավոր սիմվոլիստների՝ Վեռլենի ու Բոդլերի, Բրյուսովի ու Բլոկի ուսումնասիրությամբ, սերտ կապ ստեղծում Մոսկվայի գրական-գեղարվեստական ակումբի հետ, լսում Բրյուսովին, որն այդ ժամանակ իր վրա էր բեռում գրական լայն հասարակայնության ուշադրությունը:

Հայ կուլտուրայի, գրականության ու արվեստի հարստացման հարցերը դարձնելով իր մտահոգության առարկան՝ Տերյանը, Ալ. Մյասնիկյանի և ուրիշների հետ, 1910 թ. ձեռնարկում է «Գաբուն» ամսանախի հրատարակման գործը, կազմակերպում «Պանթեոն» հրատարակչական ընկերությունը, սակայն նյութական ծանր պայմանները և վերահաս համաշխարհային պատերազմը թույլ չեն տալիս լայն գործունեություն ծավալել:

Իբ հոգվածներից մեկում խիստ քննադատելով Կովկասի Հայոց Հրատարակչական Ընկերության գործունեությունը, Տերյանը սրում է ռուս գրականության թարգմանության հարցը, որպես հայ կուլտուրայի, ազգային գրականության զարգացման կենսական անհրաժեշտություն: «Հայ ընթերցողը պետք է ունենար իր գրադարանում,— ասում է նա,— հայերեն լեզվով բոլոր ռուս գրողների գրվածքները՝ և՛ Գոգոլի, և՛ Պուշկինի, և՛ Տոլստոյի, և՛ Չեխովի,— դոնե նրանց «լավագույն» գրվածքների ժողովածուները...»¹:

1908—1912 թվականներին Տերյանը խոշոր քայլեր է անում հայ պոեզիայի, հայ պոետական արվեստի զարգացման ճանապարհին: Այդ ժամանակաշրջանում են լույս տեսնում նրա «Մթնշաղի անուրջներ» (Թիֆլիս, 1908) և «Բանաստեղծություններ» (Մոսկվա, 1912) ժողովածուները, որոնց մեջ ամփոփված երգերը պարզ

¹ «Շորիզոն», № 6, 1911:

պատկերացում են տալիս Տերյանի դադափարական-գեղարվեստական հասունացման, ինչպես և հակասությունների մասին:

Այդ ժողովածուներով Տերյանը հայ գրականության մեջ առաջ է բերում մի թարմ հոսանք: «Նրա երևումով,— ասում է Իսահակյանը,— մեր քնարերգության մեջ մի նոր էջ բացվեց»:

«Մթնշաղի անուրջների» ստեղծագործական լավագույն տրադիցիաները Տերյանը զարգացնում ու խորացնում է բանաստեղծությունների երկրորդ ժողովածուում: «Հիմա, սիրելի Վահան, քո հաղարն է», — գոհունակությամբ ընդգծում է Իսահակյանը 1912 թվականին, Պոլսից գրած իր նամակներից մեկում:

Անցնելով սիմվոլիզմի գալոցով, մի ուրոշ չափով աշակերտելով սիմվոլիստներին, Տերյանը, սակայն, էսպես կանգնում է սեփական դիրքերի վրա, ռեակցիայի շրջանում իսկ ստեղծում մարդկային խոր հուշերով, պայծառ լավատեսությամբ ու հեղափոխական բովանդակությամբ հազեցած «Ոսկի հեքիաթ» և «Վերադարձ» բանաստեղծությունների շարքը:

«Ոսկի հեքիաթ» երգերի շարքը հղրափակվում է վերաճող ռեուլյուցիայի խնդրվյունը, նրա վերածնող շունչն արտահայտող «Արեւածագ» բանաստեղծությամբ: Դրանով Տերյանը վճռական անցում է կատարում դեպի «Վերադարձ» շարքը, որը բացահայտում է սրտի թարմաշունչ խոհերն ու լռացմունքները, դառնում նրա 1908—1911 թվականների ստեղծագործության բարձրակետը:

Տերյանի հոգում հնչում են նոր երգեր՝ վերածնության, «արշալույսի» հրեղեն երգեր: «Արեւածագի ցնծությամբ արրած» պոետը կամենում է իր երգերը վառել «որպես դրոշակ» «ու մեռնել, որպես հերոսն էլ մեռնում»: Նա պատրաստ է մարտակոչ նետել իր բազմափայտանջ հղրայրներին և զինել «գնդերը ցրիվ»:

Զարթո՛ք, երգեր իմ, ժամ է հնչելու,

Զինելու նորից գնդերը ցրիվ,

Մեռած սրտերը կյանքի կոչելու

Եվ բորբոքելու զայրույթ ու կռիվ...¹

1913 թվականից սկսվում է Տերյանի պետերբուրգյան կյանքը: Պետերբուրգյան շրջանում ավելի ու ավելի ընդլայնվում են Տերյանի հետաքրքրության սահմանները, հարստանում գիտելիքները, մեծանում է նրա աշխարհայեցողության գիապագոնը: Նա էլ

¹ «Գարուն», գրական-գեղարվեստական ամսանախ, I գիրք, 1910:

ալիւի զգացուն է դառնում հառարակական-քաղաքական կյանքի հանդեպ, դառնում հայ առաջավոր կուլտուրայի, գրականութեան ու արվեստի գիտակից և անձններ պաշտպանը:

Հայ և ռուսական մամուլի էջերում տալիս իր հոգիվածներով նա անխնա պայքար է ծավալում գրական խոտանի, նատուրալիզմի ու ամեն տիպի գոհակաբանութեան դեմ, հանուն ռեալիզմի, ժողովրդական բարձր արվեստի:

Տերյանը հանդես է գալիս նաև Հայնից, Բրյուսովից, Ռուսթալերուց և ուրիշներից կատարած բաղմամբով սքանչելի թարգմանութիւններով: Նրա թարգմանութիւնները, ինչպես և համաշխարհային պատերազմի նախօրեին կարդացած «Հայ գրականութեան գալիք օրը» հրապարակային նշանավոր դասախոսութիւնը հիանալիորեն դրսևորում են բանաստեղծի բաղմակողմանի դարգացումը, մեծ էրուզիոյիան:

Պայքարելով տեղային սահմանափակութեան ու հետամնացութեան դեմ, սխեմատիզմի, ահարոնյանական անարյուն երկերի «շախտեալասեականութեան» դեմ, Տերյանը բարձր է գնահատում Սունդուկյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի և Շիրազիզադեի երկերը, որոնք հայ գրականութեան մեջ արմատավորում են առաջավոր գրականութեան տրադիցիաները:

Պայքարելով գրական ռեակցիայի և սեմինարիստ ազգայինների դեմ, որոնք համար «պրոտոկոլը վեպի տեղ է անցնում, չափածո սնախոսութիւնը՝ պոեզիայի տեղ», Տերյանը մարտնչում է իսկական, ժողովրդական արվեստի, համամարդկային արվեստի համար:

Հայ ժողովրդի, հայ ինտելիգենցիայի հայացքը նա ուղղում է դեպի հնի ընդերքում աճող ու ձևավորվող նորը, առաջավոր ուժերը, կանխատեսում հին կարգերի հեղաշրջումը, թեև նրա կեղևը արտաքուստ թվում է ամուր: «Այժմ այդ կեղևը չի կարող պահպանվել, — ասում է նա 1914 թ., — եթե ներսից չպայթի, կպայթեցնեն նրան դրսից»¹:

Տերյանը հայ ժողովրդի և նրա կուլտուրայի բախտը կապում է ռուս ժողովրդի բախտի հետ. «Մեր հայրենիքը Ռուսիան է և նրա ծոցումն է, որ կամենում ենք առաջ տանել ու պահպանել մեր կուլտուրան...»: Հակառակ դաշնակցութեան ազգակործան քաղաքականութեան, Տերյանը ռուսական օրիննադրական համարում է

¹ Վ. Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 520:

հայ ժողովրդի վերածնության միակ ճշմարիտ ուղին: «...Ռուսիայի ապագան ինձ համար աներկբայելի է,— ասում է նա— Եվ կապելով իմ լավագույն հույսերը առաջավոր ուսս դեմոկրատիայի հույսերի և իմ բաղձանքները նրա բաղձանքների հետ, ես չեմ տարակուսում, որ չեմ հիասթափվելու»¹:

Վերահաս համաշխարհային պատերազմը հայ ժողովրդին մատնում է ֆիզիկական բնաջնջման վտանգին:

Հայրենիքն իր ողբերգությամբ կանգնում է բանաստեղծի առաջ, ժողովրդի վիշտը կլանում է նրա ողջ էությունը: «Դուք երևակայել չեք կարող,— ասում է նա 1914 թվականի դեկտեմբերի իր նամակներից մեկում,— թե ինչպես է անցնում իմ կյանքը, ոչ թե անցնում է, այլ այնպես մի ներքին դառը կրակով, և ես անդոր եմ այդ կրակի դեմ և անօգնական: Եվ ես երբեմն մտածում եմ, որ դա ունի իր խորին ու վսեմ իմաստը: Զե՛ որ այդպես իմ հոգու նման այրվում է իմ երկիրը, «իմ Նաիրին»... որովհետև իմ հոգու մեջ Նաիրյան չքնաղ հողին» է այրվում»²:

1915 թվականին Տերյանի կյանքը նշանավորվում է պրոլետարական գրականության հիմնադիր Գորկու հետ ունեցած ծանոթությամբ ու աշխատակցությամբ: Տերյանը մեծ սիրով ու խորին ակնածանքով է կատարում նրա բոլոր առաջադրանքները՝ ուսաց լեզվով ստեղծելու «Հայ գրականության ժողովածուն»: Այդ նախածնունդները, Բրյուսովի խմբագրած «Հայ պոեզիան» անթոլոգիայի հետ միասին, Տերյանը համարում է մեծագույն ավանդ ուսս և հայ ժողովուրդների բարեկամության ամրապնդման գործում:

Գորկու՝ Տերյանի արտահայտությամբ այդ «շատ ազնիվ, շատ սիրելի, աչդբան սրտով պարզ» մարդու տիտանական կերպարը, նրա «հետաքրքրական դրույցները» հսկայական դեր են խաղում պոետի կյանքում, նրա հասարակական-գրական հայացքների զարգացման ու ձևավորման մեջ:

1913—1917 թվականների պետերբուրգյան շրջանի նրա ստեղծագործությունները՝ «Ոսկե շղթա» և «Երկիր Նաիրի» բանաստեղծությունների շարքերը, շիկացած են հայրենասիրության այրող կրակով:

«Ոսկե շղթա» բաժնում տեղ են գտել ամենարազմազան, բայց ներքին տրամադրությամբ ու բովանդակությամբ հարազատ երգեր:

¹ Վ. Տերյան, Երկիր, Երևան, 1956, էջ 535:

² Նույն տեղում, էջ 652—653:

Հայրենի սերն ու կարոտը դառնում է այն ոսկե շղթան, որ այդ երգերը համախմբում է մի ամբողջության մեջ:

Այդ երգերում ցարական Ռուսաստանը պոետին ներկայանում է որպես «անել բանտ», «ուրուրների երկիր», ինքն այդ երկրում՝ «անմայր որբ» և բոլորն էլ իր պես «անզեն» ու «անտուն»:

Նա պարզ տեսնում է մի կողմից Գորկու, Բրյուսովի Ռուսաստանը, որ համաշխարհային պատերազմի օրերին իսկ ձեռք է մեկնում աղետի մատնված հայ ժողովրդին, բարոյապես ուժ ու կորուվ ներշնչում նրան, իսկ մյուս կողմից՝ արակչեկների Ռուսաստանը՝ իր «արյունաներկ պալատներով», որոնք ոճիրներ են նյութում ժողովրդի դեմ:

Բանաստեղծի հայրենասիրական այրող խոհերն ու զգայմունքները համաշխարհային պատերազմի օրերին բռնկում են նոր ուժով, վառ արտացոլում դառնում «Երկիր Նաիրի» շարքում: Հոգնած ու դառնացած բանաստեղծն իր զգայուն սրտի հազարավոր թելերով կապվում է հայրենի երկրին.

Ինձ տարեք մեր դաշտերը պայծառ,
Մեր սարերն անառիկ, վեհանիստ,
Մեր արտերն արևոտ ու հանգիստ...

Տիրող կարգերի հանդեպ ունեցած ատեղությունը, ազգային խոր վիշտը, ժողովրդին ազատագրական պայքարի մղելու բուռն ձգտումները՝ պատերազմի արհավիրքի օրերին, Տերյանի պոեզիային տալիս են հուզական վարակիչ բովանդակություն և մարտական ուժգին շեշտ:

Արնաբամ ժողովրդի մեջ նա տեսնում է պայքարելու և հաղթանակելու կամք: 1915 թ. երգերից մեկում բանաստեղծը ժողովրդին կոչ է անում՝ լեզենդար Դանկոյի պես բոցավառել իր ազատության ուղին.

Ժամն է, եւ՛ նորից, իմ ծիրանավառ,
Ջրահավորվի՛ր խանդով խնդողին,
Վառի՛ր երկունքի դիշերում խավար
Հրով մկրտված հալոյան հողին...

Տիրող կարգերի, ցարական «անել բանտի» հանդեպ ունեցած խոր ատեղությունը, ազգային-ազատագրական պայքարի բուռն ձգտումը առաջնորդում է Տերյանին, իր արնաբամ ժողովրդի վերածնության անմար հավատը քաջալերում է նրան և մղում գալիք վճռական մարտերի ու հաղթանակների.

Թող գրեմեան դիշերն ահաստատ դա՛վե —
Որքան մութը սե՛ ւայնքան ես համառ,
Երկնի՞ր՝ իմ երկիր, հավատով անմար՝
Սուրբ է քո ուղին և պսակդ՝ լեհ...։

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիայի նախօրեին հնչող մարտական այս հաստատական ձայնն է, հաղթանակի հավատը, որ Տերյանին բերում ու միացնում է հին աշխարհը խորտակող բանվոր դասակարգի ազատագրական մեծ պայքարին՝ նրան դարձնում հոկտեմբերյան հերոսամարտերի աննկուն զինվոր։

Ամբողջ գիտակցական կյանքը անցկացնելով ռուսական միջավայրում, ռեուլյուցիայի օջախներ Մոսկվայում և Պետերբուրգում, 1915 թվականից սերտ կապ ստեղծելով մեծ Գորկու, ալելի վաղ շրջանում Ալ. Մյասնիկյանի հետ, դեռևս պատանեկան տարիներից իր հոգում կրելով Ստ. Շահումյանի անդիմադրելի հմայքը, Տերյանն ապրում է հասարակական կյանքով, իր ժողովրդի բախտով։ 1917 թվականի ապրիլից բանաստեղծն արդեն Կոմունիստական պարտիայի շարքերումն է, իբրև պարտիական-պետական ականավոր գործիչ։ Աշխատելով Հայկական Գործերի Կոմիսարիատում, որպես Լենինի հավատարիմ զինակից, նա իր ամբողջ ուժերը նվիրաբերում է ռեուլյուցիայի հաղթանակին, դառնում լավագույն մարքսիստ, կոմունիզմի կառուցման, սոցիալիստական կոլտուրայի ստեղծման առաջին և խանգավառ շինարարներից մեկը։ Նա հսկայական աշխատանք է ծավալում սովետահայ մամուլի առաջին օրգանների ստեղծման, մարքսիզմի կլասիկների թարգմանության կազմակերպման գործում, ինքը առաջինը հայերեն թարգմանելով Վ. Ի. Լենինի «Պետություն և ռեուլյուցիա», «Կարլ Մարքս» նշանավոր աշխատությունները։ Տերյանը հանգես է դալիս որպես իմպերիալիզմի ու դաշնակցության դիմադիր թշնամի, իր ամբողջ եռանդը նվիրաբերում է հայ ժողովրդի ազատագրման սրբազան գործին։ Նրա ամենահռանգուն ջանքերով Հայկական Գործերի Կոմիսարիատը իր մի շարք ազդեցությունների ու պրոպագանդիստների միջոցով հսկայական ու բազմակողմանի աշխատանք է ծավալում Անդրկովկասում՝ «Հոկտեմբերյան ռեուլյուցիայի իմաստն ու նպատակները պարզաբանելու, — ասում է Տերյանը, — Սովետական իշխանության դադարադադարի պրոպագանդայի ու Անդրկովկասի հետ կապեր հաստատելու համար»¹։

¹ «Հայաստանի Կոմունիստական պարտիայի պատմության ուրվագծեր», Երևան, 1958, էջ 243—244։

1917—1920 թվականների քաղաքական իր դործնական աշխատանքներին Տերյանը զուգորդում է տեսական-ստեղծագործական աշխատանքները: «Զեկուցագիր Թուրքահայաստանի մասին» (1917) պատմական փաստաթղթում, «Նամակ հայ գյուղացիներին և բանվորներին» (1918) կոչում, «Ի՞նչ է ասում Հենինը գյուղացիներին» (1919) աշխատության մեջ Տերյանը դրսևորում է իր մարքսիստական հայացքները, աշխատավորական մասսաներին բացահայտում Սովետական իշխանության, Կոմունիստական պարտիայի քաղաքականության կուլյունը: Մերկացնելով ժամանակավոր կառավարության իմպերիալիստական բնույթը, Տերյանը պրոպագանդում էր լենինյան գաղափարները, բողջեիկյան պարտիայի ազդարային քաղաքականությունը: «...Առանց սպասելու պետք է խլել հողը հողատեր-ազաններից ու ընդհանուր ժողովրդի սեփականություն հայտարարել»¹, — գրում է նա «Ի՞նչ է ասում Հենինը գյուղացիներին» հոդվածում, — պետք է հաստատել համայնատիրական տնտեսություն, կազմակերպել ազատ հողի վրա ազատ աշխատանք»: «...Տնտեսական ձևերի փոփոխումն, — եզրակացնում է նա, — ալելի մեծ հեղափոխություն կլինի, քան թե այն հեղափոխությունը, որը Նիկոլային թախտից ցած գլորեց»²:

Նա դատապարտում է Անդրկովկասը Ռուսաստանից անջատելու մոսավաթականների ու դաշնակների դավաճանական, կործանարար քաղաքականությունը: «Արյունաբերու իմպերիալիստ (այսինքն՝ թալանչի) Տաճկաստանն էլ հենց այդ էր ուղում, — գրում է Տերյանը, — երբ նա տեսավ, որ պաշտոնապես Կովկասը կտրվեց Ռուսաստանից, իսկույն ևեթ զորքը շարժեց առաջ և գրավեց Կովկասի հայաբնակ երկրները... Ահա թե ինչպիսի հայ աշխատավոր ժողովրդի տունը քանդեցին ժողովրդին բարեկամ ձեռքով դաշնակցականները՝ միանալով թուրք մոսավաթական բեգերի ու դավաճան մենշեիկների հետ»³:

Գտնելով, որ Կովկասի ալլաղզի ժողովուրդները վճռականորեն դեմ են Ռուսաստանից անջատվելուն, Տերյանը Ազգային խորհրդում նստած դաշնակցականներին համարում է «...հայ ժողովրդի մատնիչներ և հայ աշխատավորների ու հեղափոխության դավաճաններ»:

¹ Վ. Տերյան, Ի՞նչ է ասում Հենինը գյուղացիներին, Մոսկվա, 1919, էջ 13:

² Նույն տեղում, էջ 17—18:

³ Վ. Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 599:

Բացահայտելով դաշնականների հակահեղափոխական խռովյունը, Ռուսաստանից անջատվելու նրանց կործանարար քաղաքականությունը, Տերյանն իր ամբողջ գործունեության ընթացքում արտահայտում է այն ճշմարտությունը, որ հայ ժողովրդի բախտը անբաժանելիորեն կապված է Հոկտեմբերյան ռեվոլյուցիայի բախտին, որ հայ աշխատավոր ժողովրդի փրկությունը ազատագրված Ռուսաստանին միանալու մեջ է միայն, «Ռուսաստանի բանվորական և գյուղացիական խորհուրդների իշխանության հզորության մեջ...»:

Որպես Հայկական Գործերի Խորհրդատու, 1918 թվականին Տերյանը մասնակցում է Բրեստի հաշտության բանակցություններին: Այնուհետև, նույն թվականի ամռանը, ուղևորվում է Հյուսիսային Կովկաս՝ գաղթականների գործով:

1919 թ. աշնանը, Արտաքին Գործերի Կոմիսարիատի հանձնարարությամբ, Տերյանն ուղևորվում է Թուրքեստան: Հեռանալով Ռուսաստանից, նա լիապես ասլրում է այնտեղ բռնկած քաղաքացիական կռիվներով, խանդավառվում հեղափոխության նորանոր նվաճումներով, մարտնչում նրա համար: «Օրհնյալ լինեա Հոկտեմբեր,—գրում է հյուծված բանաստեղծն Ալեքսանդր Մյասնիկյանին,—որ այսքան ոգևորություն ես ներշնչում անգամ ինձ նման անդամալուծներին...»: Ճանաչարհի անհաղթահարելի դժվարությունների հետևանքով վերսկսված ծանր հիվանդությունը Տերյանին ստիպում է իջևանել Օրենբուրգում, որտեղ և, 1920 թվականի հունվարի 7-ին, վախճանվում է:

«Խոշոր հայ գրողն ու խիղախ մարտիկը» ասլրեց ու գործեց ռեվոլյուցիայի համար, ընկավ հայ ժողովրդի ազատագրության համար մղվող պայքարի հերոսական դիրքերում, հայ գրողներին թողնելով մի սրբազան պատգամ. «Հեղափոխական կոմունիզմի ոգով լրացնել հայ գրականության դադափարական բացը»: «Տերյանն այսուհետև անբաժանելի է պրոլետարիատից և մասնավորապես հայ աշխատավորից,—գրում է Ալեքսանդր Մյասնիկյանը,—նրա համար նա աշխատեց երկար ժամանակ, նրա համար կուլեց և կովում ստացավ մահացու վերք: Մինչև վերջին շունչը նա մնաց պրոլետարիատին հավատարիմ... ամուր կանգնած հեղափոխության ու կոմունիզմի դիրքում...»:

Ռեվոլյուցիան դառնում է Տերյանի ոչ միայն քաղաքական, այլև գրական հայացքների, ստեղծագործական կյանքի շրջադար-

ձային կետը: Հոկտեմբերյան ուկրաինական միանգամից հասունաց-
նում է բանաստեղծին, փշրում նրա տատանումների ու տարակու-
սանքների շղթան, իսպառ վերացնում ստեղծագործության մեջ
եղած հակասությունները: Ռեուլյուցիան հիմնավորապես փոխում է
նրա պոեզիայի և՛ թեմատիկան, և՛ դադափարական բովանդակու-
թյունը, և՛ արտահայտչական միջոցները: Ամբողջությամբ վերա-
ծնված Տերյանը «Միջնադարի անուրջների» հուսարեկ ու մորմոքող
երգերից անցնում է հոկտեմբերյան կենսաշունչ ու բուցավառ եր-
գերին:

Քե՛զ եմ երգում, կարմի՛ր
Արյունարո՛րը
Ազատության դրո՛շ,
Հարյավ հողին իմ սրբ,
Հավատ հարյավ
Ցնծուն ու խենթ, որպես
Մրկահալ...

Ռեուլյուցիոն ալտերնատիվ պատկերներով պոետը արտահայ-
տում է ոչ միայն իր, այլև դարերով խոշտանգված, ինչպես ինքն
է առում՝ «չոթնապատիկ խոցված տիրամայր» հայ ժողովրդի,
ճնշված ժողովուրդների վերածնությունը: Տերյանի երգերում Հոկ-
տեմբերը պատկերվում է որպես «ազատության դրոշ», արտացոլ-
վում որպես հին աշխարհը հեղաշրջող ուժ:

Թափվում են թաղերն հրնօրյա,
Եվ դահերը լինում են կործան...

Բանաստեղծն արտահայտում է ուկրաինական պայծառ տրա-
մադրություններ, անորոշ զգացմունքներին հակադրում որոշա-
կիություն, լրումին՝ մարտահրավեր, կապիտալիստական կարգերը
խորտակող հեղափոխական մասսաներին կոչում:

Որպես փոթորիկ իջե՛ք ավերիչ
Եվ խորտակեցե՛ք աշխարհն այս զավիր,
Փռի՛ր դարձրե՛ք այստեղ ամեն ինչ:

Ռեուլյուցիոն խոր լավատեսությամբ է համակված Տերյանի
Հոկտեմբերյան շրջանի պոեզիան՝ աշխատավոր ժողովրդի մեծ
ուժի հանդեպ, նրա մղած ազատագրական ճշմարիտ պայքարի ու
հաղթանակի անսասան հավատի զգացմունքներով: Հայ ժողովրդին
նա ոգեշնչում է դավիթի զեղեցիկ հեռանկարներով, գովերգում նրա
խաղաղ-ստեղծագործ աշխատանքը, հերոսական դարավոր պայ-

քարը բռնութեան ու ստրկացման դեմ, նրան համարում «գերված մի արծիւ», որը շուտով կլիափահարի հզոր թեւերը և դուրս կգա վերածնութեան ուղին:

Որպես փյունիկ, կրակից կելնես, կելնես նոր
Գեղեցկութեամբ ու փառքով վառ ու լուսավոր:

«Արշունով ու արցունքով գրված» (Խաչակյան) Տերջանի բաղմաթիւ երգերը Հոկտեմբերյան ունեցուցիչի օրերին հնչում են մերթ մեզմ ու քնքուշ, լի անհուն թախիծով ու երազներով, մարդկային ամենանրբին ու ամենալսեմ զգացմունքներով, մերթ հնչում որպէս մարտակոչ, արտահայտելով դեպի հաղթութեան բարձունքները թեւածող ժողովրդի ըմբոստ ոգին:

Տերջանի պոեզիան իր գաղափարական խոր բովանդակութեամբ ու կատարյալ արվեստով դարձավ սովետահայ պոեզիայի զարգացման կենսունակ գործոններից մեկը:

5

Նոր, սոցիալիստական հայրենիքի առաջին հայ երգիչները եղան հայ պրոլետարական զրականութեան սկզբնավորող Հակոբ Հակոբյանը, Վահան Տերջանը և երիտասարդ բանաստեղծ Նղիշի Զարենցը:

«Ապրել միայն կարմիր դարնան», «կուլիլ միայն կարմիր դարնան», «մեռնել միայն կարմիր դարնան», — բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլի էջերից հնչում և կյանքի վերածնութունը խորհրդանշող Հակոբյանի թեւովոր խոսքը:

Իր նոր երգերում Հակոբյանը ուրվագծում է հնի փլատակների վրա կառուցվող «նորեկ աշխարհի» իրական պատկերը («Ներկու բեկում», «Ավետաց երկրին», 1920), երջանիկ համարելով նրանց, ուրբեր ապրում են կառուցվող սոցիալիստական հասարակարգի «վեհ դարում»:

Հայ ժողովրդի հայրենիքն այլևս ուժանտիկ մշուշով պարուրված երկիր չէ՝ իր փոքրաքանակ բնակչութեամբ, այլ նոր, Սովետական հզոր, անձայրածիր երկիրը: Հակոբյանի ստեղծագործութեան մեջ արմատապէս փոխվում է հայրենիքի տեղիտրիալ նեղ ըմբռնումը, ստանում նոր, սոցիալիստական բովանդակութիւն:

Հակոբյանը գովերգում է ոչ միայն ռեոլյուցիան, սոցիալիստական հայրենիքը, այլև իր երախտագիտության ջերմ խոսքն է ուղղում ռեոլյուցիայի հանճար Լենինին, նրա հավատարիմ ղինակից Շահումյանին, Բաքվի քսանվեց կոմիսարներին («Վ. Ի. Լենինին», 1919, «Ստեփան Շահումյանին», 1919, «Քսանվեց էին», 1920), գծելով նրանց հերոսական կերպարը:

Հակոբյանը հասկանում էր պատմության ընթացքը, խորն ապրում աշխատավորության ռեոլյուցիոն խանդավառությունը, համոզված, որ Անդրկովկասի ժողովուրդները, Սովետական Ռուսաստանի անմիջական օգնությամբ, շուտով ձեռք են բերելու դաբերով երազած պաշտությունը: «Որքան էլ աշխատեք խանգարել և մոլորեցնել մասսաներին,—ասում է բանաստեղծը, կրակն ուղղելով բուրժուական նացիոնալիստների դեմ,—չիք կարող: Մանուկ հսկան է դալիս: Ձեր ճիգերը իլուր են...»¹:

Հայ բաղմադարյան դրականության ֆոնի վրա, Հոկտեմբերյան թեժ մարտերում շողշողաց Նդիշե Չարենցի պոետական վիթխարի կերպարանքը: Իբրև գրական երևույթ, Չարենցը Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիայի ծնունդ է:

Հասակ նետելով մեծ Հոկտեմբերի մարտերում, երիտասարդ բանաստեղծը կարողանում է հաղթահարել «հավերժական կապույտին» միտող իր վաղ շրջանի դեգերումները և դառնալ հեղափոխության անդալաճան մարտիկ ու նոր կյանքի պատգամախոս:

Չարենցը այս տարիներին կերտեց բովանդակությամբ սոցիալիստական և ձևով աղգային դրական այնպիսի կոթողներ, ինչպես «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներն են:

6

Դեռևս 1918 թ., «Հեղափոխությունը և գեղարվեստը» հոգվածում, մատնանշելով այն ճշմարտությունը, որ «ստեղծվում է ...բուրժուազիայի դեմ մղած պրոլետարիատի հսկայական պայքարի նոր գեղարվեստը»,— «կոմունիստ» բոլշևիկյան հայ շարաթաթերի ռոռշակությամբ ընդգծում է այն իրողությունը, որ աշխարհը թևակոխում է «...մեծ փարքերիկներին» շրջանը, մոռանում է «սոցիալիստական էրան»: Ընդգծելով նոր գեղարվեստի սկզբնա-

¹ «Պահակ», № 12, 1920, Բիֆիլո

վորման փաստը որպես կենսական հարց, շարաթաթերթը առաջ է քաշում քայքայվող ու կործանվող բուրժուազիայի թողած կուլտուրական ժառանգության, արվեստի ու գրականության օգտագործման հարցը. կլասիկներին պետք է ոչ թե մերժել, ասում է նա, այլ «լուրջ և ուշադիր ուսումնասիրել»¹:

Մեր պոեզիայում (Չարենցի «Ամենապոեմ»-ում, Վշտունու «Զանգահար» բանաստեղծության մեջ, Աբովի «Միայն կինը», 1919, Կրկերի ժողովածուում) նշմարվող ֆուտուրիստական տենդենցների, անցյալի կլասիկ ժառանգության բացասման բողոքանության «տեսության» դեմ կտրուկ կերպով հանդես է գալիս մարքսիստ-գրականագետ Արտաշես Կարինյանը իր «Հին» և «Նոր» դեղարվեստը» (1920) մենագրական աշխատությամբ, «Հին» արվեստի դեմ թույլ տված ամեն մի ոտնձգություն համարելով խիստ վտանգավոր:

«Ֆուտուրիստների կարծիքով,— գրում է Ա. Կարինյանը,— պրոլետարական Ռուսաստանում «Հին արվեստը» և այդ արվեստի նմուշները պիտի վերջնականապես քանդվեն: Պրոլետարիատի դիկտատուրան պիտի հաստատվի նաև դեղարվեստի բնագավառում: Պիտի հաստատվի ֆուտուրիստների դիկտատուրան...»²:

Անցյալի ստեղծագործական լավագույն տրադիցիաներից կտրված, անհող ու ինքնաբավ այդպիսի «Նոր» արվեստը դատապարտված է մահվան: «Նոր» արվեստը իր խորագույն արմատներով պետք է կապված լինի «Հին» արվեստին, շատ բան պիտի վերցնի նրանից: «Հին արվեստը,— ասում է Կարինյանը,— լի է այնպիսի մոմենտներով, որոնք հարազատ և մոտ են մեզ նույնիսկ ավելի, քան անցյալի հասարակությանը... Հասել է այն ժամը, երբ հնարավոր է մեկնել և ըմբռնել անցյալի մեծ արվեստագետների «մոռացված» գործերը, «Հին արվեստի» բոլոր հարուստ և բարդ գծերը»³:

Հայ գրականագիտության բնագավառում հնչող այս առողջ ձայնը, անշուշտ, իր նշանակությունն է ունեցել նոր պոեզիայի ձևավորման մեջ:

Հայ գրողներին ոգեշնչում ու գեպի Հոկտեմբերյան մեծ նվաճումներն էր մղում նաև հայ մամուլում հնչող Մաքսիմ Գորկու

¹ «Կոմունիստ», № 6, 1918, Մոսկվա, էջ 13:

² Ա. Կարինյան, «Հին» և «Նոր» դեղարվեստը, Մոսկվա, 1920, էջ 38:

³ Նույն տեղում, էջ 43:

բարեկամական ու հարազատ ձայնը: «—Ընթացե՛ք... դեպի նոր կյանք,—կոչ է անում նա ժողովրդին, աշխատավոր ինտելիգենցիային, զրոյներին:—Մեզ հետ միասին պայքարի ելեք հին կարգի դեմ, կյանքի նոր կարգ ստեղծելու աշխատանքի ելեք մեզ հետ, մեզ հետ՝ դեպի ազատութիւնն ու կյանքի գեղեցկութիւնը»¹:



1917—1920 թվականների հայ գրականութեան համար բնորոշը ռեոլյուցիայի հաղթանակի նկատմամբ ունեցած հաստատուն հավատի, թշնամու դեմ մինչև վերջ պայքարելու պատրաստակամութեան զրոհորումն է: Պայքարը Սովետական Ռուսաստանի հղորակման, Հոկտեմբերյան նվաճումների պաշտպանութեան համար՝ նշանակում էր Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատելու նպատակը հետապնդող պայքար: Սա է մեր զրոյների ստեղծագործութեան գաղափարական բովանդակութիւնը: Թումանյանը, Խաչատուրյանը, Հակոբյանը, Տերչանը, Կուրդինյանը, Չաքերցըր և միշարք այլ զրոյներ ամենևին չեն տարակուսում, որ Հայաստանի փրկութեան ուղին անցնելու է Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիայի միջով, որ հայ ժողովրդի միակ ճշմարիտ բարեկամը Սովետական Ռուսաստանն է:

1917—1920 թթ. հայ ռեոլյուցիոն գրականութեան յուրահատկութիւնն այն է, որ նա մի կողմից իր մեջ անդրադարձնում է հոկտեմբերյան մեծ տեղաշարժերը, ակտիվորեն պաշտպանում ռեոլյուցիայի մեծ նվաճումները, սոցիալիստական հայրենիքը, իսկ մյուս կողմից՝ ակտիվորեն նպաստում ազատագրական այն մեծ ու բախտորոշ պայքարին, որը աշխատավորական խավերը, բանվորներն ու գյուղացիները, Կոմունիստական պարտիայի գլխավորութեամբ, մղում էին Անդրկովկասում, ինչպիս և Հայաստանում՝ սովետական կարգեր հաստատելու համար:

¹ «Կոմունիստ», 1918, № 9, Մոսկվա, էջ 10:

ՄԱՂԵՏԱՀԱՅ ԴԲԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
20-ԱԶԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

1

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիան նոր դարադուխ բացեց մարդկության բաղմադարյան պատմության մեջ: Հոկտեմբերյան ռեուլյուցիան վերջ դրեց ամեն տեսակ սոցիալական ու ազգային ճնշումներին Ռուսաստանում և ռեուլյուցիոն պայքարի նոր թափ հաղորդեց աշխարհի ժողովուրդների ազատագրական պայքարին:

«Ալրորա» ռեուլյուցիոն հաժանավի հրանոթների հզոր համազարկը ուժղին արձագանք գտավ նաև Հայաստանում: Հայ աշխատավորական մասսաները, ոգեշնչված Հոկտեմբերի դասերով, 1917—1920 թթ. նոր ուժով պայքարի ելան Սովետական իշխանության հաստատման համար:

Ժողովրդի ազատագրական պայքարը, սակայն, տեղի տնեցավ ժանր իրադրության մեջ: Դաշնակցական կառավարությունը ավանտյուրիստական գործողությունների միջոցով փորձում էր ժողովրդական լայն մասսաներին հեռու պահել ռեուլյուցիոն-սովետական Ռուսաստանից, Հայաստանը դարձնել օտարերկրյա իմպերիալիստների գաղութ: Բուրժուական նաղիոնալիստները, հավաքագրելով ներքին հակահեղափոխական ուժերը, և աջակցություն ստանալով անդու-ամերիկյան «բարերարներին», ամեն ինչ անում են ռեուլյուցիոն շարժման ընթացքը կասեցնելու համար: Ազատագրական պայքարը, սակայն, հզոր ընթացք է ստանում՝ ծավալվելով Հայաստանում Սովետական իշխանություն հաստատելու նշանաբանով: Կոմունիստական պարտիայի ղեկավարությամբ 1917—

1919 թթ. ընթացքում կազմակերպված ռեուլյուցիոն ելույթները, նորանոր ուժեր ընդգրկելով, 1920 թ. մայիս ամսին վերաճում են համաժողովրդական լայնածավալ շարժման: «...Բուն Հայաստանում տիրող ներքին դրուժյունը և ռեուլյուցիոն խմորումը օրակարգի հարց են դարձրել Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատելու հարցը...»¹, — ասված է Ադրբեջանի Կ(բ)Պ քաղաքային և Ռ-Կ(բ)Պ Կովկասյան բյուրոյի նիստի վերաբերյալ հաշվետվության մեջ: Հայաստանում ռեուլյուցիոն իրադրությունը իր քարձակետին է հասնում 1920 թ. նոյեմբեր ամսին: Հայաստանի անհապաղ ազատագրության հարցը դրվում է ամենայն վճռականությամբ:

1920 թվականի նոյեմբերին, Հայաստանի բանվորներն ու գյուղացիները, Կոմունիստական պարտիայի ղեկավարությամբ և ռուս ժողովրդի եղբայրական օգնությամբ, ղինված ապստամբություն են սկսում դաշնակցական բախտախնդիր կառավարության դեմ: Ապստամբությունը հաղթանակում է: Հայաստանի Ռազմա-ռեուլյուցիոն Կոմիտեն իր ղեկավարացիայում հռչակում է Հայաստանում Սովետական իշխանության հաստատումը:

Նոյեմբերի 30-ին Հայաստանի Ռեկոմը Վ. Ի. Լենինին հղած ուղերձում գրում է. «Թող հայտնի լինի համաշխարհային ռեուլյուցիայի առաջնորդին, որ Դիլիջանի և Քարվառնսարայի շրջանների գյուղացիները, զայրացած դաշնակցական կառավարության հանցաբորժ քաղաքականությունից և երկրում խորացող անարխիայից, քարձարցրին ապստամբության դրոշմ: Հայաստանի Կոմունիստական պարտիան անմիջապես իր ձեռքը վերցրեց այդ տարերային շարժման ղեկավարությունը և ստեղծեց Հայաստանի Ռեկոմ, Հայաստանը հայտարարելով Սովետական Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկա»²:

1920 թ. դեկտեմբերի 2-ին, Երևանի ազատագրման օրը, Վ. Ի. Լենինը Հայաստանի Ռեկոմի նախագահ Ս. Կասյանին ուղարկած հեռագրով ջերմորեն ողջունում է հայ ժողովրդի պատմության սոցիալիստական վերածնության սկիզբը. «Հանձին Ձեզ ողջունում եմ իմ պերիալիզմի ճնշումից ազատագրված աշխատավորական Սովետական Հայաստանին»³:

Սովետական կարգերի շնորհիվ հայ ժողովուրդն ապտագրվում է զարավոր ստրկությունից: Հայ ժողովրդի պատմության

¹ «Известия ЦК КП (6) Азербайджана», № 2, 26-июня, 1920 г.

² «Образование СССР», стр. 158.

³ Վ. Ի. Լենին, Երկեր (4-րդ հրատ.), հատ. 31, էջ 550:

այս բախտորոշ իրողությունը՝ սոցիալիստական ռեւոլյուցիան, գնում է ազգային ինքնություն պետականության հաստատուն հիմքերը:

Ազատ ու անկախ քաղաքական կյանքի, ազգային վերածնություն ձգտումներով լի և ազատագրական դարաւոր պայքարի բազմում ուղիներով անցած ժողովուրդը իր պատմական բախտը, իր երկրի ասպազան ու հնադարյան հարուստ կուլտուրայի դալիք ծաղկումը առհավետ կապում է Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեւոլյուցիայի հետ:

«Ամենքից լքված ու հուսահատված հայ ժողովուրդը իր հայացքը դարձրեց դարձյալ դեպի Ռուսաստանը, — 1920 թվականի դեկտեմբերի 18-ին Հայաստանի Ռեկոմին դրած նամակում ասում է ազգային մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը: — Այժմ նոր, ազատ Ռուսաստանից է կախված ոչ միայն հայ ժողովրդին ազատել վերահաս վտանգից, այլև ապահովել նրա անկախ քաղաքական կյանքը, խաղաղ վերջացնել հայկական արյունոտ խնդիրը, հայ ժողովրդին հաշտեցնել մահմեդական հարևանների հետ և արդար աշխատանքի ճանապարհով առաջնորդել դեպի նոր կյանք... Նոր Ռուսաստանը... նոր դարաշրջան է բաց անում մարդկության պատմության մեջ...»¹:

Քաղաքացիական կռիւները ծանր մարտերում հաղթանակ նվաճած հայ բանվորները և գյուղացիները, սովետական իշխանությունը տեղերում ամրապնդելուց հետո, ձեռնամուխ եղան նոր հասարակության կառուցմանը, տնտեսական ու կուլտուրական կյանքը սոցիալիստական հիմունքներով վերափոխելուն: Նոր կյանքի շինարարությունը Հայաստանում առանձին դժվարություններ էր ներկայացնում. անվերջ պատերազմներից հյուսված Հայաստանը լցված էր որբերով ու գաղթականներով, որոնց անընդհատ հոսանքը շարունակվում էր դեպի մայր-երկիր: Հայաստանի որոշ շրջաններում (օրինակ, Զանգեզուրում) դեռ պահպանվում էին հակահեղափոխության վերջին ամբոցները, բուրժուական նացիոնալիստները մի որոշ ժամանակ ակտիվ պայքար էին մղում Սովետական երիտասարդ իշխանության դեմ. հետամնաց, ծայրահեղորեն քայքայված, կաթվածահար տնտեսություն էր ժառանգություն մնացել հին կարգերից՝ «որբի ու ողբի հայրենիքից»:

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկեր, հատ. 5, 1945, էջ 453:

Ջնայած այս ամենին, նոր կշանքի շինարարությունը ծավալվում է աշխատավորական մասսաների քաղաքական ու աշխատանքային վերելքի պայմաններում: Հողի ազդեցնացման, նոր տնտեսական քաղաքականության անցնելու և մի շարք այլ կարևորագույն միջոցառումների շնորհիվ ամրապնդվում է բանվորների ու գյուղացիների տնտեսական-քաղաքական դաշինքը: Հաստատուն նախադրյալներ են ստեղծվում սոցիալիզմի կառուցման համար:

Սոցիալիստական շինարարության առաջնահերթ խնդիրները բուծելու համար կարևորագույն նշանակություն ունեցավ Սովետական Ռուսաստանի փորձը և Վ. Ի. Լենինի 1921 թվականի ապրիլի 14-ի ծրագրային նամակը՝ «Աղբբեջանի, Վրաստանի, Հայաստանի, Դաղստանի, Լեռնականների ռեսպուբլիկայի կոմունիստ ընկերներին»: Վ. Ի. Լենինի նամակում հստակորեն որոշված էր տնտեսական քաղաքականության կոնկրետ ուղիները Անդրկովկասում, որն այն ժամանակ իր զարգացման մակարդակով և տնտեսական, սոցիալական, քաղաքական մի շարք այլ պայմաններով առանձնահատուկ տեղ էր գրավում: «Ամենից ավելի կարևոր է, որ Անդրկովկասի կոմունիստները հասկանան իրենց դրությունը, իրենց ռեսպուբլիկաների դրության յուրօրինակությունը, ի տարբերություն ՌՍՖՍՐ դրության ու պայմանների, հասկանան մեր տակտիկան նույնությամբ չընդօրինակելու, այլ մտածված կերպով, կոնկրետ պայմանների տարբերության համապատասխան այն ձևփոխելու անհրաժեշտությունը»¹:

Ելնելով այն հիմնական նախադրյալից, որ Կովկասն իր բնակչության կազմով գերազանցորեն գյուղացիական երկիր է, Վ. Ի. Լենինը ցուցում է տալիս ժողովրդական տնտեսության վերականգնումը սկսել ուղղման աշխատանքներից: «Իսկույն աշխատել բարելավել գյուղացիների դրությունը և սկսել էլեկտրիֆիկացիայի, ուղղման աշխատանքները: Ուղղումն ամենից ավելի է պետք և ամենից ավելի կվերածնի նրան, կլավի անցյալը, կամրապնդի անցումը դեպի սոցիալիզմ»²:

Ղեկավարվելով առաջնորդի պատմական նամակի ծրագրային դրույթներով, Հայաստանի Սովետական կառավարությունը հողի ազդեցնացումից հետո ձեռնարկում է էլեկտրիֆիկացիայի և ուղղ-

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 32, էջ 402:

2 Նույն տեղում:

ման աշխատանքները: 1922 թվականին սկսվում է Շիրակի ջրանցքի կառուցումը: Նույն թվականին բացվում է Էջմիածնի ջրանցքը, 1923 թ. սկսվում է Երևանի հիդրոկայանի կառուցումը, 1925 թ. բացվում է Շիրակի՝ Վ. Ի. Լենինի անվան ջրանցքը, 1927 թ. հիմք է դրվում Ջորաղետի մեծ հիդրոկայանի շինարարությանը:

Լայն ծավալ է ստանում ժողովրդական մասսաների ինքնագործունեությունը՝ կոմունիստական շաքարոջակների ձևով:

Աշխատանքի նկատմամբ նոր, կոմունիստական վերաբերմունքի հիման վրա սկսում է ձևավորվել Հայաստանի բանվոր դասակարգը, որը տասնամյակի վերջում արդեն վճռական ուժ էր տնտեսության մեջ:

Կոլտնտեսային շարժումը իր ոլորտի մեջ է առնում գյուղացիական տնտեսությունների մեծ մասը, բնակչության լայն խավերին ներգրավելով սոցիալիստական շինարարության մեջ:

Հայաստանում Սովետական իշխանության առաջին տասնամյակում արդեն գյուղատնտեսության և արդյունաբերության մեջ կատարված լուրջ տեղաշարժերի հիման վրա խնդիր է դրվում՝ Հայաստանը աստիճանաբար դարձնել առաջավոր արդյունաբերության և վարդաքաժ տնտեսության երկիր:

1922 թ. հունվարի 22-ից մինչև փետրվարի 4-ը Երևանում տեղի է ունենում Հայաստանի բանվորների, գյուղացիների և կարմիրբանակայիների ղեկավարների Սովետների առաջին համագումարը: Համագումարը հաստատում է Սովետական Հայաստանի առաջին Սահմանադրությունը:

Անդրկովկասի այն ժամանակվա տնտեսական ու քաղաքական իրադրությունը հիմնադրաբար թելադրում էր նրա կազմի մեջ մշտնոջ սովետական ռեսպուբլիկաների ֆեդերացիայի կազմակերպման անհրաժեշտությունը, բայես կարևորագույն նախադրյալ սոցիալիզմի կառուցման համար: «Ջրմագին ողջունելով Կովկասի սովետական ռեսպուբլիկաները, — գրում է Վ. Ի. Լենինը 1921 թ. ապրիլի 14-ի նամակում, — ես ինձ թույլ եմ տալիս հույս հայտնել, որ նրանց սերտ դաշինքը կստեղծի ազգային խաղաղության մի այնպիսի օրինակ, որը չի տեսնված բուրժուազիայի ժամանակ և անհնարին է բուրժուական հասարակարգում»¹:

Հետևողականորեն կենսագործելով Լենինյան ազգային քաղա-

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկիր, հատ. 32, էջ 402:

քականության բարձր սկզբունքները և հաղթահարելով բուրժուական նացիոնալիստների դիմադրութիւնը, անդրկովկասյան ժողովուրդները 1922 թ. մարտին միավորւում են Անդրկովկասյան Սովետական Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկաների ֆեդերացիայի մեջ, իսկ նույն թվականի գեկտեմբեր ամսին Հայաստանը ֆեդերացիայի միջոցով մտնում է ՍՍՌՄ կազմի մեջ:

Ժողովրդական տնտեսութեան վերականգնման աշխատանքներին դուրենթաց Հայաստանում ծաւլւում է կուլտուրական մեծ շինարարութիւն: Տնտեսական դարգացման հետքերով երկրում հորդում է կուլտուրական ռեուլյուցիայի լայն հոսանքը: Հայաստանի Ռեկոմի գեկրետով (1920 թ. գեկտեմբերի 6-ին) հայոց լիզնուն հայտարարւում է պետական լեզու: Պետականացւում են դպրոցական և կուլտուր-լուսավորական բոլոր հաստատութիւնները, դպրոցը անջատւում է եկեղեցուց¹: Ժողովրդական կրթական սիստեմի մեջ կատարւում է արմատական շրջադարձ: Բացւում են հարլուրավոր նոր դպրոցներ, հրատարակւում են նոր դասագրքեր՝ մաթինի լեզւով: Կազմակերպւում են անդրադիտութեան վերացման հարլուրավոր խմբակներ ու լիկկայաններ, բացւում են նոր թերթեր: 1921 թ. հունվարի 23-ին հիմնադրւում է հայկական առաջին բարձրագոյն ուսումնական հաստատութիւնը՝ Երեւանի Պետական համալսարանը, իսկ հունիսի 10-ին ստեղծւում է Հայաստանի Պետական հրատարակչութիւնը:

Առաջին տասնամյակում հիմնադրւում են կուլտուրայի բազմաթիւ օջախներ (տուն-թանգարաններ, կուլտուրայի պատմութեան ինստիտուտ, Հնութիւնների պահպանութեան կոմիտե, բանվորական ու գյուղական ակումբներ, խրճիթ-ընթերցարաններ, թատրոններ, երաժշտական ստուդիա, կոնսերվատորիա, Պետլինո):

Սկսւում է հայ ժողովրդի ձեռով ազգային, բովանդակութեամբ սոցիալիստական կուլտուրայի վերելքը:

Վերելք են ասլում գիտութիւնը և արվեստները՝ ճարտարապետութիւն, թատրոն, նկարչութիւն, քանդակագործութիւն, երաժշտութիւն:

Կուլտուրական ռեուլյուցիայի մի կարեւոր բնագավառն էր գեղարվեստական գրականութիւնը, որն իր կյանքը սկսեց դադարաւորական պայքարի բարդ իրադրութեան մեջ:

¹ Տե՛ս Հայաստանի Ռեկոմի 1921 թ. գեկտեմբերի 5-ի գեկրետը:

Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան, հիմնավորապես վերափոխելով քաղաքական և սոցիալական հարաբերությունները Ռուսաստանում, գրականությանն առաջադրեց նոր պրոբլեմներ, գրողներին կանգնեցրեց նոր հարցերի լուծման անխուսափելի անհրաժեշտության առաջ: Ռևոլյուցիան ոչ միայն հեղաշրջում էր երկրի քաղաքական կառուցվածքի մեջ, այլև տիրապետող հայացքներում: Մտավորականության բոլոր շերտերը այս կամ այն չափով «շփվեցին» ռևոլյուցիայի հետ. ոմանք անցան նրա թշնամիների բանակը, իսկ մյուս՝ առաջավոր և մեծ մասը, ենթարկվելով պատմության վարդապետան օրինաչափությանը, կանգնեց ռևոլյուցիայի պաշտպանության դիրքերում:

Անդրադառնալով համաշխարհային-պատմական այդ հեղաշրջման նշանակության հարցին, «Մեր օրերի գլխավոր խնդիրը» (1918) հոդվածում Վ. Ի. Լենինը գրում է. «Մեր օրերում մարդկության պատմությունը կատարում է ամենամեծ, ամենագծվարին շրջադարձերից մեկը, որն ունի անընդգրկելի, առանց ամենափոքրիկ չափազանցության կարելի է ասել՝ համաշխարհային-ազատագրական նշանակություն... Զարմանալի չէ, որ այդքան սուր շրջադարձի ամենասուր կետերում, երբ շուրս կողմն ամենասոսկալի աղմուկով ու տրաքոցով կոտրվում և փլվում է հինը, իսկ նրա կողքին աննկարագրելի տանջանքներով ծնվում է նորը, ոմանց գլուխը պատվում է, ոմանց տիրում է հուսալքում, ոմանք երբեմն չափազանց դառն իրականությունից փրկություն են որոնում գեղեցիկ, հրապուրիչ ֆրազի հովանու տակ»¹:

«Հոկտեմբերը,—դիպուկ ասել է Ալ. Տոլստոյը,—ուսա գրականությանը գտավ ի դեմս մեծ դարի էպիգոնների՝ անկման ու քայքայման մեջ: Փոքր բացառություններով, Գորկու բացառությամբ, նա հեռու էր ժողովրդից և խորթ էր նրան»²:

Ալ. Տոլստոյը, անշուշտ, որոշ չափով խտացնում է գույները, անուշադրության մատնելով գեռես ռևոլյուցիայից առաջ՝ դարասկզբից հին հասարակության ընդերքում հասունացող ապագա գրականության առողջ բողբոջները և այն գրողների գաղափարա-

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 27, էջ 179:

2 Ալ. Տոլստոյ, Սովետական գրականության քառորդ դարը, Երևան, 1943. էջ 15:

կան ու թեմատիկական որոնումները, որոնք, իհարկե, մեծ դժվարություններով ու երկունքի ցավերով, փորձում էին իրենց իրավունքների մեջ վերականգնել ռուս գրականության փառահեղ ավանդները և իրենց երկերի հումանիստական բուլանդակությամբ հակադրվում էին XX դարի ղեկաղենատական գրական հոսանքներին: Տոլստոյը, սակայն, ճշմարիտ էր գրականության ընդհանուր վիճակի գնահատության հարցում. գրականությունն իր ընդհանուր որակով չունեւ ժամանակաշրջանի սոցիալական, բարոյական ու հոգեբանական պրոբլեմների արժարժման այն կրֆատ պարսպը, որն այնքան բնորոշ էր նրա անցյալի համար:

Պետք է ասել, որ բուրժուական գրական հոսանքները համեմատաբար նվաղ չափով դիտյան հայ գրականությանը: Մի կողմից ռեուլյուցիոն-պրոլետարական գրական հոսանքը (Հ. Հակոբյան և ղինակիցներ), մյուս կողմից դեմոկրատական գրականության խոշոր դեմքերի՝ Հովհ. Բումանյանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Ավ. Խաչակյանի, Վ. Տերչանի, Վրթ. Փափաղյանի և այլոց ստեղծագործությունն էր ժամանակի հիմնական գրական ղանգվածը:

Ժողովրդական գրականության հիմունքներին, սակայն, հայ գրականության մեջ նույնպես հակադրվում են ժողովրդից խորթացած տենդենցները: Այսպես. 10-ական թվականների հայ արձակի ու ղրամատուրղիայի մեջ հակումներ են նկատվում ղեպի նատուրալիստական մաներաները, ղեպի ընդգծված պոխիւլոգիզմը և նացիոնալիստական խոսքի մոդականությունը»: Պոեզիայի բնաղավառն էին խուժել «հին դարի էպիղոնները», «արյան ձայները» ու գավառական միստիցիզմի երգիչները: Մասնավորապես ղաշնակցության մոայլ տիրապետության օրերին,— երբ գրականության համար ղկային ղարգացման աձենատարրական պայմաններ,— հայ գրականության մեջ արտահայտվում են ժամանակի մոդայական գրական ուղղություններին տուրք տվող տրամադրություններ: Այս երևույթը խորապես անհանգստացնում է առաջավոր հայ գրողներին, որոնք հանգես են գալիս ռեալիզմի վերածնության, գրականության նոր ուղիների սրոնման պահանջներով:

«Գեղեցիկ հայ գրականության ներկան ես այնքան էլ միտիթարական և հուսատու ղեմ տեսնում,— գրում է քննաղատական ռեալիզմի ականավոր գեղագետ Ալ. Շիրվանզադեն,— նույնիսկ աչքի առաջ ունենալով պատերաղմի և հայ աղգի վերջին տարիների տառապանքները: Խոսքը մանավանդ վիպատանությանն է վերաբերում: Ո՞ր է նա, այդ վիպատանությունը: Ներկա հայ վիպատանությունը

վերին աստիճանի վեհերոտ է, նա վախենում է, իր սովերից, կարծես թե հույս չունի իր ուժերի վրա: Նա չի փորձում դուրս գալ փոքրիկ պատմվածքների և պատկերների նեղ շրջանից: Նա լողում է գետի ափերում՝ դողդողալով և չունի քաջություն՝ նետվելու խոր հոսանքի մեջ»¹:

Ռեալիստական հայ արձակի մշտն ականավոր ներկայացուցիչը՝ Նար-Դոսը, տագնապով գրում է. «Գեղեցիկ հայ գրականության ներկա՞ն: Ո՞րն է այդ, ո՞ր է այդ... խոսք կարող է լինել միայն անցյալի մասին...»²:

Հայ գրականության մեջ ստեղծված անմխիթարական վիճակի վերաբերյալ այս տխուր ու անհանգիստ խորհրդածություններին միանում են նաև Հովհ. Թումանյանը, Վրթ. Փափաղյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, ուրիշ գրական գործիչներ, որոնց համար Վ. Տերյանի արտահայտությունը, «չկա ավելի բարձր և վսեմ մի գործ, քան խաչակիր հայ ժողովրդին ծառայելը, նրա կյանքը, նրա պատիվը, նրա պայծառ հավատն ու հույսը փրկելը»³:

Ուշագրավ է, որ հայ գրողների գնահատականներին մեջ որքան անհույս և անօգնական է ներկայացվում գրականության ներկա դրությունը, նույնքան պայծառ է դիտվում հայ գրականության գալիք օրը՝ նրա ապագա ծաղկումը:

Անդրադառնալով Ռուսաստանի ժողովուրդների հասարակական կյանքում տեղի ունեցած հնդաշրջմանը, Նար-Դոսը գրում է. «Հին աշխարհը ճարձատում է հիմն ի վեր, և պիտի փլվի անխուսափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր, դեռևս անծանոթ աշխարհի...», իսկ այդ նոր աշխարհի ապագա գրականությունը «ավելի կորով ու թափ պիտի ստանա, ստեղծագործական ավելի ազատ թռիչք, դերժ անցյալի բազմազան կաշկանդումներից...»⁴: «Ապագան հղի է մեծ սպասումներով, — հավատով լի գրում է Վրթ. Փափաղյանը, — մեր մինչև այժմ ունեցած պատկերացումներից պիտի տարբերվեն հայ կյանքն ու ըմբռնումները»⁵:

¹ Ալ. Շիրվանզադեի պատասխանից՝ Ստ. Զորյանի «Ներկայացրած «Հայ գրականության վիճակը՝ հայ գրողների կարծիքով» հարցաթերթիկին («Պատանի», գրական-գեղարվեստական ամսանախ, Թիֆլիս, 1919):

² Նույն տեղում:

³ Վ. Տերյան, Երկեր, հատ. 4, էջ 197—198:

⁴ «Պատանի», գրական-գեղարվեստական ամսանախ, Թիֆլիս, 1919:

⁵ Նույն տեղում:

«Պատանի» արմանախի հարցաթերթիկի մեջ քաղաքական պայծառատեսությամբ աչքի է ընկնում Հովհ. Թումանյանի պատասխանը, որը մատնանշում է այն ճանապարհը, որով նոր սերունդը նոր ուղիներ է հարթելու դեպի ընդհանուր գրականության հզոր հոսանքը. «Մինչև այժմ մեր գրականությունը հարադատ հող չի ունեցել իր ոտքի տակ, մեծ մասով դադլովային գրականություն է եղել: Բանաստեղծի ոտը հարադատ ու իրական հողի վրա պիտի լինի. նրանից հետո միայն նա կարող է բարձրանալ, լեկուզ գլուխը մինչև Երկինք հասնի... Հայոց ապագա գրականության զարգացման գրավականը ազատ Հայաստանն է, ազատ, հարադատ հողը, ժողովուրդը...»¹:

Հովհ. Թումանյանի այս խոսքում ոչ միայն փայլուն ձևակերպում է ստացել արվեստների ազգային և ինտերնացիոնալ բնույթի փոխհարաբերության պրոբլեմը, այլև առաջ է քաշվում փառափառական ազատ պայմաններում միայն իրագործելի՝ գրականության բնական զարգացման հնարավորության լայն ծրագրերը:

Հայ գրականության բոլոր անձնավեր գործիչները, այսպիսով, հայ գրականության նոր ծաղկումը, նրա գալուց վերածնությունը կապում են ժողովրդի քաղաքական ազատագրության հետ:

Հայ գրականության զարգացման նոր ուղիների վերաբերյալ անսասան հավատով են հնչում ազգային մեծ բանաստեղծի, ժողովրդական ոգու անկրկնելի թարգմանի՝ Հովհ. Թումանյանի խոսքերը.

Ու պիտի դա հանուր կյանքի արշալույսը վառ հաղած,
Հազար-հազար լուսապայծառ հողիներով ճառագած,
Ու երկահաս թո բարձունքին, Արարտի սուրբ լանջին,
Կենսաժրպիտ իր շողերը պիտի ժպտան առաջին,
Ու պոետներ, որ չեն պրոծել իրենց շուրթերն անեծխով,
Պիտի գովեն քո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով:
Իմ նոր հայրենիք,
Հրդո՛ր հայրենիք...

3

Նոր կյանքի «երգն ու խոսքը»՝ նոր գրականությունը սկզբնավորվում և ձևավորվում է Հայաստանում Սովետական իշխանության հաստատումով:

¹ «Պատանի», գրական գեղարվեստական արմանախ, Թիֆլիս, 1919:

Գեղարվեստական գրականությունը և արվեստները, որոնք ռեուլյուցիայից առաջ զարգանում էին գերազանցորեն օտար հորիզոնների տակ՝ աշխարհասփյուռ հայկական գաղութներում, այսուհետև զարգանում են պետական լիակատար օժանդակության ու հովանավորության պայմաններում: Սովետական Հայաստանը պատմական հանգամանքների բերումով դառնում է հայկական կուլտուրայի զարգացման իսկական կենտրոնը, նրա «ազատ, հարազատ հողը» (Հովհ. Թումանյան):

Գրականության զարգացման առաջին շրջանի համար առանձնակի կարևորություն է ստանում նրա ստեղծագործական անձնակազմի հարցը՝ ովքե՞ր են այն մարդիկ, որոնք պետք է կերտեն ժողովրդի նոր գրականությունը, ի՞նչ հարաբերության մեջ են լինելու գրականության «հին» և «նոր» ուժերը: Այս «հանգույցը», բնականաբար, լուծվում է այն վերաբերմունքով, որ հանդես են բերում գրական տարրեր շերտերը ռեուլյուցիոն նոր իրականության հանդեպ: «Հների» համար մասնավորապես առաջնահերթ է դառնում նրանց քաղաքական ինքնորոշման խնդիրը:

Ռեուլյուցիայի հարցը հայրենի ժողովրդի պատմական զարգացման ճշմարիտ ուղիների որոնման հարցն էր: Ուստի և բնական է այն ակտիվ վերաբերմունքը, որ հանդես են բերում հայ մտավորականության առաջավոր ներկայացուցիչները դարաշրջանի մեծագույն երևույթի՝ ռեուլյուցիայի հանդեպ: Դեռ 1917 թվականից, երբ ամբողջ աշխարհում որոտաց Հոկտեմբերի ազատարար ձայնը, սկսվեց քաղաքական ինքնորոշման դժվարին, որոշ դեպքերում հակասական պրոցեսը: Տարեցտարի խորացավ ռեուլյուցիայի անհրաժեշտության ըմբռնումը, և արդեն 20-ական թվականների սկզբին հայ մտավորականության մեծամասնությունը քաղաքականապես կողմնորոշվեց դեպի մուրճի ու մանգաղի՝ բանվորների ու գյուղացիների նոր աշխարհը:

Ժողովրդի ազգային ու սոցիալական ազատագրության ջահալիրները՝ դարաշրջանի լավագույն մարդիկ, խորապես հավատում են, որ «Հաղթանակը շահագործվողների կողմը կլինի, որովհետև նրանց կողմն է կյանքը, նրանց կողմն է թվի ուժը, մասսայի ուժը, ամեն անձնազուհ, դադափաբական, ազնիվ, առաջ ուղացող, նորի շինարարության համար արթնացող, այսպես կոչված հասարակ

ժողովրդի, բանվորների ու գյուղացիների եռանդի ու տաղանդների ամբողջ հսկայական պաշարի անսպառ աղբյուրների ուժը»¹:

XX դարի ռուս ականավոր բանաստեղծ Ալ. Բլոկի պատմական կոչը՝ «ամբողջ մարմնով, ամբողջ սրտով, ամբողջ գիտակցությամբ ունկնդրել ռևոլյուցիան»,— դառնում է նաև հայ կուլտուրայի անձնավեր մարտիկների, իրենց հայրենիքի արժանավոր զավակների գործունեության նշանաբանը:

Վ. Տերյանից հետո, որ դեռևս 1917 թ. դարձավ կոմունիստ, ապրելով իր ստեղծագործական կյանքի երկրորդ ծնունդը, նոր, վերածնված Հայաստանի նոր, սոցիալիստական կուլտուրայի կառուցման գործին զինվորագրվեցին նաև հայ գրականության ու արվեստի ուրիշ նշանավոր գործիչներ:

Հովհաննես Թումանյանն ու Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Ավետիք Իսահակյանն ու Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Նար-Դոսն ու Դիրենիկ Դեմիրճյանը՝ գեղարվեստական խոսքի ճանաչված վարպետները, Ալեքսանդր Թադևոսյանն ու Մարտիրոս Սարյանը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանն ու Հովհաննես Աբելյանը՝ հայ արվեստի հսկաները, գեղարվեստական մտավորականության գերակշռող մասը, տարբեր ուղիներով ու նրանցից ամեն մեկը յուրովի, երբեմն տանջալից որոնումներով ու հակասություններով, ընդունեց սոցիալիստական ռևոլյուցիան որպես պատմական մեծիմաստ օրինաչափություն, որպես հայ ժողովրդի ազատագրական դարավոր տևեցների մարմնավորման արտահայտություն: Հայ կուլտուրայի լուսատուներին համար միանգամայն պարզ էր այն ճշմարտությունը, որ ով հեռանում է ժողովրդից, կտրվում է նրա կյանքից ու պայքարից, նա չի կարող տեսնել ապագան, որ միայն այն դրականությունն ու արվեստն են մնացուց, որոնք օրգանական, արյունակցական սերտ կապերի մեջ են ժողովրդի պատմական ճակատագրի, նրա կենսագրական հնամյա հասակի ու ապագայի հետ: Նրանք խոր կերպով զգացին պատմության վարդապետան իմաստը, ապրելով այն ճշմարտությունը, որ հայկական հին հողի վրա, սոցիալիստական ռևոլյուցիայի շնորհիվ, աշխատավոր հայ ժողովուրդը տեղ դարձավ իր

Սուրբ վաստակին, արդար հացին:

Նրանց ուղին ղեպի ռևոլյուցիան՝ աշխարհակործան հողմերի ու մեծ տառապանքների, մոլորությունների ու պայքարի, մոլեգին

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 26, էջ 364:

խոռովութեան ու պայծառ հուշսերի միջով անցած ժողովրդի ուղին էր:

«Հայ ժողովուրդն էլ,— գրում է օտար ճամփաներից հայրենի տուն դարձած Ավ. Իսահակյանը,— որ դարեր տեւող անհավասարութեան և դարհորելի պայքարի մեջ էր ընդդէմ բարբարոս բռնակալներին՝ իր հողի, իր աշխատանքի և մշակույթի ազատութեան համար, շնորհիւ Հոկտեմբերեան-Նոյեմբերեան հեղափոխութեան, ձեռք բերեց երազած կապույտ քոչունը՝ ազատութունը, ունեցավ սեփական հող իր ոտների տակ: Աշխատավորական երկաթե հղոր մորճով փակվեց ու դամբեց դուռը դարավոր թշվառութեան վրա և բացվեց նոր կյանքի դարագլուխը, վերածննդի էջեր՝ արևի բոցով գրված»:

«Եւ հայ ժողովուրդն էլ գիտի շատ լավ,— գրում է Շիրվանդադեն Փարիզի «Ապագա» թերթում, 1922-ին,— որ եթե բարեկամ է ուստ ժողովրդի հետ, ինչի իրական պաշտպան, եթե թշմանի է, չունի ոչ մի ուրիշ անկեղծ պաշտպան և իր գոյութիւնը ենթարկված է վտանդի»:

Մի ուրիշ հոգեւածում Շիրվանդադեն ասում է. «Թող լաւկանները շարունակեն ողբալ, թող թերահավատները իրենց թթու երգերը հորջորջեն,— ես հավատում եմ Հայաստանի, լավագույն Հայաստանի գոյութեանը: Հավատում եմ և պատրաստվում եմ նրա երգելու և նրան նվիրելու իմ կյանքի մնացորդը: Հավատում եմ նրա երիտասարդ կառավարութեան ուժերին, ազնվութեանը, հայրենասիրութեանը և անկեղծութեանը: Գիտեմ, որքան դժվարին, որքան ծանր է աշխատելը ու ապուշ տարրերի ձեռքով ավերված երկրի վերականգնումը, բայց և գիտեմ, որքան զորավոր է հայ աշխատավորի, հայ դուռեցու բազուկը»¹:

Շիրվանդադենի և Իսահակյանի քաղաքական դիրքորոշումը մեծ տպավորութիւն է թողնում արտասահմանեան աշխատավորութեան և այն մտավորականների շրջանում, որոնք ինչ-որ ժամանակ խաբուսիկ հուշսեր էին կապել արեւմտեան դեմոկրատիայի տուտ խոստումների հետ: Նրանց հետ միասին կամ նրանցից անմիջապէս հետո (1921—1925), Սովետական իշխանութեան պաշտպանութեամբ հանդես են գալիս նշանավոր երգիծաբան Երվանդ Օտյանը, անվանի հայտգետ, գրականագետ Արշակ Չոպանյանը, բանաստեղծ Վահան Բեքեյանը, արձակագիր Լեոն Բաշալյանը, կին գրողներ Զապել Եսայանը, Սիւլիլը, Զարուհի Գալեմբերեյանը, վի-

¹ «Երեւան» (Փարիզ), 1925, № 12:

պասան Տիգրան Կամսարականը, որը իր միջոցներով սովետահայ գրողների լավագույն երկերի համար արտասահմանում սահմանում է գրական մրցանակաբաշխություն¹, մեծատաղանդ քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանը, գրաֆիկ նկարիչ Էդգար Շահինը և շատ ուրիշներ։ Դաշնակցական վրդարարության ու հալածանքի պայմաններում նրանք բոլորը, միահամուռ կերպով, հարազատ ժողովրդի և նրա կուլտուրայի վերածնությունը կապում են Սովետական իշխանության ազգային քաղաքականության հետ, սոցիալիզմի գաղափարների հաղթանակի հետ²։

Անշուշտ, հայ գրականության անձնակազմի մեջ եղան նաև սակավաթիվ «փախստականներ» (Ալ. Ահարոնյան, Կոստան Զարյան, Ռեն, Ն. Աղբալյան), որոնք հեռացան «օտար ափեր»։ Սակայն հայ գրողների մեծամասնությունը, ընդառաջ գնալով ռեուլյուցիային, լծվեց սովետական միասնական գրականության ստեղծման գործին. նոր գրականության առաջին էջերը գրեցին Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Ալ. Խաչակյանը և մյուսները։ Հայ գրականության անվանի ներկայացուցիչների ճանապարհով գնացին նաև ռեուլյուցիայից առաջ արդեն ճանաչված գրողները՝ Մ. Մանվելյան, Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Վ. Թոթովենց, ինչպես նաև «գլուխացիական» գրողները (Վ. Միրաքյան, Մ. Դարբինյան, Աթ. Խնկոյան)։

Մյուս խումբը, որ մտավ սովետահայ գրականության ընտանիքը, պրոլետարական-ռեուլյուցիոն գրական հոսանքի ներկայացուցիչներն էին, որոնց, սկսած դեռևս 1905 թվականից, ռուսական ռեուլյուցիայի ժամանակաշրջանից, աճեցնում և գաղափարապես կոփում էին պարտիայի աշխարհի ակախավոր գործիչներ, ինչպես Ստեփան Շահումյանը, Սուրեն Ստանդարտյանը, Բոգդան Կնունյանը։ Հայ պրոլետարական գրականության հիմնադիր Հակոբ Հակոբյանի, հեղափոխական բանաստեղծուհի Շուշանիկ Կուրդինյանի, բանվոր-գրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի, արձակագիրներ Մովսես Արազու, Մադաթ Պետրոսյանի, Մարո Զուրաբյանի և ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական մամուլի օրգանների շուրջը համախմբված մյուս գրողների ու հրապարակախոսների (Ա. Կարինյան, Արշ.

¹ 1929 թ. մրցանակներ են շահում Ստ. Զորյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ա. Բակունցը, Վ. Ալադանը, Վ. Նորենցը։

² Այս մասին մանրամասն տե՛ս Առ. Ասատրյանի «Էջեր սոցիալիստական վերածննդի հայ գրականությունից» գրքում, Երևան, 1948։

Մեղիքյան, Հ. Գյուլիքեխովյան և ուրիշներ) համար գոյություն չունենր «անցման» տանջալից պրոբլեմ: Սովետական կարգերի համար զինքով և գրչով նրանք մարտնչում էին իրենց ամբողջ գիտակցական կյանքում:

«Անցման պրոբլեմ» գոյություն չունենր նաև գրական այն սերնդի համար, որին «կյանքի ուղեգիր» տվեցին Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիան և քաղաքացիական պատերազմի հերոսական ժամանակաշրջանը (Ն. Չարենց, Ազատ Վշտունի, Գ. Արով և ուրիշներ): Այս երկու հիմնական հոսանքների կողքին սովետահայ գրականության անձնակազմի մեջ նշանակալից տեղ են գրավում ժողովրդի ընդերքից՝ գործարաններից ու հաստոցների մոտից, գյուղական միջավայրից ու որբանոցներից՝ ուղղակի կյանքից, գրականության մեջ մտած երիտասարդ գրողները (Ա. Բակունց, Գ. Մահարի, Վ. Ալազան, Ն. Զարյան, Վ. Նորենց, Սիրաս, Մ. Արմեն, Գ. Սարյան, Ս. Տարոնցի և ուրիշներ): Բազմամարդ ու բազմատարր է դառնում սովետահայ գրականության ընտանիքը:

Գեղարվեստական տարբեր ըմբռնումների ու սկզբունքների, տարբեր ձիրքերի տեք գրական ուժերի համալսմամբ ու համագործակցության հաւցը դառնում է գրական փառափառության առաջնահերթ հաւցը:

Կոմունիստական պարտիան մեծադույն հեղատարություն է շրջապատում գեղարվեստական «հին» և «նոր» մտավորականությանը, նյութական ու բարոյական լայն հնարավորություններ է ստեղծում նրանց ստեղծագործական աճման, գեղարվեստական խոսքի զարգացման համար:

1921 թվականի հոկտեմբերի 4-ին գրած նամակում Հովհաննես Թումանյանը գեղեւ արտասահմանում՝ Իտալիայում գտնվող Ավ. Իսահակյանին շտապում է հայտնել. «...Մեր այժմյան կառավարությունը շատ ավելի լավն է, քան կարող ես երեւակայել: Մանավանդ գրականությունն ու գեղարվեստը երբեք էսքան ուշադրության առարկա եղած չեն մեր աշխարհում:

Մինչև իմ նամակի քեզ հասնելը, դու արդեն իմացած կլինես, որ մի շարք գրողների ու գեղարվեստագետների կենսաթոշակ են նշանակել, իսկ շուտով կհրատարակվի և կիմանաս, որ տալիս են ամեն արտոնություն, ամեն հարմարություն ու հնարավորություն: Նրանց թվում կկարդաս և քո անունը:

...Երկիրն ավերված է: Երաշտն էլ մյուս կողմից է շատ վնա-

սել: Բայց մեծ ջանք են թափում փրկելու և շինելու, և ամեն կերպ պիտի օգնենք»¹:

1921 թվականին հոկտեմբերին հրապարակվում է «Գրական-գեղարվեստական աշխատողների ապահովության մասին» դեկրետը²:

Դեկրետը կենսաթոշակ է նշանակում ոչ միայն Անդրկովկասում ապրող, այլև դեռևս արտասահմանում գտնվող բոլոր հայ նշանավոր գրողներին: Այս լայնախոհ վերաբերմունքը մեծ ոգևորություն է առաջ բերում զբի մշակների մեջ, որոնք անում են ամեն ինչ՝ օգնելու Սովետական Հայաստանի տնտեսության ու կուլտուրայի բարգավաճմանը:

Հովհաննես Թումանյանի նախաձեռնությամբ ու գործոն մասնակցությամբ, օրինակ, մի խումբ մտավորականներ 1921 թ. հիմնադրում են Հայաստանի օգնության կոմիտե (ՀՕԿ), որը հրապարակում է աշխարհում ցրված հայությանը ուղղված կոչ ու դեկլարացիա: Դեկլարացիան, որ տողորված էր «մութնի ու մանգաղի իշխանության» ամբաստնության բարձր գիտակցությամբ, ոչ միայն նշանավորում է հայ մտավորականության մեծագույն մասի քաղաքական զիրքորոշումը, այլև ջերմ արձագանք է գտնում արտասահմանյան հայ աշխատավորության ամենալայն խավերում:

Ուշագրավ է այն փաստը, որ դեկլարացիայի հրապարակումից անմիջապես հետո, Հ. Թումանյանը՝ ՀՕԿ-ի նախագահը, որպես Սովետական կառավարության «պոետական դեսպան», ուղևորություն է կատարում դեպի արտասահման, լայն ազիտացիա կազմակերպելով Սովետական կառավարությանը տնտեսական ու բարոյական աջակցություն ցույց տալու օգտին:

Հովհ. Թումանյանը և Հովհ. Հովհաննիսյանը, — դասական պոեզիայի երկու հսկաները, — մեմուարիստների վկայությամբ³, դառնում են այն «կենտրոնները», որոնց շուրջը խմբվում են հայ գրականության ու արվեստի գործիչները՝ միահամուռ ուժերով լու-

1 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 100:

2 «Նորհրդային Հայաստան», 1921, հոկտեմբերի 26:

3 Ա. Կարինյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, «Սովետական գրականություն», 1957, Ստ. Զորյան, Հովհաննես Թումանյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, «Հուշերի գիրք», 1959, Պետհրատ:

ծելու երկրի կուլտուրական վերելքի հարցերը: Նրանք չեն խորշում անգամ ամենահասարակ «սև աշխատանքից», միայն թե աշխատավոր զանգվածների մեջ ամրապնդեն ուղղության հավատը և ժողովրդի կենսական ուժերը ուղղեն երկրի վերաշինության անհետաձգելի խնդրին: Թուֆանյանի հայտնի «Վերնատան» տրադիցիան վերակենդանանում է նոր սկզբունքների հիման վրա: Առաջին պլան են մղվում կուլտուրական վարժունքի գործնական հարցերը:

4

Բնական է, որ գրականության զարգացման ընթացքում տպագրական-հրատարակչական բաղաձյի հարցը դառնում է առաջնահերթ: Չնայած հրատարակչական լայն հնարավորությունների բացակայությանը, տարեցտարի Հայաստանում ավելանում է հրատարակված գրքերի թիվը և նրանց տպաքանակը:

Գրքերը հրատարակվում են մեծ մասամբ առանց գեղարվեստական պատշաճ ձևավորման, անտրակ ֆլեթով, երբեմն՝ ուրիշ քաղաքների տպարաններում կամ մասնավոր հրատարակչական ընկերությունների կողմից, իսկ երբեմն էլ գրքերի փոխարեն լույս են տեսնում ձեռագիր ժողովածուներ (խմորատիպ), կամ «գեղարվեստական ասմունքի» բանավոր համարներ: Առհասարակ, գրական կյանքի բանավոր ձևերը մեծ տեղ են գրավում ժամանակի գեղարվեստական կենցաղում: 1923-ին մի խումբ մտավորականների նախաձեռնությամբ ստեղծվում է գրականության և արվեստի հատուկ դիսկուսիոն ակումբ, որը դառնում է գեղարվեստական հարցերի քննարկման ամբիոն:

Այս տարիներին հրատարակչության խնդիրները լուծումը լրացնում է գրական ժողովրդատիկան, որը տարեցտարի հարբստանում է նոր պարբերականներով և դառնում գեղարվեստական գրականության զարգացման կարևոր լծակներից մեկը:

Մեկը մյուսի հետևից լույս են տեսնում գրական-գեղարվեստական, քաղաքական-հասարակական հանդեսներ. «Նոր-աշխարհ» (1922, Թիֆլիս, լույս է տեսել 3 համար), «Նորը» (1922—1928), «Դարբնոց» (1922—23, Թիֆլիս), «Մուրճ» (1922—23), «Նոր ակոս» (1924—25), «Դիրքերում» (Թիֆլիս, 1925), «Վերելք» (1924—25), «Վիշկա» (1925, Բաքու, լույս է տեսել մեկ համար), «Լուսաբաց» (1927—30, Թիֆլիս), «Նոր ուղի» (1929—32), «Գրական դիր-

քերուժ» (1927—32): Օրաթերթերը («Նորհրդային Հայաստան», «Մարտակոչ», «Պրոլետար») տպագրվում են գրական հավելվածներով («Պայքար», «Գրական շաբաթ»), լույս են տեսնում մանկական ու երիտասարդական պարբերականները («Պատկոմ» 1923—1924, «Կարմիր ծիլեր»՝ 1923, «Պիոներ»՝ 1923—1930, «Երիտասարդ բոլշևիկ»՝ 1925—1934), մի շարք գրական թերթեր՝ «Նոյնմբեր» (մեկ համար), «Գյուղ գրող» (Ն. Բայազետ, 1925, մեկ համար), «Պրոլետ գրող» (1925, մեկ համար), երգիծական պարբերականներ («Շեշտ»՝ 1923, «Զուռնա»՝ 1924, «Կարմիր աքլոր»՝ 1921, Թիֆլիս, «Կարմիր մոծակ»՝ 1926.—1927, «Կարիճ» 1930) և այլն:

Գրանք բոլորը սովետական ժամանակաշրջանում ստեղծված պարբերականներ էին: Զնայած ներքին տարածայնություններին և սկզբունքային որոշ սխալներին (օրինակ, «Նորքի» մասնակի հակումը դեպի «զուտ արվեստը», «Գրական դիրքերում» հանդեսի ռապսոդիկական դիրքավորումը, «Standard»-ի ուսիլիտարիզմը, «Մուրճի», «Դարբնոցի», «Զուռնայի» կաստոյալությունը), գրական ժուռնալիստիկական ղեկավար դեր խաղաց գրականության հիմնական կազմեր աճեցնելու և զաղափարապես կոփելու, գրականության տեսության առանձին սյուրլիմենները մշակելու, ռուս գրականության նորությունները մասսայականացնելու գործում: Գրական ժուռնալիստիկական էստեղծեց սովետահայ գրականության ընթերցողների լայն ընթերցասրահ, նրանց մեջ դաստիարակելով զեղադիրտական ճաշակ և գրական նոր երևույթների գնահատման ղեկավարություն:

Ժուռնալիստիկական դարձավ գրական ընթացքի կենտրոնը, որտեղ և սուր կերպարանքով արտահայտվում են 20-ական թվականների ներգրական պայքարի հիմնական օրինաչափությունները:

Ներգրական պայքարը, որ ծայր է առնում սովետական գրականության ձևավորման խանձարուրում՝ «անհատական բմահաճույք» չէր: Պայքարը արտացոլում էր նոր գրականության ստեղծման բարդություններն ու զժվարությունները: Ռեկուլցիայի ամենածանր տասնամյակում, երբ կենաց ու մահվան պայքար էր դնում տնտեսական-զաղափարական հին ու նոր ձևերի միջև, բնականաբար, գրականությունը նույնպես չէր կարող հեռու մնալ այդ պայքարի ոլորտներից:

Ժամանակն առաջադրել էր գրականության զաղափարների, թեմաների, արտահայտման ձևերի «արմատական» փոփոխության և զեղադիրտական հին չափանիշների վերանայման, Կուրիշ խոսքով՝

սովետական գրականության ստեղծման պատմական խնդիրը, որը դասակարգային գոտեմարտերի սրված իրադրության մեջ առանձնապես մեծ զօլաբերությունների հետ էր կապված:

Ներգրական պայքարի կենտրոնական հարցը՝ նոր գրականության կառուցման հնարավորության ու նրա հեռանկարների հարցն էր:

Նրա սկզբնավորման օրերին հաճախ էին խոսակցություններ լսվում այն մասին, թե նոր գրականությունը զարգացման հետանկարներ չունի, թե նրա միակ հուսալի ապագան նրա անցյալն է:

Այս տեսակետը առանձին կրքով էն պաշտպանում արտասահմանում բուն դրած դաշնակցական «ինտելիգենտները»: Նրանք ազմուկ են բարձրացնում իրր թե իրեն «սպառած հայ գրականության» շուրջը, նրա մեջ տեսնելով սոսկ անցյալի գրականության թույլ արձագանքները և ուրիշ ոչինչ: Ռեակցիոն մամուլի էջերում նրանք գաղափարական ուղղակի արշավանք են սկսում հայ գրականության հին և նոր ուժերի դեմ, նրանց համագործակցությունը համարելով անիրագործելի:

Փորրաթիվ «ներքին էմիգրացիան» նույնպես ձայնակցում է այդ տրամադրություններին, նիդակներ ձոճելով սովետահայ գրականության գաղափարական բարձր հիմունքների դեմ:

Բացահայտ թշնամական դիրքերից բացի, գրական ուժերի համագործակցության այս շրջանում ակնհայտ են դառնում նաև ներքին տարաձայնություններն ու նորի կառուցման վերաբերյալ հակապատմական, սխալ հայացքները:

Այս առումով բնորոշ է դեռ 20-ական թվականների սկզբին արտահայտված այն տեսակետը, թե հին մտավորականությունը նոր կոլտուրայի շինարարության գործում որևէ անելիք ու ասելիք չունի: «Շինարար տենդով բռնված երկրում անապատ է նրա ճանաչարհը», — կարդում ենք հոդվածներից մեկում: «Ոչ մի ինտելիգենտ այդ սահմաններում» (սրբուխարական գրականության ստեղծման մեջ — խմբ.), — ասվում է մի այլ հոդվածում¹:

Բացասող մտայնության մեջ հետաքրքրական է նաև հետևյալ մոմենտը. հենքը, այսինքն նրանք, ովքեր իրենց ստեղծագործական ուղին սկսել էին դեռևս ռևոլյուցիայից առաջ, համարվում են սոցիալական հին միջավայրի ասպարեզից հեռացող շառավիղներ: Նորերը, այսինքն կոհակ սու կոհակ գրականության մեջ մտնող

¹ «Նորհրդային Հայաստան», 1922, № 5:

հրիտասարգները, նույնպես համարվում են անօգնական՝ գրական անսպառաքանության պատճառով: Այստեղից ուղղակի եզրակացություն՝ Հայաստանում պրոլետարական գրականության կառուցման անհնարինության վերաբերյալ:

Այս «տեսությունը» առաջ է քաշում նաև մեկ ուրիշ, ավելի «էական» նախադրյալ՝ ժխտելու Հայաստանում պրոլետարական գրականության կառուցման հնարավորությունը: Դա «սոցիալական բազայի» պատճառաբանությունն է: «Մեղանում պրոլետարական կուլտուրայի և պոեզիայի (գեղարվեստական գրականության — խմբ.) համար միակ կարեւոր հանգամանքը — սոցիալական բազան գեռ չկա», — գրում է այդ ժամանակ Տիգրան Հախումյանը: «Պրոլետարական պոեզիան կարող է ծնվել միայն պրոլետարական խոշոր կենտրոններում», — ասում է Հ. Սուրխաթյանը¹:

Հայաստանը գյուղացիական երկիր է, — պնդում էին այս տեսության կողմնակիցները, — ուստի և նա չի կարող այժմ, այս նախնական էտապում ներգրավվել պրոլետարական գրական շարժման մեջ, չի կարող կերտել իր նոր սոցիալիստական կուլտուրան, արվեստն ու գրականությունը:

Այս «տեսության» հակապատմական և աղանդավորական բնույթը արտահայտվում էր նաև այն բանում, որ Հայաստանի գյուղական իրականությունը դիտվում էր որպես սոցիալիստական գրականության բովանդակությանը «անհարադատ» երևույթ՝ անարժան մտնելու գեղարվեստի բնագավառը: «Պրոլետարական» և «գյուղացիական» հոգեբանությունները դիտվում էին որպես տրամագծորեն հակադիր սոցիալական տարերքներ, որիչ խոսքով՝ ժողովրդի մեծագույն մասի կյանքն ու աշխատանքը վտարվում էր սոցիալիստական գրականության շրջանակներից:

Պրոլետարական կուլտուրայի ժխտման տրամադրությունները առանձնապես լայն տարածում են գտնում ՆէՊ-ի տարիներին: Դասակարգային սուր դոտեմարտերի տարիներ էին գրաւք: ՆէՊ-ը Վ. Ի. Լենինը համարում էր տակտիկական մաներ՝ սոցիալիզմի հետագա հարձակման համար պարտադիր, բայց ժամանակավոր նահանջ: «Նահանջի» այս իրադրության մեջ աշխուժանում է բուրժուական-քաղերևիական գաղափարախոսությունը: Սոցիալական անկայուն շերտերը ՆէՊ-ը դիտում են իբրև Սովետական իշխանության «վերասերման» ընթացքի սկիզբ: Բուրժուական դա-

¹ «Նոր աշխարհ», 1922, № 8:

զափարախոսությունը գրականության մեջ արտահայտվում է «ստեղծագործական տվառության» լողունգի և արվեստը ջաղաքականությունից անջատ դիտելու տենդենցների ձևով:

20-ական թվականներին հանդես են գալիս մի շարք գրական խմբավորումներ, որոնք հրապարակ են բերում իրենց գեղագիտական նոր ծրագրերը, հաճախ անորոշ ու մշուշապատ բովանդակությամբ: Մամուլի էջերում և ակումբներում¹ դիսպուտներում ծավալվում են գրական բուռն վիճարանություններ: Այդ հրապարակային վիճարանությունների մեջ հաճախ գերիշխում էր այս կամ այն գրական խմբակի նեղ «ցեխալիս» հոգևորանությունը և ոչ թե նոր գրականության զարգացման ուղիների որոնման մտածված ու հավասարակշռված աշխատանքը:

Պրոլետարական գրական խմբակներից առաջ կազմակերպվում են մի շարք միավորումներ, որոնց շուրջը համախմբվում են անցյալից եկած գրողները: Դրանք են Թիֆլիսի «Հայ գրչի մշակների ընկերությունը» (1921—1923) և Երևանի «Հայ գեղարվեստական աշխատավորների միությունը» (1921—1922): «Միություն»-ի նպատակն է,— ասված է Երևանի գրական ընկերության ծանուցման մեջ,— նպաստել հայ լինքնուրույն և թարգմանական գրականության զարգացմանը, առաջ բերել գրական նորանոր արժեքներ և ի մի ժողովել գեղարվեստական գրականության անկազմակերպ ու ցրված աշխատավորներին»²:

Ծանուցումից արդեն երևում է, որ կուտուր-լուսավորական հիմունքներով կազմակերպված այդ ընկերությունները չեն առաջադրում գաղափարական նպատակներ՝ կապված ուղղուցիտ դադափարների հետ, իսկ «ցրված գրական աշխատավորներ» ասելով հասկանում էին անխտիր գրական բոլոր շերտերը:

Թիֆլիսի և Երևանի ընկերությունները զգալի չափով նպաստում են գրականության բանավոր ձևերի՝ ստեղծագործական ասուլիսների, գրական նոր երկերի ու հին արժեքների քննարկումների կազմակերպմանը, դրանով իսկ ընթերցողների լայն շարքերի մեջ պատվաստելով սեր ու զգայուն վերաբերմունք գրականության նկատմամբ: Այդ ընկերությունները կարճ կյանք ունեցան արդիական գրականության խնդիրներից կտրված լինելու, ստեղծագործական որոշակի դեմք չունենալու պատճառով: Դրականը նրանց գործունեության մեջ դասական ժառանգության արժեքների պաշտպանությունն էր՝ պրոլետկուլտական հարձակումներից:

¹ «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», Երևան, 1957, էջ 52:

Դրանց զուգահեռ լայն ծավալ է ստանում պրոլետարական գրական շարժումը՝ ժամանակի ամենամասսայական հոսանքը:

1922—1923 թթ. ընթացքում ձևավորվում են պրոլետարական առաջին գրական խմբակները. «Մուրճը»՝ Երևանում, «Դարբնոցը»՝ Թիֆլիսում, «Քուրան»՝ Մոսկվայում, որոնք կանգնած էին ռուսական «КЗУНУДА»-ի դիրքերի վրա և որդեգրել էին նրա ստեղծագործական հիմնական սկզբունքները:

Այդ խմբակներից մի փոքր առաջ, — երբ դրանք գեուս գտնվում էին ձևավորման պրոցեսում, — հանդես եկավ «Երեքի» խմբակը (Ե. Չարենց, Գ. Սբով, Ա. Վշունի):

1922 թվականի հունիսի 6-ին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում (№ 130) տպագրվեց «Երեքի» ղեկավարացիան՝ գրական առաջին մանիֆեստը Սովետական Հայաստանում: Ահա ղեկավարացիան՝ ամբողջությամբ:

«Ներկա հայ բանաստեղծությունը մի թրջախտավոր է, որ անխտապիկիորեն դատապարտված է մահվան:

Նրա զույլության միակ արդաբացումը՝ մահամերձ լինելն է: Նրա տրագիցիաները նման են թոքախտավոր երեխաների, որոնք բացի վարակումից ոչինչ չեն առաջացնում:

«Հայրենիք», «Սեր անրիժ», «Անապատ ու մեհուրություն», «Մթնշաղկեր նրբակերտ», «Մոռացում ու երազներ», — ահա մեր գրական թոքախտի մանրենները, — որոնց առաջացրած պտուղներն են՝ նացիոնալիզմը, ռոմանտիզմը, պեսիմիզմը, սիմիոլիզմը:

Մենք հանդես ենք գալիս որպես ախտահանողներ: Մենք բերում ենք մեզ հետ մաքուր օդ և երկաթի առողջություն: Քաղերևի նացիոնալիզմին մենք հակադրում ենք պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը: «Անբիժ սիրուն» մենք դեմ ենք դնում առողջ բնավոյ:

Մեզ համար անապատները դարձել են բազմաժխտի քեղաքներ: Իսկ մեր երակների մեջ մենք զգում ենք բազմահազար ամբոխների հույզը:

«Նրբակերտ մթնշաղկերին» աշուր հաջորդել է բոսոր արշալույսը և պայքարող դասակարգի մարտական շնփուրը մեզ արթնացրել է «մոռացման երազներից»:

Մեր մեջ ստեղծագործում է բազմությունների տեմպը և մենք զեպի բազմություններն ենք իջեցնում մեր ստեղծագործությունը:

Մենք պահանջում ենք.

1. Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից՝ դեպի կենդանի խոսքը:

2. Արտահայտել այն, ինչ այժմեական է՝ շարժում, դասակարգային պայքար, երկաթ ու կարմիր:

3. Այդ նպատակներին հասնելու համար բանաստեղծության մեջ պետք է կիրառել՝

1. Ռիթմը որպես շարժում.

2. Պատկերը (образ) որպես կենցաղի բնորոշում.

3. Ոճը և լեզուն որպես տվյալ նյութի և խառնվածքի արտահայտություն:

Մեր օրվա լողունգն է.

Կորչեն գրական արիստոկրատ շկոլաները, առանձնասենյակային գրողները, գրադարաններում ննջող գրքերը և սալոնային կանայք:

Կեցցե՛ գեղարվեստական կենդանի խոսքը, ստեղծագործող բազմությունները:

Կեցցե՛ ստեղծագործող բազմությունը՝ իր հզոր ռիթմով:

Կեցցե՛ սյուրլիստարական հեղափոխությունը:

Յիլշե Չարենց, Ազատ Վշտունի, Գևորգ Աբով:

«Երեքի խմբակը» առաջին անգամ սովետահայ իրականության մեջ առաջադրեց նոր գրական շարժմանը նվիրված գեղագիտական ծրագիր: Դեկլարացիոն ասպարեզ եկավ գրականության տրադիցիաները «հեղաշրջելու», նրա նոր ուղիները հաստատելու, նոր բովանդակությանը համապատասխանող գեղարվեստական արտահայտման նոր ձևեր մշակելու պահանջով:

Դրական էր և պատմականորեն պայմանավորված «Երեքի» դեկլարացիայի խոռոչությունը քաղբենիական նացիոնալիզմի, արվեստի մեջ ասպաղասակարգայնության, ասլոլիտիկ «չեզոքություն» և էսթետիզմի դեմ¹: Դրական էր նաև դեկլարացիայի հեղինակների պաշտպանած այն գրույթը, որ նոր գրականությունը չի կարող ձևավորվել անցյալի գրականության որոշ սկզբունքների դեմ ուղղված

1 Ապագադասակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան» հոդվածում Չարենցը հանդես է գալիս արվեստի մեջ միայն «գեղեցիկի» մոմենտն ընդունող, արվեստի «կյանքը մոռանալու միջոց» համարող տեսության սուր քննադատությամբ:

պայքարից անկախ. մասնավորապես ճշմարիտ էր արվեստի նոր ձևերի հայտնագործման պահանջը, որը Վլ. Մայակովսկու՝ «նորի մասին անհրաժեշտ է խոսել նոր խոսքերով: Անհրաժեշտ է արվեստի նոր ձև»¹,—տեսականի կրկնությունն էր:

Ինչպես ռուսական «ձախ» ֆուտուրիստները, որոնց ակներև ազդեցությամբ գրվել էր դեկլարացիան,— «Երեքը» նույնպես ժամանակի կենտրոնական հարցն էին համարում ռևոլյուցիայի և արվեստի փոխհարաբերության հարցը: Տնտեսության ու կենցաղի մեջ կատարված հեղաշրջումը,— ասում էին նրանք,— անհրաժեշտաբար առաջադրում է նաև դրական հին ըմբռնումների արմատական ու անդառնալի «խորտակման» պահանջ:

«Երեքի» ելակետը, վերջին հաշիվով, ռևոլյուցիան էր,— նրանք հասարակական կառուցվածքի մեջ կատարված արմատական փոփոխությունների դիրքերից էին որոնում դրականության նոր ուղիներն ու շավիղները:

«Երեքի» դեկլարացիան, այսպիսով, ժամանակի պահանջներից բխած դրական մանիֆեստ էր. այն հրապարակ նետվեց ոչ թե նրա հեղինակների՝ «նոր արվեստի օրենսդիրների» սուբյեկտիվիստական քմահաճույքի թելադրությամբ, այլ նոր գրականության բովանդակությունն ու ձևերը որոշելու պատմական անհրաժեշտությունից: «Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից՝ դեպի կենդանի խոսքը»,— ահա դեկլարացիայի գեղագիտական հրկու կարևոր հիմունքներից առաջինը: Այս սկզբունքի ձևակերպման մեջ ակներև է Վլ. Մայակովսկու գեղագիտական հայացքների ազդեցությունը, որին թե Զարենցը և թե Աբովը համարում էին պոեզիայի ապագան: «Իսկ դու կարդացե՞լ ես Մայակովսկուն: Չես կարդացել: Աչքերիցդ է երևում: Չիմանալով Մայակովսկուն, մեր օրերում չի կարելի բանաստեղծ դառնալ»,— վերհիշում է Զարենցի այդ օրերի տրամադրությունը Ն. Զարյանը²:

Դեկլարացիայի «մայակովսկիական»՝ ռևոլյուցիոն նպատակամիտումը նրա «ռալիոնալ հատիկն էր», նրա պատմական արդարացումը:

Սակայն, դեկլարացիայի «դրական լիցքից» ավելի, գրական միջավայրում մեծ ներգործություն ունեցավ նրա «բացասական

¹ «Искусство коммуны», 1918, № 4.

² Н. Зарьян, Партия объединила нас. «Знамя», 1956, № 2.

լիցքը»։ Հին և նոր արվեստի սահմանագիծը քաշելու, նորի որոնման և հնի դեմ պայքարի մոլեգնությունը Չարենյին և մյուսներին հասցրին «արդիականության նալից» կլասիկան դուրս նետելու, նախառեկլյուցիոն շրջանի հայ գրականության արժեքները ամբողջովին բացասելու պրոլետկուլտական-ֆուտուրիստական ծայրահեղությանն ու հակապատմական եզրակացություններին։ Փոխ առնելով Պրոլետկուլտի աղանդավորական տեսակետները¹ և ռուսական ֆուտուրիստների «ուլտրա-ռեկլյուցիոն» լուղունգները («Հանուն մեր վաղվա՝ այրենք Ռաֆայելին, ավերենք թանգարանները, տրոբենք ժադրկներն արվեստի»), — դեկլարացիայի հեղինակները՝ հին գրականության «ախտահանողները», հրապարակ էին բերում անցյալի կուլտուրական ժառանգության նկատմամբ վերաբերմունքի մի ծրագիր, որը խորապես հակասում էր պարտիայի մշակած քաղաքականության ոգուն։

Դեռևս Հոկտեմբերի օրերին և ապա՝ ռեկլյուցիային հաջորդող առաջին տարիներին, անդրադառնալով անցյալի կուլտուրական նվաճումների քննադատական յուրացման հարցին, Վ. Ի. Լենինը գտնում էր, որ պրոլետարական կուլտուրան չի կարող ձևավորվել միանգամայն դատարկ տեղում, որ այն պետք է հանդիսանա գեղարվեստական հին արժեքների վարձացումն ու շարունակությունը։ Պրոլետարական կուլտուրան, — ասում էր Վ. Ի. Լենինը՝ Կոմերիտ-միության Համառուսաստանյան III համագումարում, 1920 թվականին, — մի ինչ-որ անհայտ տեղից դուրս պրծած, իրենց պրոլետարական կուլտուրայի մասնագետներ համարող մարդկանց հնարած բանը չէ։ Այդ բոլորն ամբողջապես անհեթեթություն է։ Պրոլետարական կուլտուրան պետք է լինի օրինաչափ զարգացումը գիտելիքների այն պաշարի, որը մշակել է մարդկությունը կապիտալիստական հասարակության, կալվածատիրական հասարակության, չինովնիկական հասարակության ճնշման տակ։ Այդ բոլոր ուղիներն ու շավիղները բերել են, բերում են և շարունակում են բերել դեպի պրոլետարական կուլտուրան...»²։

Մի շարք ուրիշ հոգվածներում և դրույցներում, ելնելով ամեն մի ազգային կուլտուրայի մեջ երկու՝ բուրժուական և դեմոկրա-

¹ «Բաղմաժխոր քաղաքների երգի» պահանջը դուրացիական հոծ մասսայի ընկալած Հայաստանում ոչ ավելի, ոչ պակաս, նշանակում էր՝ կտրվել գրականության ազգային հողից, մեկուսանալ ժողովրդից և տուրք տալ շրջված ռեյտեր-նացիոնալիզմին։

² Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 31, էջ 348։

տական-սոցիալիստական կուլտուրաների առկայության փաստից, Վ. Ի. Լենինը առաջ էր քաշում «հին» արժեքների քննադատական մշակման խնդիրը և սպանիչ ծաղրի ենթարկում նրանց, ովքեր Նիհիլիստական մոլեգնության պահին ժխտում էին դասական արվեստի անթառամ կոթողները և «ճախրում» պրոլետարական կուլտուրայի «անօդ տարածություններում»:

Չնայած ժառանգության հարցի վերաբերյալ Կոմունիստական պարտիայի միանգամայն հստակ դիրքորոշմանը և Լենինի իմաստուն ցուցումներին, այնուամենայնիվ, գեղարվեստական կոնկրետ պրակտիկայում հին և նոր արվեստների սահմանագիծը որոշելու, անցյալի ժառանգությունը «ընդունելու կամ չընդունելու» խնդիրը, որ ժամանակի ամենահիմնական խնդիրներից էր, միշտ չէ, որ լուծում էր ստանում պարտիական դրույթներին համապատասխան ձևով: Այս բնագավառում «ուլտրա-ռևոլյուցիոն», ըստ Լուիջան պարտիայի քաղաքականության համար վնասաբեր և գրականության ապագայի համար կործանարար գիծ էր վարում Պրոլետկուլտը: Պրոլետկուլտի տեսաբանները ժխտում էին անցյալի ժառանգության դերը սոցիալիստական կուլտուրայի զարգացման շրջանում, համարելով դա «աբսուրդ», և մեկուսանում էին իրենց կազմակերպության «ավտոնոմիայի» շրջանակներում, այդ սեպարատիզմը համարելով արվեստի զարգացման կազմակերպական միակ ընդունելի ձևը: Պրոլետկուլտական տեսակետների տուր քննադատությամբ հանդես եկավ պարտիան: Վ. Ի. Լենինը մշակեց Պրոլետկուլտի վերաբերյալ բանաձևի նախագիծը, իսկ 1920 թ. գեկտեմբերի 1-ին հրապարակվեց ՌԿՊ(բ) ԿԿ-ի նամակը Պրոլետկուլտի մասին, որտեղ բացահայտվեց նրա հակամարքսիստական էությունը:

«Նրեքը», որ կամա թի ակամա տրձագանքում էին պարտիայի ձողմից խստիվ դառապարտված Նիհիլիստական տեսակետներին, գեկլարացիայի հրապարակումից հետո էլ չղադարեցրին հախուռն արշավանքը անցյալի կուլտուրայի թանկագին արժեքների դեմ: Բնորոշ է այս առումով Չարենցի դրավոր հայտարարությունը. «Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հիմնարկների տրադիցիաների դեմ»¹: Դեկլարացիայի երկրորդ հիմնական սկզբունքը վերաբերմունքն էր դեպի անցյալի կուլտուրան:

Նրեքի բանվորական ակումբներում «Նրեքը» կազմակերպում

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 136:

են գրական բաղմամարդ երեկոներ ու «շեփորահանդեսներ», հրապարակում են մի շարք գրական բյուլետեններ՝ իրենց նոր բանաստեղծությունների նմուշներով:

Դեկլարացիայի ծայրահեղ սխալ տեսակետների և նրա ոգով գրված բանաստեղծական ժողովածուների սուր և հիմնավորված քննադատությամբ հանդես են գալիս գրականագետներ Պ. Մակինցյանը (Շառվիական Բուալոն և նրա արբանյակները՝ թվով երեք ու կես)¹, Հ. Սուրխաթյանը («Մի դեկլարացիայի առթիվ»)², Ա. Կարինյանը («Վտանգավոր սայթաքում»)³:

Նրանք առանձնապես ծանրանում են ռեուլյուցիոն բանաստեղծ Չարենցի և գրական օրենսդիր Չարենցի հակասությունների վրա, բանաստեղծին զգուշացնելով ստեղծագործական փակուղու մեջ ընկնելու վտանգից: «Նդիշ Չարենցը իր թարմաշունչ պոեզիայով շատ ավելին է տվել պրոլետարական պոեզիային, քան այս աղքատիկ ու ծովումած կանոններով է տալիս»,— գրում է Պ. Մակինցյանը⁴:

«Ներքը» իրենց հերթին, թե հրապարակորեն և թե մամուլում, հանդես են գալիս «Դեկլարացիան» պաշտպանող դասախոսություններով ու հոդվածներով, արսուրդ համարելով նոր արվեստի ստեղծման ընթացքի մեջ անցյալի գրական արժեքների օգտագործման հնարավորությունն իսկ: Այդ ամենը նրանք համարում են սլաոմական անախրոնիզմ:

«Անցել են Թոմանյաններն իրենց կիսաֆեոդալական ու կիսագյուղացիական միամիտ ասլոմների հետ, անցնում են նաև Տերյանները»,—ասում է Գ. Աբովը⁵:

«Մեր խորին համոզմունքով այն երկը կամ պոեմը, որը չի համապատասխանում տվյալ ժամանակի և դասակարգի տրամադրություններին, դադարում է կենդանի խոսք լինելուց, իսկ որոշ դեպքերում դառնում է վատ ազդեցության միջոց: Այս տեսակետից ավելի վնասակար բան, քան Տերյանի պոեզիան ես չեմ պատկերացնում»,— գրում է Չարենցը «Աղադասակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան» հոդվածում:

«Ասել, որ Տերյանի լեզվով կարելի է ժամանակակից կյանքը

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 157:

² «Նոր աշխարհ», 1923, № 1:

³ «Պայքար», 1923, № 2:

⁴ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 157:

⁵ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 158:

երգել—նշանակում է... մեր կրասնոարմեյեցին ցանկանալ հագնել սպիտակ ձեռնոցներ, ֆրակ և բուտաֆորային կիսակոշիկներ», —ասում է նա մի ուրիշ հոգւածում¹։

«Երեքից», անկասկած, տաղանդով անհամեմատ բարձրը Եղիշի Չարենցն էր, որը ելնելով միանգամայն ճիշտ կետից՝ ռեուլյուցիայից, հանդես գալով գեղարվեստական նոր ձևերի հայտնագործության պահանջով (սենրկա հայ բանաստեղծությունը պետք է փորձի գեղարվեստական ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանությանը համապատասխան), միաժամանակ կլասիկների դեմ մղած «գրապայքարում» տարված «ռեուլյուցիոն ավյունով» ու ապագա երգի երկունքի ցավերով, ժամանակավորապես ընկնում է անարխիստական բացասման վտանգավոր բավիղները։ Չարենցի այդ շրջանի հոգւածներից մեկն ունի շատ բնորոշ վերնագիր՝ «Երկու աշխարհի սահմանագծում»։ Սա գրական մանիֆեստի նշանակությունն ունեցող հոգւած էր։

Այդ հոգւածը ուշագրավ է ամենից առաջ նրանով, որ արտահայտում է գրական նոր սերնդի հայեցողությունը հայ նորագույն պոեզիայի ուղիների մասին։

«Ասելով «անցյալ», —գրում է Չարենցը, —մենք այսօր պատկերացնում ենք այն ամենը, ինչ որ գտնվում է 917-ի Հոկտեմբերից այն կողմը։ Պրոլետարական հեղափոխության հատու սուրը մի կարմիր խաչ քաշեց օրերում ու ժամանակներում այն ահեղ թվականին և այն ամենը, ինչ որ մնաց դժի այն կողմում՝ կանգնածների համար հնամենի դարձավ՝ հեռու ու անհաղորդ...»։

Ելնելով այն պայմանից, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան, առավել ևս ռեուլյուցիայի, անհրաժեշտություն է դարձնում արվեստի նոր ձևի և նոր ոճի որոնումը («Ձևի խնդրում պետք է ելնենք մեր այսօրվա կենցաղից»), Չարենցը անանցանելի սահմանագիծ է դնում Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի ժառանգության և այն «նորերի» միջև, որոնք «փնտրելով մեր վաղվա պոեզիայի համար ուղիներ ու շավիղներ», իրենց հայացքը դեղերում են միայն դեպի ասլադան. «Կանդենկ ենք մենք, նորերս, սահմանագծի այս կողմը, ետեում՝ հինն է, թեկուզ և ծանոթ ու հարազատ, բայց հեռու ու երազացած»²։

¹ «Նորհրդային Հայաստան», 1922, 20 հունիսի

² Ն. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957։

«Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածը, ղգալի շափուկ կրելով ժամանակի սահմանափակությունների կնիքը, միա- ժամանակ, ինչ-որ պոլեմիկական ներկիցք էր պարունակում այդ մոլորությունների դեմ, գրական նոր սերնդին տանելով եթե ոչ այսօր, ապա վաղը կամ ավելի ուշ՝ դասական պոեզիայի անթափանչ արժեքներին հոգեպես շփվելու պահանջի առաջադրումը. «եվ ինչ- քան որ ևնառ կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովան- դակությունը, օրհներգած կենցաղը՝ լուռցի Հովհաննեսի, գլուխ- րեցի Ավույի և դանձակեցի Վահանի պատկերած կյանքից,—այն- քան էլ սիրելի ու ընդունելի կլինեն նրանք, և՛ աշխարհի քնար- րգունները և՛ աշխարհի պոետներին: Նրանց, երեկվա մեր տխրու- նակ պոետների քնարերգած կենցաղի ժխտմամբ է միայն, որ կա- րող են ընդունելի ու սիրելի դառնալ նրանք գալիքի պոետներին»:

Չարենցի հետագա ուղին պարզում է նրա հայացքների շրջա- դարձը՝ «Երեքի» դեկլարացիայից մինչև կլասիկ ժառանգության դեղարվեստական արժեքի խոր ըմբռնումը, այստեղից էլ մյուս աստիճանը՝ ճշմարիտ, մարքսիստական կոնցեսսիան անցյալի կուլտուրայի քննադատական օգտագործման հարցում:

Եթե «Երեքի» խմբակի ստեղծագործական դրույթները որոշ մասով ֆուտուրիստների «Искусство коммуны» (1918—19) թերթի դրույթների կրկնությունն էին¹, որոշ մասով պրոլետկուլ- տական (բոգդանովյան) տեսակետների արձագանքը, ապա պրոլե- տարական առաջին մասսայական կազմակերպությունների՝ «Դարբ- նոցի» (Թիֆլիս, 1922—23), «Մուրճի» (Երևան, 1922—23), «Բու- րայի» (Մոսկվա, 1923) գործունեության հիմքում դրված էին Պրոլետկուլտից անջատված «КУЗНИЦА» խմբակի (1920) կազմա- կերպչական սկզբունքներն ու ստեղծագործական պլատֆորմը: Այդ խմբակները «КУЗНИЦА»-ի հայկական տարատեսակներն էին, և գրեթե բոլոր հարցերում հենվում էին նրա գրական յուրահատուկ «դեղատոմսերի» վրա:

Ի տարբերություն «Երեքի», սրանք իրենց դռները լայնորեն բացել էին պրոլետարական և աշխատավորական միջավայրից

¹ Ահա, օրինակ, ֆուտուրիստների ընդող լողուններից մեկը. «Մեզ անհրա- ժեշտ է ոչ թե արվեստի մեղավ տաճար, որտեղ լլկվում են արվեստի երկիրը, այլ մարդկային հոգու կենդանի գործարան... Արվեստը պետք է կենտրոնանա ոչ թե մեռած տաճար-թանգարաններում, այլ ամենուրեք՝ փողոցներում, տրամվայներում, ձեռնարկություններում, արհեստանոցներում և բանվորական թաղամասերում» (Մայակովսկու «Храм или завод» թեմայով ճառից):

դուրս եկած բոլոր սկսնակներին համար, գործում էին «կուլտուրան մասսաներին մոտեցնելու» նշանաբանով:

«Մուրճից» մի փոքր առաջ ձևավորվեց Թիֆլիսի «Դարբնոցը»¹ Հակոբ Հակոբյանի նախաձեռնությամբ և Մ. Արաղու, Ս. Խանոյանի, Ծ. Թորգոմյանի, Մ. Դարբինյանի, Հ. Աղաբաբի ակտիվ մասնակցությամբ: «Դարբնոցի» շուրջն են կենտրոնացնում Թիֆլիսում ապրող բազմաթիվ սկսնակներ՝ լրագրողներ, բանվոր ու կիսախնտելիզենա: գրողներ:

«Կոչ արողետարական գրողներին» հոդվածում Հակոբ Հակոբյանը «Դարբնոցի» նշանաբանն է համարում ոչ թե առանձին-անհատ, մեկուսացած, այլ «կաղմակերպ, միացած ուժերով» ստեղծագործելը, «աշխատավորական կյանքի, կովի, հաղթանակի և այլ շմբոնումների խորացումը, արողետարական սկսնակ գրողների (բանվոր՝ թե կիսախնտելիզենա) գեղարվեստական ստեղծագործության ղենքի՝ գրչի կոփումը»²:

Հակոբյանը փաստորեն արձագանքում էր ճոր Բանվորական իդեոլոգիային՝ «թեորիային», որ այնքան ակտիվ կերպով սլաշտախանում էր ռուս բանաստեղծ Ն. Գաստեր:

«Դարբնոցի» հետ կաղմակերպչորեն կապված էր Երեանի «Մուրճ» խմբակը, որը հիմնադրեց Ալատ Վշտունին: «Մուրճի» մեջ մտան նոր միայն գրականության մեջ թեկնածու գրողները (Ն. Զարյան, Գ. Վանանդեցի, Վ. Ալազան, Գ. Մահարի, Հմ. Սիշաս, Վ. Նորենց, Ն. Դաբաղյան և ուրիշներ):

«Մուրճ» հանդեսի առաջին համարի խմբագրականում «Մուրճ» խմբակի գործունեության ծրագրի մասին ասվում է հետևյալը. «Մուրճը» հրատարակվում է ոչ թե տիրացու էսթետների հոգեկան թավարարման համար, այլ կռելու, կոփելու աշխատավորության գեղարվեստական գիտակցությունը, դուրս քաշելու անորոշություններից և լքումից այն բոլոր աշխատավոր շնորհունակ գրողներին, բանաստեղծներին, որոնք մինչև այժմ հնարավորություն չեն ունեցել դուրս գալու հրապարակ, մարդկելու, կրթվելու և ուսումնասիրելով գրական անցյալ և ներկա շարժումները՝ դեմ գնալու իրենց օտար գրական դպրոցներին»³: 1923-ին Մոսկվայում կաղմակերպվում է «Դուրա» խմբակը՝ Գուրգեն Հայկունու նախաձեռնությամբ:

¹ «Կարմիր աստղ», Թիֆլիս, 1922»

² «Մուրճ», Երեան, 1922, № 1»

«Քուրայի» ստեղծագործական նշանաբանը պարզվում է «Кузница» ամսագրի ողջունից. «Սոցիալիստական Հանրապետությունների Միությունը հանձին Ձեզ վառեց մեկ պրակտաբական «Քուրա» ևս՝ պրոլետարական գեղարվեստը դարձնելու նոր կյանքի և նոր ձևերի ոճով»:

Բաղդատելով միմյանց հետ երեք խմբակների ծրագրերը, նրանցում շենք տեսնում էական տարբերություններ՝ ո՛չ կազմակերպական հիմունքների և ո՛չ էլ դավանած ստեղծագործական սկզբունքների միջև:

Տարբերությունը միայն ստեղծագործական ակտիվության աստիճանի մեջ է: «Քուրան» օրինակ, բնականորեն, ավելի քան սպասիլ է՝ սակավաթիվության և հայկական իրականությունից հեռու լինելու պատճառով: «Դարբնոցը» ավելի տարվում է գրական կենցաղի ու ուսուցման հարցերով:

Ծրեանի «Մուրճ» խմբակը դրանց մեջ անհամեմատ եռանդուն էր՝ մասնավորապես գրականության նոր ուղիների որոնման մեջ: Այս խմբակների հրապարակ գալը պատմական անհրաժեշտություն էր և նրանց գնահատությունը պահանջում է պատմական մոտեցում: Դրական էր նախ և առաջ այդ խմբակների մասսայական հիմքը, որը բխում էր կոլտուրայի սեփական վարպետների և աշակերտների վարած քաղաքականությունից: «... Ոչ մի դեպքում առաջ չանցնել մասսաների զարգացումից, այլ սպասել մինչև ուրիշ այդ մասսաների սեփական փորձից, նրանց սեփական պայքարից կծնի առաջընթաց շարժում»¹, — լենինյան այս պատվիրանը հավասարապես վերաբերում էր նաև գեղարվեստական գրականությանը:

Դրական էր նաև այն, որ այդ խմբակները դարձան պրոլետարական գրական ուժերի կենտրոնացման անհրաժեշտ օջախները: «Մուրճ» խմբակի հիմքի վրա շուտով (1922 թ. դեկտեմբեր, 1923 թ. հունվար) ձևավորվեց Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիան (ՀԳԴԱ), որի մեջ մտան Ա. Վշտունին, Գ. Աբովը, Ն. Զարյանը, Ան. Վարդանյանը, Հմ. Սիրասը, Վ. Ալազանը, Գ. Մահարին, Ն. Դաբաղյանը, Արաքսը, Սարմենը, Խնկո Ապերը, Գ. Վանանդեցին, էդ. Խոջիկը և Խրիշենը: «Մուրճը» և Ասոցիացիան՝ սկզբնական շրջանում, իրենց շուրջը համախմբելով Ժողովրդի հետ պատրաստակամ գնացող գրական երիտասարդ կադրեր:

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 28, էջ 165:

րին, սլաքար ծաւալեցին քաղքենիական հոգեբանության և բուր-
ժուական նացիոնալիզմի արտահայտությունների դեմ, գրական
նոր սերունդը կողմնորոշեցին դեպի ռեոլյուցիայի և սոցիալիստա-
կան շինարարության հրատապ հարցերը:

Դրական աշխատանքի կողքին պրոլետարական առաջին գրա-
կան խմբակները թույլ են տալիս մի շարք սկզբունքային սխալ-
ներ՝ նոր գրականության կառուցման հարցերում:

Այսպես, նրանք առաջ են քաշում «դասակարգային ինքնամ-
փոփոխման» տեսությունը, նոր գրականությունը դիտելով որ-
պես միայն բանվոր դասակարգի գրականություն: Այս տեսության
ոգով են գրված «Դարբնոցի» և «Մուրճի» մի շարք ծրագրային
հոգվածները:

«Պրոլետարական պոեզիան,—գրում է «Մուրճի» կաղմակի-
րիչ Աղատ Վշտունին,—պետք է ձևակերպի հենց ինքը՝ պրոլետա-
րիատը: Ինչ փուլի, թե առաջին նվազ ձևակերպումը կլինի երբեմն
թույլ, երբեմն ոչ գեղարվեստական ու միտումնավոր, նոր իշխող
դասակարգը կունենա իր սխալներն ու թույլ կողմերը, մինչև որ
կյանքը ցույց կտա բնական ուղին, մինչև որ հետզհետե բանվոր-
ական կոլեկտիվիստական գրականությունը կհզկվի, կզարգանա
և կունենա բանվոր դասակարգի ապագա հեռանկարների նրբու-
թյուններն ու գեղեցկությունները»¹:

«Մուրճը» նույնպես, «Երեքի» նման, առաջ է քաշում այն սխալ
տեսակետը, թե անհրաժեշտ է ամբողջովին խզել կապերը դասա-
կան ժառանգության հետ, նոր կուլտուրայի կերտման համար
ոչինչ չվերցնել անցյալից: «Պրոլետարական կուլտուրայի առաջ
ամայի դատարկություն է»՝ Պրոլետկուլտի «ձախ» լուսնագրերն ու
հին երգն էին կրկնում մուրճականները: Ստեղծագործության մեջ
նույնպես մուրճականներն ու դարբնոցականները հետևում են
«Кузница» խմբակի բանաստեղծների (Մ. Գերասիմով, Ֆիլիպչեն-
կո, Վ. Կիրիլով, Վ. Ալեքսանդրովսկի) գեղագիտական սկզբունք-
ներին՝ նրանց «սոսիալիզմամիկային», վերացական ռոմանտիզմին,
առարկյապաշտությանը, «բանվորական հարվածի պոեզիային»
(поэзия рабочего удара):

«Ես քեզ եմ միայն ուզում լսել Դաստե, և ուրիշ ոչ ոքի»,—
ն. Ասեկի արտահայտած աչա միակողմանի հոգեբանությունը մուր-
ճականները (ոչ միայն նրանք) դարձնում են իրենց «միակ ճիշտ»

¹ «Կարմիր աստղ», 1922, 12 մայիսի:

նշանաբանը, սլաշտամունքի վերածելով մուրճի և երկաթի, մեքենայական «քաղաքականության» գովքը:

«Բոլոր սյուսերին» (1923) կոշ-բանաստեղծության մեջ, ձայնակցելով արվեստը արտադրողականությամբ փոխարինելու լեֆիստական կանոններին, Չարենցը գրում է.

Հասկանում եք
— Ոչ մի սլառնառ,—
Թեկուզ պրոլետպոստաս,
Թեկուզ պրոլետպոեզիա:

«Мы растем из железа», — ասում է ռուս բանաստեղծը, և նրան կրկնում են հայ ղինակիցները:

Մենք նոր ենք, մենք սյուսեր հանճար,
Մեր մուսան էլեկտրիկն է, շողին,

գրում է Ազատ Վշտունին, «Պոետ-սողսլառ-հանճար» հոսստիճան միասնությունը հռչակելով որպես «զտարյուն» պրոլետարական սյուզիայի դավանանք: «Նոր բանվորական կոլեկտիվիզմի» բաղումի, բյուրերի, մասսաների ռեյտյուցիոն աշխարհագրացումը արտահայտելու համար մուրճականները և նրանց հետ՝ Ե. Չարենցը՝ որոշ ժամանակ, վերջինիս պատկերավոր արտահայտությամբ՝ «խրն են ընտրում որպես հարսնացու», այսինքն կենդանի մարդու հոգեբանությունը և սոցիալական էությունը փոխարինում են մեքենայի, շոգու, էլեկտրիկի ֆետիշացումով: Ինչպես կրակից, մուրճականները վախենում են սյուզիայի մեջ լիրիկական «հոսի» թափանցումից, մարդու անհատականության՝ զգացմունքների և խոհերի կոնկրետացումից, «անձնական» թեմաների առաջադրումից՝ այս ամենը համարելով «զտարյուն» իդեալիզմ և բաղբենիական «կամերայնություն» արտահայտություն:

Նրանց գործերում (մուրճականները հանդես էին գալիս գերազանցորեն սոցիալայում) լայն տեղ է զբաղում «տիեզերական ռեվոլյուցիայի» մոտիվը, որը իր հետ բերում է սխեմատիզմ, անհող ու մասնատիզմ, ծայրահեղ վերացականություն, տեխնիցիզմ («մաշինիզմ»), ուրիշ խոսքով՝ սոցիալական հեռանում է կենդանի կյանքից, կորցնելով ռեալիստական հիմքերը: «Գասակարգային ինքնամոփոփլածություն» տեսության ազդեցության դրսևորումներից մեկն էլ այն էր, որ մուրճականները մեխանիստորեն էին ընկալում

արվեստի նոր ձևերի հայտնագործման հարցը, այդ ընթացքը դիտելով որպես հին ձևերից նոր ձևերին անցնելու պարզ անդափոխություն: Նուրբ և բարդ հարցի նման միամիտ ըմբռնումը պրոլետարական գրական խմբակների ղեկավարներին հասցնում է սահման չճանաչող սնապարծության, որի արտահայտությունն էր Ազատ Վշտունու հետեյակ ձոներգը.

Մի Դանթե,
Կամ թե
Պուշկին ես գուհ--
Ձէ, ընկեր,
Ավելի ուժգին ես գուհ

Պրոլետարական գրական ճակատի հեգեմոնը դառնալու օրինաչափ ձգտման մեջ «Մուրճը» և Ասոցիացիան թույլ են տալիս մի շարք լուրջ սխալներ: Որոշ «խաղաղությունից» հետո սուր կերպարանք է ստանում ներգրական պայքարը, այնքան սուր, որ մուրճականները պրոլետարական գրականության ընթացքից դուրս են համարում բոլոր ոչ համախոհներին, և դրանց թվում այնպիսի ուղղույցիոն բանաստեղծի, ինչպես Չարենցը:

Վերջինս Ասոցիացիայի ղեկավարների կողմից հայտարարվում է «ֆուտուրիստ Մայակովսկու մոլեռանդ հետևող»¹, իսկ նրա ստեղծագործությունը համարվում է ուղղույցիոն գրականության ոգուն «օտար», «անհարազատ», իր իմացաբանական հիմքով՝ իդեալիստական:

5

Սովետահայ գրականության սկզբնավորման շրջանում գրողների գաղափարական դաստիարակության և նրանց համալուրման, անցյալի կուլտուրական արժեքների նկատմամբ ճիշտ վերաբերմունք մշակելու և նոր գրականության շարժման ուղղությունը կարգավորելու, նրա նպատակները սրոշելու գործում արդյունավետ աշխատանք է կատարում մարքսիստական գրաքննադատությունը:

Գտնվելով գրական-քաղաքական պայքարի կենտրոնում, քննադատությունը հռոմեական պայքարում է ինչպես թշնամական դա-

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1923, № 104:

զափարախոսության արտահայտությունների, այնպես էլ պրոլետարական գրական շարժման մեջ դրսևորված սխալ հայացքների, մարքսիստական տեսության գոհակացման փորձերի դեմ:

Վ. Ի. Լենինի «Պարտիական կազմակերպություն և պարտիական գրականություն» (1905) ծրագրային հոդվածի դրույթները, Ստ. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի գրականագիտական ավանդները հիմք են ծառայում գրական քաղաքականության կենսագործման համար:

Ինչպես գրական, այնպես էլ պարտիական մամուլը իրենց էջերում ղգալի տեղ են հատկացնում գրական բանավեճերին և գեղարվեստական գրականության քննադատությանը: Արվեստի և գրականության զարգացման հրատապ խնդիրների լուսաբանությունը առանձնապես մեծ տեղ է գրավում «Խորհրդային Հայաստան» թերթում և նրա «Պայքար» գրական հավելվածում: «Խորհրդային Հայաստան», Թիֆլիսում հրատարակվող «Կարմիր աստղ» (այսպես «Մարտակոչ») թերթերը մեծ քանակությամբ հոդվածներ են տպագրում գրական թեմաներով՝ տեղ հատկացնելով և՛ կլասիկ ժառանգության, և՛ ժամանակի գրական-քաղաքական պայքարի խնդիրներին: Հիշատակության արժանի է «Խորհրդային Հայաստան» թերթի լայն դիսկուսիան (1922—1925), որ նվիրված էր պրոլետարական գրական շարժման ուղիներին և հեռանկարներին: Հարցերի քննարկմանը մասնակցում են առաջատար պարտիական գրականագետները և հրապարակախոսները:

Առանձնապես անդհահատելի է Կոմունիստական պարտիայի ականավոր Գրծիչ, Լենինյան հին գվարդիայի պանծալի մարտիկ, մարքսիստ-տեսաբան Ալեքսանդր Մյասնիկյանի (Ալեքսանդր Մարտունի—1886—1925) կատարած դերը: Մյասնիկյանը սովետահայ գրականության զարգացման գործում նշանակալից աշխատանք է կատարել և՛ իրրև գրական կազմակերպիչ ու ղեկավար, և՛ իբրև քննադատ ու տեսաբան:

Ռեկուլցիոն պարտիական ու պետական հսկայական աշխատանքին զուգահեռ Ալ. Մյասնիկյանը, սկսած դեռ 1906 թվականից, հանդես է եկել որպես հրապարակախոս-տեսաբան, հայ հասարակական մտքի և գրականության պատմության հարցերի փայլուն գիտակ: Նրա գրաքննադատական գործունեությունը սերտորեն կապված էր քաղաքական և ընդհանուր թեորետիկական գործունեության հետ: Գրական աշխատանքը այն ամբիոնն էր, որտեղից նա պրոպագանդում էր մարքսիզմի գաղափարները:

Մինչև ռեուլյուցիոն շրջանի իր գրական նկատողություններում Մյասնիկյանը, Ստ. Շահումյանից և Ս. Սպանդարյանից հետո, կենսագործում էր ռեուլյուցիոն-դեմոկրատական քննադատության մարտական ավանդները:

Բուրժուական գեղագիտության դեմ մղած պայքարում Մյասնիկյանը հանդես էր գալիս որպես գրականության հասարակական վերափոխիչ նշանակության և պարտականության սկզբունքի կողմնակից, գտնելով, որ, ճանաչողության միջոց լինելուց բացի, գրականությունը միաժամանակ կյանքի առաջընթացին նպաստող մեծ ուժ է:

Այս առումով նշանակալից է նրա պայքարը դարասկզբի գրական ռեակցիայի նորաձև արտահայտությունների՝ միստիկ դեկադենտների, սանինիզմի, սեքսուալիզմի դեմ և, պրոլետարական մամուլի ու գրականության պաշտպանությունը: Գնահատելով Մ. Գորկու ստեղծագործությունը, Մյասնիկյանը հանդես է բերում սոցիալական մեծ օպտիմիզմ, գրականության ապագա ծաղկումը կապելով հասարակական ուժերի արթնացման, նոր կյանքի կառուցման հետ:

Մյասնիկյանի կազմակերպչական ու քննադատական գործունեությունը լայն ծավալ է ստանում Հայաստանում և Անդրկովկասում աշխատելու տարիներին (1921—1925), երբ նա հանդես է գալիս որպես «ազգային հաշտության դրոշակակիր» (Ս. Օրջոնիկիձե), պարտիայի ազգային քաղաքականության հմուտ կիրառող:

Սովետական Հայաստանի առաջին հնգամյակում չկա որևէ կուլտուրական միջոցառում, որ կապված չլինի Մյասնիկյանի անվան հետ: «Գերազանցորեն պետական մարդ և գերազանցորեն գրական մարդ: Ինձ և Հովհաննես Թումանյանին հափշտակում էր հենց այդ հանգամանքը: Հայոց գրականությունը Մյասնիկյանի պես մեծ բաբեկամ երբեք չի ունեցել»,—գրում է հայտնի հրապարակախոս Լևոն:

Կուլտուրայի և դրականության ամենաբազմազան քննադավառների մասին Մյասնիկյանի տեսական-հրապարակախոսական հոդվածները, նրա բազմաթիվ ղեկուցումներն ու ելույթները, ասույթներն ու զրույցները պարզություն էին մտցնում դադափառական այն պայքարի մեջ, տրը տեղի էր ունենում Սովետական Հայաստանում: Մյասնիկյանը գրականությանը այդքան մեծ ուշադրություն էր նվիրում ոչ միայն այն բանի համար, որ նրան գրավում էր գեղարվեստի աշխարհը, այլև այն պատճառով, որ նա

ամբողջ խորությամբ գիտակցում էր, թե սոցիալական ինչ վիթ-
խարի ուժ է արվեստը: Նա պաշտպանում էր հասարակական կյան-
քում գրականության կարևորության և դաստիարակչական ներ-
գործության տեսակետը: «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագոր-
ծության սոցիալական արժեքը» (1923), «Միք. Նալբանդյանը և
հայ ինտելիգենցիան» (1923) աշխատություններում նա մարքսիս-
տական խոր վերլուծություն է տալիս գրական ժառանգությանը,
հատկապես ընդգծելով հայ գրականության խոշոր դեմքերի ստեղ-
ծագործության արդիական ու դաստիարակչական մեծ նշանակու-
թյունը: Գրված լինելով այն ժամանակ, երբ հազաբաթափ ծավալ-
վում էր անցյալի կուլտուրան բացասելու շարժումը, Մյասնիկյանի
հոգւածները պաշտպանում էին լենինյան դրուլթները գեղարվես-
տական հին արժեքների համամարդկային բուլանդակության և
դրանց քննադատական յուրացման մասին: Պայքարելով աղգային
նիհիլիստների, գոհհիկ սոցիոլոգների և աղանդավորների դեմ,
որոնք պահանջում էին «արխիվ հանձնել» հեղափոխությունից առաջ
ստեղծված ամբողջ կուլտուրան, Մյասնիկյանը անընդհատ ընդ-
գծում էր, որ անցյալի գրականության խոշոր ներկայացուցիչները
մեր իսկական զինակիցներն են: «Թումանյանի արժեքը,—գրում է
Մյասնիկյանը,—նրանումն է, որ նա իր մեծ տաղանդով՝ ծառայեց
աշխատավոր գյուղին և հարազատորեն տվեց կյանքի պատկերը:
Սա է դրականը, որ Թումանյանին դարձնում է մինչև այսօրվա հայ
գրականության խոշորագույն դեմքը: Նրան կկարդան երկար տա-
րիներ: Ապագա սերունդները նրան կսիրեն շատ ժամանակ»:

Այս հայացքից էլ բխում էր նրա՝ որպես պետական գործչի,
բացառիկ զգայուն վերաբերմունքը դեպի հին մտավորականության
այն ներկայացուցիչները, որոնք հարազատորեն արտացոլել են
ժողովրդի կյանքը և դրանով իսկ նպաստել իրենց ժամանակի հա-
սարակական առաջավոր մտքի վերելքին: Նա ոչ թե «սահմանա-
գիծ էր» քաշում «հների» և «նորերի» միջև, այլ ամենաջերմ կեր-
պով խրախուսում էր նրանց սերտ համագործակցությունը՝ սոցիա-
լիստական աղգային կուլտուրայի կառուցման դժվարին ընթաց-
քում: Մյասնիկյանը, սակայն, անվերապահ չէր ընդունում անցյա-
լի ամեն մի կուլտուրա: Պաշտպանելով գեղարվեստական մտքի
առաջավոր կողմերը, նա, միաժամանակ, անհաշտ պայքար էր
մղում գաղափարական-գրական ոեակցիայի դեմ, որը հանդես
գալով «մաքուր արվեստի» դիրքերից, վարում էր գրականությունը
և արվեստները քաղաքականությունից անջատելու, դրանք «վեր-

դասակարգային», «չեզոք» ու «անկախ» կատեգորիաներ դիտելու գիծը: «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» հոդվածում¹ Մյասնիկյանը խոր բացատրություն է տալիս մարքսիստական գրականագիտության մեթոդին, հոդվածի սուր ծայրն ուղղելով նրանց դեմ, ովքեր չեն ըմբռնում գրականության հասարակական վերափոխիչ նշանակությունը. «Մեր էսթետները, մեր այսինչալդները, մեր զրական միմոսները այս բանը չեն հասկանա, ալիկի ճիշտ՝ նրանք այս չհասկացող կձեռնան... Պրոլետարիատն ու նրա իդեոլոգիան՝ մարքսիզմը, պատռում են էսթետական ունակցիայի դիմակը»:

Տեսականորեն ընդհանրացնելով անցյալի ժառանգության վիթխարի ու տեական նշանակությունը արդիականության համար, Մյասնիկյանը միաժամանակ կարևոր էր համարում գեղարվեստի սեփական վարպետներ ունենալու, ժողովրդական լայն մասսաները կուլտուրային մոտեցնելու և սոցիալիզմի դադափարներն արտահայտող գրականություն ստեղծելու հարցը: Տուրք տալով «գյուղացիական Հայաստանում» պրոլետարական գրականության կառուցման անհնարինության տեսակետին, Մյասնիկյանը, այնուհետև, հանդես է գալիս որպես նոր գրականության ներկայի ու մեծ ապագայի համար պայքարող հետևողական մարտիկ, այդ գրականության առաջին քայլերը մարքսիստական տեսությամբ վերլուծող գրականագետ:

Սոցիալիստական հայ գրականության զարգացման հետագա ուղիների վերաբերյալ գեղագիտական լայն ծրագրի նշանակություն ունեցավ «Պրոլետարական գրականությանը նվիրված «Մուրճ» ամսագրի համար 1-ի առթիվ» ընդարձակ հոդվածը²:

Գրական նոր շարժման, բանվորների ու գյուղացիների շարքերից դուրս եկած սկսնակ գրողների անվստահ բայլերը խրախուսող Մյասնիկյանը այս հոդվածում նախ և առաջ սկզբունքային քննադատության է ենթարկում մոտեցանքների և՛ գաղափարական, և՛ գեղարվեստական կարգի լերությունները:

Մյասնիկյանը գտնում է, որ ամսագրում հրապարակված բանաստեղծություններն ու պատմվածքները «մասամբ ոչ պրոլետարական են, մասամբ չեն արտահայտում հայ կյանքը և ալիկի մեծ չափով էլ անգեղարվեստական են»:

¹ «Նոր աշխարհ», 1922, № 1:

² «Նորհրդային Հայաստան», 1922, 1—2 գեկտմբերի (№№ 267—268):

Գրական երկերի զնահատության հարցում կիրառելով բարձր գաղափարայնության, ռեալիստական խորության՝ ժողովրդայնության և գեղարվեստականության չափանիշներ, Մյասնիկյանը խիստ քննադատում է գաղափարներով հեղհեղուկ և անկազմակերպ, ժողովրդային գրականության սկզբունքները անտեսող, անարվեստ այն երկերը, որ անընդունակ են՝ կատարելու մասսաների միտքը, զգացմունքը և կամքը կազմակերպելու իրենց սոցիալական դերը:

Մյասնիկյանի հոգվածում, սակայն, առավել հետաքրքրականը այն մտքերն են, որոնք վերաբերում են սոցիալիստական գրականության գալիքին: Գրականության գործիչներից Մյասնիկյանը պահանջում էր նովատորներ, նոր ուղի բացողներ, կենսական նոր նյութի հայտնագործողներ: Իսկական նովատորությունը, սակայն, նա տարբերում էր կեղծ նովատորությունից: Առաջագրելով «Հայ գրականության պրոլետարականությունը և պրոլետարական դրականության հայկականությունը» դիալեկտիկական փոխադարձ կապի մեջ բացահայտող ձևակերպումը, Մյասնիկյանը գտնում է, որ պրոլետարական գեղարվեստը կարող է դարգանալ միայն ազգային, «տեղային տրագիդիաների» և սոցիալիստական շինարարության փորձից բխող ինտերնացիոնալիստական բովանդակության ներդաշնակության հիմքի վրա:

Պայքարելով գեղարվեստական գրականության ժողովրդային բովանդակության և ռեալիզմի համար, Մյասնիկյանը առաջնակարգ նշանակություն էր տալիս քեմատիկայի ընտրության հարցին: Մուրճականների ստեղծագործությունների հիմնական թերությունը նա համարում էր արժարժվող նյութերի վերացականությունը (ընդհանուրն են երգում, ընդհանրապես են երգում) և «Кызуна»-ի բանաստեղծների (Կիրիլով, Ալեքսանդրովսկի) թեմաների մեխանիկական ընդօրինակումը: Թեմատիկայի կոնկրետացում, խոր ճանաչված ու զգացած կյանքի վերարտադրություն՝ գեղարվեստական պատկերներում,— ահա այն ստուգված ճանապարհը, թրով դեռ ձևավորման խանձարուրում գտնվող պրոլետարական հայ գրականությունը կարող է բարձրանալ մեծ գեղարվեստի աստիճանին: «Հեղափոխական գրողը, աշխատավորության իդեալներով տոգորված բանաստեղծը հայ կյանքում այս 1922 թվականի նոյեմբեր ամսին,— գրում է Մյասնիկյանը,— պետք է, որ տեսնի այն, ինչ որ կա այնտեղ, սրտք է, որ հրգի այն, ինչ բնական է...»¹:

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, 1—2 դեկտեմբերի

Մյասնիկյանը անձամբ Անդրկովկաս էր բերել Վ. Ի. Լենինի պատմական նամակը՝ ուղղված Կովկասի կոմունիստներին, և խոր կերպով ուսումնասիրել էր այդ նամակի բովանդակությունը, որտեղ մեծ առաջնորդը խորհուրդ էր տալիս մեքենայորեն չընդօրինակել Ռուսաստանի փորձը, այլ «կիրառել 1917—1921 թվականների փորձի ոչ քե տառը, այլ ոգին, իմաստը, դասերը»:

Նույն այս տեսանկյունից էլ նա դիտում էր գրականության զարգացման ուղիների հարցը, գտնելով, որ ռեուլյուցիոն բովանդակության խոր արտացոլման համար առավել մեծ կարևորություն և գաստիարակչական նշանակություն ունեն Հայաստանի կոնկրետ իրականությունից՝ նրա ռեուլյուցիոն անցյալից և սոցիալիստական շինարարության կենդանի փորձից քաղված թեմաները: «Նկարեցեք, գրեցեք ու երգեցեք հայ հեղափոխական սրադիցիա, հայ սյրուխտարական սկզբունք,— գրում է Մյասնիկյանը,— ունենք ամբողջ հեղափոխական էպոսա (այստեղ Մյասնիկյանը հիշում է Մայիսյան ապստամբությունը, Ղարսի ու Ալեքսանդրապոլի բանվորների և գյուղացիների «ժողովրդական բռնկումները», «հայ կարմիր մարտիկների հերոսությունը քաղաքացիական կոիմներում» — խմբ.), որ ստեղծել է ժողովուրդը, նրա լավագույն զավակները, մեր կյանքի ամենալավ մարդիկ, տվեք կենդանություն դրան մեռած թղթի վրա, գեղարվեստական ոգի ներշնչեցեք նրան: Զե* որ սրանումն է մեր «սյրուխտարական գեղարվեստի կոչումը»: Անդրադառնալով նոր գրականության բովանդակության ու թեմատիկայի հարցին, Մյասնիկյանը գրողներից առավել զգալուն և ուշադիր վերաբերմունք է պահանջում սոցիալիստական աշխատանքի առաջին բողոքողների նկատմամբ, աշխատանքային նոր կապերի մեջ հոգեպես վերածնվող նոր մարդու նկատմամբ. «Ջրանցքների վրա ո*ւ է աշխատում. հայ բանվորն ու գյուղացին: Ո*ւ է խճուղիները կարգի բերում. նրա*նք. ո*ւ է դաշտերը հերկում, ո*ւ է ցանում այս միանգամայն նոր աշխատավորական պայմաններում. հայ աշխատավորական գյուղացին... և ինչպիսի ելևէջներ ունի այդ աշխատանքը, և ինչ ձևեր է նա կրում, ինչ տեսակ օրինակներ է նա տալիս: Ինչո*ւ, միթե այս ամենը չի հարստացնի մեր գրականությունը: Նա կհարստացնի, եթե միայն մենք հետևենք մեր մրնուրտին, մեր իրականությանը, ապրենք նրանով»:

Մյասնիկյանը նկատի ուներ նոր իրականության թեկադրած

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, 1—2 դեկտեմբերի:

նոր բուլանդակությունը: «Հարուստ իրականություն կա: Նյութը կա,— շարունակում է Մյասնիկյանը,— հնձողներ են պետք, չկան այն գրողները, որ երգեն այդ իրականությունը: Պայմաններն այնպես են, որ մեր հեղափոխական ու պրոլետարական շնորհքով լըցված գրողները շատ հեշտությամբ ու հաջողությամբ կկարողանան ստեղծագործել, ունենալով այդ տեսակ հարուստ նյութը»:

Պաշտպանելով հրատապությունը արվեստի մեջ, Մյասնիկյանը չէր պարզունակացնում հարցը. նա գտնում էր, որ «մոմենտալիստ» գրողների արագ արձագանքների հետ միաժամանակ պետք է ստեղծել մնացուն արժեքի լայն կտավներ:

Մեծ կարևորություն տալով արվեստի ու գրականության նշանակությանը, Մյասնիկյանը գտնում էր, որ հասարակական նոր իդեալների հաստատման համար անհրաժեշտ է տաղանդի և ժամանակի համապատասխանություն: Գեղարվեստական այն ստեղծագործությունները,— ասում է նրա հոգվածի պաթոսը,— կարող են հետք թողնել հասարակական գիտակցության մեջ, որոնք արտահայտում են ռեւոլյուցիոն արդիականության պահանջները, որոնց մեջ բաբախում է ժողովրդական կյանքի զարկերակը: Հարազատ ժողովրդի կյանքի լավ ճանաչողության և գեղարվեստական վերարտադրության մեջ է արտահայտվում, ըստ Մյասնիկյանի, «պրոլետարական գրականության հայկականությունը»:

Մյասնիկյանը ընդգծում էր, որ սովետական գրողը սլարտավոր է օրգանապես կապված լինել արդիականության հետ, դառնալ սոցիալիստական շինարարության կրքոտ մասնակիցը:

Հետագա մի քանի տարիներին՝ մինչև իր մահը (1925) գրած բազմաթիվ քաղաքական-հրապարակախոսական հոդվածներում և ելույթներում Մյասնիկյանը, հանդես գալով որպես լենինյան ազգային քաղաքականության սլատգամաբերը Անդրկովկասում, զգալի ուշադրություն է նվիրում ազգային կուլտուրաների շինարարության հարցերին: Անդրկովկասյան ժողովուրդների տնտեսական-քաղաքական բարեկամությունն ու համագործակցությունը նա համարում է նրանց ազգային կուլտուրաների իսկական ծաղկման գրավականը. «Ազգային կուլտուրա: Ի՞նչ է դա: Դա լեզուն է, դրսրոցները, գրականությունը, գեղարվեստը, գիտությունը, ամեն տեսակ կուլտուրական հաստատությունները, որոնք զարգանում են ազգային շրջանակներում: Մայրենի լեզուն այն գործիքն է, որ կառուցում ու զարգացնում է ազգային կուլտուրան: Կուլտուրան ու լեզուն կազմում են ամեն մի ժողովրդի ինքնագործունեության հիմքը, որ անհրաժեշտ է նրա զարգացման համար»:

Մյասնիկյանի՝ սովետահայ գրականության զարգացման համար Ժրագրային նշանակություն ունեցող հոգևածնների պաթիոսը՝ գրականության և արվեստի հասարակական վերափոխիչ դերի, իսկական ժողովրդայնության, կյանքի ճանաչողության անհրաժեշտության հաստատումն է, յուրաքանչյուր ժողովրդի կուլտուրայի ազգային ինքնատիպության հիմնավորումը՝ ազգային ձևի և սոցիալիստական, ինտերնացիոնալիստական բովանդակության ճշմարիտ փոխհարաբերության մեջ։ Այս վերջին հարցին նա անգրադառնում է բազմիցս, հանդելով հետևյալ հստակ ու ճշգրիտ ձևակերպմանը։

«Բայց մենք գիտենք նաև, թե այլ է ձևը և շրջանակը, որոնց մեջ զարգանում է առանձին ազգերի կուլտուրան, բայց բոլորովին այլ բան է, երբ այդ ազգային կուլտուրաները զարգանում են և ոչ միայն չեն խանգարում միմյանց, այլ օգնում են իրար... Մենք աշխատում ենք հավասարվել միմյանց, բայց ընդամին մենք ստեղծում ենք մեր սոցիալիստական, պրոլետարական կուլտուրան։

Այդ ընդհանուրն էլ մեզ միացնում է»¹։

Մյասնիկյանը սովետահայ գրականության ոչ միայն առաջին աչքի ընկնող տեսարանն էր, այլև նրա առաջին պատմաբանը։ 1924 թ. նա սովետահայ գրականագիտության մեջ մտցնում է գրական պրոցեսի հասկացողություն, առանց, իհարկե, այդ տերմինը օգտագործելու. «Նորն է գալիս, նորն է արշավում։ Դա երիտասարդ «Մուրճն» է և հեղափոխական Չարենցը»²։

Սոցիալիստական կուլտուրայի, և մասնավորապես, գրականության խնդիրների մարքսիստական մեկնաբանությամբ Ալ. Մյասնիկյանը զգալի ծառայություն մատուցեց սկզբնավորվող սովետահայ գրականությանը, ամրապնդելով նրա գաղափարական հիմքերը, նրա ուշադրությունը կենտրոնացնելով սոցիալիզմի շինարարության հերթական հարցերի ու գրական վարպետության կատարելագործման խնդիրների վրա։

20-ական թվականներին Ալ. Մյասնիկյանի հետ միասին գրական ակտիվ աշխատանք են տանում մի շարք մարքսիստ քննադատներ, որոնք իրենց գործունեությունը սկսել էին դեռևս ռուլյուցիայից առաջ։ Դրանց թվում առաջին հերթին պետք է հիշատակել հրապարակախոս-ժուռնալիստ և գրականագետ Աբտալիս Կալինյանի եռանդուն ու ամենօրյա քննադատական աշխատանքը։

¹ Ալ. Մյասնիկյան, Երկեր, Հայպետհրատ, 1957։

² Ալ. Մարտունի, Խորհրդային Հայաստանի ուղին, Թիֆլիս, 1924, էջ 45։

Ա. Կարինյանը ծնվել է 1886-ին, Բալախանում (Բաքու), նավ-
թահանքերի ծառայողի ընտանիքում: Սովորել է Բաքվի առաջին
կլասիկական դիմնազիւյում և ակտիւ մասնակցութիւն է հանդես
բերել ուսանողական ռեուլյուցիոն շարժմանը: Բաքվի սովորող երի-
տասարդութեան վրա ուժեղ ազդեցութիւն են թողնում նավթահան-
քերում աշխատող բանվորների, կասպիական նավատորմի շա-
վաստիների կենցաղի յուրահատուկ «ֆոնը», նրանց ռեուլյուցիոն
ցուցերն ու տրադիցիոն «մայովկաները»: Գիմնազիայի ուսանո-
ղական անլիզալ խմբակներում Կարինյանը հաճախ հանդես է գալիս
ռեֆերատներով հայ և ռուս գրողների՝ Խ. Աբովյանի, Գ. Ուս-
պենսկու, Ա. Չխովի մասին, իսկ 1905 թ. «Նոր խոսք» աշակեր-
տական անլիզալ հրատարակչութիւնը տպագրում է Կարինյանի
«Գրականութիւնը և կյանքը» քննադատական փոքրիկ ակնարկը
(Ա. Բրուտյան ստորագրութեամբ)՝ Մ. Գորկու «Հովիւիկներ» պիեսի
մասին: Այդ բրոշյուրը արտահայտութիւնն էր Բաքվի ռեուլյուցիոն
երիտասարդութեան մեջ առաջ եկած գաղափարական նոր տրամա-
դրութիւնների: 1905-ին Բաքվի «Набат» ուսանողական հանդեսում
(խմբատիպ) տպագրւում է Կարինյանի հոգւածը՝ նարոդնիկու-
թեան քննադատութեան հարցի շուրջը:

1906 թ. Կարինյանը մտնում է Պետերբուրգի համալսարանի
իրավաբանական ֆակուլտետը, ակտիւփորեն մասնակցում 1905 թ.
ռեուլյուցիայի առաջադրած խնդիրների վերաբերյալ այն դիսկու-
սիաներին, որ տեղի էին ունենում ուսանողութեան միջավայրում:
Պետերբուրգից նա թղթակցում է Բաքվի ռուսական («Школа и
жизнь») և հայկական մամուլին («Կայծ», «Զայն»):

1907-ին Կարինյանը մտնում է պարտիայի մեջ և զրոսւորում
իրեն որպէս պարտիական եռանդուն գործիչ: «Զայն» հանդեսում
1907-ին տպագրւում են նրա մի շարք հոգւածները՝ անարխիստ-
ների, նեո-նարոդնիկների և դաշնակցութեան դեմ («Պրոլետարիա-
տը և աշխատավոր ժողովուրդը»):

1907-ին կովկասյան մի խումբ ուսանողների հետ Ֆինլանդիա-
յում (Տերիոկ) հանդիպում է Վ. Ի. Լենինին: «Վերագարձանք մենք
ոգեւորված և առույգ, պատրաստ ակտիւ աշխատանքի համար»,—
այդ հանդիպման մասին իր ինքնակենսագրութեան մեջ գրում է Ա.
Կարինյանը: 1909-ին, վերագառնալով Բաքու, Սոմ. Շահումյանի
դեկլարաութեամբ, նա ագիտացիոն-պրոպագանդիստական աշխա-
տանք է տանում րանվորական ընդհատակչա խմբակներում և հան-
դես գալիս մի շարք քաղաքական հոգւածներով (1908 թվականին

«Бакинський робочий» բողշեիկյան թերթում տպագրվում է «Սին-դիկալիստները և քաղաքական պայքարը» հրապարակախոսական սուր հոդվածը)։

1910-ից սկսած Կարինյանն առանձնապես մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերում գրականության և արվեստի հարցերի նկատմամբ, դրսևորելով իրեն որպես մարքսիստորեն պատրաստված գրականագետ։ Բաքվի «Կոչ» հանդեսում 1910 թ. նա տպագրում է երեք ակնարկ՝ Շիրվանշահի ունալիզմի մասին։ Նույն «Կոչ» հանդեսում տպագրվում է նաև «Գյուղացին հայ գրականության մեջ» հոդվածը։ Այս հոդվածներում մարքսիստական դիրքերից մեկնաբանվում են հայ գրականության զարգացման արդիական հարցերը։

1911-ին Ստ. Շահումյանի առաջարկով հիմնադրվում է հայ մարքսիստների առաջին տեսական հանդեսը՝ «Նոր խոսքը»։ Կարինյանը դառնում է հանդեսի ամենագործունյա մասնակիցներից մեկը, հրապարակախոսական հոդվածներից ու գրախոսություններից բացի տպագրելով հետադոտական ակնարկներ հայ գրականության վիճակի, նրա առանձին ներկայացուցիչների մասին («Գր. Զոհրապ», «Քաղաքի երգիչները. Վ. Տերյան, Հ. Հակոբյան»)։

1912—1913 թթ. գրած քննադատական հոդվածներում Կարինյանը մեծ կրքով ու հետևողականորեն սլաքարում է գրական ունակ-ցիայի դեմ և պաշտպանում «գեղարվեստական նոր ուղիները»։ «Արև», «Բաքվի ձայն» պարբերականներում տպագրված հոդվածներում նա մերկացնում է Արցիբաշևի, Սոլոգուբի և այլոց անկումային կոլտուրայի ունակցիոն բովանդակությունը։ 1914-ին Մ. Կալինին և Մ. Կ. կեղծանուններով «Правда» թերթում տպագրվում են Ա. Կարինյանի մի շարք հոդվածներն ու գրախոսությունները (Մ. Գորկու խմբագրած պրոլետարական գրողների ժողովածուի, Հ. Հակոբյանի հրատարակած «Բանվորական գրադարան» մատենաշարի, Մ. Գորկու «Ժտալական հեքիաթների» մասին և այլն)։ Ժամանակակից գրականությանը նվիրված հոդվածներից մեծ նշանակություն ունեցավ «Возрождение реализма» ծրագրային հոդվածը։ Բնութագրելով ժամանակի գրական իրադրությունը,

Կարինյանը նշում է ղեկավարանսի ուժեղացող ճգնաժամի և ունալիստ գրողների ամրապնդվող դիրքերի նշանակալից փաստը:

«Մեր գեղարվեստական զրականության մեջ ներկայումս նկատվում է որոշ թեքում ղեպի ունալիղմը: Այսօր «կոպիտ» իրականությունը նկարագրող գրողների թիվը շատ ավելի մեծ է, քան մոտիկ անցյալում: Մաքսիմ Գորկին, Ալեքսեյ Տոլստոյը, Բունինը, Շմելյովը, Սուրգուշովը և այլ գրողներ իրենց երկասիրությունների մեջ նկարագրում են ոչ թե «Հեքիաթային հեռու ժամանակները» կամ խորհրդավոր «տալիտյոններին», այլ իսկական ռուսական կյանքը իր բոլոր արհավիրքներով և քաղքենիական առօրյայով»: Այնուհետև, այդ հողվածում ունալիղմի վերածնության ընթացքը ուղղակիորեն կապվում է բանվորական շարժման նոր վերելքի հետ. «Պրոլետարիատը ռուս հասարակության միակ դասակարգն է, որ նորից ասպարեղի վրա է դնում կենսական խնդիրներ ու նպատակներ: Եվ ահա հենց այսօր էլ ունալիստ հեղինակներն ստացել ու ստանում են հասարակական մեծ նշանակություն»:

1916—1918 թթ. Կարինյանն ակտիվորեն հանդես է գալիս բուլշևիկյան մամուլում («Պայքար», «Բանվորի կոիլը», «Известия Бакинского Совета» և այլն), տպագրելով մեծ թվով գրական-քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածներ (հայ նորագույն գրականության մասին ակնարկներ, հոդվածներ Լ. Անդրեևի, Սիամանթոյի, «Поэзия Армении» ժողովածուի, Զերնիշևսկու մասին և այլն): Բաքվի կոմունայի անկումից հետո (Կարինյանը Բաքվի Սովետական կառավարության Արդարադատության կոմիսարն էր և «Известия Бакинского Совета» թերթի փաստական խմբագիրը) նա Մոսկվայում խմբագրում է «Կոմունիստ» հանդեսը: Մինչև 1921 թվականը պարտիական-պրոպագանդիստական աշխատանք է տանում Մոսկվայում, Լենինգրադում, Հյուսիսային Կովկասում:

1921 թ. մի շարք հայ կոմունիստների հետ գալով Հայաստան, Կարինյանը պարտիական ու պետական գործունեության հետ մեկտեղ (աշխատել է որպես Արդարադատության ժողկոմ, Հայաստանի Կենտգործկոմի նախագահ՝ 1923—1928 թթ., Լուսավորության ժողկոմի տեղակալ, «Նոր ուղի» հանդեսի խմբագիր և այլն), մեծ նշանակություն է ունենում 20-ական թվականների գրական կյանքին: Առանձնապես նշանակալից են նրա հոդվածներն ու դասախոսությունները գրականության նոր ուղիների, հայ և ռուս

գրականության ռեպուզիտն-դեմոկրատական տրադիցիաների, Պրու-լետկուլտի սխալ գրույթների քննադատության, գրականության մեջ նոր հերոսի պատկերման պատմական անհրաժեշտության և այլ խնդիրների մասին: Դեռ 1918-ին իր «Հին և նոր արվեստը» բրոշյուրում, գրական բուռն վեճերի իրադրության մեջ, նա քննադատում է Պրուլետկուլտի¹ Բոգդանովի տեսական սխալ գրույթները: Այդ բրոշյուրում հետաքրքրական է Մայակովսկու պոեզիային տրված բարձր գնահատականը: Հայ իրականության մեջ դա առաջին խոսքն է Մայակովսկու պոեզիայի ռեպուզիտն նշանակության մասին:

Կարինյան-քննադատի հետաքրքրությունների մեջ լայն տեղ են գրավում ժամանակակից գրականության հարցերը: «Նոր ուղիներ գրականության մեջ» և այլ հոդվածներում նա պայքարում է գրականության խնդիրները «սոցիալական դեմոկրատիկական» ցուցանակով գեհակացնելու և պրոլետարական գրական շարժումը նեղացնելու փորձերի, ժամանակի գրական երիտասարդության հակապատմական եզրակացությունների դեմ:

«Ամեն մի երիտասարդ արվեստագետ,— ասում է Ա. Կարինյանը իր ելույթներից մեկում,— պետք է բարեխիղճ կերպով ուսումնասիրի «հին» արվեստի բոլոր կողմերը, քննի ամենամանրակրկիտ կերպով նրանց և ընտրի այն լավը, որ կա նրանց մոտ: Ամեն մի «նոր» շարժում արվեստի մեջ այնքան է ուժեղ, որքան լավ կարողանում է օգտագործել «հին» փորձը»:

Այս ոգով են գրված Կարինյանի գրեթե բոլոր այն հոդվածներն ու գրախոսությունները, որոնց մեջ նա անդրադառնում է նոր կուլտուրայի և գրականության ուղեգծին:

«Նոր ուղիներով» (1925) հոդվածում Կարինյանը մասնավորապես առաջ է քաշում գրականության մեջ ռեալիստական բովանդակությունն ամրապնդելու, ժողովրդային արվեստի սկզբունքները խորացնելու պահանջը, այս սկզբունքների իրադրման մեջ տեսնելով նոր գրականության ապագան. «Զկա և չի կարող լինել առողջ արվեստ այնտեղ, որտեղ այդ արվեստն արտահայտվում է միօրինակ պարբերություններով և կտրված է կյանքից, իրականությունից... մեր երիտասարդությունը ևս պետք է կարողանա արտահայտել իրական Հայաստանի, գյուղական Հայաստանի խոսքը»¹:

«Իրական, գյուղական Հայաստանի» գեղարվեստական արտա-

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 185.

ցուման դրույթն ուղղված էր արտաքինապես «լայնախոհ», իսկ բուն էությունը սահմանափակ այն դոկտրինաների դեմ, որ քարոզում էին իրական Հայաստանի առօրյայից վեր կանգնած գրական «նոր մետրերը»: Ուշագրավ են նաև Կարինյանի հոդվածները սովետահայ գրողների (Հ. Հակոբյանի, Ե. Չարենցի, Գ. Մահարու և այլն) մասին, ինչպես նաև «Դեպքեր և դեմքեր» հրապարակախոսական հոդվածների ժողովածուն (1928), որը դաշնակցության վարձագիծը մերկացնող և ժամանակաշրջանի հասարակական երևույթները պարզաբանող վավերագիր է:

Հետագա տարիներին նույնպես Կարինյանը շփուլացող հետաքրքրություններով զբաղվում է գրականության տեսության ու պատմության հարցերով, միաժամանակ զբիւլում «Հայ պարբերական մամուլի պատմության ակնարկներ» կապիտալ ուսումնասիրությունը (լույս են տեսել առաջին և երկրորդ հատորները):

20-ական թվականներին գրաքննադատության և գրականագիտության բնագավառում արդյունավետ աշխատանք են կատարում հին հեղափոխական և ժուռնալիստ, կուսակցության ժողովում Ասքանազ Մուսվյանը («Նոր կուտուրայի պահպան», — այսպես է բնութագրում նրա դերը Ալ. Մյասնիկյանը), պարտիական գործիչ, պատմաբան ու գրականագետ Աշոտ Հովհաննիսյանը («Նորք» գրական հանդեսը լույս էր տեսնում նրա խմբագրությամբ և գործոն մասնակցությամբ), մարքսիստ հրապարակախոսներ Հայկ Քյուլի-քելսյանը և Արշավիր Միլիքյանը, որոնք առանձնապես զբաղվում էին գեղարվեստի սոցիոլոգիայի պրոբլեմներով, այնպիսի խորապես «գրական մարդիկ», ինչպես քննադատ ու թարգմանիչ Պողոս Մակինցյանը և գրականագետ Յուլիա Խանզադյանը (նրա տաղանդը, քննադատական նորաճաշակությունն ու խորաթափանցությունը բարձր էին գնահատում Հովհ. Թումանյանն ու Վ. Տերյանը), գրական ընթացքի հուսմամբ հետազոտող Հ. Սուրխաթյանը, գրականության պատմաբան Արսեն Տերտերյանը:

Պարտիական ու գրական մամուլում տպագրված հոդվածներով, ելույթներով, գրախոսություններով, դասախոսություններով, իրենց հրատարակչական ու կազմակերպչական գործունեությամբ նրանք զգալի չափով նպաստում են սոցիալիստական գրականության ուղինների որոնմանը, «ծախ» տենդենցների հաղթահարմանը: Չնայած Պ. Մակինցյանի, Յ. Խանզադյանի, Հ. Սուրխաթյանի թույլ տված մեթոդոլոգիական որոշ սխալներին, նրանք հանդես են գալիս անցյալի ժառանգության քննադատական յուրացման տեսա-

կետների պաշտպանութիւնը, քննադատելով, մասնավորապէս. հին և նոր արվեստների միջև «արշունակցական» բոլոր կապերը կործանող «սահմանագծի» տեսութիւնը:

2. Սուրխաթյանը 1929-ին հրատարակեց «Հետհոկտեմբերյան հայ գրականութիւնը» գիրքը, որտեղ առաջին փորձը կատարեց ամփոփելու պրոլետարական գրական շարժման արդշունքները: Պ. Մակինցյանը աչքի ընկավ սովետահայ գրողների երկերի թարգմանութիւններով (ռուսերեն) և մեզանում. գիտական տեսութաբանության պիոները եղավ (Վ. Տերյանի երկերի քառահատորյակը՝ 1922—1925 թթ.): Գրականագիտության բնագավառում զգալի ավանդ հանդիսացան Ա. Տերտերյանի ուսումնասիրութիւնները և նրա ստեղծած դասընթացը՝ հայ նոր գրականության մասին, Ե. Շահաղիզի բանասիրական հետազոտութիւնները, Մ. Աբելյանի աշխատութիւնները՝ նվիրւած հայ հին գրականությանը և ժողովրդական բանահյուսությանը, նրա հմուտ հետազոտութիւնը հայկական տաղաչափության և մասնավորապէս Ե. Չարենցի բնած տաղաչափական նորութիւնների մասին:

Սովետահայ գրականագիտության առաջին փուլը, այսպիսով, բնորոշւում է որպէս սոցիալիստական գեղագիտության սկզբունքների պաշտպանության և գրական ընթացքի նախնական հետազոտման շրջան: Գրականագիտութիւնը նաև քննում է անցյալի ժառանգության հարցերը:

6

Հայաստանում պրոլետարական գրական շարժումը նախնական՝ «խնքնորոշման» շրջանից, 1924—1926 թթ. թեւակոխում է մյուս՝ ստեղծագործական շրջանը: Պրոլետարական գրողների Ասոցիացիան դառնում է մասսայական կազմակերպութիւն, բաժանմունքներ ունենալով Լենինականում, Կիրովականում, Էջմիածնում, Ալավերդում և Հայաստանի ուրիշ վայրերում: Ասոցիացիան կարճ ժամանակում զգալի աշխատանք է կատարում բանվորագյուղացիական երիտասարդության շրջանից նոր գրողներ առաջ քաշելու, նրանց գաղափարական կոմիման գործում: Նոր ստեղծագործութիւններին նվիրւած գրական դատերը, մամուլի էջերում արծարծւող ստեղծագործական վեճերն ու դիսպուտներն օգնում են

պրոլետարական գրողների հասարակական ներգործության դաշտի ընդլայնմանը: ՀՊԳՍ-ն նպաստում է բուրժուական իդեոլոգիայի դեմ պրոլետարական գրականության ուժերի մղած պայքարին: Սակայն նրա գործունեության մեջ, դրական աշխատանքի կողքին, տեղ են գտնում գրական քաղաքականության կոպիտ աղավաղումներ: Գրականության հեռանկարների ու բնույթի հարցերի որոշման մեջ ՀՊԳՍ-ն հավասարակշռված աշխատանքը փոխարինում է բանաձևերի ու հրամանագրերի տարափուլ, գրական մյուս շերտերի, օրինակ, «ուղեկիցների» նկատմամբ կիրառում է կոպիտ վարչարարության ձևեր, կուլտուրական ժառանգության հարցում շարունակում է նիհիլիստական ուղղությունը¹, ստեղծագործական ազատ մրցույթունը ոտնահարելով՝ ապավինում է աշխատանքի դիկտատորական սկզբունքներին: Պրոլետարական գրական շարժման հեգեմոնը զառնալու համար Ասոցիացիայի որոշ անդամներ ղեկավարվում են «ձախ» կոմսնապարծության և ջարդարարությամբ: Վարչարարական հոսանքը առաջ է բերում հակահոսանք նույն Ասոցիացիայի մեջ: Սուր պայքարի բնույթ են ստանում ներքին տարաձայնությունները, այնքան սուր, որ Ասոցիացիայի ներսում գոյանում են առանձին հակադիր թևեր, ստեղծվում են «միօրյա» կամ «միամսյա» գրական «ավտոնոմիաներ»՝ կոնստրուկտիվիստական-լեֆիստական, բոհեմական-անարխիստական թեքումներով: «Ներքին անհամաձայնությունը» ակներև արտահայտվում է Ասոցիացիայի առաջին համագումարում (1925):

Սովետական գրականության առջև կանգնած հիմնական խնդիրները՝ պրոլետարական գրական շարժման վերելքն ապահովելու, բուրժուական քաղաքարախոսության աղդեցությունները հաղթահարելու և գրողներին սոցիալիստական շինարարությանը մասնակից դարձնելու խնդիրները լուծելու գործում մեծ նշանակություն ունեցավ ՌԿ(Բ)Պ Կենտկոմի 1925 թ. հունիսի 18-ի բանաձևը՝ «Պարտիայի քաղաքականությունը գեղարվեստական գրականության բնագավառում»:

Բանաձևն ամփոփում է սովետական գրականության անցած ճանապարհի փորձի արդյունքները և որոշում նրա հետագա զարգացման ուղիներն ու հեռանկարները: Պարտիական փաստաթղթում

¹ 1925 թ. Ասոցիացիայի հաշվետվության մեջ ասվում է. «...Պրոլետարական գրականությունը որքան էլ ձևական ընդօրինակումներ է կատարում և պետք է կատարի հին գրականությունից, բայց իր բովանդակությամբ պետք է ուղղակի հակադրվի նրան» («Խ. Հ.», 1925, 11 հունվարի):

վճռականորեն դատապարտվում են պրոլետարական կուտուրայի ոգուն խորթ բուրժուական դադափարախոսության արտահայտությունները և սոցիալիստական կուտուրայի ստեղծման անհնարինություն կապիտուլյանտական-տրոցկիստական «թեորիաները»։ Վերլուծելով պրոլետարական գրականության վիճակը և նշելով նրա աճման առկա ցուցանիշները, պարտիան խնդիր է դնում օգնել գրողներին՝ նվաճելու պրոլետարական գրականության հեգեմոնի պատմական իրավունքը։

Պայքարելով «չբամոցային» պրոլետարական գրականություն ստեղծելու միտումների, վարչարարական կոմսնապարծության և «ուղեկիցների» նկատմամբ վարվող անխոհմ վերաբերմունքի, գրական տարբեր հոսանքների ազատ մրցության սահմանափակման փորձերի դեմ, պարտիան ղեկավար ցուցում է տալիս. «Նյութապես և բարոյապես օժանդակելով պրոլետարական և պրոլետարական-գյուղացիական գրականությանը, օգնելով «ուղեկիցներին» և այլն, պարտիան չի կարող մենաշնորհ տալ խմբերից որեէ մեկին, նույնիսկ իր իդեալական բովանդակությամբ ամենապրոլետարականին. այդ ամենից առաջ կնշանակի իրո՞ծանել պրոլետարական գրականությունը»։

20-ական թվականների դասակարգային պայքարի լարված իրադրության մեջ և տնտեսական հարաբերությունների բարդ պայմաններում պարտիան հետևողականորեն ու աններս պաշտպանում է սովետական գրականության դադափարական-գեղարվեստական բարձր սկզբունքները, գրողների ջանքերը կողմնորոշելով դեպի սոցիալիստական արվեստի լայնահուն ճանապարհը։

Պարտիան գրողներին կոչ է անում լինել սոցիալիզմի շինարարության ակտիվ մասնակիցներ, պայքարել մասսայական գրականության ստեղծման համար, այդ նպատակով «օգտագործել արդիականության վրձնարարի նյութերը»։

«Երևույթների լայն ընդգրկում,— ասված է բանաձևում,— չպարփակվել մեկ գործարանի շրջանակներում, լինել ոչ թե ցեխի, այլ պայքարող, իր ետևից միլիոնավոր գյուղացիներին տանող մեծ դասակարգի գրականություն. այսպիսին պետք է լինեն պրոլետարական գրականության բովանդակության շրջանակները»։

Բանաձևը առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում նաև Միության ռեսպուբլիկաների «ազգային գրականություն» վարդապետման խնդիրներին, պահանջելով մշտական ուշադրություն ազգային գրականությունների հանդեպ։ Բանաձևը արգյունավետ նշանակու-

թյուն ունեցավ նաև սովետահայ դրականության գաղափարական հիմքերի ամրապնդման համար:

Բանաձևի հրապարակումից հետո մի շարք «ոչ համախոհներ»¹ Եղիշի Չարենցը և ուրիշներ, չհաշտվելով Ասոցիացիայի «գրական անխոհմ քաղաքականության», «լաբորատոր եղանակներով» դրականություն ստեղծելու միտումների հետ, միացան Լենինականի բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միությանը (Գ. Մահարի, Մ. Արմեն, Գ. Սարյան): 1925 թ. սեպտեմբերի 12-ին հիմնադրվեց պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միությունը:

«Նոյեմբերը» հրատարակեց ղեկավարացիա¹, շարադրելով իր ստեղծագործական պլատֆորմը:

«Նոյեմբերի» ղեկավարացիան հենվում էր պարտիայի բանաձևվում առաջադրված ղեկավար դրույթների վրա: «Իրեն գործունեության պլատֆորմ,—ասված է ղեկավարացիայում,—Հայաստանի պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միությունն ընդհանուր սկզբունքային առումով ընդունում է պրոլետարական գրողների առաջին համամիութենական կոնֆերենցիայի բանաձևը, այն վերապահությամբ, որը կազմում է այդ բանաձևի մեջ եղած հիմնական տարբերությունը:

Այդ տարբերությունն ամենացայտուն կերպով արտահայտվում է.

1. Հեգեմոնիայի հարցում.

2. Վերաբերմունքի հարցում դեպի դրական զանազան խմբավորումները»:

Հեգեմոնիայի հարցում «Նոյեմբերը» պաշտպանում է պարտիական բանաձևի այն տեսակետը, ըստ որի «...պրոլետարական գրողների հեգեմոնիա դեռևս գոյություն չունի, և այն մենք պետք է ձևաբերենք ոչ թե, ինչպես ՎՍՊՊ-ի բանաձևն է ասում, «արվեստի ասպարեզում իշխանությունը խլելով», այլ մեր դրական արտադրանքներով, ազատ մրցմամբ, այդ հեգեմոնիայի համար պատմական իրավունք նվանելով»:

Գործունեության նշանաբան ունենալով ստեղծագործական մրցության հրակետը, «Նոյեմբերը» առանձնապես ծանրանում է մյուս դրական խմբավորումների նկատմամբ ղգուշավոր քաղաքա-

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 13 սեպտեմբերի:

կանուժյուն վարելու խնդրի վրա, գրական ուժերի «կաստայացումը» ստեղծագործության համար համարելով վնասաբեր:

«Նոյեմբերի» ղեկավարացիան և առավելապես Նոյեմբերական-Ների ստեղծագործական պրակտիկան վիճարկում էր այն «ուլտրա-ռևոլյուցիոն» նախապաշարումներն ու մոլորությունները, որ տեղ էին գտել ժամանակի գրական կենցաղում ու գրականության տեսության մեջ:

«Զերմոցային», սխեմատիկ, կյանքի երևույթները հասարակացնող գրականությանը նրանք հակադրում էին ժողովրդային կյանքից սնվող և ազգային գրականության տրադիցիաների վրա բարձրացող ռեալիստական գրականության պահանջը:

«Նոյեմբերի» պարագրեմը՝ Ն. Զարենցը, Բաքվում հրատարակվող «Վիշկա» ամսագրի խմբագրությանն ուղղած նամակում գրում է. «Իսկ մենք ի՞նչ էինք անում.—կարծում էինք աշխարհը կարող ենք նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտկաներով, որոնք շատ-շատ կարող էին ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն: Եվ կարծում էինք, որ դա է այն հիմնական արվեստը, որ հարկավոր է պրոլետարիատին: Մեր ինտելիգենտական ողորմելի խելքով վերցնում էինք կենդանի բանվորներին և շինում էինք մի՛ իբր թե «դասակարգային օգուտի» անկենդան շուշկո. այդ «օգուտն» էլ վերցնում էինք ամբողջ մարդուց առանձին, օգուտ կախված,—չէ՞ որ մենք «հերքում էինք» կենցաղը և հոգեբանությունը: Լեֆից փոխ առած ինտելիգենտական կեղծ դրամները մենք ուզում էինք սաղացնել իբրև պրոլետարական գաղափարախոսության լիակշիռ ոսկիներ...»¹:

«Նոյեմբերի» ծրագրի այս կետը խիզախ քայլ էր գոհճիկ-սոցիոթրգիական սխեմաներով ու նախապաշարումներով բեռնավորված գրական միջավայրում, որտեղ գրական «ձախ» հոսանքների առաջադրած հրահանգները՝ «զտարյուն», «ջերմոցային» կուլտուրայի լողունգով, գրականության բնագավառից դուրս էին մղում ժողովրդի իրական կյանքի պատկերները, մարդու կենդանի հոգեբանությունը, ազգային կոտրիտն ու արվեստի ազգային ոճը:

1926 թվականին հրապարակվում է շն(բ)Պ Կենտկոմի բանաձևը՝ «Հայաստանի Կոմկուսի քաղաքականությունը գեղարվեստական գրականության ասպարեղում»: Բանաձևում նորմալ երևույթ է համարվում երկու պրոլետարական գրական կաղմակիրպու-

¹ Ն. Զարենց, Գրականության մասին, 1957:

թյունների («Ասոցիացիա» և «Նոյեմբեր») զուգընթաց գոյությունը: Դա բխում էր պարտիայի ղեկավար վերաբերմունքից դեպի գրական աշխարհը խմբավորումները:

Սակայն «Նոյեմբերի» ու Ասոցիացիայի ներգրական պայքարը աստիճանաբար այնքան է սրվում, որ կորցնում է հարցադրումների ու վեճերի սկզբունքայնությունը: Ծայր է առնում խմբակային անսկզբունք պայքար Ասոցիացիայի ղեկավարության (Ա. Վշտունի, Վ. Սլազան, Ն. Զարյան, Ն. Դաբաղյան, Գ. Աբով, Գ. Վանանդեցի) և «նոյեմբերականների» միջև (Ն. Զարենց, Մ. Արմեն, Ա. Բակունց, Գ. Մահարի): Անհետաձգելիորեն ծառանում է գրական ուժերի կոնսոլիդացիայի հարցը:

Գրական երկու կազմակերպությունների մասնակիցները մամուլում հանդես են գալիս համագործակցության և տարաձայնությունների վերացման պահանջով: 1926 թվականի դեկտեմբերին տեղի է ունենում Ասոցիացիայի և «Նոյեմբեր» խմբավորման միացուցիչ կոնֆերանսը, ստեղծվում է մեկ միասնական կազմակերպություն՝ Հայաստանի Պրուլետարական գրողների միությունը: «Գրական դիրքերում» (1927) նորաստեղծ հանդեսը դառնում է Միության պաշտոնական օրգանը: «Գրական դիրքերում» հանդեսը խմբագրական հոլովածում («Մեր խնդիրները», 1927, օգոստոս) գրում է. «Պրուլետարական գրականությունը իր զարգացման պրոցեսում մի կողմից հակադրվում է հակահեղափոխական, նացիոնալիստական գրականությանը, մյուս կողմից՝ բարեկամական հարաբերությունների մեջ է մտնում գրական այն շարժման հետ, որն ստեղծվում է Խորհրդային բոլոր երկրներում՝ այսպես կոչված «գրական ուղեկիցներ» անվան տակ»:

Չնայած հանդեսի ակտիվությանը՝ գրական շարժմանն արձագանքելու, մասսաների և գրականության կապերն ամրապնդելու ուղղությամբ, այդուամենայնիվ, նա շարունակում է նախկին անհանգուրժողական քաղաքականությունը ոչ միայն ուղեկիցների (Ստ. Զորյան), այլև պրուլետարական առանձին գրողների (Բակունց) նկատմամբ: Գեհհիկ-սոցիոլոգիական ուղղության մի շարք քննադատներ (Ն. Դաբաղյան, Գ. Վանանդեցի, Հ. Մկրտչյան, Ը. Վահանյան և ուրիշներ) գործողության մեջ են դնում պարտիայի կողմից դատապարտված կոպիտ տոնը և «քննադատական մահակը»: «Ինքնանպատակ էսթետիզմի» դեմ պայքարի լողունգը շաղահանելով, գեհհիկ-սոցիոլոգիզմը առհասարակ բացասում է արվեստի գեղեցկություններն ու սպեցիֆիկ հատկանիշները:

«Գրական դիրքերում» հանդեսը, խրախուսելով նոր ասպարեզ մտած գրողներին և պաշտպանելով «բանվոր հարվածայիններին» գրականության մեջ բերելու կոչը, վարում է նրանց «հներին» հակադրելու գիծ, որը խմբակայնության անառողջ բարքեր է ստեղծում:

«Գրական դիրքերում» հանդեսը արտացոլում էր Պրոլետարական գրողների միության վարած քաղաքականության սխալները՝ ազգային կուլտուրայի տարրերի օգտագործման ժխտում, գրական կոմսենասարժություն, անտարբերություն գրական վարպետության նկատմամբ, երևույթներ, որոնց մասին առանձին սրությամբ խոսվում է պրոլետարական գրողների Անդրկովկասյան առաջին համագումարում:

Պրոլետարական գրողների II համագումարում արդեն (1928) առաջարկվում է ստեղծել խորհրդային գրողների ֆեդերացիա:

Կարճատև կյանք են ունենում գրական նոր կազմակերպությունները՝ «Հայ գրական ընկերությունը» (1926 թ. մայիս) և «Հայ աշխատավորական գրողների միությունը» (1927 թ. օգոստոս): Սրանցից առաջինը, որի մեջ ընդգրկված էին Սալմանը, Ստ. Կանայանը, Է. Տեր-Գրիգորյանը, պաշտպանում էր «արվեստը քաղաքականությունից ազատ է» լոզունգը:

«Հայ աշխատավորական գրողների միության» մեջ ընդգրկված էին Ստ. Զորյանը, Վ. Թոթովենցը, Մ. Մանվելյանը, Յ. Խանզադյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ս. Հակոբյանը, Ա. Տերտերյանը՝ այսպես կոչված «ուղեկիցները», որոնց նկատմամբ պարտիան տանում էր ամենալայն աջակցության քաղաքականություն: «Հայ գրական ընկերությունը», գործունեության անհրաժեշտ հող չունենալով, շուտով քայքայվում է, իսկ Պրոլետարական գրողների միության և Աշխատավորական գրողների միության միավորման հիման վրա 1929 թվականի ապրիլի 28-ին կազմակերպվում է Հայաստանի ԽՍՀՄ-ի գրողների ֆեդերացիան:

20-ական թվականների վերջում արդեն, սոցիալիզմի հաղթանակի համար մղվող պայքարում, իրադարձությունների տրամաբանությամբ և ոչ թե այս կամ այն անհատի սուբյեկտիվ քմահաճույքով առաջ եկած գրական ստեղծագործական մրցությունը ջրի երես է հանում այն դրականը, որը կարիք է զգում զարգացման ու հետագա խորացման, և այն բացասականը, որից անհրաժեշտ էր հրաժարվել: 20-ական թվականների գրական ընթացքը բնու-

Թագրվում է գրական կադրերի դադափարական կուլման, խորթ և սխալ հայացքների հաղթահարման, գրողի և կյանքի մերձեցման, սոցիալիստական էսթետիկայի սկզբունքների պաշտպանության տենդենցներով:

7

Սովետահայ գրականության առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ սկսած 1920 թվականից. նա զարգանում է որպես սովետական միասնական գրականության ազգային ջոկատներից մեկը:

Գրականության ձևավորման ընթացքը տեղի է ունենում ոչ թե մեկուսացած, այլ գրական միասնական պրոցեսի օրինաչափությաններով, ռուս գրականության և սովետական մշուս ժողովուրդների գրականությունների փոխադարձ ազդեցության ու փոխադարձ հարստացման պայմաններում: Հայ գրականության կապերը մշուս ժողովուրդների գեղարվեստական կուլտուրայի հետ սովետական ժամանակաշրջանում դառնում են ավելի բազմակողմանի, խոր, հետևողական, բազմազան և դրվում են կազմակերպչական ամուր հիմքերի վրա:

Նոր գրականության զարգացման ուղիները որոնելիս հաջ գրողներն իրենց հայացքն ամենից առաջ ուղղում են դեպի ռուսական սովետական գրականության սրբազանիքները: Մաքսիմ Գորկու, Վլ. Մայակովսկու, Վ. Բրյուսովի, Ալ. Բլոկի, Ալ. Սերաֆիմովի, Դ. Բեդնու, Դմ. Ֆուրմանովի, Ա. Լունաչարսկու, Ս. Եսենինի, Ա. Ֆադեևի, Ն. Տրիստովի և ուրիշ գրողների ստեղծագործությունը սովետահայ գրականության սկզբնավորման առաջին խնջ օրերից լայն արձագանք է գտնում Հայաստանում:

Ծավալվում է թարգմանչական լայն գործունեություն, ռուս գրականության նորությունները արագորեն թարգմանվելով հասնում են մասսայական ընթերցողին: Ռուս գրողները, իրենց հերթին, թարգմանում են հայ գրողներին: Գրական զիսպուտներում հաճախակի քննարկվում են ռուս գրականության աչքի ընկնող երկերը:

Սովետահայ գրականության զարգացման մեջ նշանակալից դեր է խաղում սրբուխտարիատի խոշոր գեղագետ, հայ ժողովրդի վաղեմի բարեկամ Մաքսիմ Գորկին: Մ. Գորկու և հայ գրականու-

Բյան կապերը, սկիզբ առնելով դեռ անցյալ դարի 90-ական թվականներից, խորանալով ռուսական Լերկու ռեոլյուցիաների ժամանակաշրջանում (հիշենք 1905 թ. ժամանակաշրջանում պրոլետարական գրական հոսանքի ձևավորման, մարքսիստական հայ գրականագիտության՝ Գորկու համար մղած պայքարի, Գորկու նախաձեռնությամբ 1916 թ. հրատարակված «Հայ գրականության ժողովածուի», Վ. Տերյանի և Գորկու համագործակցության, Շիրվանդադեի և Գորկու սրտադին նամակագրության փաստերը)¹, նոր փուլ է թևակոխում Հոկտեմբերից հետո:

Գրական-պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում Մ. Գորկու գրավոր դիտողություններն ու զննումները հայ դրողների երկերի մասին:

1928 թվականին, «Գրական դիրքերում» հանդեսում հրապարակվում է Մ. Գորկու՝ 1916 թ. գրած նամակը այն ժամանակ Լրիտասարդ բանաստեղծ Տ. Հախումյանին: Մ. Գորկին հանդես է գալիս ժողովրդային ճշմարիտ գրականության պահանջով:

«Իհարկե, Դուք պետք է գրեք և շատ, բայց նույնքան անհրաժեշտ է Ձեզ համար ավելի մոտ կանգնել կյանքին, անմիջականորեն օգտվել նրա ներշնչումներից, կերպարներից, պատկերներից, զգալ նրա քրքիւր և նրա միսն ու արյունը: Մի՛ կենտրոնացեք Ձեզ վրա, այլ ամբողջ աշխարհը կենտրոնացրեք Ձեր մեջ: Կյանքի մեջ շատ թույն կա, բայց կա և մեղր,—գտեք այդ մեղրը: Մի՛ լինեք սոսկ քնարերգու, մի՛ փակեք Ձեր հոգին Ձեր իսկ ձեռքով կառուցված վանդակի մեջ,—համարձակություն ունեցեք լինելու և՛ երգիծարան, և՛ վիպասան, և՛ պարզապես ուրախ մարդ: Պետք է ամեն բան վերցնել և ամեն բան տալ կյանքին, մարդկանց:

Այժմյան բանաստեղծների մեծամասնությունը կարծես թե անմարդաբնակ կղզիների վրա ապրելիս լինի, կյանքից և նրա քառսից դուրս: Այդ, իհարկե, ավելի հեշտ է և հարմար, քան թե իրականության քառսի մեջ ապրելը, սակայն դա նշանակում է ինքն իրեն կողոպտել: Չպետք է Ռոբինզոն լինել,—չի հարկավոր Պետք է ապրել, աղմկել, խնդալ, հայհոյել, սիրել: Պետք է որոնել այն, ինչ որ դեռևս չի գտնված՝ նոր

¹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Գ. Հովհաննի «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան» աշխատության մեջ:

խոսքը, հանգը, պատկերը. բանաստեղծը աշխարհիս արձագանքն է և ոչ միայն իւր հոգու դայակը:

Ահա այսպես: Ցանկանում եմ Ձեզ ամենայն բարիք:

Ա. Պեշկով:»

Այս նամակը, ինչպես նաև Արաղու «Ընկեր Մուկուչը» պատմելովածքին տված բարձր գնահատականը և Նար-Դոսի «Մահը» վեպի կապակցությամբ արված ղիտոզությունները (1931-ին) սովետահայ զրոհների ստեղծագործական ջանքերը կողմնորոշում են դեպի պատմական նոր հերոսի նշմարիտ նկարագրությունը, դեպի ժողովրդյան լայն կյանքը և ժամանակի այրող հասարակական հարցերը:

20-ական թվականների գրականության մեջ, ինչպես հայտնի է, լայնորեն զբաղվում է նոր ժամանակի հերոսի որոնման սյուրիզմը: Այս առումով էլ Գորկու ուշադրությունը գրավում է Արաղու «Ընկեր Մուկուչը» պատմվածքը:

Գորկին պահանջում էր գրականության մեջ հերգրավել ուղիղուն ժամանակաշրջանի պատմական կոնկրետ հերոսին, նրա նոր աշխարհադեպում ու սոցիալական նոր էությունը: Հերոսի պրոբլեմն է զբաղած նաև Նար-Դոսի «Մահը» վեպի ողուսերեն թարգմանության մասին Գորկու գրած հոդվածում: Գորկին այդ վեպի մասին ասում է. «Մահը» հայ գրող Նար-Դոսի վեպն է, գրված անցյալ դարի 90-ական թվականներին: Այդ գրվածքի առաջարկում պատմված է, թե նրա հերոսը թույլ զարգացած հասարակական իմպուլսի տեր մի մարդ է, կամազուրկ, անզոր, անգործունյա մի ջղագար, որ զբաղված է ինքնավերլուծությամբ, տառապում է ինքնասիրությունից, կասկածամտությունից, երկշոտությունից և անվճռականությունից:

Շատ լավ ծանոթ մի դեմք: Արևմտադարձի և մեր գրականությունը XIX դարի 20-ական թվականներից սկսել է նկարել այս շքնաղ անձի պորտրետները: Առաջին մարդը, որին այս «անդավանանք» մարդու պորտրետն առանձնապես հաջողվել է, Ստենդալն է: Նրա օրինակին հետևեցին Եվրոպայի և Ռուսաստանի տասնյակ խոշորագույն զրոհներ: Ամբողջ մի հարյուրամյակի ընթացքում գրականության գլխավոր, փայլուն կերպով մշակած թեման էր հանդիսանում հենց այդ երիտասարդի կյանքի և արկածների նկարագրությունը, մի երիտասարդ, որի «եսը» առավել կամ նվազ այլանդակվածությամբ ծավալվել, հիպերտրոֆիայի էր ենթարկվել

«Ա որը, իրեն համար տեղ չգտնելով քաղքենիական կյանքի պայմաններում, իր մեջ ո՛չ ուժ, ո՛չ էլ ցանկություն էր գտնում փոխելու այդ պայմանները:

Նար-Դոսի վեպը մեղ ցույց է տալիս, որ Հայաստանի գրականությունն էլ ծանոթ է այդ վհատ տիպին»¹:

Ակներե է Մ. Գորկու այս գնահատության պոլեմիկական բովանդակությունը: Քննադատական հայացք նետելով անցյալ հարյուրամյակի կամադուրի, ինքն իր մեջ ամփոփված, գործողության ասպարեզ շունեցող «վհատ» հերոսի վրա, Գորկին դրան հակադրում է այն հերոսին, որը խորապես զգում է ժամանակի պահանջը, որը ոչ միայն ապրում է իր «նեղ» աշխարհի մեջ, այլ ընդունակ է բացատրել ու վերափոխել կյանքը, ապրել այսօրվա ու ասպագայի հասարակական հուլիչ խնդիրներով:

Հայ գրողների ստեղծագործությունը դեպի սոցիալիստական շինարարության հրատապ հարցերը կողմնորոշելու գործում մեծ նշանակություն ունեցավ Մ. Գորկու այցելությունը Սովետական Հայաստան՝ 1928 թվականի ամռանը:

Մի քանի օր մնալով Հայաստանում, Մ. Գորկին մոտիկից ծանոթացավ հրկրի անտեսական ու կուլտուրական կյանքում կատարված հսկայական վերափոխություններին, ակնատես եղավ կյանքի տեղի դարձած ժողովրդի ստեղծագործ ջանքերին: «Ինչքան դեղեցկություն է հարուցել ռեզլուցիայի կենարար փոփոխիլը», — գրում է նա իր ճանապարհորդական նոթերում²: Մեմուարիստների (Ստ. Զորյան, Վ. Ալազան) վկայությամբ, Գորկին գրողների ուշադրությանն է հրավիրում ռեզլուցիայի առաջ բերած մեծ վերափոխությունների արտացոլման վրա: Գորկին միաժամանակ խնդր է դնում զարգացնել գրականությունների փոխադարձ ճանաչողությունը՝ հոգեկան մերձեցման համար. «ապրել այնպես, խնչպես ապրել ենք մինչև ռեզլուցիան, այլևս անհնարին է: Այժմ այլ պայմաններ են, այլ է տեղը և շատ լավ տեղ: Անհրաժեշտ է կուլտուրական բոլոր ուժերի միացում, որոնք ընթանում են նոր կուլտուրայի, նոր մարդու ուղիով, և դրան հնարավոր է հասնել կոլեկտիվ աշխատանքով»³:

Մ. Գորկուց բացի, հայ գրականության գործիչների հետ ան-

¹ «Известия», 1931.

² «Մի օր Խորհրդային Հայաստանում», «Նոր ուղի», 1929, № 4:

³ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 174:

միջական համագործակցություն հաստատելու խմատով նշանակալից գործ արին նաև Վ. Բրյուսովը, Ա. Լունաչարսկին: Դեռ 1915—1916 թթ., նպատակ դնելով «ռուս բնթերցողի առջև բացել Հայաստանի բանաստեղծական աշխարհը», Վ. Բրյուսովը իր խմբագրությամբ և առաջաքանով հրատարակեց «Поэзия Армении» ժողովածուն, հայ գրականությունը դիտելով որպես «թանկագին ավանդ մարդկության հանուր գանձարանում»: Սովետական ժամանակաշրջանում Բրյուսովը շաբաթականը իր վաղեմի կապերը հայ գրականության հետ, որի արտահայտություններից են Հովհ. Թումանյանի մահվան առթիվ գրած հոդվածը («Красная нива», 1923, № 14), Ե. Չարենցի «Ամենասլոնմի» թարգմանությունը (1923 թվականին), նրա ուշադրությունը գրական նոր երևույթների հանդեպ: Նշանակալից է այն փաստը, որ Բրյուսովի ծննդյան հորեկյանական նիստին հայ աշուղները կատարում են Սայաթ-Նովայի երգերը և ի նշան հայ ժողովրդի հրախտադիտության՝ հորեկյարի ոտքերի առաջ են դնում հայկական աղբալին երաժշտական գործիքը: Հայաստանի ժողովրդական բանաստեղծի կոչում, գնահատելով նրա մեծ ծառայությունները հայ ժողովրդին և նրա կուլտուրային:

Սովետական կուլտուրայի ականավոր գործիչ Ա. Լունաչարսկին, երկու անգամ լինելով Հայաստանում (1924 և 1928 թթ.), զրույցներ ունենալով հայ մտավորականության ներկայացուցիչների հետ, նպաստում է գեղարվեստի մարդկանց ստեղծագործական աշխատանքին: Լունաչարսկու սեղմ հոդվածը Մ. Սարյանի մասին, որտեղ արժեքավոր դիտողություններ կան արվեստի աղբալին յուրահատկության վերաբերյալ, նրա քննադատական ակնարկը Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մասին (տպագրվել է իր խմբագրությամբ լույս տեսած ռուսերեն ժողովածուում՝ 1928-ին), ուղեգրական նոթերը («Երեք օր Խորհրդային Հայաստանում», 1924) և այլն, հայ գրողներին կողմնորոշում են գեպի սոցիալիստական շինարարության և ժողովրդի կյանքի արտացոլումը: 20-ական թվականներին Հայաստան են գալիս նաև ուրիշ ռուս գրողներ (Ն. Տիխոնով, Օ. Ֆորշ, Մ. Կոլցով, Ա. Ախմատովա)՝ խորացնելով գրական մերձեցումը:

Գրական կապեր են սկսվում նաև ուկրաինական գրողների հետ. Մաքսիմ Բիլսկին, Պավլո Տիչինան և ուրիշներ թարգմանում են հայ բանաստեղծներին (Հովհ. Թումանյան, Հ. Հակոբյան,

Ծ. Զարենց, Հովհ. Հովհաննիսյան)։ Սրտառուչ է մասնավորապես Պ. Տիշինայի և Հ. Հովհաննիսյանի տարիների սերտ բարեկամությունը։

Սովետական Հայաստանը և սովետահայ գրականությունը 20-ական թթ. ուշագրություն են արժանանում նաև արտասահմանյան ռեուլյուցիոն գրողների կողմից։ Հայաստան են գալիս Ի. Բևիսերը, Լ. Ռենը, Ֆր. Վայսկուպֆը, Բ. Իլլեշը, Մատև Զալկան (1929-ին), միջազգային գրականության պարագլուխներից մեկը՝ Հանրի Բարրյուսը, որն առաջին այցելության ժամանակ (1927-ին) ասում է. «Ինձ համար մեծ երջանկություն է, որ ձեզանից մի քանիսի հետ կապեր հաստատեցի, և ամենից առաջ ցանկանում եմ, որ Խորհրդային Հայաստանում կատարած իմ արագ ճանապարհորդությունն առիթ լինի տեղական և ամուր կապ ստեղծելու մեր միջև, մեր Արևմուտքի ուշ մնացածներին և Ձեռ, որ կառուցում էք գրական և ղեկավարվածական այն դործը, որ նույնանում է այն գործի հետ, որ Դուք կառուցել էք ընկերային և քաղաքական հուլի վրա։ Ցանկանում եմ, որ մենք սրանից հետո աշխատակիցներ՝ ազատագրելու համար համաշխարհային պրոլետարիատը, լուսավորելու հին աշխարհը սոցիալիստական հիմունքներով կառուցելու ուղին»¹։

Սովետահայ գրականության կապերի ընդլայնման ու ամրապնդման իմաստով բացառիկ մեծ նշանակություն է ունենում Ադրբեջանի, Վրաստանի և Հայաստանի գրողների պատվիրակությունների փոխադարձ այցելությունների միամսյակը՝ 1929 թվականի ամռանը։ Անգրկովկասյան ժողովուրդների գրականության ներկայացուցիչները, համակված սոցիալիստական շինարարությանը ակտիվորեն մասնակցելու և եղբայրական համերաշխության զգացմունքներով, ստեղծագործական համագործակցության լայն հիմքերի վրա են դնում ազգային գրականությունների զարգացումը։ Գրականությունների իսկական տոն հիշեցնող այդ թվականը (1929) առավելագույն չափով նպաստեց նրանց հետագա մերձեցմանը՝ սկսվեց փոխադարձ թարգմանությունների, հարցերի միատեղ քննարկման, ստեղծագործական փորձի փոխանակման անհրազրկիորեն խանդավառ մի շրջան։

¹ «Դրական դիրքերում», 1927, № 3—4։

20-ական թվականներին սովետական միասնական գրականություն հայկական ջոկատը ձեռք բերեց նշանակալի արդյունքներ, սոցիալիստական արվեստի զանձարանը հարստացնելով ժամանակաշրջանի կենսական հարցերին նվիրված գեղարվեստական արժեքներով: Հաջողությունները պայմանավորված էին հասարակական զարգացման օրինաչափությունների խոր ըմբռնմամբ, գրողների սոցիալիստական աշխարհայացքի զարգացումով, գեղարվեստական վարպետության աճով:

Տասնամյակի վերջում սովետահայ գրականագիտության մեջ նույնպես, ինչպես ուսս գրականության տեսության մեջ, հասունանում է նոր գրականության մեթոդի էությունը արտահայտող տերմինը գտնելու հարցը: Մամուլի էջերում՝ քննադատական հոդվածներում հանդես են գալիս մի շարք անվանումներ՝ «սրբուհության ուսուցում», «հերոսական ուսուցում», «ուսուցում», «գիտելիության մատերիալիստական մեթոդ» և այլն, որոնք թեև հեռու էին գրականության գաղափարական ու գեղարվեստական նոր որակը համակողմանիությամբ բացահայտելուց, բայց հետաքրքրական էին որպես այդ նոր որակի զգալիությունը արտահայտող հարցադրումներ: Մեթոդի ճշգրիտ սահմանումը գտնելու ձգտումը պայմանավորված էր գրականության թեմատիկայի, պրոբլեմատիկայի, ձևերի ու ժանրերի մեջ կատարված էական փոփոխություններով:

ՊՈԵԶԻԱ

Ստեփանլիստական հայ պոեզիայի ակունքները հասնում են մինչև XX դարի սկիզբը: Բաղմագարյան գեղարվեստական հաջուստ տրագիկյաններ ունեցող հայկական պոեզիան XX դարի առաջին տարիներից սկսած ավելի ու ավելի է մերձենում իրականությանը. նա քաղաքացիական կրքոտությամբ և բարձր արվեստով է արժարժում հայ ժողովրդի լայն խավերին և նրա առաջավոր մտավորականությանը հուզող հասարակական հրատապ պրոբլեմները:

XIX դարի հայ բանաստեղծության մեջ խոր կերպով և բաղմազան երանգներով արտահայտված սոցիալական բողոքի, հայրենասիրության, ազգային-ազատագրական պայքարի մոտիվները, հասարակական իդեալի որոնման տենդենցները իրենց զարգացումն են գտնում XX դարասկզբի հայ բանաստեղծության ականավոր վարպետների ստեղծագործությունների մեջ:

Անդրկովկասում ռևոլյուցիոն շարժման մասսայական վերելքը, 1905 թվականի ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի ալիքը և հասարակական հոգեբանության մեջ առաջ եկած փոփոխությունները զգալի ազդեցություն են գործում գրական շարժման ուղղությամբ: Բուլչևիկյան անլեզալ հրատարակություններում սկսում են տպագրվել բանվորների և մարքսիստ ինտելիգենտների պրոլետարական ոգով գրված բանաստեղծությունները: Հեղափոխական թուցիկներն ու կոչերը լույս են տեսնում պոետական ընթերցանությունով, սոցիալ-դեմոկրատական մամուլում հասարակական պայքարի մեծ ուժ է դառնում չափածո խոսքը: Հասարակական կյանքի նոր երևույթները հախուռն թափով մուտք են գործում հայ պոե-

զիսայի աշխարհը, իրենց հետ բերելով նոր մոտիվներ ու կերպարներ, նոր թեմաներ ու գեղարվեստական ձևեր:

Մասնավորապես բոլշևիկ բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանի, հեղափոխական բանաստեղծուհի Շուշանիկ Կուրդինյանի և նրանց հետ նույն դիրքերում գտնվող ոչ պրոֆեսիոնալ, ազիտատոր-բանաստեղծների՝ պրոլետարական գրական ուղղության զինակիցների կողմից խոր կերպով գիտակցում է պոեզիայի նոր թեմատիկայի՝ բանվոր դասակարգի կյանքի ու աշխատանքի, նրա մղած ուժելուցիոն-ազատագրական պայքարի և սոցիալիստական իդեալների գեղարվեստական վերարտադրության պատմական անխուսափելի անհրաժեշտությունը:

Գաղափարական կոնվաճք ստանալով 1905 թվականի ուժելուցիոն մթնոլորտում, Հակոբ Հակոբյանը իր երկու հիմնական բանաստեղծական ժողովածուների («Աշխատանքի երգեր»՝ 1906, «Հեղափոխական երգեր»՝ 1907), և հաջորդաբար հրատարակած մի շարք էպիկական պոեմների մեջ («Նոր առավոտ»՝ 1909, «Կարմիր ալիքներ»՝ 1911, «Հավասարություն»՝ 1916—1917), Շուշանիկ Կուրդինյանն իր «Արշալույսի ղողանջներ» (1907) գրքում արտահայտում են ժողովրդի պատմական կյանքի կարևորագույն էտապի՝ պրոլետարիատի ուժելուցիոն պայքարի էտապի առանձնահատկությունները և հասարակական-քաղաքական կյանքի նոր օրինաչափությունները:

Շարունակելով XIX դարի հայկական պոեզիայի (Մ. Նալբանդյան, Ռ. Պատկանյան, Հ. Հովհաննիսյան) քաղաքացիական բարձր սկզբունքները, յուրացնելով ռուսական ուժելուցիոն գեմոկրատիայի (Նեկրասով) պատգամներն ու Մաքսիմ Գորկու գեղարվեստական փորձը, Հակոբ Հակոբյանը հայ պոեզիայի պատմության մեջ սկզբնավորեց սոցիալիստական ռեալիզմի պոեզիան:

Պրոլետարական գրական հոսանքի և մասնավորապես Հակոբ Հակոբյանի պատմական ծառայությունը արժանացավ բանվոր ընթերցողների, բոլշևիկյան հայ մամուլի և մարքսիստական գրաքննադատության, մասնավորապես ականավոր ուժելուցիոններն Ստեփան Շահումյանի և Սուրեն Սպանդարյանի բարձր գնահատությանը:

Ժամանակաշրջանի սոցիալական, քաղաքական ու գեղագիտական հայացքները նկատելի ազդեցություն են թողնում ոչ միայն Հակոբ Հակոբյանի՝ Կոմունիստական պարտիայի հետ կապված բանաստեղծի ստեղծագործության վրա՝ նրան դարձնելով պրոլե-

տարական պայքարի երգիչը: Գաղափարական նոր տրակ է ձևա-
բերում դեմոկրատական պոեզիայի նշանավոր դեմքերի՝ Հովհ.
Թումանյանի, Ալ. Մատուրյանի, Ավ. Խաչատրյանի, Վահան Տեր-
յանի, Մ. Մեծարենցի, Դ. Վարուժանի, Ռ. Սևակի ստեղծագործու-
թյունը՝ հարստանալով ժողովրդի սոցիալական ու ազգային հոգե-
բանությունն էր գծերով:

Վշտի ու հուսահատության, թախծի ու ողբերգության տրագի-
ցիոն մոտիվները կողքին նրանց նոր երգերում հնչում են նաև
հույսի ու հավատի, երկրի գալուց վերածնության ու լուսավոր
ապագայի մոտիվներ:

Սոցիալիստական պոեզիայի հետագա զարգացման մեջ վիթ-
խարի դեր խաղացին Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան և քաղաքացիա-
կան պատերազմի տարիների իրադարձությունները: Գաղափարա-
կան ու գեղարվեստական փոփոխություններ կատարվեցին հայ մե-
ծագույն լիրիկներից մեկի՝ Վահան Տերյանի ստեղծագործության
աշխարհում: Բանաստեղծը հաստատորեն կանգնեց սոցիալիստա-
կան գաղափարախոսության դիրքերում:

Ռևոլյուցիան, մասնավորապես, արգասավոր դեր խաղաց
Վ. Տերյանի սյուտական դարձրից դուրս եկած երիտասարդ բա-
նաստեղծ Ն. Չարենցի ստեղծագործական կյանքում, հուսահա-
տության և թախծի պոեզիայի նեղ կածաններից նրա վիթխարի
տաղանդը հանելով դեպի հասարակական կրքերի լայն աշխարհը,
նրան տանելով դեպի «պատմության թևավոր ու ահեղ ժամի» խո-
շորագույն իրադարձություններ:

Հայ ժողովրդի ծանրագույն փորձությունների շրջանում, երբ
գրված էր նրա քույրության ճակատագրական հարցը և մտավորա-
կանության որոշ շերտերին համակել էին հուսահատությունն ու
տարակուսանքները՝ ժողովրդի ազատագրության հնարավորության
վերաբերյալ, այդ շրջանում որոտաց Չարենցի մարտական բա-
նաստեղծական խոսքը՝ ժողովրդի ընդերքում ամբարված ստեղ-
ծագործ վիթխարի ուժի, «խելագարված ամբոխների» անխորտակ
ու հզոր կամքի մասին: 1917—1920 թթ. գրած երկերում, մասնա-
վորապես «Սոմա» (1918), «Ամբոխները խելագարված» (1919)
պոեմներում, Չարենցը ռոմանտիկական բարձր ներշնչումով ար-

¹ Աս. Ասատրյանի «1905 թ. ռևոլյուցիան և հայ գրականությունը» աշխա-
տության մեջ հարուստ փաստերի հիման վրա ցույց է տրվում դեմոկրատական
պոեզիայի մեջ սոցիալիստական գաղափարախոսության ներթափանցման ուշա-
գրավ պրոցեսը:

առհասյառում է այն միտքը, որ նոր աշխարհի կառուցման համար այլևս չի կարելի ապրել արդեն գոյություն ունեցող հարաբերությունների միջոցով։ անհրաժեշտ է հիմնահատակ կործանել հին աշխարհի ստրկության բոլոր կապանքները։ Վ. Տերյանի և մասնավորապես Ե. Չարենցի այս տարիների ուսույցի տոնակա նշանավորում էր սոցիալիստական հայ պոեզիայի նոր բարձրությունը։

Այն ժամանակ, երբ բանաստեղծների նոր սերունդը, հայ ժողովրդի կոտորածների ծանր ողբերգության ազդեցության տակ, տարված էր միատիպական ցնորքներով, մահվան ու կյանքի ունայնության պոետականացումով, Չարենցի անունը, ժամանակակիցների վկայությամբ, «այդ գորշ ֆոնի վրա պայթեց ուժեղ նման».

Հեռու, մոտիկ ընկերներին, աշխարհներին, արևներին,
Հրանման հոգիներին...

Նոր էր այդ աշխարհը, իրերը, ուրիշները՝¹

Այսպիսով, սոցիալիստական հայ պոեզիան իր նախապատմությամբ սկսելով Հակոբ Հակոբյանի և Շուշանիկ Կուրդինյանի ստեղծագործություններով, իսկ, այնուհետև, զեղարվեստական նոր գծեր հայտնաբերելով Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի 1917—1920 թթ. նորարարական պոեզիայի մեջ, 20-ական թվականների սկզբից արդեն դառնում է գրական մի ամբողջ հոսանք, իր շարքերում միացնելով ամենատարբեր կենսափորձի ու գրական անհատականության, տարբեր աստիճանի տաղանդի ու վարպետության տեր բանաստեղծներին։

Սովետահայ պոեզիայի վաղ տարիներից արդեն բանաստեղծական խոսքը դառնում է արվեստագետների կոլեկտիվ գործ, որոնց միասնական ջանքերով աստիճանաբար կուտակվում են սոցիալիստական ռեալիզմի պոեզիայի էական գծերն ու հատկանիշները։

1

20-ական թվականները ամբողջ սովետական գրականության մեջ իրավացիորեն համարվում է «բանաստեղծության ժամանակ» (время стиха)։ Իր ճկուն հատկությունների շնորհիվ պոեզիան

¹ Գ. Մամաբի, Չարենցի մասին, «Գրական թերթ», 1933, № 2։

գրական մշուս տեսակների համեմատութեամբ ավելի դյուրին է իր մեջ առնում նոր իրականութեան պատկերները և ընթերցողներին վրա ներգործման ավելի մեծ հնարավորութիւնների շնորհիւ՝ դառնում մասսայական ու մատչելի:

Սովետահայ պոեզիան նույնպէս դառնում է գրական ընթացքի առաջատար ուժը, նոր գրականութեան դարգացման կենտրոնական հարցերը առավել սուր և ընդգծված կերպով դրվում ու լուծվում են պոետական ստեղծագործութեան հիման վրա:

Բարդ, դժվարին, շատ կողմերով հակասական ձևով է ընթացել սովետահայ պոեզիայի գաղափարական ու գեղարվեստական նոր դիրքերի որոնման ու բյուրեղացման պրոցեսը: «Անցման» շրջանի հոգեբանութեան հակասութիւնները, գաղափարական-քաղաքական պայքարը, անկասկած, իրենց կնիքն են դրել պոեզիայի որոնումների վրա, բայց շին կասեցրել նրա առաջընթացը, նրա առավել մերձեցումը սոցիալիստական իրականութեան հետ:

Առաջին շրջանում, բնականաբար, պատմական հանգամանքների բերումով, կենտրոնական հարց է դառնում իրականութեան գեղարվեստական վերարտադրութեան նոր սկզբունքների մշակումը: Կյանքի արմատական հեղաշրջման ընթացքի մեջ ակտիվ ուժ դարձած պոեզիան առաջին հերթին որոշում է իր տեղն ու նշանակութիւնը, իր նպատակներն ու խնդիրները, իր բովանդակութեան ու ձևի հարցերը:

Շատ-շատերը հայ նորագույն բանաստեղծներից ասպարեզ են բերում իրենց պոետական ծրագրերն ու նշանաբանները:

Առաջին բանաստեղծը, որ խորատես ըմբռնեց պատմութեան հրամայական պահանջը՝ նոր էսթետիկայի անհրաժեշտութիւնը, Եղիշի Չարենցն էր՝ XX դարի հայ բանաստեղծութեան նշանավոր դեմքը: Իր ստեղծագործութեան մեջ Չարենցը արտահայտեց հնրոսական էպոսի վերածնման գաղափարը, հինկելով պատմութեան մեջ ժողովրդական մասսաների վիթխարի գերի ճշմարիտ ըմբռնումից:

Սովետահայ պոեզիայի առաջին նշանակալից ստեղծագործութիւնը, որտեղ որոշակի սրութեամբ արտահայտվեց ռևոլյուցիոն նոր էպոսի կերտման պահանջը, դարձավ նրա «Ամենապոետը» (1920—21):

Կյանքը, ռևոլյուցիան և գեղարվեստական խոսքը՝ պոեզիան, «Ամենապոետում» դիտվում են ոչ թե իրարից անջատ, այլ ան-

խղելի միասնության մեջ, որպես անբաժան, աղքակից երևույթներ:

Եվ մի՞թե դուք չգիտեք,
Որ ամեն մի անհայտ բանվոր,
Որ ձեռքով իր երկաթ է կռում՝
Հաղար պոեմներ ունի
Իր հուժկու, երկաթե թոքերում:
Չգիտե՞ք...
Ականջներդ—լայն բացեք —
— Ուրիշ հանճարներ չկան
Աշխարհում—նրանցից բացի—

Չարենցն այստեղ խոսում է ժողովրդի մասին, որը հենց բանաստեղծներից մեծագույնն է, նյութական և հոգևոր բոլոր արժեքների ստեղծողը, մարդկության նոր զարթոնքի շեփորահարը, բոլոր էպոսների հեղինակը:

Ռևոլյուցիա-արվեստ-ժողովուրդ հասկացողությունները ձուլվում են միմյանց, անսահմանորեն ընդարձակելով պոեզիայի ընդգրկման և հնարավորությունների դիապազոնը:

Չարենցը, հռչակելով վերահիշյալ եռամիասնությունը, պահանջում է, որ պոեզիան լինի միլիոնների հոգու երգը, միլիոնների հերոսական կամքի արտահայտությունը և հեռու մնա միայնակ անհատների «սուրբկեղծ» զգացողությունների աշխարհում մեկուսանալուց: Դիմելով ամենքին՝ ժողովրդին, բանաստեղծն ապում է.

Կերգեմ քո կռիվը մեծ
Աշխատանքդ՝ հզոր, անձիր,
Այս պոեմս քո կամքը երգեց,—
Այս պոեմս դու երգեցիր:—

Դժվար չէ նկատել, որ շարենցյան այս կոնցեպցիան ղգալի ընդհանրություններ ունի Վլ. Մայակովսկու էսթետիկայի հետ.

В бою славлю миллионы,
Виджу миллионы,
Миллионы пою.

Արվեստի մեջ ճշմարտության հաստատումը, ստեղծագործության հիմքը արդիականությունը դարձնելը, ռևոլյուցիոն ժողովուրդը որպես պատմության միակ կերտողը դիտելը,—Չարենցի և Մայակովսկու գեղադրիտական սկզբունքների այս զուգադրյալություն,

անշուշտ, պայմանավորված էր հասարակական, բարոյական, գեղարվեստական հայացքների ու իդեալների այն ընդհանուր ուն-վոլյուցիոն մթնոլորտով, որտեղ գործում էին պատմության կողմից կանչված երկու ժամանակակից մեծ բանաստեղծները, պատմու-թյուն, որը միևնույն մտահղացումները, գաղափարները, պատ-կերներն էր ծնում նրա արտահայտիչ և պարտապան արվեստա-գետներին հոգում:

Ինչպես Մայակովսկու, այնպես էլ Չարենցի համար առաջ-նակարգ հարցը դարաշրջանի սոցիալական մեծ կրքերն ու պատ-մական բախումները բարձր արվեստով արտացոլելն էր:

Սովետահայ պոեզիայի արշալույսին Չարենցը ևս հանդես է գալիս «կամերային», «անգորր» պոեզիայի, չափածոյի «օլիմպի-կան խաղաղության» դեմ՝ հանուն այն բանի, որ պոեզիան իր դոները լայնորեն բացի ժողովրդական հույզերի բաղմբանդ հա-րրատության առաջ և մտնի ժամանակի իշխանության տակ: «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза», — բրյուսովյան այս նշա-նաբանը, որ Չարենցը դարձրել է իր «Կարմիր սոնետ» (1921) բանաստեղծության բնաբանը, ընդգծում է նրա էսթետիկայի իդեա-կան ամենահիմնական առանձնահատկությունը՝ պոետական խոսքի գենքով պայքարել նոր աշխարհի ռեուլյուցիոն վերակառուցման համար, արտացոլել հին և նոր հոգեբանությունների սոցիալական գոտեմարտը, հաստատել նոր աշխարհի գեղեցկությունները:

«Социальная революция XIX столетия (т. е. революция пролетарская—С. А.) не может черпать свою поэзию из прош-лого: она должна черпать свою поэзию из будущего... Преж-ним революциям необходимы были всемирно-исторические воспоминания о прошлом, чтобы заглушить в себе мысль о собственном содержании. Революция XIX века должна пре-доставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза преобладала над содержанием, здесь содержание преобладает над фразой»¹.

Մարքսի այս խոսքերը տալիս են սոցիալիստական պոեզիայի և առհասարակ գրականության ոչ միայն գաղափարական, այլև գեղարվեստական ու ոճաբանական որոնումների ուղղության բա-ցատրությունը, որոնումներ, որոնք հանգում են ռեուլյուցիոն իրա-կանության «սպազայից» ոգևորություն քաղելու, ժողովրդի ստեղ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 8, стр. 325.

ծագործական պաթոսին ներդաշնակող պոետական նոր ձևեր հայտնաբերծելու գաղափարին:

Սովետահայ պոեզիայի մեծատաղանդ պարագլխի՝ Ե. Ջարենցիի էսթետիկական իր գաղափարական հիմքերով առնչվում էր նախ և առաջ ժողովրդի հեղափոխական աշխարհայեցողության և պրակտիկ փորձի հարստության վրա:

Դրանով էլ պայմանավորված էր այն անհանգիստ կրքոտությունը, որով նա հանդես է գալիս հանուն նոր, սոցիալիստական պոեզիայի գաղափարական ու գեղարվեստական բարձրության, հանուն պոետական ձևերի, ժանրերի ու ոճերի բազմազանության:

Այդ բարձունքները սովետահայ պոեզիան նվաճեց ռեալիստական կոնկրետության ու կյանքի ճշմարտացի արտացոլման համար մղված դժվարին պայքարում, վերացական ու սխեմատիկ պատկերացումները հաղթահարելով, ֆորմալիզմի ժամանակավրեպ արտահայտությունները հերքելով:

2

Ջարենցի «Ամենապոեմը» (նկատի ունենք նրա առաջին տարբերակը) գեղարվեստական բարձր արժանիքների և գաղափարական առողջ ուղղության հետ միասին իր մեջ պարունակում էր նաև այնպիսի տարրեր, որոնք շուտով դարձան ներգրական պայքարի առանցք: Խոսքը վերաբերում է նորարարության և տրագիկոսության փոխհարաբերության հարցի այն սխալ ձևակերպումներին, որոնք, խորանալով թե՛ իրեն՝ Ջարենցի և թե՛ մի շարք ուրիշ բանաստեղծների մոտ, հայ սրտեզիայի տեսության մեջ բերին ազդալին և էսթետիկական նիհիլիզմի սկզբունքները. ումանց կողմից անվերապահորեն ժխտվում էին ազգային գրականության ավանդները, մյուսներն առհասարակ բացասում էին արվեստի գեղեցկությունները:

1922—1924 թվականները հայ պոեզիայի մեջ, որը գրական շարժման գլխավոր ուժն էր, դժվարին տարիներ էին: Գաղափարական-քաղաքական պայքարին ուղեկցող գեղարվեստական հակասական որոնումների մեջ արտահայտվում էր անցման շրջանի սոցիալական հոգեբանության հակասականությունը: Գեղարվեստական տարրեր հայացքների առկայությունը նովատորության արդարացված ձգտումների արդյունքը չէր միայն. դրանց մեջ արտահայտ-

վում էր նաև ֆորմալիստական արվեստի սկզբունքների ազդեցությանը: Ըստ որում, խոսելով զարգացման հակասությունների մասին, դրուժյունը չպետք է պատկերացնել այնպես, որ իրեն թի պոեզիայի բնագավառում դործում էին բարիկադների տարբեր կողմից միմյանց վրա կրակող զաղափարական «անհաշտ հակառակորդներ»: Մի դեպքում դա արդյունք էր «նորարարության» «ծախլիկ», անստույգ ուղղության, մյուս դեպքում՝ որոշ բանաստեղծների զաղափարական անհասունության և անկազմակերպ խառնվածքի, երրորդ դեպքում՝ անցյալի այս կամ այն ականավոր վարպետի օգտագործած ձևերի մեխանիկական, գրքային, անքննադատ ընդօրինակման, մի ուրիշ անգամ՝ կոմսնապարծության ազդեցության անվող անհանդուրժողական աղմկարարություն:

Սովետահայ պոեզիան իր ձևավորման և որոնումների առաջին շրջանում զգալի չափով հետևում է գեղագիտական այն սկզբունքներին, որ թե՛ պայքարում մշակվում էր ռուսական ժամանակակից պոեզիայում: Ռուսաստանում կատարված ամեն մի գրական շարժում, — գրում է Չաբենցը, — անմիջապես արձագանքել է մեղանում, առաջ մղել մեր գրականության անիվը, նշել է նրա համար շավիղներ և տղիներ»¹:

Վլ. Մայակովսկին և Ալ. Բլոկը, Ս. Նոենինը և Էդ. Բագրիցկին, Դ. Բեդնին, Ն. Տիխոնովը և «Կոմերիտական բանաստեղծները» (Ա. Բեդիմենսկի, Ա. Ժարով, Ի. Ուտկին), — ռուսական պոեզիայի հայտնի դեմքերը, — լայն մասսայականություն են վայելում և ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցության ճանապարհով մասնակցում սովետահայ պոեզիայի զաղափարական ու գեղագիտական ուղեգծի մշակմանը:

Գրական դիսպուտներում և երեկոներին լայն քննարկման առարկա են դառնում ռուսական արդի պոեզիայի ուղղությունների սոցիալական էությունը խնդիրները: Գրական հանդեսները տպագրում են Վ. Մայակովսկու, Ալ. Բլոկի («Տասներկուսը»), Ս. Նոենինի, Դ. Բեդնու, ինչպես և արևմտյան բանաստեղծներից՝ Ուոլտ Ուիտմենի և Էմիլ Վերհարնի բանաստեղծությունների թարգմանությունները: Այս հեղինակների ընտրության մեջ իսկ արտահայտվում էր գեղագիտական հին չափանիշների վերանայման ու պոետական նոր սկզբունքների մշակման հարցը:

Առանձնապես ուժեղ տպավորություն են թողնում Վլ. Մայա-

¹ «Արդի ռուսական պոեզիան», «Պայքար», 1923, № 5:

կուլսկու պոեզիայի հասարակական լայն դիապազոնը, քաղաքական կրթող հնչեղությունը և ժողովրդայնությունը, նրա բանաստեղծությունների մարտնչող պարտիականությունն ու նպատակասլացությունը:

Արդեն 1921 թվականից սկսվում է Մայակովսկու պոեզիայով հրապուրվելու շրջանը: Հայկական հեռադրական գործակալությունը (ՀՀԳ) Роста-ից ստանալով Մայակովսկու բանաստեղծությունները, կազմակերպում է դրանց բարձրաձայն ընթերցանությունը՝ գրական երիտասարդության համար: Տպավորությունը այնքան մեծ է լինում, որ մի շարք բանաստեղծներ՝ Ե. Չարենց, Գ. Արով և ուրիշներ, Մայակովսկուն անվերապահորեն համարում են իրենց ուսուցիչը:

Հայ պոետների որոնումները և գրական պայքարը, սակայն, չեն սահմանափակվում Մայակովսկու հարցով, ինչպես գրված է Հր. Գրիգորյանի «Маяковский и армянская литература» ուսումնասիրության մեջ. «Չափազանցություն չի լինի ասել, որ Հայաստանում այդ տարիներին գրական պայքարն ընթանում էր գլխավորապես մի հարցի շուրջը՝ դնալ Մայակովսկու հետ, թե՞ ընդդեմ Մայակովսկու»¹: Ակնհայտ չափազանցություն:

Հարցի էությունն այն է, որ ինչպես Մայակովսկու, այնպես էլ Բլոկի, Եսենինի, ապա Բրյուսովի ու Վերհարնի ուրբանիզմի շուրջը ծավալվող վիճարանություններից առավել մեծ արձագանք էին գտնում այն վեճերը, որոնք ընթանում էին Հովհ. Թումանյանի և Վ. Տերյանի՝ հայ գրականության տրադիցիաների շուրջը:

Այս տրադիցիաների բացասման ճանապարհով էր, որ նորարարության գրոշով և գեղարվեստական նոր ձևերի ցուցանակով հանդես եկող բանաստեղծները դիմում էին այս կամ այն ժամանակակից հեղինակությանը: Դրանց մեջ անհամեմատ ակտիվություն են ցուցաբերում այն բանաստեղծները, որոնք 1922 թվականին ստորագրեցին «Երեքի» գեկլարացիան:

Այսպես, 1923-ին հրատարակվեց Գևորգ Աբովի «Դանակը բլին» ժողովածուն, որտեղ 1919-ին հրատարակած «Միայն կինը» էդո-ֆուտուրիստական (սեկրյանինական) գրքին նա հակադրում է իր էսթետիկական նոր դավանանքը, հռչակելով նեո-ֆուտուրիստական «Առաջին պոետն հմ, որ հազա պրոպելլեր» սկզբունքը:

¹ Р. Григорян, Маяковский и армянская литература, Армиз, Ереван, 1956.

Նույն 1923-ին Ազատ Վշտունին հանդես է գալիս «Հուզանք ու զանգ» գրքով, ֆուտուրիստական էկլեկտիզմը համարելով պոեզիայի բարձրագույն, կատարյալ նվաճումը:

Ն. Չարենցի ֆուտուրիստական ժամանակավոր տուրքերը հանդիսացան նրա «Ռոմանս, անսեր» և «Պոեզոգուոնա», մասամբ՝ «Կոմալմանախ» ժողովածուները (1923—1924), որոնց մեջ, սխալ հասկանալով Մայակովսկու պայքարը քաղբենիության դեմ, Չարենցը հանդես է գալիս պոեզիայի մեջ առհասարակ մարդկային անհատականության բազմազանությունը բացասողի դերում:

Ուշագրավ է, որ Չարենցը իր «Արդի ռուսական պոեզիան» (1923) հոդվածում, կրկնելով Վ. Բրյուսովին («Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», «Печать и революция», 1922, № 7) ռուսական պոեզիայի ապագան համարում է ֆուտուրիզմը (իմա՝ Մայակովսկուն), չկարողանալով ռուս բանաստեղծի ստեղծագործության ֆուտուրիստական որոշ սկզբունքները սահմանադատել նրա ռեալիստական հարստությունից: «Ռոմանս անսերում» նա հետևում է «ֆուտուրիստ» Մայակովսկուն:

«Նրեքը» պոեզիայի այն թևն էր, որն անկեղծորեն հավատում էր ռևոլյուցիային, սակայն իր անկեղծ ու անկողմնապահ վերաբերմունքի մեջ հասավ այնպիսի «ձախությունների», որ սկսեց արդեն վտանգավոր տենդենց դառնալ պոեզիայում: Այս հանգամանքը արժանացավ խիստ քննադատության մարքսիստական հայ գրականագիտության կողմից:

Բարեբախտաբար Չարենցը շատ շուտ և զգաստ մտքով հրաժարվեց «կանաչ ջահելության» մոլորություններից և նորից վերադարձավ իր ստեղծագործության ազգային և ռևոլյուցիոն բարձր տրադիցիաների հունը, իսկ մյուսների մոտ այդ ընթացքը համեմատաբար երկար տևեց:

Ֆուտուրիստներից բացի այս շրջանում հայ բանաստեղծների հափշտակության առարկան է դառնում նաև այսպես կոչված «Եսեն-նիևականությունը»: Բանաստեղծներից մի քանիսը, օրինակ, Գ. Մահարին, հայ պոեզիայի մեջ են բերում Ս. Եսենինի «Москва кабацкая» շարքի անառողջ, անարխիստական ու բռնիական մոտիվները:

Առաջին տարիների պոեզիայի մեջ մի ուրույն երանգ են ստեղծում գրքային-էկզոտիկայի և անցյալի ռոմանտիկական ոճավորման միտումները, որի ցայտուն արտահայտությունը եղավ երիտա-

սարդ բանաստեղծ Վաղարշակ Նորենցի «Ճերմակ տեսիլներ» (1924) բանաստեղծությունների շարքը:

Սակայն այս շրջանի պոեզիայի ամենատարածված բացասական երևույթը այսպես կոչված «կոսմիկական» («Համաշխարհի») վերացականությունն էր, որը արտահայտություն գտավ այն ժամանակ գործող «Մուրճ», «Դարբնոց», «Քուրա» հանդեսների շուրջը համախմբված գրեթե բոլոր բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ:

Չարենցի պատկերավոր արտահայտությամբ պոեզիան «իրն է ընտրում որպես հարսնացու», այսինքն առարկայական աշխարհը բանաստեղծությունից դուրս է մղում «սրտի աշխարհը», «սնուլթական կյանքը» փոխարինում է հոգեկան կյանքին:

Աղատ Վշտունին պոեզիայի մեջ հռչակում է «պոետ-պողպատ-հանճար» լուղունգը: Այս տեսակետը պաշտպանում են Գ. Աբովը, Գ. Հայկունին («Վուլկանները ժայթքում են» պոեմը), Ն. Զարյանը («Ջրանցքի կապույտ երկրում» գիրքը), Վ. Ալազանը («Հրաբխապոեզիա» ժողովածուն): Վերացական կոսմիկական պոեզիայի տենդենցը լուրջ հարված էր ունեցնողական-հոգեբանական արվեստին և պոեզիայի ճանաչողական հիմունքներին:

3

Պոեզիայի զարգացման ընթացքը, սակայն, չի բնութագրվում սոսկ սխալներով ու մոլորություններով, և ճիշտ չի լինի դրությունն այնպես պատկերացնել, թե բանաստեղծները խարխափելով ու «անվերջ սխալվելով» գտան ճշմարիտ ճանապարհը՝ դեպի սոցիալիստական իրականությունը:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից՝ 1925-ից, երբ «կրքերը սկսում են հանդարտվել», գիտակցվում է նախկին դիրքերի խախտությունը և անսկզբունքայնությունը. մասնավորապես վճռական շրջադարձ է կատարվում անցյալի արժեքների գնահատության հարցում: Սահմանագծից այն կողմ «թողնված» հայ պոեզիայի ժողովրդային-դեմոկրատական ավանդները և պոեզիայի մեծագույն ներկայացուցիչների ժառանգությունը արդեն դիտվում է որպես նորագույն պոեզիայի զարգացման ամուր պատվանդան: Չարենցն,

օրինակ, ինքնաքննադատաբար նայելով իր ժամանակավոր մոլորություններին, խորապես գիտակցում է հայրենի և համաշխարհային գրականության բացառիկ նշանակությունը նոր կուլտուրայի ձևավորման ընթացքի մեջ: Նա այժմ նոր հայացքով է մոտենում Հովհաննես Թումանյանի և Վահան Տերյանի սրենդիային: Նա գրում է Տերյանին նվիրված բանաստեղծությունը՝ «Վերագարծիր, օ, վերագարծիր» նշանաբանով, դատապարտում է իր ստեղծագործության «լեֆյան թմբուկի» շրջանը:

Ջարենցի ազդեցությունը այնքան մեծ էր հայ պոեզիայի նոր ուժերի վրա, որ նրանք ևս, իհարկե, ոչ դյուրին ձևով և անսպթաք, կանգնում են ճշմարիտ արվեստի դիրքերի վրա: Իսկ դա նշանակում էր՝ նախ և առաջ մոտենալ ռեկուլցիոն արդիականության պոետական ընկալմանն ու հաստատմանը, և այսպե՛ս ամուր ոտքերով կանգնել ազգային պոետական տրագիցիաների հողի վրա: Այս շրջագարծի մեջ արտահայտվեց սոցիալիստական շինարարության ֆրոնտում ձևուք բերած այն նվաճումները, որոնք դարձան պոեզիայի բովանդակությունը: Արդիականության մեծ հարցերը դառնում են ոչ միայն Հակոբ Հակոբյանի և Նղիշ Ջարենցի ստեղծագործության նյութը, այլև այդ պայթույթն են դունավորվում ուրիշ բանաստեղծների երկերը: 20-ական թվականներին հայտնի են դառնում նոր արևելքի հրգիչ Ազատ Վշտունին, քնարերգուներ Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը, Վ. Նորենցը, էպիկական պոեմների հեղինակ Ն. Զարյանը, աշխատանքային լիրիկայի հետախույզ Վ. Ալազանը, տաղանդավոր առակագիր և մանկագիր Աթաբեկ Խնկոյանը (Խնկո Ապեր), հանդես են գալիս նոր անուններ՝ Ս. Տարոնցի, Սարմեն, Ս. Վահունի, Բ. Հուրյան, որոնք առավել կամ պակաս հաջողությամբ ստեղծում են սոցիալիստական շինարարության պոեզիայի երկեր:

4

Հայկական պոեզիայի գաղափարական-գեղարվեստական էվոլյուցիան տանում է դեպի էպիկական հերոսական կերպարների ստեղծումը: Ջարենցը, որ գլխավորում էր ժամանակի գրական շարժումը, և արդեն տասնամյակի սկզբում հանդես էր եկել հերոսական-ռեկուլցիոն թեմայի էսթետիկայով («Ամենապոետատմ»), մշակում է երևույթների ընկալման նոր տեսանկյուն՝ հե-

բոսական թեմայի ռոմանտիկական ձևը տանելով պատմական կոնկրետության ու ռեալիզմի հունով:

Ստեղծագործության բուն էությամբ լինելով նովատոր, նոր ճանապարհներ բացող, Չարենցը այս անգամ ևս հանդես է գալիս որպես հեղափոխական պոեզիայի դրոշակակիր, ձգտելով կյանքի ճշմարտությունն արտահայտել բանաստեղծական բարձր արվեստով: Կարգալով Չարենցի նման բազմերանգ ու բազմակողմանի բանաստեղծներին,— ասում է ուկրաինական ականավոր բանաստեղծ Մ. Թիլսկին՝ «Մտածում ես, ինչպե՞ղ մարդիկ ասես նպատակ են դրել իրենց մի միակ կյանքի ընթացքում ընդգրկել մարդկային կյանքը նրա անսահման բազմազանությամբ, ամբողջ աշխարհը, ամբողջ բնությունը՝ նրա դույնների, տոների և գծերի անշափելի հարստությամբ»¹:

Ամբողջ կյանքում լինելով մառտիկ, Չարենցը որոնողի ու մտածողի հսկայական աշխատանք է ներդնում՝ գտնելու ժամանակի ու ժողովրդի ճակատագրի, հեղափոխության հերոսների դեղարվեստական պատկերման ամենահարազատ ձևերը, համարձակորեն նետվում է դեպի ժողովրդյան կյանքի խորությունները:

Սովետական պոեզիայի զարգացման ուղիների վերաբերյալ բուն վեճերի շրջանում Չարենցը խորապես զգում է կյանքի էպիկական-հերոսական բովանդակությունը առավել կոնկրետ վերարտադրելու և ազդիտացիոն հիմքերից, ռեալիտետից նվիրված ձոներից, ազդիտ-պոեմներից ու ռադիո պոեմներից դեպի առավել ռեալիստական պոետական ձևերի անցնելու ստեղծագործական պահանջը:

Եթե Չարենցի ռոմանտիկական պոեմների մեջ («Երգ ժողովրդի մասին», «Ռադիո պոեմներ» և այլն) միլիոնների, «բյուր հերոսների» գովերգման բարդ ու կարևոր պրոբլեմը, այնուամենայնիվ, ինչ-որ չափով արտահայտում էր մասսաների՝ «կոլեկտիվ պաթոսի» որոշ իմաստով սահմանափակ հայեցողությունը (մարդկային կոնկրետ անհատականությունը «զտվում էր» մասսայի մեջ), ապա այժմ, սկսած 1924-ից, նա մշակում է նոր ելակետ կոնկրետ պատմական անհատի և ժողովրդական մասսաների փոխհարաբերության վերաբերյալ, պատմական պրոցեսի մեջ անհատների խաղացած դերի և պատմության շարքային հերոսների նշանակության մասին:

Չարենցն իր ժամանակակիցներից ամենից ավելի խորն է

¹ М. Рыльский, Египте Чаренц, «Дружба народов», 1957, № 12.

ըմբռնում, որ հերոսի պրոբլեմը նախ և առաջ ճշմարտության պրոբլեմ է, որ հերոսությունը իր մեջ պարունակում է երկու կողմ՝ պատմական և սուբյեկտիվ մարդկային, որ «մարդիկ իրենք են կերտում իրենց պատմությունը»¹, պատմական շարժման մեջ պահպանելով իրենց հոգեբանական աշխարհի հարստությունը, իրենց հերոսական վարքագծի անհատականությունը:

Այս խորհրդածությունները Չարենցի էսթետիկայում ծնվեցին այն ժամանակ, երբ նա անդրադարձավ հեղափոխության առաջնորդի և «Երկրագնդում երբևէ հղած ամենամարդկային մարդու»՝ Վ. Ի. Լենինի կերպարին:

Լենին, այո՛, Լենին,—բայց ոչ միտինդային,
Բայց ոչ թմրուկ թեթև, բայց ոչ սլակատ,
Լենին—այսօր ասել է զայաթ,
Ասել է ներքին կառուցում քո նոր թեմայի:

Լենինի կերպարը Չարենցի առաջ բացում է նոր ուղիներ դեպի մարդկային հոգեբանությունը, դեպի մարդկային սիրտը, դեպի հերոսական թեմայի առավել խոր ու իմաստուն ճանաչողությունը:

Ռեուլուցիայի և Լենինի կապի շարենցյան էսթետիկան միաժամանակ գեղեցկի նոր ըմբռնումն էր, գեղեցկի մարմնավորումը նրա ամենաբարձր արտահայտության մեջ: Ահա թե ինչու էսթետիկական ծրագրի նշանակություն ունեցավ նրա լենինյան շարքը:

«Я себя под Ленином чищу»,— ուսմ բանաստեղծի այս սյուսետական դեկլարացիան և «Լենին— ասել է ներքին կառուցում քո նոր թեմայի» շարենցյան ինքնատիպ մտորումը հռչակում էին հերոսականության, սոցիալիստական հումանիզմի, ժողովրդասիրության, հայրենասիրության, մարդկայնության բարձրագույն իդեալը:

Այսպիսին են այն չափանիշները, որ Չարենցը ներկայացնում էր արվեստին:

Չարենցի կրքոտ պարտիականությունը, նրա ստեղծագործական անդուլ որոնումները, սյուսետական անհանգստությունը և ժամանակակից արվեստի կատարները նվաճելու անկոտրում կամքը նրան տարան դեպի դարաշրջանի այնպիսի մի մեծ թեմա, ինչպիսին է Լենինի թեման:

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 27, էջ 40:

Չարենցի հայտնի «Լենինիանան»՝ «Ես և Իլլիչը», «Լենին», «Լենին քուին», «Բալլադ Իլլիչի, մուժիկի և մի ղուլգ կոշիկի մասին», «Լենինն ու Ալին», «Կոմունարների պատը Փարիզում», «Մահւան քայլերդ», «Զուգունն մարդը», Մայակովսկու «Վլադիմիր Իլլիչ Լենին» պոեմի հետ միասին մտնում են սովետական ռևոլյուցիոն հերոսական արվեստի լավագույն հուշարձանների շարքը:

Սովետահայ կուլտուրայի «Լենինիանայի» մեջ առանձնահատուկ տեղ են դրավում ժողովրդական բանահյուսության նմուշները՝ հեքիաթները, լիրիկական բաղմաթիվ երգեր¹, և դրանց շարքում սովետական ժամանակաշրջանի հայկական ֆոլկլորի պսակը՝ «Լենին փաշա» հերոսական վիպերգը:

«...Ֆոլկլորը մեր օրերին Վլադիմիր Լենինին բարձրացրեց հնության առասպելական հերոսին՝ Պրոմեթեոսին հավասար բարձրության»,—գրիկական այս ճշմարիտ խոսքի ցայտուն օրինակն է հայկական վիպերգը: Ժողովրդական բանասացները, հայկական ժողովրդական անմահ էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» ստեղծողների շառավիղների միջավայրից սերված և էպիկական լարվեստին հմուտ բանասացներ, հենվելով ժողովրդական յուրահատուկ պատկերացումների վրա, հյուսել են Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի, քաղաքացիական կռիվների հերոսապատումը և պատմական իրադարձությունների ֆոնի վրա պատմական հերոս դյուցազունների բարձունքին կանգնեցրել Լենին-հսկայի կերպարը:

«Լենին փաշա» ժողովրդական ասքի մեջ, ընայած էպոսին հատուկ ֆանտաստիկային ու հիպերբոլաներին, պատումի կրկնության ձևերին, դեպքերի և հերոսների ծագման ֆոլկլորային մեկնաբանությունը, բանահյուսական էպիտետավորմանը և բառագործածությունը, հրաշապատումի ավանդական կոլորիտին, ժողովրդական դարձվածաբանության բնորոշ ոճերով վերարտադրվում է պատմական նշմարտուրյունը սոցիալական-քաղաքական ճնշման միջավայրի մասին, որն իր ընդերքից բարձրացնում է աղատագրական կուլի հսկայի կերպարը: Ժողովրդական տառապանքի անհատակ ծովը այսպիսի պատկերացում է ստացել վիպերգում:

¹ Լենինին նվիրված ժողովրդական երգերը՝ լիրիկական ձոներգեր, մաղ-թանքներ, դիալոգներ, խաղիկներ և այլն, հավաքված են 1936-ին հրատարակված «Լենինը հայ ֆոլկլորի մեջ» բանահյուսական ժողովածուում:

...Քանի-քանի արունքտեր էր էրի էնի,
 Քանի-քանի օջախներ էր մարե էնի,
 Քանի-քանի ճժուշկներ էր թողե խեղճ-որփի,
 Քանի-քանի մերեր-քուրեր սեւեր հաքած,
 Քանի-քանի ջահել-ջիւլան կնտի որփեւարի,
 Քանի-քանի կմխկտին մըշ ղնդանաց,
 Քանի կոխիլ, զըղամաթա սարքեց էնի,
 Կուղեր աշխարհ-ալամ զալթի, իրմով էնի...

Բանաստեղծ-ժողովուրդը, վիպերգի մեջ վերարտադրելով պատմության դրվագները, նրանց սերտ կապակցության մեջ (Իհարկե, ֆոլկլորային պոետիկայի ձևերով), միաժամանակ, լայն ուշադրություն է դարձնում մարդկության հեղաշրջման պատգամախոսի՝ Լենինի կերպարին, «աղքատներին» առաջնորդի կերպարի մեջ բացահայտելով թե՛ քաղաքական գործչի, հայրենասերի, հուժմանիստի գծերը, և թե՛ նրա մարդկային առաքինությունները:

«Լենին փաշան», ստեղծված լինելով մեր օրերում, վերակենդանացնում էր հայկական էպիկական արվեստի փառահեղ տրագիցիաները, էպոսի պոետիկական հարստությունը ծառայեցնելով մեծ Լենինի կերպարի ստեղծմանը¹: Դրանով իսկ ժողովրդական բանահյուսությունը արձագանքում էր ժամանակաշրջանի արվեստի կենտրոնական պորբլեմներից մեկի՝ Լենինյան քեմայի լուծմանը:

«Լենին փաշա» ասքի գաղափարական հարստությունը և բարձր արվեստը պայմանավորեցին այն պարագան, որ հետագայում մի շարք բանաստեղծների (Շիրազ, Սարմեն, Մ. Խերանյան) տվեցին նրա գրական մշակումները²:

Թեև 20-ական թվականներին հայ պոեզիայում ժողովրդական ռեդյուցիոն-աղատագրական շարժումներին նվիրված մեծ թվով լիրիկական և սյուժետային պոեմներ են գրվում (Ն. Զարյան՝ «Նոյնմբերյան օրերին», «Տաթևի ժայռից», «Ապստամբություն», Աղ. Վարդանյան՝ «Ախլա Կուլմա», Գ. Մահարի՝ «Արնախեղդ վարդեր», «Վերջին մայիսը» և այլն), սակայն դրանց մեջ ռեդյուցիայի մասնակիցների կերպարները լիարժեք գեղարվեստական մարմնավորում չեն ստանում: Մեծ կտավներ ստեղծելու տարեց-տարի ուժե-

¹ Հայ բանագետների մի շարք ուսումնասիրություններում ցույց են տրված այն առնչությունները, որ կան «Սասունցի Դավթի» և «Լենին փաշայի» պոետիկայի մեջ:

² Տե՛ս Ա. Ղաևալանյան, Հայ ժողովրդի հերոսական ասքը Լենինի մասին և նրա գրական մշակումները («Տեղեկագիր», 1941, № 5):

ղացող տենդենցը, անշուշտ, պայմանավորված էր հերոսական օրերի բովանդակությունը ու հերոսական բնավորությունները վերհանելու պահանջով, բայց այդ խնդրի կատարման համար բանաստեղծներին պակասում էր գեղարվեստական վարպետությունը, ունելլուցիոն մոտավոր անցյալի պատմական և հոգեբանական ճշմարտությունն իմաստավորելու համար անհրաժեշտ պոետական կուլտուրան:

Պոեմների մեծ մասում բացակայում են բանաստեղծական լայն մտահղացումները, հեղափոխական միջավայրի և մարդկանց անհատական ճակատագրի կասկի ցուցադրման համար անհրաժեշտ խորությունը:

Ռեուլյուցիայի վիթխարի էպոսը այդ կարգի պոեմներում տարբարվածվում է հեղինակների լիրիկական խոհերի առատության մեջ, տեղի է ունենում էպիկական ժանրից լիրիկային անցնելու յուրահատուկ ձևափոխություն, աչքի է ընկնում որոշակի ֆրագմենտարությունը. դրանով է թերևս բացատրվում այն հանգամանքը, որ ժամանակի պոեմների մեծ մասն ունի «ֆրագմենտներ» կամ «ղրվագներ» ենթավերնագիրը:

Լիրիկական սկզբունքը, որ հաճախ պոեմներից վտարում է ռեալիստական սյուժեն, հետևողական կոմպոզիցիան, մարդկային բնավորությունները չի բարձրանում այն մակարդակին, որ պատմությունը, նկարագրվող դրվագը դառնա ռեալիստորեն համոզիչ և հուզականորեն վարակիչ գեղարվեստական փաստ:

Սակայն ժամանակի պոեմներին բնորոշ էր պոետական հակիրճությունը, բաղմաբառության մեջ չընկնելու, պատումը ծանրաբեռնող նկարագրական մանրամասնություններից հրաժարվելու տենդենց, որից ղեպլիորեն շահում է լիրո-էպիկական պոեզիայի մի այլ ժանր՝ բալլադի ժանրը:

20-ական թվականները կարելի է անվանել սովետական պոեզիայի «բալլադային շրջան», այնքան հաճախ են բանաստեղծներն անդրադառնում XVIII և XIX դարերի ռոմանտիկական պոեզիայի մեջ լայնորեն տարածված գրական այդ տեսակին¹: Սովետական բալլադը, նրա ականավոր վարպետների՝ Վ. Մայակովսկու, Ն. Տի-

¹ Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ ուսումնասիրության մեջ գրականագետ էդ. Զրբաշյանը ուշագրավ զուգահեռներ է անցկացնում ավանդական բալլադի և սովետական բալլադի միջև, պարզելով թեմատիկական, ժանրային, ոճական, ձևական այն փոփոխությունները, որ կատարվում են սովետական բալլադի նկարագրի մեջ:

խոնարհի, Պ. Տիշինայի և այլոց կողմից ժանրային նոր նկարագիր է ստանում, մի կողմից աղատագրվելով ռոմանտիկական ուղղությանը բնորոշ խորհրդավորությունից, պայմանական միջավայրից, առասպելախառն, ֆանտաստիկական պատմություններից, միատիկական կոյորիտից և մյուս կողմից՝ մեծ մասամբ ժողովրդական ավանդապատմաների վրա կառուցված բալլադի պայմանական միջավայրն ու պայմանական փոխհարաբերությունները փոխարինելով իրական միջավայրով և իրական հերոսներով։ Բալլադի ժանրի այն բնորոշումը, որ տրված է Վ. Բելինսկու կողմից որպես ժողովրդական որևէ ավանդություն կամ ֆոլկլորային դեպք հիշեցնող որևէ իրադարձության մշակում, այլևս չի սպառում այն նոր որակը, որ ձեռք է բերում սովետական բալլադը։ Եթե արտաքին ձևի առումով սովետական բալլադը պահպանում է ավանդական բալլադի որոշ հատկանիշներ՝ զրամատիկորեն սրված գործողություն, ռիթմիկական յուրահատուկ կառուցվածք, դիալոգի դործածություն, առատություն, ապա բովանդակությամբ՝ թեմատիկայով, սյուժեով, հերոսների միջավայրով և այլն, այն ղգալիորեն տարբերվում է իր նախորինակից։ Սովետական բալլադի մեջ, նրա ռոմանտիկական տրամադրությամբ հանդերձ, գործողության սկզբնաղբյուրը ոչ թե պայմանական ֆանտաստիկ միջավայրն է, այլ ռեալություն իրական միջավայրը, հերոսներն իրենց բնավորությամբ բացահայտվում են ամբողջովին իրական, կոնկրետ կապերի մեջ։

Ինչպես միշտ, այս բնագավառում ևս, հայկական պոեզիայում նոր ուղիներ բացեց Չարենցը։

Չարենցը կատարելագործում է բալլադի ժանրը և հայկական պոեզիայում սկզբնավորում հերոսական-ռեալություն մարտիրոսագրության ժանրը։ Իր բալլադներում զրամատիկական մեծ ուժով, հերոսական տարեգրությունների ոճով Չարենցը ցուցադրում է ռեալության ղոհերի՝ հայկական հրաձգային բրիգադի անձնվեր կոմիտար Լիսյարիտ Մխչյանի, Բաքվի կոմունայի ղեկավար Ստեփան Շահումյանի և նրա ընկերների, Վրաստանի կոմսոմոլի հիմնադիր Բորիս Ալեկսանի կերպարները։

Չարենցը ռեալիստ հայ բալլադը «մաքրագործեց» հեղափոխական թեմային անհարիր ֆանտաստիկ ալլաբանությունից և տրադիցիոն ժանրի մեջ բացեց հերոսական սկզբունքի հնչեցման մեծ հնարավորությունները։ Նրա բալլադների հերոսները ռեալության ղոհի համար իրենց կյանքը ղոհաբերած պատմական-իրական

մարդիկ են, ճշմարտության պատգամախոսներ, որոնց գիտակցված նահատակությունը բանաստեղծը դիտում է որպես սոցիալիստական իրականության զարգացման ամուր պատվանդան:

Հերոսական նահատակությանն են նվիրված նաև հայ մյուս բանաստեղծներին՝ Գ. Մահարու («Բալլադ մի ռուս ղինվորի մասին», «Կարմիր ձիավորի մահը», «Բալլադ տունու, դարբնի և տղայի և ելնող արևի մասին», «Շուր սարի բալլադը»), Վ. Նորենցի («Բալլադ մի բուռ ցորենի, սպանված հերոսի և կարմիր-բանակայինի մասին»), Ս.Տարոնցու («Բալլադ չիբուխի մասին») ստեղծագործությունները:

20-ական թվականների սովետահայ բալլադի մեջ ռևոլյուցիոն իրականության սովորական և առօրյա երևույթները դրամատիզացվում են ռոմանտիկական վեհացնող պաթոսով և հերոսական վարքագծի հուշական իմաստավորումով:

5

Մեր հասարակության «մանկության շրջանում» կյանքը մարդկանց հերիաթային էր թվում իր կոսմոկական ծավալներով և դրանով էլ բացատրվում է այն հանգամանքը, որ բանաստեղծության մեջ լայն տեղ են գրավում մտածողության տիեզերական մասշտաբները: Սակայն վերին աստիճանի հետաքրքրական է մի ուրիշ երևույթ. համաշխարհային ռևոլյուցիայի մասին ավգարարող կոսմոկական բանաստեղծությունների կողքին, գրեթե միաժամանակ, գրվում են նաև այնպիսի գործեր, որոնցում բանաստեղծները ոգեվորվում են առօրյայի այնպիսի «աննշան», կոնկրետ երևույթներով, ինչպես փողոցների մայթի կառուցումը, գյուղում կոոպերատիվ խանութի ու խրճիթ ընթերցարանի հիմնումը, էլ շենք խոսում գյուղ մտած գյուղատնտեսական տեխնիկայի՝ տրակտորի, շոգեգուլմանի, սերմադրոշի (որոնք ժամանակակիցներին թվում էին դարի «հրաշքեր») և ժողովրդական տնտեսության ու կուլտուրայի զարգացման վերաբերյալ այն բաղմամբով դեկրետների ու լոզունգների մասին, որոնք ընկալվում էին որպես կյանքի սոցիալիստական վերակառուցման հրովարտական:

Պոեզիայի և սոցիալիստական իրականության մերձեցման, պոետական թեմայի կոնկրետացման բնագավառում, սակայն, ամենանշանակալի դերը խաղում են երկրի ոռոգման ու էլեկտրի-

ֆիկացման այն հռանգուն աշխատանքները, որոնք կոչված էին դառնալու նրա սոցիալիստական վերածնունդյան հիմքը:

Լենինականին մերձակա Կապս գյուղում 1922-ին սկսվում են Հայաստանում սոցիալիստական շինարարության առաջնեկի՝ Շիրակի խոշոր ջրանցքի կառուցման աշխատանքները: Ժողովրդին համակած մասսայական ոգևորությունը և աշխատանքային վերելքը, բնականաբար, արտահայտություն են գտնում նաև պոեզիայում՝ գրականության ամենաճկուն և օպերատիվ բնագավառում: Սկսվում է հայկական չափածոյի այսպիս կոչված «շիրկանայան շրջանը»: Բանաստեղծների մեծամասնությունը արձագանքում է Հայաստանի պատմության այդ պատմական անցքին: Հակոբ Հակոբյանը այցելելով ջրանցքի շինարարության վայրը, գրում է «Բուլշևիկ է Շիրկանալը» (1924) պոեմը:

Նրան հետևում են Գ. Սարյանը («Շիրակի հարսանիքը» 1925), Սարմենը («Դաշտերը ժպտում են»՝ 1925), Ն. Զարյանը («Ջրանցքի կապույտ երկրում»՝ 1926), Գ. Մահարին («Շիրակի ջրանցքը»՝ 1925), Մ. Արմենը («Շիրկանալ»՝ 1926) և ուրիշներ¹: Բնորոշ է, որ երկրի ոռոգման թեման լայնորեն արժարժվում է նաև այդ ժամանակի ժողովրդական բանահյուսության մեջ՝ անանուն երգասացների կողմից: Հայկական հնագույն բանահյուսության մեջ ջուրը եղել է այն կենսաղբյուրը, որի հետ են կապվել ժողովրդի ապագա կյանքի երազանքներն ու ակնկալությունները: Նոր բանահյուսության մեջ ավանդական մոտիվը զաղափարական ձևավորություն է ենթարկվում: Ջրի ակունքները փակող շար լիշապների ու դեբրի փոխարեն բանահյուսական նոր նմուշներում հանդես են գալիս ջրի անսպառ պաշարները իրենց կամքին ու եռանդին ենթարկող, մեծագույն դժվարություններ հաղթահարելու ընդունակ մարդիկ: Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում «Շիրկանալ» ժողովրդական երգը², որտեղ ֆոլկլորային սիմվոլիզմով ու հիպերբոլաներով փառարանվում է ժողովրդի կոնկրետ իրողության-հավաքական ուժը և անջրդի հողերը ոռոգող ջրանցքի շինարարությունը:

Պետք է նշել, որ Շիրակի ջրանցքին նվիրված բանաստեղծությունների ու պոեմների մեծ մասում պաթետիկ շեշտերը խլաց-

¹ Այս գրքերի մեծ մասը հրատարակվել է Լենինականում, տեղի գրական խմբավորման կողմից:

² «Հայկական Խորհրդային ֆոլկլորը» (Ժողովածու), Երևան, 1938:

նում են փաստերի ճշմարտացիությունը և երևույթները դարձյալ ընկալվում են վերացական պաթոսի գունավորումով: Սակայն շիրկանալյան այդ պոեզիան ղգալի շափով նպաստում է ոչ միայն ընթերցողների ունույնցիոն աշխարհադգացմանը, այլև բանաստեղծներից ոմանց համար, ինչպես օրինակ, անլիճնելի ձիրքի տեր լիրիկներ Գ. Մահարու և Գ. Սարյանի, դառնում է ստեղծագործական բեկման ու գաղափարական վերակառուցման սկիզբ:

«Շիրկանալյան պոեզիան», չնայած ակնհայտ սխեմատիզմին, բանաստեղծությունը մոտեցնում է սոցիալիստական շինարարությանը, նշանավորում է կոնկրետացման պրոցեսը՝ կյանքի իրական երևույթների հիմքի վրա:

Միաժամանակ մի շարք շիրկանալյան երգեր, և դրանց թվում ամենից առաջ Հ. Հակոբյանի «Բուլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմը, գծում են այն ճանապարհը, որով պետք է անցնել նորագույն պոեզիան ժամանակակից թեմատիկան նվաճելու ճանապարհին: Դա սոցիալիստական շինարարության համար մղվող պայքարի հարուստ փաստերի մեջ պոեզիայի էսթետիկական հիմունքները գտնելու ճանապարհն է, սոցիալիստական աշխատանքի մեջ ձևավորվող նոր անհատականությունը պոեզիայի ներշնչումների աղբյուրը դարձնելու ճանապարհը:

«Սոցիալիստական աշխատանքից մենք պետք է քաղենք մեր փիլիսոփայությունը, էթիկան և էսթետիկան»¹: Գորկիական այս ֆորմուլան յուրահատուկ ձևով արտահայտվում է նաև Հակոբ Հակոբյանի էսթետիկական ըմբռնումների մեջ:

Ստեղծագործական կյանքի արշալույսին երգելով արհեստավորի «հալալ աշխատանքը», ապա իր պոեզիայում բանվոր դասակարգի ունույնցիոն պայքարի հետ միասին հատուկ ուշադրություն դարձնելով «գործարանի սև աշխատանքի» պատկերմանը², Հ. Հակոբյանը այնուհետև ջերմ պաթոսով ներկայացրել է ապագա սոցիալիստական հասարակության ազատագրված աշխատանքի գեղեցկությունը («Նոր առավոտ» պոեմում): «Աշխատանքի

¹ М. Горький. О литературе, 1937, стр. 369.

² «Պրավդան» 1914 թվականին տպագրում է բուլշևիկ քննադատ Ա. Կարինյանի հոդվածը, որում էլ ասվում է. «Հակոբյանն արտաքուստ հանգիստ, սակայն խոր զգացմունքով հագեցած տողերում նկարագրում է հոր ֆարրիկան՝ մեքենաների աղմուկը, հնոցի բոցը, բանվորների ուրվագծերը և այն անլուծի զորղոցը, որ առաջացնում է առույգ ձգտումներ ու ցանկություններ»:

գաղափարը ինձ համար եղել է ամենասիրելի բանն աշխարհում», — գրել է Հ. Հակոբյանն իր մի հոդվածում:

Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ աշխատանքի թեմայի զրաված լայն տեղի հիման վրա Ս. Վ. Լուինաշարսկին նրա մասին ասում է. «Հակոբ Հակոբյանը և էմիլ Վերհարներ անսահմանորեն բարձր են դասել աշխատանքը և բանվորի մեջ տեսել իրենց հույսերն իրականացնողին»:

Բնական է, որ նոր հասարակության պայմաններում ականատես լինելով աշխատանքի ազատագրությանը և ժողովրդի աշխատանքային հերոսությանը, Հակոբյանը պետք է ապրեր ստեղծագործական ու քաղաքացիական անսահման ոգևորություն: 1922-ին նա գրում է «Աստվածները խոսեցին» պոեմը՝ հետևյալ նշանաբանի հետևությամբ. «Իմ երգի համար, ես քեզ եմ ընտրել, կառմիր աշխատանք»: Աստվածները, որոնց մասին խոսում է բանաստեղծը, նոր իրականության կերտողներն են, որոնք նոր շունչ ու կենդանություն են տալիս կյանքին: Այս պոեմում Հակոբյանը դեռևս գտնվում է մասսայական «սոսիալիստիկական» ազդեցության տակ և հետևում է մասսաների մեջ ձուլված անհատականության էսթետիկական սկզբունքին («Սուր ապրում է ամենքի համար»): Նրա «աստվածները»՝ նոր կյանքի շինարարները, ժամանակից ու տարածությունից դուրս գտնվող անդամ անհատներ են, զրված պայմանական ու անկոնկրետ, վերացական հարաբերությունների մեջ: Հակոբյանի «Նոր աստվածներ» համեմատությունը («ճակատներին աստվածների այն՝ լույսեր են իջել մուսեսանման», «իրենք նմանվել են մեծ աստվածներին» և այլն), ոմանք թյուրիմացաբար կապել են բոգդանովյան «Աստվածաշինարարությանը», ըստ երևույթին նկատի ունենալով Հակոբյանի «դարձնողական» որոշ սխալ հայացքներն ու անձնական մտերմությունը Բոգդանովի հետ: Ծիշտն այն է, որ Պրոլետկուլտի և ռուսական «Культура»-ի հռչակած որոշ դոգմաներին հետևելը Հակոբյանին տանում է դեպի մեծատառով բանվորի ու մեծատառով աշխատանքի, այսինքն՝ գեղարվեստական վերացական պատկերների հունը:

Գեղարվեստական ուրիշ որակ են նրա «Բուլշևիկ է Շիրկանալը» (1924), մասամբ նաև «Վոլխովստրոյ» (1925) պոեմները, որոնց մեջ Հակոբյանը բացահայտում է սոցիալիստական աշխատանքի էսթետիկական-պատմական բովանդակությունը՝ ռեալիստական կոնկրետության սկզբունքով: Հայ պոեզիայում նշանակալից

է «Բոլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմի պատմական ու էսթետիկական նշանակութիւնը: Այստեղից է ձգվում այն ճանապարհը, որը տանում է դեպի «մասսայական և առօրեական աշխատանքի հերոսականութիւն» վերարտադրութիւնը:

«Բոլշևիկ է Շիրկանալը» և «Վոլխովսորոյ» պոեմների պատմական նշանակութիւն մասին ինքը՝ Հակոբյանը ճշմարտացի կերպով գրել է, որ դրանք հանդիսանում են ժամանակի շինարարական էպոսի արտահայտութիւնները¹:

Այս միտքն է արծարծվում նաև Ա. Վ. Լոնաշարսկու «Հակոբ Հակոբյան» հոդվածում. «Տառապանքի երգերից, բողոքի երգերից, ցամաքի երգերից հաղթանակի երգերի միջով դեպի շինարարութիւն լայնահորդ պոեմները ի փառս Վոլխովսորոյի, որ սիմվոլացնում է ինդուստրիալիզացիան, իբրև ավարտված շինարարութիւն ուղի»²:

«Բոլշևիկ է Շիրկանալը» սովետահայ պոեզիայում դարձավ աշխատանքի հերոսական թեմայի հաստատման նույնպիսի մանիֆեստ, ինչպիսին Ե. Չարենցի «Ամենապոեմն» էր՝ ուսուցիչի հերոսական թեմայի հաստատման տապաւնը:

Հետաքրքրական է, որ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում իրականութիւն վերարտադրութիւն գեղարվեստական սկզբունքը էպիկական մոնումենտալութիւնն է, թե՛ մեկ, և թե՛ մյուս դեպքում առաջ է քաշվում «ժողովուրդը ամենամեծ պոետն է» գրական նշանաբանը: «Բոլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմի նախերգանքում Հակոբյանը գրում է այսպիսի տողեր, բանաստեղծ հռչակելով ջրանցքը կերտողներին.

Նկե՛լ եմ, որ մի շնչում երգեմ երգդ այն գիւհնչում,

Որ ձուլեցին պոետներդ յոթհարյուր յոթ օրվա միջում:

Հակոբ Հակոբյանը ոչ միայն հաստատում է արվեստի և սոցիալիստական արդիականութիւն սերտ կապի անհրաժեշտութիւնը, այլև տալիս է այդ սկզբունքի մարմնավորման օրինակը: «Բոլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմում, օգտագործելով ժողովրդական

¹ «Վիշկա», Բարու, 1925, № 1, էջ 80:

² А. Лукачарский, Предисловие к сборнику «Новое утро», М., 1928.

սրտեղիայի արտահայտչական հնաքանքները և ժողովրդական հոգեբանությունը բնորոշ հեքիաթային պատկերացումները¹, էպիկական վեհաշուք ոճով բանաստեղծը կերտում է Հայաստանի ազգային վերածնությունը խորհրդանշող Շիրակի ջրանցքի կառուցման պատկերը.

Բուշևիկ է Շիր-կանալը,— մի ամղահա հեքիաթային,
Շուրթը նրա ջուր է խմում պաղ ակունքից Արփաշայի,
Դուխը հաղթ թաղել է խոր կանաչադույն դուլալ գետում:
Պռշը հնուռ կապսի ծոցում, ալիքներն է հնուռ նետում:
Մեծ ու մեծ է Շիր-կանալը, կամարածև, գեղեցկաթով,
Փաթաթվել է, ոնց է գրկել, Շիրահարթը նրկու թաթով:

Ստեղծագործական նույն սկզբունքին՝ ժողովրդական էպիկայի սկզբունքին է ենթարկված նաև «Վոլխովստրոյ» պոեմը: 1928-ին Հակոբյանը այցելեց հսկա հիդրոէլեկտրային շինարարության վայրը և տեղում հյուսեց իր պոեմը, արտահայտելով աշխատանքի ուսուցչուհի վերափոխիչ ուժի գաղափարը:

Հակոբ Հակոբյանի և այլոց «Շիրկանալյան» երգերից հետո գրվեցին ուրիշ բանաստեղծություններ ու պոեմներ՝ գործարանային աշխատանքի թեմայով (Վ. Ալազանի «Տարիների խաղը» ժողովածուի մի շարք պոեմներ, Ն. Զարյանի «Կառուցողներ» և «Զուգուներ» պոեմները, մի շարք սկսնակների բանաստեղծություններ): Դրանց մեջ որոշումներ են կատարվում գտնելու ժամանակի հերոսին՝ հարվածայինի, հանքափորի, ակտիվիստի, մանածագործի, բանֆակի ուսանողի, քարտաշի լիրիկական կերպարը, սակայն 20-ական թվականների պոեզիայի այդ փորձերը չգարձան գրական երևույթներ՝ տեխնիցիզմի, լեզվա-ոճական ցածր կուլտուրայի և կերպարների միակողմանի դժգոհության պատճառով:

Սովետահայ պոեզիայում համեմատաբար լայն կերպով է արտացոլվում հայ գյուղի սոցիալիստական զարթոնքը: Առաջին շրջ-

1 Բնորոշ է, որ ժողովրդական «Շիրկանալ» երգում ժողովրդի կյանքում ջրի անհրաժեշտությունը րնութագրվում է «Շիրկանալը մեկ մուրաղ է» մետաֆորով, («Հայկական խորհրդային ֆիլիորը», Երևան, 1938), որը Հ. Հակոբյանի պոեմում ձևափոխվել է սիրածին (հողին) կարոտած, իր մուրաղի կատարմանը սպասող բուշևիկ տղի՝ ջրանցքի այլարանությունը:

Հետաքրքրական է նշել, որ այս ժողովրդական մետաֆորն է նաև Գ. Սարյանի «Շիրակի հարսանիքը» («Հեքիաթ Շիրակի մասին») պոեմի կենսահատիկը:

ջանում, իհարկե, գյուղի մասին ստեղծված պոեզիան դուրս չի գալիս հին և նոր գյուղի առօրյայի սովորական, դեկլարատիվ հակադրության կամ հերկվորի, սեւվորի, մաճկալի, հնձվորի աշխատանքի՝ հայ դասական սրտեղիային վաղածանոթ սովանդական գովերգության շրջանակներից։ Բանաստեղծները (Ա. Վշտունի, Ն. Զարյան, Գ. Մահարի, Վ. Ալազան և ուրիշներ) ստեղծում են գյուղանկարների շարքեր, գյուղական պեյզաժներ՝ մոտավորապես այն կոլորիտով, որ հատուկ էր Վարուժանի «Հացին երգը» բանաստեղծական շարքին. ռոմանտիկական գեղեցիկ աշխարհ, անդորր բնություն, գյուղական կալեր ու ճանապարհներ, խոտի դեղեր, ջրաղացներ, ջինջ լուսին, ավանդական հորովել, իր աշխատանքին մերված հողի մշակի զվարթ ու խաղաղ մտորումներ։

«Հեթանոսական» որոշ երանգներ ունեցող այս չափածոյի մեջ հետզհետե, ճիշտ է, դեռ թույլ առկայծումների ձեռով, լավում են սոցիալիստական գաղափարների արձագանքները և մուտք են գործում գյուղի զարգացման ժամանակակից փուլի որոշ հարցեր՝ գերազանցորեն ագիտացիոն, լոզունգային պոեզիայի ձևերով։

Այս բնագավառում զնահատելի է Արաբեկ Ննկոյանի—Ննկո Ապուր (1870—1935) գրական վաստակը։

Ա. Ննկոյանը ծնվել է Սպիտակի շրջանի Ղարաբոյա գյուղում (այժմ՝ Ննկոյան)։ Ավարտելով Ալեքսանդրապոլի քաղաքային գյուրոցը (1892-ին) նա մինչև 1911 թ. ուսուցչություն է անում Լոռի-Փամբակի գավառի գյուղերում, իսկ 1911-ից դառնում է նախահոկտեմբերյան շրջանի լավագույն հայկական մանկական ամսագրի՝ «Հասկերի» աշխատակիցը։ Մինչ այդ Ննկոյանն արդեն հանդես էր եկել մանկական գեղարվեստական («Աղբյուր», «Հասկեր») հանդեսներում և առանձին ժողովածուներով («Բանաստեղծական փորձեր», 1890), գրսեորվելով դեմոկրատական հայեցություն և գյուղաշխարհի ու մանկան հոգեբանության լավ ճանաչողություն։ «Հասկերի» շրջանում (1911—1917) Ննկոյանը մեծ ուսուցչի՝ Հովհաննես Թումանյանի ազդեցությամբ ձևավորվում է որպես ճանաչված առակագիր ու մանկական գրող, առակագրության ու մանկական չափածոյի բնագավառը բերելով ժողովրդական լեզաների ու առակների, հեքիաթների ու զրույցների, երգերի ու ֆոլկլորային այլ նմուշների բաղմամբով մշակումներ՝ ժողովրդական բնագրի ոգուն հարազատ ոճերով, ռիթմով, դարձվածաբանությամբ։ «Հասկերի» հրատարակչական ընկերությունը շարունակաբար, առանձին գրքերով հրատարակում է նրա ոտանավոր-

ները (Թվով 18 գրքույկ), որոնք մուտք են գործում գրաճանաչ բու-
լոր հայ ընտանիքները, խնկոյանը ժողովրդական նյութերի մշա-
կումների մեջ այլաբանորեն, երբեմն «եղովսոսյան» լեզվին դի-
մելով, արձագանքում է ժամանակակից կյանքի սոցիալական խըն-
դիրներին, արտահայտելով ժողովրդական լայն խավերի հեգնան-
քը հասարակական շար ուժերի նկատմամբ՝ երզիծական սուր մեր-
կացումները հյուսելով ժողովրդական առողջ կենսափիլիսոփայու-
թյան, ժողովրդի հակացարական տրամադրությունների մոտիվին
(«Ուժով մեկան և հարուստ ճնճղուկի հեքիաթը», «Անտառն են
կտրում» բանաստեղծությունը և այլն):

Առաիք, ըստ Վ. Գ. Բելինսկու բնորոշման, «...միայն առակ
չէ, դա պատմություն է, կատակերգություն, ուժգին երզիծանք, մի
խոսքով ամեն ինչ, բայց ոչ միայն ուղղակի առակ»: խնկոյանը
հմտությամբ օգտվում է ժանրի այդ ճկուն հնարավորություններից:

Շարունակելով հայ առակագրության բաղմամբարյան տրադի-
ցիան (Վ. Ալեկցյի, Մ. Գոշ, կենդանական ժողովրդական վեպեր՝
«Աղվեսագիրք», Խ. Աբուլյան) և ստեղծագործական ազդակներ
ստանալով Լաֆոնտենի ու Կոխլովի առակներից, Ալբաբեկ խնկո-
յանը հետևեց առակագրության առաջավոր սկզբունքներին, առակ-
ների արդեն հայտնի, ժողովրդից-ժողովուրդ անցնող «թափառիկ
սյուժեների» մեջ խորացնելով նրանց սոցիալական-երզիծական
նպատակագրումը: Սովետահայ ականավոր գրող Գ. Դեմիրճյանը
իր «Առակի մասին» տեսական հոդվածում, քննելով խնկո Ապոր
առակների առանձնահատկությունները, գրում է. «խնկո Ապոր
ծառայությունը շատ մեծ է հայ առակագրության մեջ: Կարելի է
ասել, որ նա ստեղծեց իր արվեստը, որ շատ հարազատ է մեր ժո-
ղովրդին: Նրա առակների կենդանիները, առարկաները, բնության
ուժերը դրսևորվում են մեր առջև իբրև մարդկային կոնկրետ անձ-
նավորություններ... խնկո Ապոր առակը շատ է կենդանի և կոլո-
րիտային: Չի կարելի չհիանալ նրա թարմ, ժողովրդական, պատ-
կերավոր, հյուսելու դարձվածքներով հազեցած կենդանի լեզվով և
ոճով»¹:

Ոչ միայն առակներում, այլև ժողովրդական հեքիաթների,
գրույցների, մշակումների ու փոխադրությունների մեջ («Հաղա-
բան բլբուլը», «Երկու քույր», «Ոսկե Ուլիկ», «Քնած արքայա-
գուստրը»), ինչպես նաև մանկական բանաստեղծություններում

¹ Գ. Դեմիրճյան, Առակի մասին, «Սովետ. գրակ. և արվեստ», 1952, № 3:

հնկոյանը արտահայտում է սոցիալական-քաղաքական ազատությունը պայքարի միջոցով նվաճելու, չար ուժերը խորտակելու, արդար աշխատանքը կյանքի ու գոյության անկյունաքարը դարձնելու գաղափարը: Ահա թե ինչու բնական էր, որ հնկոյանը մյուս հայ դեմոկրատ գրողների հետ անվերապահորեն տեսքով Սովետական իշխանության կողմը:

20-ական թվականներին նրա ստեղծագործությունը զարգացավ երկու ուղղությամբ՝ նոր գյուղի կենցաղի ու սոցիալական հարաբերությունների պատկերման և մանկական գրականության, ըստ որում այս վերջին բնագավառում առաջվա նման իշխում է առակի ժանրը:

Ա. հնկոյանը երկար տարիներ (1923—1930) աշխատակցում է գյուղացիական «Մաճկալ» թերթին, որը հրատարակվում էր բացառապես գեղջուկ ընթերցողների համար¹: «Մաճկալում» տպագրում են բաղմամբով ազդողություններ, պլակատ-բանաստեղծություններ, ագիտական, չափածո ֆելիետոններ, առակներ, ակնարկներ, որոնց մի մասը այնուհետև լույս են տեսնում «Մաճկալի» գրադարան» սերիայով:

Այդ գործերում նա հանդես է գալիս որպես պոետ-ագիտատոր՝ ընդգծված գաղափարական նպատակադրությամբ՝ գյուղացիական լայն շերտերին մոռացնել քաղաքական կյանքին ու կուլտուրային, նրանց զինել նոր ժամանակների գաղափարներով: Այս նպատակադրումով էլ պայմանավորված է նրա կիրառած մասսայական ժանրերի մատչելի բնույթը: Խնկոյանի «Մաճկալի» ընթերցողները, մեծ մասամբ կիսագրագետ գյուղացիներ էին, որոնց անհրաժեշտ էր հասցնել պարտիայի լողունգների քաղաքական նշանակությունը, կենդանի օրինակներով բացատրել նոր կենցաղի երկվայթների հասարակական բովանդակությունը, նրա բանաստեղծությունները, չխորշելով «պոետական» չհամարվող նյութերից, արձագանքում էին այնպիսի «աննշան» փաստերի, ինչպես գյուղացիների անգրագիտության վերացումը («Ես հովիվ եմ դրագետ»), գյուղական կուլտուրայի առաջին օջախների՝ խրճիթ ընթերցարանների և լիկկայանների հիմնումը («Ինչ մաճկալից՝ են ուղիղ գծից»), կանանց մասնակցությունը հասարակական անցու-

¹ «Մաճկալ» թերթը իր շուրջն էր համալիրել գյուղական միջավայրից դուրս եկած բազմաթիվ երիտասարդ դրական սիրողների և գյուղթղթակիցների: Դրանցից մի բանիսը, օրինակ, Վ. Անանյանը, հետագայում դարձան նշանավոր գրողներ:

գարձերին («Քեզ հաղար ողջույն», «Մանանի երգը»), նոր տեխնիկայի մուտքը, գյուղական կոոպերացիաների կազմակերպումը («Կանանց կամպանիա», «Կոոպերատիվին լայն դուռ»), քաղաքի օգնությունը գյուղին և այլն:

Գյուղական կենցաղի Դեմաներով զրկած ագիտականներին ու զրույցներին զուգահեռ Աթ. Ննկոյանը գրում է նաև չափածո ֆեւրիետոններ: Նրա ծաղրի բնույթը առավել շեշտակի ու անողոր է դառնում, երբ անդրադառնում է կուլակության և հոգեորականության դեմ մղվող սպառարին: Կոլխոզարման նախնական փուլում շահագործող դասակարգերից մնացած հիմնական դեմքերը կուլակը և տեքտեբն էին, որոնք բոլշևիկյան լոգունդներին հակադրում էին իրենց հակաագիտացիան, և որոշ դեպքերում հաջողություն գտնում քաղաքականապես չհասունացած գյուղացիների շրջանում: «Նեկըրի կարոտ գյուղի աղքատ, քեզ մի անի՝ ալրահատ», «Կովի լուրը, կուլակի առևտուրը», «Երեսներդ դեպի գյուղ» բանաստեղծությունների և մի շարք ակնարկների մեջ Ննկոյանը կոչ է անում չհավատալ կուլակության հերյուրանքներին, միացյալ ջանքերով արմատախիլ անել չքավոր և միջակ գյուղացիության դաշինքի թշնամիներին:

20-ական թվականներին լայնորեն ծավալվում է հակակրոնական պրոպագանդան. գրականությունը և արվեստները (թատրոն, նկարչություն) երգիծական նյութերով, ծաղրանկարներով, ագիտացիոն ներկայացումներով ակտիվորեն մասնակցում են եկեղեցու դոգմաների, կրոնական գունավորում ստացած «դասակարգային հաշտեցման» քարոզների մերկացմանը: «Անաստված» հանդեսին մասնավորապես ակտիվորեն մասնակցում են լրագրող-բանաստեղծները՝ լոգունդային ոճի բանաստեղծություններով: Աթաբեկ Ննկոյանը հակակրոնական ագիտացիայի առաջին շարքերում էր: Է. Զեյր տիրոջ տանը յոթ տերտեր կա», «Տերտեր արա, զեղը գցիր, քն որ չապրեց, ցեխը գցիր», «Աշխատանքով, ոչ ազոթքով» և ուրիշ բանաստեղծություններում նա հանդես է գալիս որպես կրոնական դոգմաների խարաղանդ, դժագրում պորտաբույծ և խաբերա տերտերների երգիծական-ծաղրանկարային մի շարք պորտրետներ:

Իր ստեղծագործության ագիտացիոն ոճով ու մասսայական ժանրերի նկատմամբ ունեցած հակումով Աթաբեկ Ննկոյանը ընդհանրություն չատ եղրեր ունի ուսու բանաստեղծ Դեմյան Բեդնու հետ: Նա ևս, Դ. Բեդնու նման, ինչպես բնութագրում է Մ. Գորկին՝ Քիրեն սպառում է օրվա շարիքային» թեմաներում: Նա ևս, իր

բնածին գյուղացիական իմաստությամբ, կատարում է ռևոլյուցիայի գործնական առաջադրանքները՝ նրա «ուե աշխատանքը», ժողովրդական բանահյուսության պոետիկական ձևերի ու առանձնահատկությունների (առածներ, թեմալոր խոսքեր, թեև կոպիտ, բայց հյութեղ արտահայտություններով համեմված դարձվածքներ, ֆոկլորային ինտոնացիաներ, ժողովրդական հանգեր, երգիծական բառաձևեր, կալամբուրներ) հմուտ կիրառությամբ: Խնկոյանը ժողովրդական պոետիկայի բառամթերքի ու արտահայտման ոճերի մեջ մտցնում է ռևոլյուցիոն առօրյայի նոր բովանդակությունը, և օգտագործում է այնպիսի գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներ, որոնք օգնում են մատչելի դարձնելու այս կամ այն ազդեցություն խնդիրը:

Հայկական գյուղի սոցիալական վերակառուցման շրջանի քաղաքական կյանքի ու կենցաղի որոշ կողմերը արտացոլող խնկոյանի բանաստեղծությունները, չնայած դրանց մեծագույն մասի կենցաղագրական ուղղությանը և ուրույն պարզունակությանը (որը ինչ-որ չափով հիշեցնում է ռուսական «գյուղացիական բանաստեղծներին»), ժամանակին պատվով կատարեցին իրենց սոցիալական առաջադրանքը: Այդ ուսանավորները թեև այսօր հնացել են և դուրս մնացել տեսագաղտից, սակայն ժամանակին հնչել են տեղին՝ լայն տարածում գտնելով գյուղացի ընթերցողների մեջ:

Աթաբեկ խնկոյանը մնայուն արժեքներ ստեղծեց մանկական գրականության բնագավառում: Շարունակելով «Հասկերի» տրագիդիաները, մի խումբ մանկավարժների, գրական վաղեմի անցյալ ունեցող մանկական գրողների (Հայրապետ Հայրապետյան, Սիմակ, Հակոբ Աղաբաբ) հետ միասին, նա էական դեր խաղաց սովետահայ մանկական գրականության սկզբնավորման ու զարգացման ասպարեզում: Խնկոյանի և մյուս մանկավարժ գրողների եռանդուն ջանքերով ձևավորվեցին սովետահայ առաջին մանկական գեղարվեստական ամսագրերը («Պատկոմ»՝ 1923, Երևան, «Պիոներ»՝ 1925, Երևան, «Կարմիր ծիլեր»՝ 1923, Թիֆլիս), կազմվեցին առաջին սովետական դասագրքերը, գերազանցորեն ընթերցարանները:

Աթ. խնկոյանը՝ մանուկ ընթերցողների սիրած խնկո Ապերը, իր ունկնդիրների ու ընթերցողների աշխարհը բերեց բանասիրական չափածո զրույցներ, աշխատանքային բովանդակության հեքիաթներ ու բանաստեղծություններ, և ամենից առաջ՝ ժողովրդական նյութերի հիման վրա մշակած առակներ:

«Մանկական գրականություն» անտիպ և անսովաբառ աշխատության մեջ խնկո Ապերը գրի է առել իր խորհրդածություններն ու դիտողությունները: Մանկական գրականության խնդիրները կապելով մանկավարժական ճիշտ դաստիարակության և քաղաքացիական իդեալների հաստատման հետ, նա ասում է, որ մանուկների համար գրականություն ստեղծելիս, այնտեղ է առանձին ուշադրություն դարձնել, թե գիրքը ի՞նչ բովանդակություն ունի, ի՞նչ ձևով, ինչպիսի՞ լեզվով է գրված: Կարևոր բովանդակություն, գրան համապատասխան գեղարվեստական կենդանի ձև և ժողովրդական խոսքի շիթերով ու հնչերանգներով հարուստ լեզու,— ահա, ըստ խնկոյանի, մանկական գրքին ներկայացվող գլխավոր պահանջները:

Այս սկզբունքների մարմնավորման լավագույն արտահայտությունները իրեն՝ Ա.Թ. խնկոյանի բանաստեղծություններն են («Չորս եղանակ», «Ծրածան», «Ձմեռ» և այլն) ու մանկական ընթերցանության վերաձևած բազմաթիվ առակները («Մուկն ու կատուն», «Ճանճը», «Մկների ժողովը», «Ճպլունն ու մրջյունը», «Ագռավն ու աղվեսը» և այլն), որոնք տառնամյակներ շարունակ հղել են «Մայրենի լեզվի» դասագրքերի անբաժանելի էջերը:

խնկո Ապուր վաստակին քիչ բան չեն ավելացնում նրա կազմած լեզվի դասագրքերը, ինչպես նաև փոխադրություններն ու թարգմանությունները (Պուշկինից, Կոխովից, Անդերսենից, Նեկրասովից, Դ. Բեդնուց, Ս. Մարշալից, Ա. Բարտոլից և ուրիշ հեղինակներից): Կոխովյան մի շարք առակների («Աղվեսն ու խաղողը», «Գայլն ու դառը», «Օձն ու գյուղացին» և այլն), տեղայնացված, «հայկականացված» փոխադրությունները բարձր վարպետության արդյունք են, իսկ Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» հեքիաթի թարգմանությունը թարգմանական արվեստի անզուգական նմուշներից է:

Նախադարձական և դարձական կրտսեր տարիքի ունիլընդիրների շրջանում մինչև այսօր էլ լայն մասսայականություն են վայելում խնկո Ապուր տեքստերով ստեղծված մանկական բաղամաթիվ երգերը:



30-ական թվականների նախադրանք հայ սովետական նկատվում են ագիտացիոն սովետականացից ու շափածո էսքիզներից հեռա-

նախու և ժամանակակից դպրվի սոցիալական բարդ իրականութ-
յունը սոցիալական լայն կտավի միջոցով վերաբնակարար մի-
տումները: Այդ ընթացքի արտահայտությունն էին Ն. Զարյանի
«Կապը», «Ծնվում է նոր կյանքը» պոեմները, որոնք բանաստեղ-
ծին տարան դեպի «Ռուշանի Բարախը» չափածո վեպը (1930),
հայկական սոցիալիստի փալատին էջերից մեկը: «Ռուշանը քարափը»
նշանավորեց պոեմի ժանրի ուսուցիչական ընդգրկումների խո-
րացման իրողությունը:

6

Արտասահմանյան երկրների աշխատավորության կյանքն ու
ուկուլտյունն պայքարը, կապիտալիստական Արևմուտքի և գա-
ղութային Արևելքի թևատիկան եղել է 20-ական թվականների
«սոցիալական տնտեսության» կարևորագույն մասը:

Ե. Զարենցը («Ստամբուլ»՝ 1925), Ն. Զարյանը («Զին աղջի-
կը»՝ 1925), Գ. Սարյանը («Գյուլնարա»՝ 1928) իրենց պոեմնե-
րում, Ս. Տարոնցին, Վ. Ալազանը և տրիշներ իրենց բանաստեղ-
ծություններում, արտահայտելով սոցիալական ժողովրդի ինտեր-
նացիոնալիստական զգացմունքները, վերաբնակարար են միջազ-
գային կյանքի երևույթները, բացահայտելով կապիտալիստական-
ֆեոդալական հարաբերությունների փլուզման, աշխատավորների
աղգային ու սոցիալական ինքնագիտակցության աճման, նրանց
ուկուլտյուն գիտակցության հասունացման ընթացքը: Բանաստեղ-
ծական ներշնչանքի աղբյուր են դառնում միջազգային բանվորա-
կան շարժման, սրբուխարական ինտերնացիոնալիզմի գաղափար-
ները: Պոեզիայի տեսողաշուն ընդլայնվում է աննախագեղ չափե-
րով: Հայ բանաստեղծները խրոխտ շեշտերով հնչեցնում են արևել-
յան ժողովուրդների արթնացման ու բարձրացման թեման: Արե-
վելքի թևային յուրացման ճանապարհով 20-ական թվականներին
հասարակական լայն ճանաչում է ձևավորվում Ալատ վշտունու
սոցիալիզմը:

7

20-ական թվականների սոցիալիստի մյուս բնագավառը «սուր-
յակտիվ» (տերմինը գործ ենք ածում պայմանականորեն) լիրիկան

է, այն բանաստեղծութիւնը, որի մեջ հեղինակը անմիջականորեն խոսում է իր ապրումներից, կյանքի նկատմամբ իր ունեցած վերաբերմունքից: «Անձնական», այսպէս կոչված «սուբյեկտիվ» լիրիկան իր դարդացման նախադրանքը հանդիպեց զգալի գծվարութիւններին:

Բանաստեղծների մեծամասնութիւնը, և դրանց թվում տաղանդավոր բանաստեղծներ, չի հայտնաբերում աշխարհի սեփական պոետական ընկալում, ապրում են գերազանցորեն գրքային տպավորութիւններով և ազդեցութիւններով: Ինչպէս ռեուլյուցիայից առաջ, այնպէս էլ այս շրջանում գրական միջավայրը լցվում է Վ. Տեր-յանի բազմաթիւ էպիգրամներով, որոնք շատ նեղ ու սահմանափակ են հասկանում լիրիկայի առարկան, չեն արտահայտում սոցիալականորեն իմաստաւորված սուբյեկտիվ զգացողութիւններ, իսկ տխուրքուն, կարուտ, սեւ, բնութքուն և այլն «համբերական» թեմաների մեջ չեն ձգտում բացահայտել այդ հասկացութիւնների հասարակական արժեքը: Մյուս կողմից՝ կազմակերպչութեւն նույնպէս լիրիկան դրվում է նրա զարգացումը կաշկանդող շրջանակների մեջ: Գրական քաղաքականութիւնը վարող որոշ «օրենսդիրներ» գրական լուդդիտներ էին համարում բոլոր նրանց, ուրբեր փորձում էին ևրգել սեր, բնութքուն, մայրական կարուտ, տխրութիւն, մի խոսքով դիմում էին այսպէս ասած պոսիվիայի «տրադիցիոն» թեմատիկային:

Բանաստեղծ Գ. Մահարին «Ինքնակենսագրութեան» մեջ պատմում է, որ մեծ դժվարութեամբ էր նվաճել սեր և բնութքուն երգելու իրավունքը: Նրա սիրային բանաստեղծութիւնը Ռապալի օրգանում՝ «Գրական դիրքերում» հանդեսում, տպագրվում է «մտքերի փոխանակութեան կարգով»:

Լիրիկայի նկատմամբ նման անհանդուրժողական «ձախ» վերաբերմունքը, — երբ մեքենաների աղմուկը խլացնում էր ճշմարիտ զգացմունքը, — բնականաբար, բանաստեղծների շրջանում առաջ է բերում անբավականութիւն:

Զստանալով բավականաչափ ուժեղ հակահարված, արվեստի գոհակարարները պլոտորում են ստեղծագործութեան մի շարք պարզ հարցերը. օրինակ, գրողի անկասկածելի իրավունքը՝ լինել ինքնատիպ, ունենալ իր պոետական աշխարհը:

Այսպէս ստեղծվում է մտացածին «հակասութիւնը»՝ կամ

արտացոլիր այն ամենը, ինչ քեզանից դուրս է, քո շրջապատում, կամ պարփակվիր «եսի» նեղլիկ անձկության մեջ: Կարծեք թե չէ՞ր կարելի լիրիկական շնչով իմաստալորել բանաստեղծից դուրս գտնվող հեռավորություներ՝ արտաքին աշխարհը, և կարծեք թե այն ամենը, ինչ «եսի» հետ է առնչվում, անպայման ենթարկվում է «կամերային» նեղության: Ահա այս իրադրության մեջ, բնականաբար, բազմազան երանգներով արծարծվում է ժամանակի և դաշտային ծաղիկների, շեփորի ու վարդի, օրերի շառաչի ու դարնան անձրևի, դարաշրջանի ու ջրինջ աղջկա, ժողովրդական լայն կյանքի ու խշշացող բարդիների տրադիցիոն «հակասություն» մոտիվը, ըստ որում որքան ավելի լիրիկական է դառնում «անձնական» ու մարդկայինը, այնքան ավելի ուժգին է հորդում հասարակական հոգեբանության կենարար աղբյուրը, այնքան ավելի է մեծանում նրա ընդգրկումը՝ պոետական հետաքրքրությունների շրջանակի մեջ առնելով ժամանակը՝ նրա հոգեբանական հարստությամբ ու սուր կոնֆլիկտներով, դարաշրջանի հասարակական ու հոգեկան շահագրգռություններով:

Բանաստեղծները զիտակցում են, որ լիրիկայի արդիականության չափանիշը կյանքի ճանաչման խորության և երևույթների ընկալման սրության մեջ է, որ լիրիկան պահպանելով հանդերձ բանաստեղծական ինքնատիպության իրավունքը, կարող է դարգանալ միայն ժամանակի տիրապետության տակ մոտենլով:

Դարձյալ դիմենք Գ. Մահարուն, այն բանաստեղծին, որը ամենից շատ է ժամանակակիցների կողմից կշտամբանքի արժանացել «սուրբկտիվ» մոտիվների արծարծման համար: Ահա նրա պոետական խոստովանություններից մեկը՝ շատ բնորոշ ժամանակի հոգեբանության համար.

Դու կամեցար քո երգերով
Լինել հեռու ու անաղարտ,
Երգողական քո ձեռներով
Բռնել միայն դափնի ու վարդ,
Բայց կռնեցին օրերը քեզ
Որպես մարտիկ, շեփորահար...

Այստեղ արծարծված անձնական ու հասարակական ապրումների «հակասությունը», թե՛ Մահարուն, թե՛ նրա սերնդի մյուս բանաստեղծների կողմից, լուծվում է ճիշտ դիրքերից: Ո՛չ կարմիր կապալների սերն է զոհաբերվում պղնձե քնարին, ո՛չ էլ պոեզիան իրեն

մեկուսացնում է հասարակական մեծ կրքերից. օրերի շունչը իր տիրապետության տակ է առնում սովետահայ լիբիկան, նրա զարգացումը տանելով դեպի ռեոլյուցիոն նոր իրականության և մարդկային «անհատական» ապրումների սինթեզը:

Բայց մինչ այս ճշմարիտ ղգացողությանը հասնելը, ինչպես Գ. Մահարին, այնպես էլ լիբիկական ձիրքով օժտված մյուս հայ բանաստեղծները՝ Գ. Սարյան, Վ. Նորենց, Ս. Տարոնցի, Վեսպեր և ուրիշներ, ապավինում են կա՛մ գրքային սկզբնաղբյուրներին, կա՛մ իրենց վաղեմի, արդեն «հնացած» ղգացողություններին, և դրա փոխարեն շատ թույլ են արձագանքում նոր առօրյայի սոցիալական պրոբլեմատիկային: Նրանց չափածոյի գերակշիռ մասը կա՛մ մարդկային պայծառ երազների և կոսյիտ իրականության խզման տերյանական տրագիկական թեմայի արձագանքն է հիշեցնում՝ սիմվոլիստական յուրահատուկ ձևերի մեջ դրված, կա՛մ կրկնությունն է ուրիշ հայ բանաստեղծների (Դ. Վարուժան, Մեծաբենց, Վ. Թեքեյան) երգած մոտիվների, կա՛մ էլ նվիրված է մանկության հետ կապված տրագիկական վերապրումներին՝ ժողովրդի մոտիկ անցյալի ողբերգությանը՝ զաղթի, տեղահանության, հարազատների կորստյան ցավին:

Լիբիկական ձիրքի բանաստեղծները սկզբում շատ էին նման իրար: Այնուհետև նրանցից յուրաքանչյուրն ընդհանուր հոսանքի մեջ ձևով է բերում իր սեփական գույնը և ընտրում դեպի նոր, սոցիալիստական պոեզիայի լայնահուն գետը տանող իր սեփական ճանապարհը:

20-ական թվականների հայկական պոեզիայում, շնայած գրական արտաքին միջավայրի կաշկանդումներին, լիբիկայի գոյության իրավունքն էին հաստատում նուրբ քնարերգուներ Գ. Սարյանը և Գ. Մահարին: Նրանք յուրովի, իրենց ձևով էին պատասխանում «լիբիկայի արդիականությունը» հարցին, գտնելով, որ պոեզիայի հղորշեփորահարի՝ Չարենցի, ապա, մյուս՝ հրապարակախոսական կամ «լրագրային» ջիլ ունեցող բանաստեղծների կողքին նոր պոեզիան պարտաւոր է իր շարքերում տեղ տալ նաև լիբիկական ձիրքերին: «Տողերի էությունը լիբիկներ» Գ. Սարյանը և Գ. Մահարին հանդես եկան լիբիկայի «թաքուն արդիականություն» իրենց ըմբռնումով, հաստատելով, որ արդիականությունը ժամանակակիցների հոգեբանության նկատմամբ ղգայուն վերաբերմունքի մեջ է, և ոչ թե ժամանակի արտաքին նշանների արտացոլման:

Անշուշտ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը ստեղծագործական որոշ ճա-

նապարհ անցան մինչև սովետական լիրիկայի առարկայի և խընդիրներին հստակ գիտակցությունը, մինչև ժամանակի և մարդու հոգեբանության սինթեզը: Գեղամ Սարյանի համար, օրինակ, լիրիկայի ճանապարհը անցնում է մարդկային հոգու նկատմամբ տածած ծարավի միջով:

Սարյանը իր առաջին երգերում հանդես եկավ որպես մտախոհ, փիլիսոփայական հակումներ ունեցող քնարերգու (օր. «Ծխախոտ», 1920 թ. հայտնի բանաստեղծությունը), կյանքի և մահվան, մարդու և աշխարհի հարաբերության վերաբերյալ իր պոետական խորհրդածություններով: Առաջին բանաստեղծություններում նա դուռն է բացում իր Վ. Տերյանի երգած մոտիվների ազդեցության տակ, սակայն, ի տարբերություն շատերի, դա ձևական ազդեցություն չէր: Սարյանը բերում էր իր ինքնատիպ մոտեցումները, իր սեփական աշխարհը, իր մտածումները: Միայն թե որոշ չափով նեղ, «տնձնական» ասպեկտով:

1925-ից նրա լիրիկան սկսում է ձեռք բերել նոր գծեր: Կյանքի նոր ընկալումը, սոցիալական պատասխանատվության զգացմունքը, կյանքի զարգացման առաջատար տենդենցների նկատմամբ ուշադրությունը նրան տալիս են ճշմարիտ ուղեցույց, մի բան, որ չունեն ուրիշ «ներքնաշխարհի» բանաստեղծներ: Դրանով է բացատրվում, որ նրա պեյզաժային լիրիկան հարստանում է պայծառ գույներով, սիրային բանաստեղծություններ: մեջ իշխում է ոչ թե հուսահատության մոտիվը, այլ վեհացնող թախիծը և, որ առավել նշանակալից է, Գ. Սարյանը «լիրիկական տարերքի» ու լորտների մեջ է առնում Սովետական Հայաստանի պատմական կյանքի նոր գծերը, կյանքի նոր գույները («Ժամացույցը»՝ 1927, «Աճում»՝ 1928, «Քարտաշները», «Օրացույցը»՝ 1929, «Երկաթալարի երգը», «Երգ կառուցման»): Սարյանը, որ առհասարակ պոեզիայի մեջ սիրում է մտածել սիմվոլներով, նոր բանաստեղծություններում ևս առարկայական աշխարհի՝ շենքի վրա բարձրացող քարի, օրացույցի պոկված թերթիկի պատկերներով իմաստավորում է սովետական ժողովրդի ստեղծագործ ուժերի առաջընթացը: Նրա գրչի տակ առարկայական աշխարհը ձեռք է բերում գաղափարական փիլիսոփայական հնչողություն: Կարգալով օրացույցի, բարձրացող շենքի, ժամացույցի, երկաթալարի մասին Սարյանի գրած բանաստեղծությունները, ընթերցողը դրանք չի ընկալում որպես կոնկրետ առարկաների նվիրված գործեր, այլ դրանց մեջ զգում է սովետական վերածնության ուժը, հոգեկան լայնությունը, ստեղծագործ ավյունը:

Այսպիսով, Գ. Սարյանի լիրիկան, իրականության անմիջական ազդեցությամբ, ձեռք է բերում գաղափարական նոր գծեր, նրա զգայուն հայացքը ժամանակաշրջանի բազմադան իրադարձությունների միջից որոնում է նոր կյանքի ճշմարտությունը, նրա պոետական տեսադաշտի մեջ է մտնում Հայաստանի էպիկական կերպարը:

Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղին ավելի դժվարին էր ու խորդուրորդ: Սկսելով միստիկական տեսիլների ու կրոնական աղոթքների երգերից, նա Նէպի շրջանում տարվում է կաթակային անարխիզմով, ապա՝ լեֆիստական հակումներով: 1925-ից սկսած արդեն Մահարին ապրում է ստեղծագործական վերակառուցման և էսթետիզմից ազատվելու շրջան: Հասարակական տագնապններից մեկուսացած բանաստեղծը դառնում է գեպի ժամանակի աչքող հարցերը, հռչակելով իր նոր դավանանքը.

Որպեսզի խոսքը բո շառաշով շողա,
Չուված պետք է լինես կյանքի աչքող շնչին:

Անցնելով զիզղադած, երբեմն նաև սայթաքուն ուղիներով, երբեմն տուրք տալով սուրյեկտիվիստական էսթետիկային, 20-ական թվականների հայ քնարերգությունը հստակ գաղափարական դիրքերի բյուրեղացման, նվաճեց մարդու հոգեբանությունը և հող նախապատրաստեց նրա հետագա վերելքի համար:

7

Արդեն 30-ական թվականների շեմքին հայ պոետների շարքերում խմորվում է գեղարվեստական նոր սահմանագիծ դուրս գալու պահանջը. գիտակցվում է արդիականության սոցիալական ու հոգեբանական կարևոր թեմաները ստեղծագործության գլխավոր ուղղությունը դարձնելու էսթետիկական սկզբունքի վիթխարի կարևորությունը:

Սոցիալիզմի կառուցման բնագավառում ձեռք բերված հաջողությունները և օրակարգի մեջ դրված հերթական խնդիրները հրամայաբար առաջադրում են հասարակայնորեն առավել ներգործոն պոեզիայի ստեղծման և «էսթետիկական շեղորոթյան» օրապակառ «թևերի» հաղթահարման պատմական խնդիրը:

Տասնամյակի վերջում առանձին սրությամբ են արժարծվում

թյան գլխավոր, կենտրոնական պրոբլեմը՝ արվեստի և ժամանակի պրոբլեմը: Սրանք իմաստալից խորհրդածություններ են երգի նպատակների շուրջը, և եղակի ուժով գրված պոլեմիկական էջեր՝ պոեզիան հաճելի ժամանց համարող «կայտառ օպտիմիստների» դեմ, որոնք կտրված ժողովրդի առօրյա շահերից՝ ապրում են լուի «սոսկալիայի երկնքում»: Այս բանաստեղծությունները իրենց սուր ծայրով ուղղված էին այն կարմրադգեստ ֆիլիստերների ու աղանդավորների դեմ, որոնք ռեուլյուցիայի փոթորիկներից և դժվարություններից հետո, բոլոր հարցերը համարելով լուծված, գերադասում էին հարսանիքի երգերը: Չարենցը բանավեճ է մղում սովետական պոեզիայի նպատակները գեհակացնող այն տեսաբանների դեմ, որոնք մինչև վերջ չէին ուզում ըմբռնել պատմական ճշմարտությունը, որ միայն մեր օրերում է մարդը վերադարձել իսկական մարդուն, ազատագրվելով նրա հույզը, մտորումը, կարոտը, տխրությունը, նրա քաղաքացիական ու անձնական սերը կաշկանդող շղթաներից:

Չարենցը խորն էր ըմբռնում այն ճշմարտությունը, որ միայն մեր օրերում է իրականացել գիտական կոմունիզմի հիմնադիրների՝ Մարքսի և էնգելսի, այն հումանիստական կանխատեսումը, որ կոմունիզմի ժամանակ մարդու հոգու հարստությունը անսահման հորիզոններ է ընդգրկելու: Եվ, ելնելով այս տեսակետից, նա իր բանաստեղծություններում խնդիր էր դնում չաղքատացնել մարդուն, չղրկել նրան սիրուց, կրքերից, կարոտից, պայծառ թախիծից, ցավի արցունքներից:

«Խոհ» բանաստեղծության մեջ Չարենցը գրում է.

Ես ինձ հետ այսօր աշխարհ եմ բերել
Հագար մոտրում, հագար զգացում...

Նա պոեզիայի առաջին սուրբ պարտականությունը համարում էր մարդկային հաղթարավոր զգացումների, հոգեբանական տարրեր գրությունների պատկերումը, կյանքը իր անհուն բազմազանությամբ և ամբողջությամբ վերարտադրելու պահանջը, մարդկային կեցության բոլոր բնագավառները՝ սիրո զգացմունքից մինչև քաղաքականությունը, արտացոլելու խնդիրը:

Արձագանքելով ինչպես անցյալի, այնպես էլ սովետական առաջավոր գեղագետների ծրագրերին, նա սրտիկան համարում էր «հին», բայց ահեղ զենք, ուստի և պոեզիա ու դարաշրջան հասկացողությունները ընկալում էր իրեն միասնական, աղքատից, անբաժանելի հասկացողությունների:

Դարի հետ ձուլվելու, էպոֆում եփվելու մտորումը Չարենցի լի-
րիկայում բաղմազան ձևակերպումներ ստանալով, հանգում է գե-
ղագիտական այն եզրակացությանը, որ վաղվա մեջ ապրելու հա-
մար անհրաժեշտ է ապրել այսօրվա, ժամանակի մեծ հարցերով,
լինել դարաշրջանի ձայնն ու լսողությունը, լինել ժամանակի զին-
վորը և ոչ թե ուղեկիցը: Ժողովրդին ծառայելու խոր զգացողու-
թյունն է համարում նա այն միակ ճշմարիտ ստեղծագործական
ազատաւրջունը, որ սովետական բանաստեղծի առաջ դրել էր նոր
պատմությունը: Նա իր բանաստեղծություններում հաճախ է երգը
համեմատում զենքի, բանաստեղծին՝ զինվորի հետ, գրառով իսկ
ընդգծելով երգի մեծ դերը:

Այն սարսուտ երկրում, քարքարոտ երկրում
Մենք գնում էինք ու երգեր երգում,—
Մեր ձեռքն կարմիր, հուրհրան դրոշ՝
Մենք երգում էինք, որ ղեանք գրոհ:
Ես երգո՞ւմ էի հայտար, նա ղենքով,
Ես պոետ էի, նա արի՞ զինկոմ...

Չարենցի էսթետիկան հագեցված էր իսկական մարդկային
ճշմարտությունը գտնելու, պատմությունը պոեզիայի առարկան
դարձնելու կրթող հարցադրումներով: Իսկ այդպիսին կարող էր լի-
նել միայն այն պոեզիան, որը մարդկային օրգանիզմի մեջ կա-
տարվող արյան շրջանառության նման կապված է կյանքի շարժ-
ման հետ, որը իրեն չի մեկուսացնում այն բոլոր հուզումներից ու
կրքերից՝ սոցիալական, քաղաքական, հոգեբանական, որով ապ-
րում է ժամանակը:

Բանաստեղծի կենսափորձը,—ասում է Չարենցը,—ձևավորվում
է իրականության բարդ պրոցեսների ընդհանրացումից և ուլ իր հո-
գին փակում է պատմության առաջ, ուլ տալիս է սոսկ իր սուբյեկտ-
տիվ աշխարհի ու իրմական նկարագիրը, նա դատապարտված է ան-
խուսափելի մոռացության:

Կյանքի ու ժողովրդի առաջ, պատմության առաջ պատասխա-
նատվության մեծ զգացումով, բանաստեղծ Չարենցը իր արձակա-
զիր բարեկամին՝ Ակսել Բակունցին, գրում է.

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր ու դժվարին վերելք:—
Սին տենչերի փոշին մեր խոհերից քերենք,
Ու ճանապարհ ընկնենք, մե՞ծ ճանապարհ, նորից—
Ես տեսնում եմ հիմա տարիների հեռվում
Հորիզոններ՝ բազում փորձությունով հղի,

Հերոսություն, պայքար, և աննահանջ ուղի,
Որ մի՛ անգամ է լոկ մեզ աշխարհում տրվում:—
Ճանապարհին այս մեծ, այս վերելքին ահեղ,
Մենք չե՛նք հոգնի երբեք, չե՛նք կորցնի ուղին,
Չկտրվենք երբ սերունդների հողից,
Սերունդների՝ աշխով քե մեռ երբին ճայենք...

Նույն բանաստեղծության մեջ, խորհրդածելով պոեզիայի նպատակների շուրջը, Չարենցը գրում է.

— Եվ մենք քանի
Չենք սովորել զեռ մեր յուրաքանչյուր բառին
Նայել սիրով այս վեհ, այս խստությամբ ազնիվ,—
Դժվար թե խոսքը մեր հորիզոններ վառե
Եվ բարձրացող, ելնող սերունդներին հասնի...

Չարենցի էսթետիկայում լայն տեղ է գրավում նաև գրական տրադիցիաների պրոբլեմը: Սոցիալիստական պոեզիայի նոր բարձրությունները նվաճելը Չարենցը կապում է գրական հին արժեքների վերադնահատության և անցյալի ժառանգության լավագույն կոլմերի ստեղծագործական յուրացման հետ: Բացասելով բոլոր այն «ձախությունները», որոնք տեղ էին գտել 20-ական թվականների գրական պրակտիկայում, Չարենցը հանդում է դասական պոեզիայի ժողովրդային պոետիկական ձևերի և ռեղուցիոն իրականության նոր սինթեզի անհրաժեշտության տեսակետին:

Եղիշե Չարենցը պոեզիայի մեջ աներկյուղ, խիզախ, խակական ճանապարհորդ էր և համառ, տոկուն աշխատավոր: Նրա քննախույզ և անհանգիստ, գիտելիքների ծարավ միտքն անընդհատ թափառում էր հայրենի և համաշխարհային գրականության ուղիներում, տարբեր դարաշրջանների ու տարբեր ժողովուրդների, Արևելքի և Արևմուտքի կուլտուրաների մեջ՝ դտնելու իր և ժամանակի մասին լավագույն ձևով արտահայտելու համար անհրաժեշտ, տվյալ պարագայում միակ եզակի պոետական խոսքը: Արվեստի նպատակներին վերաբերող ծրագրային բանաստեղծություններում, գրականագիտական հոգվածներում, հրապարակային-բանավոր ելույթներում առաջ քաշելով ազգային, տեղային տրադիցիաների զարգացման և խորացման, հայրենի կուլտուրայի բնահողի մեջ խոր արմատներ գցելու պահանջը, Չարենցը միաժամանակ չինական պարսպով չէր սահմանափակում իրեն աշխարհի հին ու նոր ժողովուրդների կուլտուրայի դանձրից, համարձակորեն մատնանշում էր մյուս ժողո-

վուրդների հոգևոր արժեքների մեջ եղած լավագույնը վերամշակելու և ստեղծագործարար յուրացնելու կարևոր պրոբլեմը:

Չարենցը, ի հակադրություն խիստ «սեղային» հեղինակների գեղագիտական ու թեմատիկ սահմանափակության, չէր անձնապաստանում միայն հայրենի գրականության փորձի սահմաններում. նա իրեն այնքան վստահ և ուժեղ էր զգում, որ ուրիշ ժողովուրդների կուլտուրական փոխազդեցությունից չէր վախենում կորցնել իր ազգային դեմքը, իր ստեղծագործության ազգային յուրահատկությունը:

«Ռուբայաթներ» շարքի էսքիզներից մեկում նա ասում է. «Վերադարձը դարձ չէ այլևս, և ոչ էլ կրկնությունը հնի», փայտուն կերպով ձևակերպելով արվեստների մեջ հին և նոր կուլտուրաների ժառանգական կապի կարևորագույն պրոբլեմը:

Դրականության և արվեստի համաշխարհային պատմության փորձի տևումնասիրությանը Չարենցը չէր նայում ինքնանպատակ սիրո դիրքերից, այլ դա կասում էր նախ և առաջ արվեստի մեջ նոր գագաթներ գրավելու, ժամանակակից կյանքի էպոխի հետ անխզելի հարաբերությունների մեջ մտնելու պահանջի հետ: Սրանով է բացատրվում, որ նա համաշխարհային և հայրենի գրականության ուրիշ շատ լուսատուներից ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում իրենց ժամանակաշրջանի ամենախոր և բազմակողմանի արտահայտիչների՝ Պոլեկինի և Հովհաննես Թումանյանի սրտատական տրագիդիաների զարգացման պրոբլեմին, նրանց ստեղծագործության ջինջ պարզությունը, դադափարների հարստությունը, մարդկային հոգու անհունորեն խոր ըմբռնողությունը հռչակելով որպես նորագույն պոեզիային առաջադրվող կատարելության շափանիշ:

Դրաշրջանի տրամագրությունների ու պայքարի պատկերը վերարտադրելու, նոր մարդու խոհերի ու զգացումների հարստության արտացոլման համար, Չարենցն, այսպիսով, առանձնացնում է երկու հիմնական նախապայման՝ կյանքի ճանաչողություն, ուսուցիչի կենսափորձ և համաշխարհային արվեստի նվաճումների գեղարվեստական վարպետության յուրացում: Միայն այս սկզբունքների սինթեզի ճանապարհով կարելի է հասնել սովետական կլասիկային, խնդիր, որ հանդիսանում էր ժամանակաշրջանի էսթետիկայի կենտրոնը:



Այսպիսին է սովետահայ պոեզիայի զարգացման պատկերը 20-ական թվականներին: Աստիճանաբար ազատագրվելով սխեմատիզմի, տեխնիցիզմի, ֆորմալիզմի արտահայտություններից, վրձնական շրջագարձ կատարելով դեպի դարաշրջանի հասարակական մեծ ու հրատապ խնդիրները, դեպի ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը, սովետահայ պոեզիան բարձրանում է գաղափարական ու գեղարվեստական նոր բարձունքների: Տասնամյակի վերջում ավելի ու ավելի եռանդուն են դառնում ստեղծագործական որոնումները՝ ժողովրդայնության, կերպարների հուղական հագեցվածության, տրադիցիաների ճշմարիտ յուրացման, կյանքի ու պոեզիայի կապի ամրապնդման ճանապարհին:

ԱՐՁԱԿ

1

1921 թվականին, երբ Հայաստանում դեռևս շարունակվում էին քաղաքացիական կռիվները, սովետական առաջին հայկական ամսագրում («Վերածնունդ») տպագրվում են Դ. Դեմիրճյանի «Ժպիտը» և Ստ. Զորյանի «Խանութպան Մարտիկը» պատմվածքները: Ապա՝ 1922—1923 թթ. լույս են տեսնում Մ. Արազու «Պատմվածքներ» և Ստ. Զորյանի «Ցանկապատ» ժողովածուները, Մ. Մանվելյանի «Այրող հուշեր» (1922, «Նորք»), Դ. Դեմիրճյանի «Միայն մեկը» (1922) պատմվածքները:

Օրինաչափ էր և՛ այն, որ սովետահայ արձակը իր պատմությունը սկսեց կարճ ձևերով՝ պատմվածք, նովել, պատկեր, արձակ բանաստեղծություն, մանրապատում, և՛ այն, որ նրա սկզբնավորմանը գերազանցորեն մասնակցեցին իրենց ստեղծագործական կյանքը հեղափոխությունից առաջ սկսած գրողներ:

Հայ արձակագիրների ընտանիքը 20-ական թվականներին նույնքան բազմամարդ չէր, որքան պոետական հոսանքը: Արձակի բնագավառում էսթետիկական տարբեր հայացքների բախումը ևս չուներ այն ակներև սրությունն ու կրքոտությունը, որ բնորոշ էր պոեզիայի՝ գրականության ամենաազդեկոտ, ճկուն և օպերատիվ բնագավառի համար: Սակայն դա արտաքին «հանգստություն» էր: Հայկական արձակը նույնպես զարգացավ էսթետիկական տարբեր հաճախ միմյանց բացասող ըմբռնումների պայքարի օրինաչափություններով ու ստեղծագործական դժվարություններ հաղթահարելով: Պայքարը ծավալվում էր հիմնականում երկու ուղղությամբ. պայ-

քարի առաջին մարտադաշտը արձակի բովանդակության և ընդգրկումների, երկրորդը՝ այսպես ասած ձևի որոնումների, «նոր» ոճի ստեղծման, «հին ձևերի» կատարելագործման հարցն էր:

Այս խնդիրների լուծման դժվարությունները հաճախ առաջ էին քերում գեղարվեստական ստեղծագործության առաջադրանքները պարզունակացնող հայացքներ, «արվեստի արդիականություն» արդարացի պահանջի նեղ կամ վերացական պատկերացումներ: Ժամանակաշրջանը հարուստ ու բարդ էր, հակասություններով լի, դեռևս չկային նոր ժամանակի հերոսների պատկերման տրադիցիաներ, ուստի և մամուլը հաճախ էր անդրադառնում նոր աշխարհի գեղարվեստական յուրացման հոգեբանական դժվարությանը: «Փոթորկի մեջ ընկած մարդը, — գրում է Ստ. Զորյանը իր մի հոդվածում, — որքան էլ լավ տեսողություն տւնենա, չի կարող տեսնել նրա մեծությունը և ընդգրկել այն»¹:

Այսպես էին մտածում ուրիշները նույնպես, առաջ քաշելով նոր հերոսի, կյանքի նոր երևույթների արտացոլման պահանջը և միաժամանակ նշելով այդ պահանջի իրագործման հետ կապված դժվարությունները:

Ժամանակի խնդիրներով այրվող գրողների այս ազնիվ հարցասիրության կողքին դրականության տեսության մեջ, և առավելապես 20-ական թվականների գեղարվեստական պրակտիկայում, արտահայտվում է արդիականությունը «հրատապություն» փոխարինելու տենդենցը: «Նորերից» ոմանք գրական երկի կենսունակությունը չափում են այն բանով, թե այն որքան «հավատարիմ է» գործողության տեղին ու ժամանակին՝ կոնկրետ աեղավայրին ու դեպքերի զարգացման օրացուցային ընթացքին: Այս մտայնությունը բացատ է թողնում սխեմատիզմի, «փաստի» գրականության ու նատուրալիստական մերկության համար:

Արձակի զարգացման ստեղծագործական դժվարություններին միանում էր նաև դասակարգային սրված պայքարի մթնոլորտի յուրահատուկ «ազդեցությունը», որը հատկապես Նէպի շրջանում ջրի երես հանեց շատ հակասություններ՝ առօրյա կյանքի համեստ ծիլերին «ինտելիգենտական բարձրությունից» նայելու տրամադրություններ, տեսական հարցերի գեհճիկ-սոցիոլոգիական մեկնաբանություններ, արվեստի տենդենցիոզություն՝ իբրև թե արվեստի էությունը խարխուղ երևույթ ներկայացնելու նախապաշարմունքներ:

¹ «Նորը», 1925:

Հայ արձակը իր դարգացման առաջին տասնամյակում շփվում էր նաև մոզեռնիստական այն հովերի հետ, որոնք գրական միջավայր էին գալիս ժամանակակից արևմտյան գրականությունից: Էքսպրեսիոնիստական, նեո-ռոմանտիկական գրեւածքը, ռիթմիկ, ոճավորված արձակի նախասիրությունը որոշ արձակագիրների հոգեբանական վերլուծությունից հեռացնում է դեպի ֆորմալիստական մանրաթեմատիկություն և կյանքից կտրված, անբովանդակ ոճի պաշտամունք: Լսվում են ձայներ, թե հին ռևալիզմը կատարել է իր պատմական դերը, և ժամանակն անհրաժեշտություն է զգում ինչ-որ «արտասովոր», գրականության ավանդական շավղից հեռու կանգնած «նոր ձևի»: «Եկել է ժամանակը նոր խոսք ասելու»,— ամեն մի նոր ժամանակաշրջանի համար պարտադիր այս պահանջը ոմանց կողմից ըմբռնվում է ոչ որպես նոր հատկանիշների ու գեղարվեստական նոր սկզբունքների հայտնագործում, այլ արդեն եղածի, ավանդականի, «հին» ձևերի «խորտակում»:

Չնայած արմատական ռեալիստների և տաքարյուն «նորարարների» միջև ծավալվող մերթ բացահայտ, մերթ արտաբուստ «խաղաղ» վեճերին, և չնայած կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության, գեղարվեստականության չափանիշների տեսական անբավարար մշակմանը, երբեմն նաև ստեղծագործական հարցերի սխալ կամ անորոշ դրվածքին, հայկական արձակը առաջին տասնամյակում կուտակում է արժեքներ, որոնք արտահայտում են ժամանակաշրջանի կյանքի յուրահատկությունները, ժամանակաշրջանի սոցիալական-պատմական հոգեբանությունը:

Փոխվում է,— ճիշտ է որոշ չափով դանդաղ,— արձակի թեմատիկան, փոխվում են գրականության հերոսները, առավել ևս փոխվում է գրական ստեղծագործության այսպես ասած «տրամադրությունը»՝ քննադատական պաթոսից գնալով դեպի հաստատման լավատեսական պաթոսը,— այս ամենը նշանավորում են նոր հատկանիշների ու էսթետիկական նոր սկզբունքների ծնունդը:

Արձակի մեջ ևս, ինչպես պոեզիայում, կենտրոնական տեղ է զբաղում ժամանակի նոր հերոսի և հերոսականության հարցը: Հերոսի պրոբլեմը, սակայն, ոչ բոլոր դեպքերում է ճիշտ գրվում և միանգամից չէ, որ ճիշտ լուծում է ստանում: Անցնելով «կաշվե բաճկոնակի», «կենդանի մարդու», «ինտուիտիվ» հերոսի՝ սոսիալոգիզմի, «առույգ հերոսի» տարածված սխեմաների միջով, հերոսի հասկացողությունը աստիճանաբար ավելի ու ավելի ստույգ բովանդակություն է ձեռք բերում:

Դեռևս ռևոլյուցիայից առաջ իրենց գրական կյանքը սկսած արձակագիրների (Ալ. Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Ջորյան, Մ. Մանվելյան, Վ. Թոթովենց) կողքին հանդես են գալիս նոր հեղինակներ, որոնց միացյալ ջանքերով հարստանում է արձակի գաղափարական-թեմատիկական և ժանրային-ոճային նկարագիրը:

Առաջին տասնամյակի հայկական արձակի զարգացման ընթացքը չի կարելի մինչև վերջ ըմբռնել սոսկ այս ժամանակաշրջանում հանդես եկած գրական երևույթների նշումով. այդ երևույթները խոր արմատներով կապված են ժողովրդի պատմական ու գրական զարգացման նախորդ շրջանների հետ, մյուս ժողովուրդների հետ, հասարակական կյանքի, հասարակական դիտակցության և հասարակական հոգեբանության մեջ կատարվող պրոցեսների հետ, հասարակական կյանքի, հասարակական դիտակցության և հասարակական հոգեբանության մեջ տեղի ունեցած ռևոլյուցիոն վերափոխությունների հետ: Այս երեք գործոնները՝ զեղարվեստական տրադիցիաներ, գրական փոխադարձ ազդեցություններ, ժամանակի առաջ փառած էսթետիկական նոր պահանջմունքներ, — պայմանավորում են գրական պրոցեսի օրինաչափությունները՝ արձակի զարգացումը տանելով ստեղծագործական նոր սկզբունքների հայտնագործման ու նոր խնդիրների լուծման արդյունավետ հունով:

Հայ արձակագրության տրադիցիան չափվում է հարյուրամյակներով: Դա, անկասկած, հնագույնն է մեր երկրի ժողովուրդների գրականության մեջ:

Ի տարբերություն մի շարք ժողովուրդների, որոնք ունենալով համաշխարհային հռչակ վայելող հնագույն սյուեդիա (օրինակ, սաքսիկականը) չունենին արձակ, և ի տարբերություն այն ժողովուրդների, որոնք միայն Հոկանմբերից հետո ստեղծեցին դիր ու գրականություն, — հայ ժողովուրդը բազում դարերի ընթացքում կերտել է գեղարվեստական արձակի անթառամ նմուշներ, նույնքան ինքնատիպ ու հարուստ, բազմերանգ ու կատարյալ, որքան միջնադարյան և նոր պոեզիան, «Սասունցի Դավիթ» հերոսական էպոսը:

V դարի գրականության մեջ աննախընթաց են Մ. Խորենացու և Եղիշեի պատմությունները՝ իրենց ժամանակի գեղարվեստական տարեգրություն-կոթողները:

Միջնադարում զարգանում են գեղարվեստական արձակի այնպիսի տեսակներ, ինչպես զրույցները, ավանդապատումները, խրատները, մանրավեպերը, ասուկրիֆները, առակը: Հայ արձակի

զարգացման համար, սակայն, աննախադեպ էր XIX դարը, որը առաջ է քաշում բազմաթիվ խոշոր գրողներ ու ստեղծում է գեղարվեստական արձակի հարուստ տրագիցիաներ:

XIX դարը օրինականորեն համարվում է հայկական արձակի ծաղկման շրջան: Հայ նոր գրականության հիմնաքարն է դառնում իս. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը՝ հայ ժողովրդի պատմության նոր շրջանի անմահ տարեգրությունը: 50—60-ական թվականներին հնչում է Մ. Նալբանդյանի և Հ. Սվաճյանի գեղարվեստական հրապարակախոսությունը, իսկ այնուհետև, ընդհուպ մինչև XX դարը, հանդես են գալիս Պ. Պոռչյանի և Ղ. Աղայանի ասցիալական վեպերը, Բաֆթու քաղաքական-ծրագրային երկերը, Բաֆթու, Մուրացանի և Մերենցի պատմավեպերը («Սամվել», «Դավիթ-Քեկ», «Գևորգ Մարգարտունի», «Երկունք»), Հ. Պարոնյանի և Ռ. Պատկանյանի, Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի՝ բուրժուական հասարակության հակասություններն արտացոլող երկերը:

XIX դարի հայ գրականությունը ծանոթ էին արձակի այն բոլոր տեսակները, որոնք գոյություն ունեին նույն ժամանակաշրջանի եվրոպական և ուսումնականությունների մեջ՝ քաղաքական վեպ, պատմավեպ, կենցաղային վեպ, սոցիալական վեպ, հրապարակախոսություն, մեմուար, վիպակ, պատմվածք, գեղարվեստական ակնարկ, նամականի, հիշատակարան, պատկեր, նովել և այլն: Դարավերջին և XX դարի առաջին քսանամյակում բարձր կատարելության է հասնում նովելի-պատմվածքի ժանրը՝ Գ. Ստեղծյանի, Հովհ. Թումանյանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Վրթ. Փափազյանի, Ալ. Իսահակյանի, Գր. Զոհրապի, Երուխանի, Դ. Դեմիրճյանի, Սա. Զորյանի և մի շարք այլ առաջնակարգ գրողների հարուստ դիտողականությամբ, հոգեբանական խորությամբ և ձևի նրբությամբ աչքի ընկնող երկերում:

Վեպի և նովելի բնագավառում ստեղծված ազգային հարուստ տրագիցիան, որի վրա հենվում էր սովետահայ արձակը, նրա ձևավորմանը նպաստող միակ աղբյուրը չէր:

Սովետահայ արձակի գաղափարական և գեղարվեստական սկզբունքների մշակման գործում նշանակալից դեր է խաղում ռուսական սովետական արձակը: Մ. Գորկու ստեղծագործությունը, Ալ. Սերաֆիմովիչի «Երկաթե հեղեղը», Ա. Ֆոգեի «Ջախջախումը», Դմ. Ֆուրմանովի «Չապալը», Ա. Նեերովի «Տաշքենդ, հացի քաղաք» և Յու. Լիրեդինսկու «Շաբաթը», Բաբելի և Կ. Ֆեդինի, Ֆ.

Գլադկովի և Լ. Սեյֆուլինայի երկերը, որոնց շուրջը այն ժամանակ, մամուլի էջերում աշխույժ ասուլիսներ էին ծավալվում և որոնք տալիս էին նոր իրականության և պատմության նոր հերոսի գեղարվեստական յուրացման առաջին օրինակելի նմուշները, անգնահատելի օգնություն էին հայ արձակագիրների համար:

Վերջապես մյուս, առավել վճռական քրոթոնը այն պատմական տեղաշարժերն էին, որոնք կատարվել էին հայ իրականության մեջ և որոնք հրամայաբար պահանջում էին գտնել ժամանակաշրջանի կյանքի գեղարվեստական վերարտադրության նոր ոճն ու նոր ձևերը, «վերանայել» էսթետիկական հին շափանիշներն ու թեմատիկան: «Սովետական նոր իրականությունը իր հետ բերեց և նոր մարդկային փոխհարաբերություններ, նոր պրոբլեմներ, որոնց ներկատմամբ չէր կարելի անտարբեր մնալ... նոր բովանդակությունը հրամայաբար պահանջում էր նոր ձև, նոր ոճ, նոր լեզվական ֆակտուրա»,—գրում է այդ տարիների մասին Ստ. Զորյանը իր «Ինքնակենսագրություն» մեջ:

Հայկական արձակը 20-ական թվականներին բարձրացրեց ժամանակի կենսական պրոբլեմների մի մասը, մի շարք երկերում, գերազանցորեն պատմվածքի ժանրում, հասնելով գեղարվեստական սկզբունքային նվաճումների:

Սովետական կյանքի առաջին տասնամյակում հայկական արձակը, որպես սովետական ընդհանուր գրականության մեջ ներգրավված առաջավոր ջոկատներից մեկը, ստեղծում է ժողովրդական կյանքը «ռևոլյուցիոն պաթոսի» նշանաբանով արտացոլող գրերը: Այս գրքերից շատերը չգիմացան ժամանակի քննությանը, բայց դրանց մեծ մասը մասնակցեց արվեստի մեջ նոր ուղեգծի մշակման, նոր թեմաների, ժանրերի ու ոճերի նվաճման, իրականության վերարտադրության սոցիալիստական կոնցեպցիայի հաստատման ընթացքին:

2

Երբ ռևոլյուցիան իր հզոր հոսանքով տարածվեց ու հասավ երկրի ամենահեռավոր անկյունները և, կյանքի կոչելով ժողովրդական ստեղծագործության նիրհող ուժերը, ժողովրդի բոլոր ջանքերը ուղղեց նոր կյանքի շինարարությանը, խնդիր դրվեց ամրապնդել

գրականության կենդանի կապերը կյանքի հետ, նվաճել առօրեականի մեջ արտահայտվող ընդհանուր օրինաչափությունները: «Ավելի շատ ուշադրություն կոմունիստական շինարարության մասնահասարակ, բայց կենդանի, կյանքից առնված, կյանքում ստուգված փաստերին — այս լեզունը պետք է անդադար կրկնենք մենք ամենքս, մեր զրոգները, ազիտատորները, սրտպագանդիստները, կազմակերպիչները և այլն»¹:

Լենինյան այս «սոցիալական պատվիրանի» էությունը արդիականությանը հիմնական ուշադրություն դարձնելու հարցն է: Պետք է ասել, որ հայկական արձակում պատմության նոր երևույթների և պատմական նոր հերոսների գեղարվեստական յուրացումը չունեցավ նույն արագությունը, ինչով աչքի ընկավ պոեզիան:

Ծանրաքայլ արձակը ավելի դժվարությամբ գրավեց իր տեղը գրական պրոցեսի մեջ: Նրա զարգացման առաջին շրջանում գերիշխում էր ավանդական, հայկական-ազգային թեմատիկան: Դա այլ կերպ էլ չէր կարող լինել, որովհետև մի կողմից՝ տրագիկիան տրոշ չափով «կոնսերվատիվ է», մյուս կողմից՝ գրական նոր երևույթները իրենց խորագույն արմատներով կապվում են նախորդ շրջանների պատմական ու գեղարվեստական զարգացման հետ, անվում են «հին» գրականության կենսահյուսվածքով:

Հայկական արձակի համար, նրա զարգացման առաջին տասնամյակում, աշդպիսի ավանդական թեմաներից էր գյուղի թեման: Մ. Գորկին նույն երևույթը նկատել է նաև ռուսական սովետական գրականության մեջ՝ 1925-ին տրտունջով ու անհանգստությամբ մատնանշելով այն փաստը, թե «չափից ավելի է գյուղը»: Եթե սա օրինաչափ էր ռուս գրականության համար, ապա առավել բնութագրական կարող էր լինել հայ գրականությանը, որը սկսած իր գասական անցյալից՝ գերադանցապես գյուղի գրականություն է նշել, գերադանցորեն գյուղի հոգեբանությունն է վերարտադրել:

Հայ գրականության վաղեմի տրագիկիան և հայ ժողովրդի պատմական զարգացման ուրույնությունը իր գրոշմն է դնում 20-ական թվականներին արձակի մեջ առաջատար դեր խաղացած մի շարք գրողների ստեղծագործության վրա: Այդ տրագիկիան, կարելի է ասել, դառնում է այն ազգային կենսաբեր ակունքը և ենթահողը, որի վրա ձևավորվում է սոցիալիստական հայ արձակը:

Հայկական արձակի «գյուղացիական թեքումը», պատմական

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատոր 29, էջ 512:

պայմանավորվածությունից բացի, նաև էսթետիկական որոշ կարևորագույն սկզբունքների պաշտպանության նշանակութուն էք ձեռք բերում:

Գյուղաշխարհի թեման սովետական դրականության ձևավորման առաջին տարիներին լայն տեղ է զբաղում հրկու առաջնակարգ նովելիստների, խոսքի անդուգական վարպետների Ստեփան Զորյանի և Ակսել Բակունցի ստեղծագործության մեջ: Ուրիշ արձակագիրներ ևս անդրադառնում են գյուղական պրոբլեմներին, բայց այս երկուսի մոտ է առավել լիակատար և սկզբունքային ձևով առաջ քաշվում այդ թեման որպես ժամանակի դրականության ընդհանուր հոսանքի ամենակարևոր թեմաներից մեկը: 20-ական թվականին Վրանքի «նոր» գրողներից ոմանք անցյալի դրականությանը հակադրվելու ձգտումը պատճառաբանում էին դասակարգային խնամամիտության սխալ դիրքերից, գտնելով, որ յուրաքանչյուր դասակարգ, առավել ևս՝ սրբազանությունը, ինքն է ստեղծելու իր կոլեկտիվային արժեքները: «Զախ» գոհակարարների այս «տեսությունը» նրանց հասցրեց կենդանի մարդուն սոցիոլոգիական սխեմայով փոխարինելու, արստրակտ ումանտիվը արվեստի միակ ճշմարիտ ուղղությունը համարելու դավանանքին:

Զորյանը և Բակունցը, խորաթափանց ու խոհուն գեղագետներ,— գոհակարար սոցիոլոգիական նախապաշարումների, ֆորմալիստական շափ ու կշիռքի, արստրակտ ումանտիվի սովորների տարածված իրադրության մեջ խոկ իրենց ստեղծագործության մեջ հաստատում են, որ հայրենի ժողովրդի պատմական բախտից ու առօրյա կյանքից չկտրվելով միայն կարելի է լինել ուսուցիչ-հոգեբան և սոցիալականորեն ավելի խոր մտածող, քան աքաղաղի փրված դիրքով գյուղաշխարհը ոչ պոետական համարող «տեսություն» կողմնակիցները: «Շոգեհանգեսի», «Շոգեգութանի», կոսմոկական շափանիշների պաշտամունքին նրանք հակադրում են արվեստի ժողովրդականության ծրագիրը՝ արտահայտված կենդանի ստեղծագործության մեջ:

Արժարժեքով գյուղի թեմատիկան, նրանք առաջ են քաշում ժողովրդական կյանքի խորքերը սուղվելու, դեպի ժողովուրդ գնալու և ժողովրդի կողքին կանգնելու, հասարակ մարդու ճակատագիրն ու հոգեբանությունը, ազգային կյանքի ուրույնությունն ու հրկի կոլեկտիվը դրականության բովանդակությունը դարձնելու գեղագիտական նշանաբանը:

Զորյանի և Բակունցի ստեղծագործությունը մի ծայրով ուղղված լինելով «ումանտիկական» վերացական հերոսի տարածված

սխեմայի դեմ, մյուս ծայրով ուղղված էր նատուրալիստական մեթոդության և բարոյախոսական քարոզչության դեմ:

Սա. Զորյանի, Ս. Բակունցի և մի շարք ուրիշ գրողների «Հակառամանտիկական» և «Հակաանատուրալիստական» տրամադրությունը լիցք էր ստանում հայ գրականության ժողովրդային-դեմոկրատական ավանդներից, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանի էսթետիկայից: Իսկ զնալ Հովհ. Թումանյանի ճանապարհով՝ նշանակում էր նախ և առաջ համոզված, իմաստալից բանավեճ մղել հայ գրականության այն հատվածի գեղարվեստական սկզբունքների հետ, որոնք գրականության պատմության մեջ հայտնի են գյուղագիրներ, գավառի երգիչներ անունով:

XIX դարի վերջում և XX դարի առաջին տասնամյակում հայ գրականության երկու հատվածներում՝ արեւելյան և արեւմտյան, ծավալվում է գյուղագրական շարժումը. գյուղի հետ կապված դեմոկրատ մտավորականները՝ ուսուցիչներ, գյուղատնտեսներ, փաստաբաններ, հանդես են գալիս պատմվածքներով, ակնարկներով ու ճանապարհորդական նոթերով, որոնց մեջ քննադատական սուր դիտողություններ են անում գյուղական շահագործողների, «պարոն Կուսոնի» հզորացող իշխանության, դրամական հարաբերությունների ավերածությունների մասին և բարոյագիտական դեղատոմսեր են առաջարկում «մոռացված աշխարհի» փրկության, «չարիքի» առաջն առնելու համար: Որդեգրելով նարոդնիկական սուբյեկտիվ սոցիոլոգիան, հայ գյուղագիրները հանդես են գալիս կամ որպես խղճի արդարությանը դիմող, շարին չհակառակվելու հայացքի բարոյախոսներ, կամ որպես նահապետական կյանքի անշարժության, նիրհի, հողի միստիկական ուժի ֆաթալիստ ջատագովներ:

Գյուղագրությունը փաստական հավաստի հարուստ նյութ է թողել հայ գյուղի սոցիալական հարաբերությունների, «կյանքի տերերի» շահագործման մեթոդների, գյուղաշխարհի տնտեսական ու բարոյական փուլման վերաբերյալ: Տնտեսական կյանքի պատմաբանները շատ հասկացողություններ ճշտում են գյուղագիրների ընձեռած նյութի հիման վրա:

Սակայն գյուղագիրները «օբյեկտիվ» դիտողներ են,— սա է նրանց հիմնական գրական դեմքը,— որը և նրանց հասցնում է փաստագրական սահմանափակության ու կենցաղային մանրաթեմայության: Լինելով դեմոկրատ «ժողովրդասերներ», նրանք, սակայն, հանդես են գալիս դեմոկրատական շարժման նահապետական գունավորման որոշակի պահանջներով:

Գյուղագիրների ստեղծագործության մեջ, անշուշտ, կան արթնացող անհատների զգացմունքների ու տրամադրությունների արտահայտություններ, սոցիալական անարդարության դեմ ուղղված բողոքի շեշտեր, կոլորիտային նկարագրություններ, բայց այս բոլորով հանգերձ նրանց համար բնորոշը ռեալիզմի օբյեկտիվիստական մանրացումն է, վերլուծությունների նեղությունը, ազգագրական «ճշգրտությունը», հայացքների սահմանափակությունը՝ Նույնիսկ նրանցից ամենաշնորհալիների մոտ (Ա. Ազապյան, Հ. Ճուղուրյան, Ա. Ադելյան) գյուղագրությանը բնորոշ կենցաղագրական սահմանափակությունը չի հաղթահարվում և վերածվում նոր որակի՝ ժողովրդայնության:

Զորյանին և Բակունցին նույնպես, մի ժամանակ, դասել են գյուղագիրների շարքը¹: Այս մոտեցման հիմքը նրանց անզուգական գյուղագիրությունն է եղել: Չեն նկատել այն էական տարածայնությունները, որ կան գյուղագիրների և սրանց միջև: Ստեղծագործելով պատմական այլ հանգամանքներում, Բակունցը և Զորյանը, բնականաբար, ավելին պետք է տեսնեին, քան իրենց նախորդները: Նրանց գեղարվեստական մտածողությունը հեղափոխության ազդեցությամբ ենթարկվեց այն ճշմարտության ըմբռնմանը, որ հասարակությունը զարգանում է սոցիալական որոշակի օրենքներով, որ կյանքի այս կամ այն մասնավոր դրվագի նկարագրությունը մի ընդհանուր պատմական ընթացքի կոնկրետ արտահայտությունն է, որ, ներկայացնելով այս կամ այն հերոսը, այս կամ այն փոխհարաբերությունը, գրողը պարտավոր է դրանց նայել կյանքի զարգացման դիրքերից: Իրենց գեղարվեստական սրտնումներով ծառանալով հին և նոր արվեստների միջև անանցանիլի պատվարներ զնոդ սահմանագծի տեսության դեմ, թե՛ Զորյանը, թե՛ Բակունցը ըմբռնում էին նաև, որ անհրաժեշտ է գրողի նաև գեղարվեստական վարպետություն՝ տեսնելու պատմական ընթացքի նոր առանձնահատկությունները: Բայց ոչ թե «առանձնահատուկ» արվեստի ձև, ոչ թե տրադիցիայի բացասում, այլ առաջավոր տրադիցիայի ստեղծագործական, խոր, կենդանի զարգացում: Այդպիսին էր այս դեպքում Հովհ. Թումանյանը՝ հայ դասական գրականության ամենապայծառ դեմքը:

Հովհ. Թումանյանը, զարգացնելով նախորդ շրջանների գե-

¹ Ա. Տերտեչյան, նկատողություններ հայ գյուղագիրների մասին, Երևան, 1927,

շարվեստական նվաճումները և հենվելով դրանց վրա, հեղաշրջում կատարեց իր ժամանակի էսթետիկական պատկերացումների մեջ: Հերոսական անհատականության իդեալի և աշխատավոր մարդու սոցիալական միջավայրի հետ միասին (որ այնքան ուժեղ արտահայտել էին հայ քննադատական ռեալիստները մի քանի սերունդներ), նա դրականություն բերեց ժողովրդի կյանքի անսասան հիմքը՝ ժողովրդական մարդու էսթետիկական, բերեց ժողովրդի պատմության ծանր ուղիներում կատարելագործված, «աստվածացված», «աստծո» չափ «շուշյ» ու «իմաստուն», հասարակ, բայց հոգեկան կառուցվածքով անկրկնելիորեն գեղեցիկ մարդու իդեալը: Իր հանճարեղորեն պարզ ու շքեղ ստեղծագործության մեջ Թումանյանը «ժողովրդական աշխարհը» ներկայացնող հերոսներին հասցրեց ստեղծագործության բարձունքներին, հանդես գալով մարդու էսթետիկական իդեալի և կյանքի իդեալական ձևի որոնման,— ճիշտ է, որոշ չափով ուտոպիական գունավորում ունեցող,— ծրագրով: Թումանյանը իմաստուն լուծում տվեց արվեստի ժողովրդայնության պրոբլեմին, գտնելով, որ ժողովրդայնության հիմքերը նվաճելու համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է իջնել ժողովրդական հերոսների հոգու անհատակ խորությունները, նուրբ հոգեբանական վերլուծումը գուգակցել գեղեցկի իդեալին, ընդգրկել մարդկային կենդանի ապրումների և կրքերի այն անսահման ընդարձակ տեսագաշտը, որով հատկանշվում են հասարակության ներքնախավերը:

Հովհ. Թումանյանի ռեալիզմը, որ բնութագրվում է էսթետիկական սկզբունքի ուժեղացումով և ժողովրդի հոգեկան աշխարհի հարստությունը գեղարվեստի գլխավոր առարկան դարձնելու անխոտոր միտումով, «հայտնագործեց» ժողովրդական աշխարհի առաջադիմական դերը հայ ժողովրդի պատմական զարգացման ընթացքի մեջ: Այս էական հատկանիշներով Թումանյանի ստեղծագործությունը նշանավորեց հայկական ռեալիզմի բեկման պրոցեսի սկիզբը՝ հասարակական կյանքի նոր պայմաններում: Այն միաժամանակ զարձակ քննադատական և սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունները միացնող մի ոսկե կամուրջ, հայ գրականության ամենակենսունակ, բարձր ու կենդանի տրադիցիան:

Այդ տրադիցիայի հունի մեջ ձևավորվեցին Զորյանի և Բակունցի գեղարվեստական վարպետությունն ու էսթետիկական ըմբռնումները: Իրենց գյուղական պատմվածքներով թեմատիկորեն աղգակից լինելով գյուղագիրներին, նրանք միաժամանակ թեմայի նոր, սոցիալականորեն սուր և փոխադաստիճան հարուստ մեկնա-

բանությամբ հարված հասցրին գյուղագիրների նատուրալիստական բարձագրությանը, նրանց միամիտ, սահմանափակ բարոյախոսական գեղատոմսերին: Նույնպիսի զգայուն վերաբերմունքով, ինչպես գյուղագիրները, վերհանելով հին գյուղի առօրյա կենցաղի, գյուղացիության ծանր տաժանակրության պատկերները, նրանք սակայն հիմնական ուշագրությունը կենտրոնացրին ժողովրդի լայն հոգու, կենսական անսպառ ուժի, ստեղծագործական ձիրքի, և այն բոլոր մարդկային առաքինությունների վրա, որոնք արժեք ունեն ժողովրդի ապագա կյանքի կառուցվածքի համար: Ժողովրդական տարերքի մարդկային ու բանաստեղծական կողմերի խոր ըմբռնումը դարձավ նրանց ստեղծագործության հիմքը:

Բակունցը և Զորյանը, իրենց գրական ուսուցչի նման, գրականությունը դիտում են որպես մարդու և ժողովրդի իմացության ամենաստույգ բնագավառը: Բնութագրելով Պուշկինին, Գոգոլն ասում էր, որ նա «աշխարհին նայում էր իր ազգային տարերքի աչքերով, իր ժողովրդի աչքերով»: Աշխարհը ժողովրդի ընկալումով՝ սրա մեջ է արտահայտվում Թումանյանի և նրա արմատական գրական ուղղության շարունակողների գեղագիտական ամենաէական սկզբունքը:

Դեռ ունուցյալից առաջ Ստ. Զորյանը ճանաչված նովելիստ էր հայ գրականության մեջ: Հասարակ մարդու ողբերգական ճակատագիրը, «տխուր մարդկանց» տառապանքը կյանքի տեերքի հասարակական միջավայրում, լավ կյանքի ու պայծառ եզերքի երազանքը, — այս ամենը գեղարվեստական վարպետությամբ, ճշմարտացի ու վառ նկարագրված են Զորյանի բազմաթիվ պատմվածքներում: Պատմվածքից պատմվածք նրա ստեղծագործության մեջ ավելի ու ավելի սուր և անողոր է հնչում հասարակական անարդարության, կյանքի արատների քննադատությունը: Ստ. Զորյանի 10-ական թվականների պատմվածքներին ընդող էր ինչ-որ սենտիմենտալ կարեկցություն դեպի գորշ կյանքի հորձանուտներում տառապող, ուղիներ որոնող և չգտնող «տխուր մարդիկ»: Կյանքի նոր ուղին նրա մի շարք հերոսներ («Պապն տւ Բիռը», «Սպիրտակ տան բնակիչները») գտնում էին տիեզերքի մեջ ձուլվելու, բնության հետ հաղորդվելու, երևույթների պանկոսմիկական ընկալման մեջ: Աշխատավոր ժողովրդի ներկայացուցիչները Զորյանի այս պատմվածքներում հանդես են գալիս որպես բարոյական բարձր հատկությունների կրողներ: Նրա ստեղծագործության այս առողջ երակը բարգավաճում է և նոր որակի վերածվում այնպիսի երկե-

բում, ինչպես «Խնձորի այգին» (1917) և «Պատերազմը» (1920) պատմվածքներն են:

Արտահայտելով հայ ժողովրդի հասարակական ինքնագիտակցության մեջ կատարված խոր բեկումը, Ստ. Զորյանը հասարակական անարդար կարգերի դեմ պասսիվ կերպով բողոքող նախկին հերոսների փոխարեն ստեղծում է ծեր այգեպան Մարտինի, գաղթական կնոջ՝ Նունուֆարի («Խնձորի այգին»), և պատերազմի դեմ ըմբոստացող Մաճկալանց Դավթի («Պատերազմը») ողբերգական կերպարները: Այս կերպարների միջոցով Զորյանը ոչ միայն բացահայտում է մարդկային անհատականության ազատության անհրաժեշտությունը դժգոհող հերոսների բողոքի ձևերը, այլև հաստատում է այն հումանիստական սկզբունքը, որ հոգեկան աշխարհի և բարոյական նորմաների իսկական գեղեցկությունները կարելի է գտնել միայն ժողովրդի մեջ, որ կատարյալ մարդու դրական իդեալը դարավոր տրագիկոսների ճնշման դեմ իրենց հոգու ամբողջ հարստությամբ մաքառող այգեպանի, Նունուֆարի և ժողովրդի սլեբեյական, աղնիվ զայրույթը մարմնավորող Դավթի նման մարդիկ են: Զորյանի այս կերպարները իրենց վրա անխարդախության այնպիսի կնիք ունեն, ասես ժողովրդից պոկված բեկորներ են: Զորյանի այս երկու փայլուն պատմվածքը, որոնց միջոցով կարելի է բնութագրել անցման էպոխայի առանձնահատկությունները, նշանավորում են զարգացման սոցիալիստական ուղին թևակոխած հայ արձակագրության սկիզբը: Կյանքի իդեալիստական ըմբռնման և «անհատի բարոյական կատարելագործման» սկզբունքի փոխարեն զրանք հաստատում են տիրապետող սոցիալական հաբբերուրյունների վերափոխության գաղափարը:

Զորյանի պատմվածքները սովետահայ արձակի ռեալիստական ուղղության համար յուրահատուկ դրական ծրագիր էին, որի իմաստը հանգում է հետևյալին. իսկական գրականությունը չի կարող զարգանալ առանց ժողովրդական կյանքին դիմելու Գրականությունը պետք է դնել նրա արմատները սնող ժողովրդական հողի վրա, նրա առանցքը դարձնել ժողովրդի մարդու հոգեբանությունը և բնաշխարհի կյանքը: Իսկ ժողովրդի կյանքին դիմելը, իր հերթին, ծնունդ է տալիս արվեստի ազգային ուրույնությանը:

«Բնաշխարհիկ», ռեալիստական արվեստի էսթետիկական սկզբունքները ուրույն երանգավորում ստացան Զորյանից մեկ տասնամյակ ավելի ուշ հանդես եկած Ակսել Բակունցի երկերում:

Առաջ քաշելով ռեալիստական արվեստի այն նշանաբանը, թե «արվեստը ճշմարտության գյուտ է», անսասան հետևելով այդ սկզբունքին, Բակունցը իր ռեալիստական պատմվածքներում, այնուամենայնիվ, ունի մի ռոմանտիկական գույն, մի յուրահատուկ երակ: Դա այն է, որ իր բոլոր գյուղական հերոսների մեջ Բակունցը հետևողականորեն ընդգծում է նրանց արյունակցական սերտ կապը հայրենի հողին: Հայ գրականության մեջ անցյալում «հողի իշխանությունը» դիտվել է որպես բոլոր արատների և զրթբախտությունների նախասկիզբ: «Հողը կործանում է», «Հողը թըշնամի է»,—ասում էին գյուղագիրները: Բակունցի ստեղծագործության մեջ հռչկ դիտվում է որպես և՛ սնուցող, գործադուլ մայր, և՛ որպես կեցության բարձրագույն ձև: Ըստ որում հողի սրբալիճատիկան նրա մոտ հանդես է գալիս ավելի լայն առումով,— որպես տիեզերքի փառաբանություն. «Նրա երկերի վրա,—ինչպես նկատել է Ալ. Իսահակյանը,— ծփում է բնության մեծ Պանի հոգու շունչը»:

Բակունցի պատմվածքներում արտահայտված յուրահատուկ բնապաշտությունը, սակայն, չի հանգում ո՛չ «անանցանելի անտառի ճշմարտության» համոսույան նշանաբանին, ո՛չ էլ հողի միստիկական-սրբագործման տենդենցին: Առաջին պլան մղելով «հողի փրկստփայությունը», Բակունցը չի հեռանում հերոսների ու կյանքի երևույթների սոցիալական մեկնաբանությունից: Հայրենի հողի ջերմագին սիրուց էլ ծնվում է նրա մարդասիրությունը, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ մարդու պաշտամունքը:

Անդրադառնալով հին հայկական գրչության իրականությանը, Բակունցը չի ոգբում նահապետական կապերի խորտակումը և ուտոպիական ետադարձ անուրջներ չի փայփայում կործանված անցյալի նկատմամբ, այլ պարբերական մամուլում տպագրված կենցաղանկարների և նովելների շարանով, ումանք մտան «Մթնաձոր» (1927) ժողովածուի մեջ, ցրում է նահապետական կյանքի ձևերի կարծեցյալ «գեղեցիկության» ռոմանտիկական առասույլը:

Բակունցը, սակայն, սոսկ հին կյանքի նկարագրողը և դիտողը չէր: Նա, միաժամանակ, որոշ փրկստփայական հայեցողյամբ է մոտենում նահապետական շրջանի գյուղի երևույթներին, անիծյալ անցյալի կեղտը սահմանադատելով մարդկային այն բարձրագույն արժեքներից, որոնք պետք է մտնեն ժողովրդի ապագա կյանքի կառուցվածքի մեջ: Այս հայեցողությունը Բակունցը տանում է դեպի այնպիսի հերոսների և այնպիսի միջավայրի ընտրություն, որոնց

միջոցով կարելի կլիներ խոր կերպով արտահայտել «իր ժողովրդի անհատականությունը»:

Բակունցյան մի շարք պատմվածքներում (Նամակ ռուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Ալպիական մանուշակ», «Հառ-Մարգարը», «Խոնարհ աղջիկը», «Միրհավ» և այլն), որոշակի հստակություն մը և գրական անթերի ձևի մեջ արտահայտված է այն միտքը, որ հայ ժողովրդի ազգային աշխատավորական զօրքի իսկական կրողները ոչ այլ ոք են, քան ջրվորները, գութանավորները, մաճկալները, այգեգործները՝ հողապաշտներն ու մարդասերները, որ նրանց պարզ ու անշուք կենցաղի մեջ ամփոփված է ժողովրդական ոգու ոսկեհատիկը:

Գաղափարական այս դիրքավորումով Բակունցը հին գյուղի կենցաղային ու սոցիալական պրոբլեմները բարձրացնում է ժամանակաշրջանի գաղափարական պրոբլեմների աստիճանին, հաստատելով այն էական միտքը, թե ժողովրդին է աշխարհին փայլ տվողը, ոչ միայն կյանքի նյութական, այլև հոգեկան արժեքների ստեղծողն ու պահպանը:

Ստ. Զորյանը և Ակսել Բակունցը իրենց կերտած հերոսների, նկարագրած երևույթների, արտահայտած իդեալների ամբողջ հյուսվածքով նշանակալի դեր խաղացին գրականությունը կյանքի մեջ ամրապնդելու, ռեալիստական բովանդակությունը խորացնելու, արվեստի ազգային ուրույնությունը պահպանելու գործում:

Իրենց գյուղական պատմվածքներով նրանք սովետահայ արձակ բերին իրականությանը անխաբիա խորեմ հավատարիմ մնալու էսքետիկական սկզբունքը:

Գրեկաձևի և ոճի տեսակետից լինելով տարբեր արվեստագետներ, Զորյանի պատմվածքը ղուսու է, հանդարտ, էպիկական, ամբողջական, Բակունցինը՝ կրակոտ, լիրիկական, զրգռված, նրբագծային,—նրանք սովետահայ պատմվածքի զարգացումը բարձրացրին մեծ արվեստի աստիճանին:

Ոչ միայն իրենց ստեղծագործության բովանդակությամբ, այլև արձակի պոետիկայով նրանք մնացին Թումանյանի տրադիցիան շարունակողներ: Հայ գրականության ռոմանտիկական ուղղությունից եկող էպիկական «ազատ» շարահյուսության, նկարագրական երկարաբանության և ծայրահեղության հասցված պատկերավորության սկզբունքին նրանք հակադրեցին ռեալիստության նոր սկզբունքներ՝ սեղմ, դինամիկ, թանձր արձակի, այսինքն արդիական ոճի և արդիական գեղարվեստական մտածողության սկզբունքը:

Գրական աշխատանքի որոշ կողմերով Ստ. Զորյանին և Ա. Բակունցին ազգակից է Մաքսու Դարբինյանը (1889—1937):

Մ. Դարբինյանը ծնվել է Շամշադինի շրջանի Թուլուզ գյուղում, գյուղական դարբնի ընտանիքում: Հայրենի գյուղի ծխական դպրոցում գրաճանաչ դառնալուց հետո, 1900-ին նա ընդունվում է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոց: Ավարտելով (1908-ին) Ներսիսյան դպրոցը, Դարբինյանն անցնում է մանկավարժական աշխատանքի: 1907 թվականից «Խաթաբալա» հրդիժական շաբաթաթերթում լույս են տեսնում Մ. Դարբինյանի հումորեսկներն ու ֆելիետոնները, իսկ 1908-ից նա աշխատակցում է «Հասկեր» հանդեսին՝ տպագրելով հեքիաթներ, առակներ, մանկական բանաստեղծություններ: Մ. Դարբինյանի հայացքների ձևավորման գործում էական դեր է խաղում սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթը, որին նա Ասլան կեղծանունով թղթակցում է 1916-ից:

Ապրելով Թիֆլիսում, Մ. Դարբինյանը ակտիվ մասնակցություն է բերում Վրաստանի հայ պրոլետարական գրական ուժերի կազմակերպման գործին: Լինելով Վրաստանի պրոլետարական գրողների հայկական սեկցիայի և նրա օրդան «Դարբնոց» ամսագրի կազմակերպիչներից մեկը, Մ. Դարբինյանը եռանդուն մասնակցում է գրական կյանքի կարևոր միջոցառումներին (դիսպուտներ, գրական դասեր, գրական երեկոներ և այլն): Թիֆլիսի հայկական թերթերում ու հանդեսներում («Կարմիր աստղ», «Կարմիր ծիլեր», «Մարտակոչ», «Պրոլետար» և այլն) հաճախակի տպագրվում են Մ. Դարբինյանի ֆելիետոնները, պատմվածքները, ակնարկները, հեքիաթները, մանրանկարները, հոգվածները՝ բազմազան թեմաներով: Դարբինյանը գրում է նաև մանկական երկեր ու պիեսներ («Մինիստրներ» կոմեդիան 1923-ին բեմադրվում է Թիֆլիսի հայկական թատրոնում):

Բազմաժանր ու բազմաթեմա հեղինակ լինելով հանդերձ, Մ. Դարբինյանը սովետահայ գրականության մեջ հայտնի է որպես պատմվածքագիր: Դարբինյանի ստեղծագործությունը, սկսվելով սրամիտ ֆելիետոններով, շարունակվում է գերազանցորեն տրագիկոն գյուղագրության ոգով զրված պատկերներով ու ակնարկներով, որոնց մեջ նա ցուցադրում է հին գյուղի տնտեսական փլուզման հետ կապված երևույթները: Հենց սկզբից Դարբինյանը թշվառ է ընկնում որպես հետաքրքիր պատմող և գյուղական կենցաղի գիտակ. նրա առաջին գրվածքներում կան գյուղական աշխատավորների կենցաղի հաջող ուրվագծեր, բնական երանգներ, կեն-

դանի միջավայր, սակայն աղոտ են ներկայացված սոցիալական երևույթները: Նա իր հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացնում է գյուղացիական մասսաների պատկերավորման, նրանց նախապաշարումների, և ոչ թե բանականության վրա: Սահմանափակ է հարցերի ընդգրկման շրջանակը, վերլուծությունը՝ նեղ, բարբազրության սահմաններից չանցնող:

Սովետական շրջանում Նույնպես Մ. Դարբինյանի տարերքը մնում է գյուղական իրականության պատկերումը: Նրա ճշմարտախոս, երգիծական լիցք ունեցող, հեզնող գրվել հատկապես աչքի է ընկնում հին գյուղից նոր գյուղ անցած շահագործող-գոռքաների՝ կուլակի, տերտերի, տանուտերի դիմանկարները գծելու բնագավառում («Տեր փոշմանը», «Դրաստի», «Վստավայ պրակլյատի», «Վլաստը» և այլն): Մ. Դարբինյանը ցուցադրում է նաև այն նոր փոխհարաբերությունը, որ ստեղծվում է նախկին կուլակի և նրա մոտ շահագործվող բատրակի միջև (օրինակ, «Փարսագանը»):

Ֆելիետոնային կառուցվածք ունեցող այդ պատմվածքներում Դարբինյանը դրսևորում է նուրբ դիտողականություն, գյուղացու հոգեբանության ճանաչողություն, ժողովրդական խոսակցական լեզվի հարուստ շտեմարանից օգտվելու հմտություն: Պետք է նշել գեղարվեստական մանրամասնի հաջող օգտագործումը, նրա կիրառած արտահայտիչ նրբագծերը: Սակայն այս պատմվածքներում ևս նա մնում է կենցաղայնության սահմանում, իսկ լեզվի բնագավառում երբեմն տուրք է տալիս գավառաբարբառի ընթրինակման նատուրալիստական սկզբունքին: Մ. Դարբինյանը պատմվածքներ է գրել նաև սովետական ժամանակաշրջանի գյուղի նորի մասին (օրինակ, «Զարթնող գյուղը» ժողովածուն, 1930), սակայն գրականության մեջ հայտնի է դարձել «Դուլս պահող Կիկոսը» («Նորք», 1926) վիպակով: Այս դրվածքը բարձր է գնահատել Խ. Զարենցը: Վիպակի առանձին հրատարակությանը կցված համառոտ առաջաբանում Զարենցը գրել է. «Մաթ. Դարբինյանի «Կիկոսն» այն գրքերից է, որոնք կարիք չունեն ոչ մի հանձնարարականի: Մեր հետհոկտեմբերյան արձակագրության մեջ մենք չգիտենք ոչ մի այլ գիրք, որ այնքան պարզ, այնքան աշխույժ դրված լինի, որքան «Կիկոսն» է... Հեղինակը կարողացել է գեղարվեստական հնարների դարմանալի պարզությամբ տալ սոցիալական շերտավորման այն պատկերը, որ գոյություն ունի Հայաստանի գյուղում՝ նոյեմբերյան օրերին»:

Հայաստանում քաղաքացիական կռիւների իրադարձութիւնների ֆոնի վրա, այստեղ ևս օգտուկւով իր նախասիրած ֆելիետոնային գրելաձևից, Դարբինյանը կերտել է հայկական գյուղացիական Շվեյկի՝ միամիտ, սրախոս ու սուտ հիմար ձեացող Կիկոսի կերպարը, որի միջոցով ծաղրի խարաղանի տակ է առնում բռնութեան և կամայականութեան կոսիտ ուժի վրա կառուցված սոցիալ-քաղաքական հարաբերութիւնները: Ինքնատիպ մտահղացման այս վիպակն ունի նաև հետաքրքրական կառուցվածք: Գյուղի ամենախեղճ մարդը՝ Կիկոսը, գերի է ընկնում դաշնակցական զինվորների ձեռքը որպէս քաղաքական «անբարեհույս անձնավորութիւն»: Այս դավեշտը հեղինակն օգտագործել է՝ բացահայտելու «Հալոց թագավորի» համար «կուլող» դաշնակցական իշխանավորների հոգեկան աշխարհի աղքատութիւնն ու բարոյական սնանկութիւնը: Պետք է նշել, սակայն, որ «Կիկոս» վիպակում երգիծանքը տեղ-տեղ վեր է ածվում կատակի:

Մ. Դարբինյանը հայտնի է նաև իր «Ջրաղացիւյան Անտոնը» (1930) վիպակով: Ինչպես է աճում ժողովրդի հասարակ մարդը՝ ջրաղացիւյան Անտոնը հեղափոխական գաղափարների ազդեցութեամբ, — ահա վիպակի թեման, որ մատուցված է ժողովրդական ոճի հարազատ ինտոնացիաներով:

Մ. Դարբինյանի երկերը՝ պատմվածքներն ու վիպակները թարգմանվել են ռուսերէն և վրացերէն: Նրա ստեղծագործութիւններ, պարզ ու մատչելի գրելաձևի շնորհիւ, 20—30-ական թվականներին մասսայականութիւն էր վայելում:

3

Սովետահայ արձակի պատմութիւնը սկզբնավորվում է ոչ միայն հայկական հին գյուղի սոցիալական ծանր գրամայի ցուցադրումով, ոչ միայն անցյալ կյանքի մեջ եղած ժողովրդական առողջ-սկզբունքների վերհանումով, այլև անցյալի հակաժողովրդական ուժերի և ժողովրդի կենսական շահերին դեմընթաց ռեակցիոն գաղափարների սուր, անողոր, «անգութ» երգիծանքով: Սա ևս «աղգային» ավանդական թեմաներից էր: Ռ. Պատկանյանը, Գ. Սունդուկյանը, Հ. Պարոնյանը, Խ. Օտյանը՝ երգիծական արվեստի խոշոր վարպետներ, հայ գրականութեան մեջ հաստատեցին հասարակութեան հետադիմական ուժերի անվրդով «խաղաղու-

թշուներ» հիմքից խալիսլուղ դաժան երգիծանքի պահանջը: Երգիծանքի բնագավառում աշխատող սովետահայ գրողները՝ նոր դարաշրջանի ու նոր հոգեբանության արտահայտիչները, նույնպես անհրաժեշտ էին համարում դիմելու ծիծաղի «ազատարար» ներգործությանը՝ ճշմարտությանը ստից ու կեղծիքից տարբերելու համար: Սովետահայ երգիծանքի գաղափարական-էսթետիկական նոր դիրքավորման էությունը հասկանալու տեսակետից առաջնակարգ կարևորություն ունի Ն. Չարենցի ինքնատիպ գաղափարային բժշկի և վիրահատի դերերի տարբերության մասին:

Սահմանազատելով բժշկի և վիրահատի հասկացողությունները, և առաջին պլան մղելով անդամահատական լանցետի կատարելիք դերը, Չարենցն առաջադրում էր հայրենի ժողովրդի պատմական զարգացման արգելակող երևույթների հետ երգիծական անողորմ մարտկոմով դատաստան տեսնելու լայն ծրագիր: Երգիծանքի նպատակների վերաբերյալ պատմականորեն հրատապ այս կոնցեպցիան պաշտպանություն է գտնում ուրիշ գրողների կողմից՝ ևս, առաջ բերելով երգիծաբանական ուժերի կենտրոնացման պահանջ: Մամուլը մի քանի տարում բառացիորեն հեղեղվում է երգիծական նյութերով՝ մանրասլատումից մինչև վկայ, գրական կյանքը շնչում է ծիծաղի ու դալրույթի տրամագրությամբ:

Երգիծանքի ուժեղ հոսանքը պայմանավորված էր գաղափարական այն սուր պայքարով, որ նոր ծնված Սովետական Հայաստանի տրուբադուրները մղում էին արտասահմանյան հայ գաղութներում, Չարենցի բառերով ասած՝ գեռև իրենց «սովերային, ողորմելի գոյությունը» քարշ սովող դաշնակցական ավանտյուրիստների ու նրանց ստեղծած «աւզո», «ամաւաւմին» ֆետիշների դեմ:

«Երբ վրա է հասնում ուղուցիան,— գրում է Վ. Ի. Լենինը,— դործն այնպես չի կատարվում, ինչպես պատահում է առանձին անձի մահվան հետ, երբ մեռածը դուրս է տարվում: Երբ մահանում է հին հասարակությունը, նրա դիակը չի կարելի ամփոփել դագաղի մեջ և դնել գերեզման: Նա քայքայվում է մեր միջավայրում, այդ դիակը նեխում է և վարակում հենց մեզ:

Այլ կերպ աշխարհում չի եղել ոչ մի մեծ ուղուցիա և չի էլ կարող լինել... Կապետներից սկսած մինչև մենշևիկները վարակված են քայքայվող դիակի այդ ժանտահոտություններով»¹:

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 27, էջ 377—398:

Գաղափարապես ջախջախված դաշնակցությունը Սովետական իշխանության պատժիչ ձեռքով դուրս քշվելով երկրի սահմաններից, ազգային ուժանտիվն ու «հավելյալ աշխարհների» առասպելներով կերակրում էր այն բազմահազար հայ աշխատավորներին, որոնց անծանոթ էր ռևոլյուցիայի ճշմարտությունը։ Ուստի և գրականությանն առաջ խնդիր էր դրվում վիրահատական դաժնակով հայ աշխատավորությանը աղատագրել դաշնակցական քայքայվող դիակի վարակից։

1923—1925 թթ. «Նորք» հանդեսի մի քանի համարներում տպագրվում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» սատիրական վեպը։ Այդ վեպը, ժամանակակիցների վկայությամբ «...իսկական ցնծությամբ ընդունվեց հայ մամուլի կողմից և առաջին իսկ օրերից դարձավ կանոնացված գիրք, բոլորի կողմից ընդունվեց իբրև նոր գրականության հանգուցակետ, մի այնպիսի երևույթ, որի հրապարակումով ժամանակագրական թվական է հաստատվում գրականության մեջ»¹։

«Երկիր Նաիրի» վեպը հրապարակ գալուց անմիջապես հետո դարձավ հասարակական-քաղաքական ու գրական պայքարի ժանրության կենտրոնը, առաջ բերեց ուժեղ վեճեր, հասարակական տարբեր իդեոլոգիաների կրքոտ բախումներ, տեքստի այլընթերցումներ։ Հայ մամուլից բացի Չարենցի վեպին առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում նաև Ռուսաստանի սյարբերական մամուլը։ «Литературный критик», «На литературном посту», «Новый мир», «Литературная газета» և գրական մամուլի ուրիշ օրգաններ հոգևածներ են տպագրում «Երկիր Նաիրի» «պոեմանման վեպի» մասին։ Ռուս հայտնի գրող Յու. Լեբեդինսկին, բարձր գնահատելով Չարենցի գրվածքը, գտնում է, որ այն ճեղքել է ազգային գրականության սահմանները և ընդհանուր նշանակություն է ձեռք բերել Ռուսաստանում բնակվող ուրիշ ազգերի առանձին խավերի նացիոնալիստական ռեակցիոն ուսուպիաների մերկացման տեսակետից²։

«Երկիր Նաիրին» հայ գրականության, ներառյալ նաև դասական անցյալը, ամենաուժեղ երգիծական էջերից մեկը լինելով, հետաքրքրություն էր ներկայացնում նաև հայ ժողովրդի պատ-

¹ Мариетта Шагинян, Предисловие редактора (в книге «Страна Наири», изд. «Сов. литература», М., 1933).

² «На литературном посту», 1926, № 5.

մական ուղիների վերաբերյալ արտահայտած խոր ու ճշմարտացի կոնցեպցիայով¹, պատմական իրադարձությունները երգիծանքի միջոցներով ընդհանրացնելու ուժով, երգիծական տիպականացման արվեստով, երգիծական ոճի անկրկնելի յուրահատկությամբ:

«Երկիր Նաիրի» «սյունամանման վեպից» բացի, գեղարվեստական նկատելի արժեք են ներկայացնում Դ. Դեմիրճյանի «Համառոտ անմահներ կամ հավիտենական մահկանացուներ» փիլիսոփայանքը («Վերելք», 1924), նույն Չարենցի «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն հանգուցյալը» ընդարձակ պատմվածքը («Խորհրդային Հայաստան»), որտեղ սպանիչ ծաղրի է ենթարկվում «ոգեհարցության» միստիկական զգացմունքին ասպվիինած դաշնակցությունը, վերջապես՝ Ա. Բակունցի «Հովնաթան Մարչը» (1927), որտեղ հասարակական քննության է դրվում «աղբային ռոմանտիզմի», եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, ուշացած և այդ իսկ պատճառով ավելի հիմարացած վարքագիծը: Այս և ուրիշ երկերի հաջորդաբար հանդես գալը նման էր գաղափարական հակառակորդի վրա բացած հերթադարկի:

20-ական թվականներին երգիծական արձակը աչքի է ընկնում ոչ միայն քաղաքական նպատակաւացություններ, գեղագիտական գրույթների հարստությամբ, այլև ժանրային բազմազանությամբ: Վեպից ու պատմվածքից բացի, գրվում են երգիծական մանրասյուտումներ՝ «առականման հեքիաթներ», պարոդիաներ, ֆելիետոններ, «փիլիսոփայանք», էսքիզներ և այլն: Երգիծանքի այսպես կոչված «մանր» տեսակները զարգանում են գերազանցորեն երգիծական պարբերականներում՝ «Շեշտ» (1923), «Զուտեա» (1924), «Կարմիր մոծակ» (1926), հնագույն երգիծական ամսագիր «Խաթաբալյում» (1906—1926), այլ պարբերականների («Խորհրդային Հայաստան», «Մաճկալ», «Անաստված») երգիծական հատուկ բաժիններում:

Այս տարիներին երգիծանքի բնագավառում աչքի ընկնող դեր են խաղում մի շարք երգիծական պարբերականների կազմակերպիչ էդ. Խոջիկը՝ իր ֆելիետոններով, Փալանդուզ Մկոն՝ «կենցաղային էսքիզներով», Դ. Դեմիրճյանը, Վ. Թոթովենցը, և վերջապես՝ տաղանդավոր լրագրող-երգիծաբան Լեո-Կամսարը: Նրանց հետ միասին

¹ Այս մասին մանրամասն տե՛ս «Երկիր Նաիրի» վեպը ուսումնառություն մեջ (Եղիշեն Չարենցի ստեղծագործությունը՝ զրբում, Հայկական ՍՍԻ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1957):

սին հանդես են դալիս տասնյակ բանթղթակիր-գյուղթղթակիրներ՝ ոչ պրոֆեսիոնալ գրողներ, մասնակցելով ժամանակի երգիծական տրամադրության աշխուժացմանը: Այնքան է մեծանում «լրագրող երգիծաբանների» թիվը, որ ահհրաժեշտութուն է զգացվում կազմակերպելու նրանց «գրական ուսուցումը»: «Կարմիր մոծակը», օրինակ, 1926-ին կազմակերպում է «Հակոբ Պարոնյանի շաբաթ», առաջ քաշելով մեծ երգիծաբանի ժառանգության, նրա արվեստի սկզբունքների ուսումնասիրության հարցը:

2. Պարոնյանի ուղղության հետևողական շարունակողը հանգիստացավ Լեո-Կամսարը (ծն. 1888): Նա աչքի էր ընկել դեռևս 10-ական թվականներին՝ Նրևոնի, Բաքվի, Թիֆլիսի հայկական թերթերում տպագրելով իր սրամիտ ֆելիետոնները՝ ուղղված հասարակական կյանքի ճանաչված «սյունների» դեմ:

1921-ին տեղափոխվելով Սովետական Հայաստան, Լեո-Կամսարը ծավալում է անձանձիր գործունեություն, օրաթերթերում և հանդեսներում տպագրելով բազմազան երգիծական նյութեր՝ պատկերներ, ֆելիետոններ, պամֆլետներ, զրույցներ, մասլահաթներ՝ ժամանակի ամենահրատապ երևույթների մասին: Լրագրային այդ վաստակը հանդիսացավ Լեո-Կամսարի «Անվավեր մեռելներ» (1924), «Աղգային այբբենարան» (1926) և «Վրիպած արցունքներ» (1934) ժողովածուների բովանդակությունը:

Լեո-Կամսարի ուշադրության կենտրոնում են գերազանցորեն հայ ժողովրդի քաղաքական կյանքի երևույթները՝ դաշնակցության «անդրդվելի» կապը արևմտյան կեղծավոր դիվանագիտության հետ, ազգայնական շարժման գործիչների քաղաքական ու բարոյական վերասերումը՝ երկրի ներսում և էմիգրացիայում, իմպերիալիստական սլետությունների խարդախությունները, եկեղեցու գործիչների կեղծ բարեպաշտությունը («Համաշխարհային բժիշկը», «Ռումբ», «Կնոջ դերը հայոց պատմության մեջ», «Հայոց եկեղեցու բարեփոխության կարիքը», «Դիվանագիտական զրույցներ» և այլն): Բնական է, որ Լեո-Կամսարի լրագրային մշտական աշխատանքը հրատապության շնորհիվ անմիջապես լայն արձագանք էր գտնում ընթերցողների շրջանում: Պատահական չէ, որ ժամանակի մամուլը և քննադատությունը բարձր էր դնահատում Լեո-Կամսարի ստեղծագործությունը:

«Աղգային այբբենարան» ժողովածուին կցված իր հակիրճ առաջաբանում մարքսիստ քննադատ Ա. Կարինյանն, օրինակ, Լեո-Կամսարի երգիծական էջերը համարում է իրականության հարա-

զատ նկարագիրը տվող վավերագրեր, գրելով. «Ինչպես մի ժամանակ Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջեր»-ը ապտակել են հայ բուրժուազիայի առաջին նախատեսներին, ճիշտ այդպես և Լեո-Կամսարի գիրքը անվերսպ հարված է հասցնում միևնույն բուրժուազիայի նորածն մտնետիկներին»:

Տիպագրության յուրահատուկ հնարների, ժանրային բազմազանության հետ միասին Լեո-Կամսարի երգիծանքին բնորոշ է լեզվի հարստությունը: Առօրյա խոսակցական լեզուն, զրաբարյան զարծիածաբանությունը, աֆորիզմների ու պարոդիանների խոսքը զուգորդելով՝ Լեո-Կամսարը մասնավորապես մեծ արդյունքի է հասնում հերոսներին իրենց խոսքով բնութագրելու հնարամտությամբ:

«Արտարին» թշնամուց բացի սովետահայ երգիծաբանները ծաղրի ոլորտի մեջ են առնում նաև ներքին թշնամուն՝ նէպմանին, չարչուն, քաղքենուն, տերտերին, բյուրոկրատին, կոմսնապարծին, բարոյական այլասերվածին: Երգիծական պարբերականները անընդմեջ տպագրում են ֆելիետոններ, ակնարկներ, էսքիզներ, որոնց մեջ սատիրայի ցախավելը կատարում է հասարակական կենցաղի արատների մաքրագործում: Մասնավորապես ուժեղ է հնչում հակերոսական երգիծանքը՝ «Անաստված» ամսաթերթում (1928—1930):

Անհրաժեշտ է սակայն, ընդգծել, որ «հրատապ» ֆելիետոնների մեծ մասը, ինչպես նաև երգիծական պարբերականները, երկար կյանք չունեցան՝ մարտական հնչելովյան բացակայության, գեղարվեստական ցածր որակի ու «մանրաթեմայնության» պատճառով:

«Ոչ մեկի նկատմամբ չունեմ ատելություն — ահա իմ ստույգ իդեոլոգիան»¹, — ուսու գրող Մ. Զոշենկոյի այս հայեցողությունը նույնպես ինչ-որ չափով արտահայտվում է հայկական երգիծական պարբերականների էջերում, նույն Լեո-Կամսարի՝ արտաքին թշնամու անողորմ տրակտիկայի արծարծած «ներքին թեմաներում»: Լեո-Կամսարի երգիծական որոշ պատկերներում ակնհայտ է անեկդոտային մանրախնդրությունը և ամեն ինչ, բոլորին ծաղրելու պարզունակ հարցասիրությունը:

¹ М. Зощенко, О себе, об идеологии и ещё кое о чём, «Литературные записки», 1922, № 3.

20-ական թվականներին հայ արձակագրության մեջ, նրա անցյալից ծանոթ «տրադիցիոն» թեմատիկային զուգահեռ սկսվում է ժամանակաշրջանի նոր հերոսի որոնման ընթացքը: Առաջին հերթին, բնականաբար, գրողների ուշադրությանն են արժանանում այն մարդկանց կերպարները, որոնք գտնվում էին ռեոլյուցիայի և քաղաքացիական կռիւների առաջին շարքերում՝ աննկուն հեղափոխականները, անձնվեր ընդհատակայինները, պարտիզանները, բռնկիկ կոմիսարները, հայրենի հողի ազատագրության մարտիկները: Արձակագրությունը ձգտում էր լայնորեն դնել մարդու և ռեոլյուցիայի փոխհարաբերության պոբլեմը, բացահայտել ժամանակաշրջանի առաջատար հերոսների սոցիալական էությունը և նրանց հերոսական վարքագծի ակունքները: Կյանքի հեղափոխական սկզբունքներին զինվորագրված հերոսների պատկերումը, սակայն, գրականության մեջ զգալի դժվարություն էր ներկայացնում: Հայ գրականության մեջ չկային հեղափոխականների գեղարվեստական վերարտադրության ուժեղ տրադիցիաներ: Բացի այդ, տեսաբաններից ու գրողներից ոմանք, առաջ քաշելով «ծոզովիդի հավաքական ուժի» պատկերման, ուրիշ խոսքով՝ ռեոլյուցիայի ժողովրդայնության ճշմարիտ պահանջը, միաժամանակ դոգմատիկ չափանիշներ էին ստեղծում գրական երկերի գնահատության համար, փաստորեն մարդկային կենդանի անհատականությունը ձուլելով ժողովրդական «կոլեկտիվ զանգվածի» և զաղափարական ընդհանուր սկզբունքի մեջ:

20-ական թվականներին, մի որոշ ժամանակ, ժխտվում էր անհատական հերոսության դերը, և առաջ էր քաշվում «հերոսի պաշտամունքին» հակադրվող «կոլեկտիվ հերոսության»՝ իբրև միակ ճշմարիտ սկզբունքի պոբլեմը: Պատմական սուբյեկտիվիզմի զրկալիոր դրույթին՝ «պատմությունը մեծ մարդկանց կենսագրությունն է», հակադրվող այդ տեսակետը, սակայն, մարդուն դարձնում էր պատմության նպատակների մեջ իր իդեալները չունեցող, պատմական հանդամանքներից ածանցյալ, անդեմ օբյեկտ: Այս տեսությունը արձագանք է գտնում նաև գրականության մեջ. որոշ երկերում հերոսականությունը հռչակվում է որպես ոչ անհատական, մարդկային երեւոյթ, այլ որպես սոսկ պատմական «անհրաժեշտություն»: Բացասվում է հերոսական սկզբունքի սուբյեկտիվ, մարդկային կողմը: Այդ նախապաշարմունքի պատճառով 20-ական թվա-

կաններին ստեղծված մի շարք արձակ երկերում հասարակական ընդհանուր հոգեբանությունը և ռևոլյուցիայի թոմանտիկական պաթոսը, պատմական հանգամանքներն ու դեպքերը ավելի մեծ տեղ են գրավում, քան ռևոլյուցիայի մասնակիցների հոգեբանությունը։ Մարդիկ դառնում են «հավաքական ժողովրդի» այս կամ այն հատկության մասնակի պրոեկցիան։ Ռոմանտիկական պաթոսը շատ հաճախ գրական երկը զրկում է պատմական իրականությունը պարզորոշ ցուցադրելու, մարդու հոգեբանությունն ու միջավայրը կոնկրետացնելու հնարավորությունից։ Անդրադառնալով նույն ժամանակաշրջանի ռուսական արձակին, Ա. Տոլստոյը գրում է՝ «Կենցաղի մանրամասնություններ, բառեր, բառակտորներ,— փայլուն են, լույս աշխարհ են հանված կյանքի հետաքրքրական բեկորներ... լարված բույներ, երևույթներ, դեպքեր, տրամադրություններ, բայց ամբողջությունը չի երևում, մարդկանց առկա ծումներ, բայց ոչ ինքը մարդը»¹։

Գեղարվեստական տեսակետից անկատար և ղգալի չափով ֆրագմենտար. ուրվագծերում մարդկային բազմակողմանի անհատականությանը փոխարինում էին քաղաքացիական պատերազմի հերոսների անկենդան սխեմաները՝ «կաշվե բաճկոնակի» միօրինակ նմուշները, իայն շրջանառության մեջ էր նաև ռևոլյուցիայի որպես անկազմակերպ ու հզոր տարրերի՝ ժողովրդական մասսաների պայքարի «տարերայնության» իդեալականացումը։ Արձակի պոետիկայում ևս, պոեզիայի նման, մեծ տարածում էր գտել տարրերի, սամումի, քամու, փոթորկի, հրդեհի պոետիկական մետաֆորը, որն արտահայտում էր ժամանակի բարձր տրամադրությունը և ոչ թի պատմական դեպքերի կոնկրետությունը։

Բնորոշ է, որ հայ գրականության մեջ ռևոլյուցիայի անկոնկրետ, լուրնգային սլատկերման տենդենցների առաջին ճրնագատները՝ եղան այն գրողները (Ստ. Զորյան, Ա. Բակունց), որոնք, խոր, օրգանական կապ ունենալով ժողովրդական կյանքի արմատների հետ, ռոմանտիկական վերացական պաթոսի գերիշխման պայմաններում իսկ նախընտրեցին ազգային հայկական միջավայրի իրական երևույթների ռեալիստական վերարտադրության ճանապարհը։

Ի տարբերություն այն հեղինակների, որոնք ռևոլյուցիոն ժա-

¹ Тимофеев, Пути русской литературы после Октября, «Известия» АН СССР, 1957, М., том XVI, выпуск 5.

մանակաշրջանի մարդուն կտրում էին նրա անմիջական միջավայ-
րից և կոնկրետ հարաբերություններից, Ստ. Զորյանը և Ա. Բակուն-
ցը իրենց ստեղծագործական եռանդն ամենից առաջ ուղղում են այն-
հանգամանքների և սոցիալական միջավայրի վրա, ուր ձևավորվում
է մարդու նոր գիտակցությունը, նոր հոգեբանությունը և ունյու-
ցիոն մտազգացումը: Դրանով նրանք ավելի խոր ու ճշմարտացի
են արտահայտում ժամանակաշրջանի «էպիկական, հերոսական և
ողբերգական» (Գորկի) էությունը, նրա գաղափարական կարևոր
պրոբլեմները, քան այն գրողները, որոնք ընդհանուր պատկերա-
ցումներից էին արժարժում թեման, «ընդհանուր պաթոսի» մեջ
տարրալուծելով մարդկային անհատականությունը:

Հայ արձակը թեև չստեղծեց հեղափոխական պայքարի բովոյ
անցած ժողովրդի մոտումենտալ վեպը — նրա էպիկական հերոսա-
պատումը, ինչպես դա կատարեց ուստ գրականությունը՝ ի դեմս
Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթե հեղեղը», Դմ. Ֆուրմանովի «Զապյակ»,
Ա. Ֆադեևի «Զախչախում» և այլ երկերի, բայց պատմական նյու-
թի յուրացման և նրա գեղարվեստական վերարտադրության մեջ մի
շարք դեպքերում հանդես եկավ ճշմարիտ դիրքերից:

Այդ նոր միտումներն առավել որոշակի հանդես եկան Ստ
Զորյանի «Հեղեղմի նախագահը» (1923), «Դրադարանի աղչիլը»
(1925) վիպակներում: Այս երկերը լայն արձագանք գտան, առաջ
բերելով տաք վիճաբանություններ: Ստ. Զորյանի ընդդիմախոսնե-
րը, միմյանցից տարանջատելով երևույթների հոգեբանական և
սոցիալական էությունը, «անախրոնիզմ» էին համարում կյանքի
արտացոլման «հոգեբանական պլանը», և առհասարակ սոցիալիս-
տական ռեալիզմի գրականության շրջանակներում «անհանդուրժե-
լի» էին համարում «հոգեբանությունը»: Ծշմարտությունը, իհարկե,
Ստ. Զորյանի կողմն էր: Ֆուրդըրելով մարդու սոցիալական հոգե-
բանությունը, իր այդ գրվածքներում նա հասավ ժողովրդի շահերի
և ռեոլյուցիայի շահերի միասնության, որպես պատմության գլխա-
վոր տենդենցի, ըմբռնմանը: Այդ գրվածքների անմիջական ենթա-
հողը դարձավ պատմական գիտակցական կյանքի բարձրացած ժո-
ղովրդի զգացմունքների նշմարտությունը և ռեոլյուցիայի հոգեբա-
նական իմաստավորումը:

Այդ վիպակներում Ստ. Զորյանը չի դնում մասսայական տեսա-
րանների ստեղծման ճանապարհով. առանձնացնում է մի քանի
կերպարներ, որոնք բացահայտում են գլխավոր կոնֆլիկտը՝ ժողո-
վրդի ազատագրության մարտիկների և ժողովրդի ազատության

Քշնամիներն պատմական կոնֆլիկտը: «Գրադարանի աղջիկը» և «Հեղկոմի նախագահը» գրվածքներում, այսպիսով, թեև չկա «լայնորեն» ըմբռնված ժողովուրդը, բայց կա այդ ժողովրդի ուժի և ձրգտումների ռեալիստական մարմնավորումը:

Զորյանի վիպակների դադափարն այն է, թե ինչպես է հավիտենականորեն «անփոփոխ» թվացող գավառական կյանքը ռեուլյուցիայի աղդեցությամբ կերպարանափոխվում, և ինչպես են կյանքի փոփոխության բարձրանում վճռականությամբ ու պայքարի կրակով լեցուն, կյանքի մեջ մեծ փոփոխությունների կատարելու ընդունակ հեռուներ:

Ժամանակակիցների հոգեկան աշխարհի նոր բովանդակության, նրանց աղգային բնավորության նոր գծերի պրոբլեմը Զորյանը իր այդ վիպակներում առաջ էր քաշում որպես ժամանակի հիմնական հոգեբանական պրոբլեմ, գծելով հեղափոխության թեմայի ճշմարիտ մեկնաբանության ճանապարհը:

Առանձնապես կարևոր է նշել, որ Զորյանը կերտեց դրամատիկական ու հերոսական բնավորություններ:

Բուլձեիկ Օսեփը՝ հեղկոմի նախագահը, որը ռեուլյուցիայի շահը բարձր է դասում անձնական «հակասություններից» («Հեղկոմի նախագահը»), գրադարանի աղջիկը և նրա մայրը՝ Աննան, որը պարզամիտ գեղջկուհու հայացքով է ընկալում պատմական իրադարձությունները և հասնում սոցիալական անարդարության գիտակցության («Գրադարանի աղջիկը»), հայ գրականություն էին քերում հոգեբանական վերլուծության և հեղափոխական մարտիկի սոցիալական բնութագրման առողջ տեղեկանքը: Զորյանը այդ կերպարներով բացահայտում է հեղափոխության մարդկային և պատմական բովանդակությունը, ներկայացնում է ժողովրդական բնավորության այնպիսի գծեր, որոնք անմատչելի էին դասական գրողներին. այդ նոր հայացքը ելնում էր սոցիալիստական ռեալիզմի էսթետիկայից:

Այսպիսով, Զորյանը առաջիններից մեկն էր, որ հիմք դրեց մեր ժամանակի հերոսի նկարագրության տրադիցիային, և քննադատությանը վստահելի շափանիշներ տվեց՝ գրականությանը ներկայացվող այն էսթետիկական սլահանջի տեսանկյունից, որը հանդիսանում է սոցիալիստական ռեալիզմի հարցերի հարցը: Դա ժամանակի դրական հետքն է:

Եթե նկատի ունենանք, որ Զորյանի նկարագրած ժամանակի և նրա վիպակների ստեղծման միջև եղած տարածությունը աննշան

է՝ 3—4 տարի, ապա հասկանալի կդառնա, թե որքան արագ էր հասարակը ձգտում լուծել ժամանակի դրական հերոսի էսթետիկական-գաղափարական կարևորագույն պրոբլեմը:

Ժողովրդի ընդերքից բարձրացած պայքարող հերոսների կերպարներն է գծում Ակսել Բակունցը իր մի շարք պատմվածքներում («Վանդունց Բադին», «Բրուտի տղան», «Սև ցեխերի սերմնադանդ»): Այս պատմվածաշարով Բակունցն առաջադրում է մի շատ կարևոր պրոբլեմ, որն աննախագես է հայ գրականության մեջ: Դա ուսուցիչի և հողի միասնության պրոբլեմն է:

Արդիականության մեջ տեղափոխել ռևոլյուցիայի և քաղաքացիական պատերազմի թեմալոր օրերի հերոսական սկզբունքները, — սրանով է բնութագրվում ոչ միայն Ստ. Զորյանի և Ա. Բակունցի, — այլև այդ թեմային անդրադարձած մի շարք ուրիշ գրողների (Գ. Սարյանի «Վեցերորդ անկետան», Գ. Արովի «Առաջին կոմունարը», Մ. Դարբինյանի «Ջրաղացպան Անտոնը») ստեղծագործության ուղղությունը:

Պատմա-ռևոլյուցիոն թեման ստեղծում է հուշագրության ուսկնարկի լայն հոսանք: Ռևոլյուցիայի անմիջական մասնակիցները մամուլը լեցնում են պայքարի մարտական ընկերների և ռևոլյուցիոն դեպքերի վերաբերյալ հուշերով, էսքիզներով, նոթերով, կիսագեղարվեստական-կիսափաստագրական ակնարկներով: Այս հոսանքի մեջ առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Հ. Հակոբյանի հիշողությունները ռևոլյուցիոն անցյալից, որոնք ամփոփված են նրա «Ագիտատորի հուշերից» (1927) գրքում:

Հրապարակախոս-ագիտատորի հիշատակարանի մեջ Հ. Հակոբյանը վերարտադրում է ռևոլյուցիոն անցյալի փաստերը՝ ճանաչված գործիչների (Ստ. Շահումյան, Կամո, Ս. Սպանդարյան, Գ. Աթարբեկյան, Միլիտոն Ֆիլիա) կյանքի դրվագները և ռևոլյուցիայի շարքային մասնակիցների (գթության քույրեր, ագիտատորներ, ընդհատակայիններ, պարտիզաններ) հերոսական գործերը՝ Նշանակալից է Հ. Հակոբյանի հուշ-ակնարկների ճանաչողական արժեքը:

Գրականության մեջ հանդես եկած երիտասարդ գրողներից քաղաքացիական պատերազմի դեպքերին անդրադառնում է նաև Վախթանգ Անանյանը: Անկեղծ շնչով և գեղջկական պարզ կոլորիտով գրված «Կրակն օղակում» (1930) գիրքը մասսայականություն է վայելում, իսկ գրքի հերոսը՝ անվեհեր ու քաջ պատանի

պարտիզան շուտիկը, դառնում է պատանեկության սիրելի կերպարներից մեկը:

Քաղաքացիական մարտերի հերոսական թեման զգալի տեղ է զբաղում Մեհուն Թորգոմյանի (ծն. 1896) ստեղծագործության մեջ:

Մ. Թորգոմյանը ծնվել է Վանում, այգեգործի ընտանիքում: Սովորել է տեղի Երամյան վարժարանում, ապա ավարտել է նորարաց մանկավարժական բարձրագույն դասընթացները: 1915 թվականին ընտանիքի հետ գաղթել է Անդրկովկաս և հաստատվել Թիֆլիսում: «Մահվան թերթեր» արձակ բանաստեղծությամբ («Գեղարվեստ», 1915, № 6) սկսվում է նրա գրական կյանքը: 1917 թ. «Գործ» հանդեսում տպագրվում է Թորգոմյանի «Լաչակս գլխիդ» պատմվածքը, իսկ այնուհետև՝ «Անթառամ ծաղիկներ» վեպը: Թորգոմյանի առաջին գրական քայլերը և հրատարակչական գործունեությունը (հիմնադրել է Թիֆլիսի «Հրազդան» ամսանախը) խորախուսում են Հովհ. Թումանյանը և Վ. Տերյանը:

1917—1920 թթ. Մ. Թորգոմյանը, աշխատելով Հյուսիսային Կովկասում, խմբագրում է մի շարք թերթեր («Արձագանք» և այլն), ինչպես նաև ակտիվորեն մասնակցում է Կրասնոդարի ներկրամասի կուլտուրական կյանքին (Թատրոն, մամուլ, ժողովրդական համալսարան):

1921-ին վերադառնալով Թիֆլիս, Թորգոմյանը ներգրավվում է պրոլետարական գրական շարժման մեջ, աշխատակցում է «Դարբնոց», «Լուսաբաց», «Արշավ» հանդեսներին:

1926-ին լույս է տեսել Մ. Թորգոմյանի պատմվածքների առաջին ժողովածուն, 1929-ին՝ երկրորդը:

Այդ պատմվածքների մեծ մասը («Մուռ Ոսկոն», «Լաչակս գլխիդ», «Զեթ ծախող Ակոն», «Աչալի փեշքեշը», «Մռայլ օրերից», «Սուլկար Մինասը») նվիրված են համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակաշրջանի զոհերի և կապիտալիստական դժոխքում տառապող մարդկանց ողբերգական կյանքին: Արձակագիրը նկարագրում է մեկը մյուսից ցնցող դեպքեր, ցուցադրելով մի կողմից մարդկային անհատականության ազավաղման, մյուս կողմից՝ առանձին հերոսների մեջ մարդկային արժանապատվության արթնացման ընթացքը: Չնայած քննադատական միտումին, սոցիալական կարևոր թեմաների մեկնաբանության մեջ Թորգոմյանը հիմնականում գտնվում է «մարդու կատարելագործման» բարոյագիտական կոնցեպցիայի ազդեցության տակ, իսկ արտահայտման ձևականներով հանդես է գալիս որպես կյանքի սարսափների

«Ճշգրիտ» վերարտադրության նատուրալիստական սկզբունքի կողմնակից։ Այդ թեմաների մշակման մեջ, չնայած ունակիստական դիտողականությանը և կյանքի «ուղղակի ազդեցությանը», Թորգոմյանը սկզբունքային իմաստով ոչինչ նոր չի ավելացնում հայ գրականության մեջ եղածի համեմատությամբ։

Հումանիստական կարեկցանք հանդես բերելով իշխողների կամայականության և ճնշման, կյանքի գոհակության զոհերի տառապանքի նկատմամբ, Թորգոմյանը, այնուամենայնիվ, կործանվող մարդկանց խուլ բողոքից չի անցնում ակտիվ բողոքի շրջանակը։ Դա «Տխուր մաղկյանց» կյանքի ու «անհերոս», «առօրեական» հայ գրականությանը ծանոթ տրագիկոյիայի արձագանքն էր՝ հիմնված, իհարկե, գրողի սեփական դիտողությունների վրա։

Անցյալի նախապաշարումներից ազատագրված և գործունյա հերոսի պրոբլեմի լուծման իմաստով Մ. Թորգոմյանի ստեղծագործության մեջ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Հորձանում» (1930) վիպակը։ Այստեղ Թորգոմյանը նկարագրում է Կուբանի քաղաքացիական կռիվները, որի ականատեսն էր եղել նկարագրելով սպիտակգլարդիականների մոլեգնող տևուրը ժամանակավորապես գրաված սովետական հողում, Թորգոմյանը կերտում է Կոմունիստական պարտիայի շարքային գործիչներ, անվահեր ընդհատակային Զինայի, ռեկոմի նախագահ Գուլմանի, բանվոր Իլյուշինի կերպարները, որոնց զաղափարական ազդեցությունը քայլ առ քայլ տարածվում է դենիկինյան բանդաների ճնշման տակ գտնվող ժողովրդական մասսաների վրա։

«Հորձանում» վիպակում, ճիշտ է, որոշ չափով սխեմատիկ, Թորգոմյանը բացահայտում է այն անցյուղիները, որով մանրրոքժուական տարերքը, հաղթահարելով հոգեբանական դժվարությունները, միանում է ռեուլյուցիայի փոթորկոտ հորձանքին և ըմբռնում սոցիալիստական ռեուլյուցիայի նպատակները։

Հետագա տարիներին Թորգոմյանը գրում է մի շարք պատմըվածքներ, ակնարկներ ու վիպակներ («Արծաթե ժապավենը», «Կապուտակ ջրերի մոտ», «Կոլխիդան ծաղկում է», «Ժպտացող կյանքը», «Ուստա Մարգարի մտմտանքը», «Փարափի մարդիկ» և այլն), որոնց մեջ ցուցադրում է նոր մարդկանց աշխատանքային հոգեբանությունը։ Ընթերցողների կողմից լավ ընդունելություն է գտել Թորգոմյանի «Անմար կրակներ» վեպը (1953), որտեղ հայրենասիրական ներշնչանքով նա նկարագրել է հայ ժողովրդի պատմության հերոսական դրվագներից մեկը՝ Վասպուրականի

խնդրապաշտպանութիւնը 1896—1915 թթ. ընթացքում և տվել է սուլթանական Թուրքիայի Լղեննագործության մի շարք ճշմարտացի պատկերներ:

Մ. Թորգոմյանի պատմվածքները թարգմանվել են թուսերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն:

5

Քաղաքացիական կռիւների վերջին կրակոցների հետ միասին ռեուլյուցիան ոչ միայն չի դադարում, այլև շարունակվում է, ընդունելով արտահայտման նոր եղանակներ, զերազանցորեն տեղափոխվելով մարդկանց հոգեբանության ու բարոյական ըմբռնումների աշխարհը: Ժամանակը առաջ է քաշում հասարակական կյանքի զարգացման նոր օրինաչափութիւններով սլայմանավորված նոր կոնֆլիկտներ և քաղաքական ու էթիկական բնույթի նոր հարցեր: Արձակը նույնպես, ինչպիսի պոեզիան, կանգնում է այդ նոր խնդիրների լուծման առաջ և անհրաժեշտաբար դուրս է գալիս գեղարվեստական պրոքրիմների նոր սահմանագիծ:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսած հայ արձակը առանձնապիս ծանրանում է երկու թեմա-պրոբլեմի վրա, որոնք հասարակական լայն հետաքրքրութիւն էին ներկայացնում և որոնցով բնութագրվում էր ժամանակը: Դրանցից առաջինը կյանքի նոր ձևերի և քաղաքական-սոցիալական նոր հարաբերութիւնների ֆոնի վրա հին կյանքի շառավիղների դանդաղ մահացման հոգեբանական ընթացքի գեղարվեստական պատկերումն է, երկրորդը՝ պատմական նոր հերոսի ձևավորման, նոր մարդու անհատականութիւն կազմավորման ընթացքի բացահայտումը: Մի կը պայմանավորված էր մյուսով, — դրանք միևնույն պատմական պրոցեսի տարրեր էին: Երբ նորը հենց նոր է ծնվել, հինը որոշ ժամանակի ընթացքում միշտ մնում է նրանից ավելի ուժեղ ...»¹, — գրել է Վ. Ի. Լենինը, բացահայտելով հին և նոր հոգեբանութիւն բախման յուրահատկութիւնը: Այնուհետև, մի ուրիշ տեղ, Լենինը սալիս է իրենց դարն ապրած հայացքների ու պատկերացումների կերպարանափոխութիւնը՝ հասարակական կյանքի հեղաշրջման

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 29, էջ 521.

ժամանակ. «...Երբ շորս կողմն ամենասոսկալի աղմուկով ու տրաքոցով կոտորվում և փլվում է հինը, իսկ նրա կողքին աննկարագրելի տանջանքներով ծնվում է նորը, ոմանց զլուխը պտտվում է, ոմանց տիրում է հուսալքում, ոմանք երբեմն չափազանց դառն իրականությունից փրկություն են որոնում գեղեցիկ, հրապուրիչ ֆրազի հովանու տակ»¹:

Արագ կերպով զարգացող կյանքի նոր ձևերի հաստատուն ընթացքի մեջ սոցիալական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական դրաման և յուրահատուկ պեսիմիզմը արտադրում է վաղեմի փառքն ու դիրքը, ուժն ու հարստությունը կորցրած մենակյաց²ների մարդկային տիպը, որոնք ապրում են մեռած ափերի, խարխուլ անցյալի թաքուն կարոտով: «Նախկին մարդկանց» հոգեբանական լուռ մենամարտը նոր ժամանակների բարոյական նոր ըմբռնումների դեմ,—այս երևույթը պատմական ու փիլիսոփայական լույն ասպեկտով դրվում է հայ արձակի ներկայացուցիչների կողմից: Այս պրորելմի գեղարվեստական յուրացմանը մասնակցում են Արազին, Ստ. Զորյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ա. Բակունցը, Մ. Մանսվելյանը և ուրիշներ:

Մի շարք պատմվածքներում, որոնք խմբավորված են «Անցվորներ» վերնագրի տակ, Մովսես Արազին բացահայտում է հոգեբանական այն գալարումներն ու ցնցումները, որ ունենում են հիմաշխարհի վերջին բեկորները՝ իրենց համար անհարազատ սոցիալական նոր միջավայրում:

Անցվորների անհետացումը Արազին չի պատկերում տրպես ֆիզիկական անէացման մեխանիկական գործողություն, այլ այդ ընթացքը դիտում է կյանքի նոր ձևերի հետ ունեցած արտաքուստ աննկատ, բայց ներուստ ակտիվ փոխհարաբերությունների մեջ: Նա հայտնաբերում է այն իրողության ըմբռնումը, որ անցվորների հեշտությամբ չեն թողնում ասպարեզը՝ նման անդուրեկան բան շոշափող խխունջներին, որոնք քաշվում են իրենց պատյանի մեջ և «ապրում» վերադարձի ուղիների խարխուլ կարոտով, Եթե Արազին և նրա հետ նաև Ստ. Զորյանը («Անխուսափելին»), Դ. Դեմիրճյանը («Անցյալի ուրուներ» շարքի մի շարք պատմվածքներում), Նար-Դոսը («Վերջին մոհիկաններ») բանեցնում են գերազանցորեն երգիծական դատապարտման ու հեղինակի արտահայտչական հնարը, ապա Ա. Բակունցը նույն թեման «Իվան Բե-

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 27, էջ 179:

ընթացում» և «Պրովինցիալի մայրամուտը» պատմվածքներում արծարծում է փիլիսոփայական տեսանկյունով:

Անցյալի տրեք տարիների մոտիվը խոշոր տեղ է գրավում նաև Միքայել Մանվելյանի (1877—1944) ստեղծագործության մեջ:

Մ. Մանվելյանը ծնվել է Ադուխտում: Մանկության ու պատանեկության օրերին ունեցել է դաժան ու ձախորդություններով լի կյանք: Այս մասին նա պատմում է «Թերթիկներ իմ կյանքից» (լույս է տեսել մահից հետո, 1950-ին) մեմուարային գրքում:

Դեռևս վաղ պատանեկության տարիներին նրա մեջ արթնանում է սեր թատրոնի և գրականության նկատմամբ,— երկու բնագավառ, որոնց նա հավասար ավյունով ծառայեց մինչև կյանքի վերջը: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Մ. Մանվելյանը նախառեղիսցիոն տարիներին ամբողջ էությունով աչքովում էր հայ թատրոնի արմատական բարենորոգման, «սև աշխատանքի թատրոնի» ստեղծման գաղափարով:

«Նա իր ողջ էությունով,— գրում է թատերական հնագույն գործիչ Լ. Քալանթարը,— ծանանում էր հայ թատրոնում տիրող ռուտինայի դեմ, խորշում էր իդեալուրկ պրոֆեսիոնալիզմից, երազում էր մի նոր տիպի թատերական գործ, որը խարսխված պիտի լինի ստեղծագործական լուրջ ու խորունկ աշխատանքի վրա, հրաժարվի հայ թատրոնում արմատացած ձևական կեղծ տրադիցիաներից, արտահայտչական միջոցները բխեցնի կերպարների հոգեբանական ճշմարտացի վերլուծությունից»¹:

Մանվելյանի «վաղեմի երազը» իրականություն դարձավ միայն սովետական կարգերում: Գ. Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնում աշխատելով՝ նրա սկզբնավորումից մինչև իր կյանքի վերջը, Մ. Մանվելյանը դասական և ժամանակակից դրամատուրգիայում կերտեց բազմաթիվ բնական կերպարներ, որոնք նրան բերին ռեսպուբլիկայի ժողովրդական արտիստի անունը:

Մ. Մանվելյանի գրական աշխատանքի սկիզբը կապվում է ավագ եղբոր՝ 90-ական թվականներին հայտնի դրամատուրգ, բանաստեղծ ու մանկավարժ Լևոն Մանվելյանի ազդեցության հետ:

Մ. Մանվելյանը, որին շէր հաջողվել քիչ թե շատ սիստեմատիկ կրթություն ստանալ, ավագ եղբոր հորդորներով զբաղվում է ինքնակրթությամբ, գիտելիքների պակասը լրացնելով «կյանքի

¹ Լ. Քալանթար, Միքայել Մանվելյան (Թերթիկներ իմ կյանքից) գրքի առաջաբանը, 1950, Երևան:

համալսարաններում»։ Առաջին պատմվածքը Մանվելյանը գրել է 1894-ին («Գարեջրատանը»)։ 1904-ին Մոսկվայի մի խումբ հայ ուսանողների ծրագրում են հիմնել Խ. Աբովյանի անվան հրատա-
րակչական խմբակ, որի առաջին և վերջին հրատարակությունն է Մ. Մանվելյանի «Էսքիզներ» ժողովածուն։

Ինչպես «Էսքիզներին», այնպես էլ նրանից հետո գրած պատ-
մելածոների, ակնարկների, էսյուզների (Մանվելյանն աշխատում
էր գերազանցորեն արձակի կարճ ձևերում) հիմնական նյութը
դետալիստերում տառապող «փոքր» մարդկանց ապրումներն են։
Հայ գրականության մեջ առաջիններից մեկը Մ. Մանվելյանը ան-
դրադարձալ բանվորական խավերի սոցիալական շահագործման
երևույթներին ու նրանց տնտեսական ցավերին («Սև քաղաքում»,
1903, «Համերգ», 1904)։ Բաքվի նավթաշխարհի առօրյայից և մեծ
բաղաճների կիսապրոլետարական խավերի կյանքից առնված էս-
քիզներում Մանվելյանը, ճիշտ է, որոշ կիսաինտելիգենտական,
սենտիմենտալ երանգավորումով հումանիստական ջերմ վերաբեր-
մունք է արտահայտում բիրտ անմարդկայնության դոհերի՝ պոռնիկ
դարձած գյուղական աղնիվ աղջկա, քաղաքային կյանքի եռուղևու-
մեջ իր ֆիզիկական ուժերը վատնած լեռնցի պատանու, տաք կե-
րակուրը իսկական տոն համարող խեղճ մարդկանց, իր իսկական
անունը կորցրած և մականունով հայտնի զինվորի («Նրտվիլակը»,
1901), մի խոսքով բոլոր թշվառների, անսուն ու անօթևան, ան-
պաշտպան ու ուժասպառ մարդկանց նկատմամբ։ Այդ «սովորա-
կան» պատմությունների մեջ Մանվելյանը ընդգծում է կյանքի ան-
հուսալի ծանրությունը և իրականության կարծրությունը բախվող
երազների խաբուսիկությունը։ Արձակագիրը սրտառու պատմում
է այն «կիսապրոլետարների» մասին, որոնք իրենց օրերը մաշում
են պանդոկներում թրև գալով, օղեսներում ոգելից խմիչքի «հրա-
պուշրին» հանձնված («Ներկուշարթի», «Նրա սենյակը»), որոնք
միայն մի երազ ունեն՝ ձրի թեյ ստանալ («Ձրի թեյարանում»),
որոնք քաղցից թավալվում են քաղաքի խուլ փողոցներում («Քաղ-
ցը»)։ Երազի և իրականության ողբերգական բախման արտացո-
լման իմաստով Մ. Մանվելյանի պատմվածքներից առանձնանում
են «կյանքի ծաղրը»՝ այն աղքատ ուսանողի պատմությունը, որ
մեծ հույսեր է կապում գոռած փողի հետ, բայց փողը կեղծ է դուրս
գալիս, և «Մաղբաժուն» (1910), այն մոռյալ մարդու պատմությու-
նը, որը անքնության և հոգնության համար դիմում է բժշկին, իսկ
սա խորհուրդ է տալիս «սրտանց ծիծաղել... առողջ ծիծաղով»։

կրկես գնալ-ղիտել հայտնի ծաղրածուին. պարզվում է, որ բժշկի առաջ կանգնած է ոչ այլ ոք, քան ուրիշներին զվարճություն պատճառող, բայց ամենահասարակ հոգատարության կարոտ ծաղրածուն:

Այս կարգի պատմվածքներով Մանվելյանը ընթերցողին ասում է, որ երջանկության ամենաաղոտ ցուքն անհամ մարում է՝ դեռ չծնված, հուն բացելով մեկը մյուսից տղերգական զեպքերի համար: Երազանքը՝ խաբուսիկ, «քաղցր սուտ», երջանկությանը՝ անհասանելի, հեռավոր, անմարմին, — ահա Մանվելյանի «կարճ արձակի» գլխավոր թեման: Մանվելյանի ստեղծագործության մեջ նկարագրված դաժան կյանքը՝ ամենօրյա ողբերգություններով, նուրբ ու զգայուն հոգու տեղ գրողի ներաշխարհում առաջացնում են հուսահատ (հատկապես պատերազմի շրջանում գրած երկերում) տրամադրություններ: Չնայած դրան, նրա պատմվածքներով անցնում է շահագործողական հասարակության բիրտ օրենքների դեմ ուղղված բողոքի մի տրամադրություն, որը, սակայն, մնաց մանրրուծուական պառսիլ երազանքների շրջանակում: Գեղեցկության, արդարության, երջանկության երազանքները իրենց սրույն դրոշմն են թողել Մանվելյանի պատմվածքների ձևի վրա, արժանահավատ կենցաղային կենսափաստը գունավորելով լիրիկական մեղմ կիսատոներով:

Մանվելյանի պատմվածքների ֆրագմենտարությունը արգշտնք էր երևույթների ընդգրկման շրջանակի սահմանափակության: Մնալով մանրրուծուական կարեկցության դիրքերում, նա այդպես էլ չանդրադարձավ ժողովրդի լայն կյանքին, մինչև վերջ էլ մնաց որպես էսֆիզների հեղինակ:

Որոշ գործերում Մանվելյանը տուրք տվեց նաև մոդեռնիստական, մասնավորապես էքսպրեսիոնիստական գրելաձևին (մղձավանջի, տառապանքի, չարիքի միստիֆիկացիա) ու լեռնիդ-անդրեևշչինային, իսկ 10-ական թվականներին գրած պիեսներում և դրամատուրգիական էություններում արտահայտվեց սիմվոլիզմի ազդեցությունը:

«Դեևրի քրքիջը» (1917) հեքիաթ-դրաման սիմվոլիստական բովանդակության և սիմվոլիստական պոետիկայի սկզբունքներով գրված երկ է, որտեղ որպես ժամանակի անիրավությունների դեմ պայքարող կողմեր հանդես են գալիս ոչ թե կենդանի մարդիկ, այլ այս կամ այն վերացական սիմվոլը մարմնավորող ուժերը՝ դևերն ու շարքերը:

Մտահղացված՝ որպես պատերազմի ավերածությունների ու սարսափների դեմ ուղղված գործ, «Դեռերի քրքիջը» հասարակական երևույթները ենթարկում էր հեղինակային սուրբյեկտիվիստական քմահաճույքին։ Դա ոչ միայն հեռացում էր ռեալիզմից, այլև հեղինակին տանում էր դեպի գաղափարական փակուղիներ։ Մ. Մանվելյանի՝ ճնշվածների ու հարստահարվածների սրտակից բարեկամի ու ամեն տեսակ ամենօրյա կոպտության, կյանքի ճարպակալած շերտերի ու արտոնյալների ցինիզմի թշնամու համար ստեղծագործական այս նահանջը, անշուշտ, արտահայտում էր սլատե-րազմից սարսափած մանրբուրժուական տարերքի անհեռանկար տրամագրությունները։

Գաղափարական փակուղուց Մանվելյանին դուրս բերեց ռեվոլյուցիան։ Նրա աշխարհըմբռնման մեջ կատարվեց շրջադարձ, որ արտահայտվեց սովետական ժամանակաշրջանի ստեղծագործության մեջ։

Սովետական տարիներին Մանվելյանը չհասավ ստեղծագործական խոշոր նվաճումների (գրողի հետ մրցում էր դերասանը և, իհարկե, «խանգարում»), սակայն մի շարք թեմաների մշակման մեջ ունեցավ համեստ հաջողություններ և ակտիվ խանդավառությամբ մասնակցություն բերեց 20—30-ական թվականների գրական առօրյային։

Մանվելյանի ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության «վերակառուցումը» արտահայտվեց երկու ուղղությամբ՝ հին, ծանոթ կենսանյութի խորացման և նոր թեմաների առաջըաշման։ Համաշխարհային պատերազմի դեմ ուղղված պատմվածքների շարքին նա ավելացնում է նորերը («Ֆելդֆերել խատիննկոն», «Բեռնակիր էշերի տրանսպորտը», «Ֆելդֆերել խատիննկոյի հավերը», «Այրող հուշեր» և այլն),— ցարական բանակի շարքային ղինվորի «հակապատերազմական» տխուր խորհրդածություններին ու հնօրյա ապրումներին միախառնելով կատակաբանի դառն երգիծանքը։

Մանվելյանը վերադառնում է նաև իր նախասիրած սիրո թեմային, գրելով վարակիչ լիրիկայով գունավորված արձակ բանաստեղծություններ և «Ժամանակակից մեղորամա» վիպակը։

Մանվելյանը առաջիններից էր, որ փորձեց լայն կտավի վրա պատկերել սոցիալիստական շինարարության կոնկրետ տեղամասի՝ ջրանցքի կառուցումը, «Անապատը կծաղկի» վեպը սյուժեի իմաստով չլինելով հավաք, այնուամենայնիվ, վարակում է նոր

իրականության հերոսների հանդեպ հեղինակի ունեցած ջերմ վերաբերմունքով:

Մանվելյանը գրել է նաև պիեսներ («Գործադուլը»՝ Բաքվի նավթաշխարհի կյանքից), մանկական պատմվածքներ, մանրապատումներ, սակայն առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա այն պատմվածքները, որոնց նյութը անցվորների հուսահատ գիմադրության պատկերումն է: «Մեր գայլը», «Աղա խոսրովը», «Ծղսանը» պատմվածքները աչքի են ընկնում նոր հասարակության երգվյալ թշնամիների՝ մղզսի Թևանի («Մեր գայլը»), նախկին վաճառականի («Աղա խոսրով») և սրանց նմանների նկատմամբ արտահայտված կրքոտ վերաբերմունքով: Մանվելյանը հոգեբանական հավաստիությամբ նկարագրում է կյանքում բոլոր հնարաբանները և վաղեմի դիրքերը կորցրած մարդկանց «տրագիկոմեդիաները», նրանց ներվային հուսահատությունն ու կործանումը: Եթե վաղ շրջանում գրած պատմվածքներում «տրագիկոմեդիաներին» ուղեկցում էր կյանքի զոհերի նկատմամբ հեղինակի սրտագին վերաբերմունքը, ապա այս «տրագիկաներին» արդեն Մանվելյանը նայում է հաղթողի հայացքով, մեջ բերելով «անտարբեր» ծաղրի խարաղանը:

6

Նրկրի բուռն առաջընթացը տնտեսական ու կուլտուրական շինարարության բնագավառներում պայմանավորում է նաև գրականության շարժումն ու գրողների ստեղծագործական ձգտումների բնույթը: Հետզհետե հտին պլան են մղվում հեռացած իրադարձությունների և հեռացող հերոսների՝ անցվորների հետ կապված թեմաները: Արձակի մեջ ամբողջությամբ գիտակցվում է ժամանակի նոր հերոսներին «գտնելու» անհրաժեշտությունը:

Քանդման ու կառուցման պրոցեսների խոր դրամատիզմը, զարգացման առաջընթաց պրոցեսը, պատմական գիտակցական կյանքի բարձրացած նոր հերոսների ձևավորման պատմությունը աստիճանաբար ավելի ու ավելի մեծ տեղ է գրավում գրողների ստեղծագործական ծրագրերում:

Սկզբնական շրջանում արձակը սոցիալիստական շինարարության առաջին տարիների առօրյային արձագանքում է գերազանցորեն ակնարկներով: Գեղարվեստական ակնարկը իր ճկուն հատ-

կությունների շնորհիվ տեսադաշտի կենտրոն էր քաշում սոցիալական նոր երևույթները, ժամանակակիցների «առօրյա» իդեալներն ու նպատակները:

Գեղարվեստական ակնարկը՝ նամականի, ճանապարհորդական տպավորություն, ականատեսի դիտողություն, լրագրական ընդարձակ թղթակցություն, նոր երևույթի Լսրիզային դրառում, էտյուդ, այս կամ այն իրական անձնավորության դիմապատկեր ու կենսագրություն, ռեպորտաժ,—այսքան բազմազան էր նրա նկարագիրը,—գրականություն էր բերում նոր կյանքի ու շինարարական պեյզաժի կենդանի գծեր, տնտեսական կյանքի վերափոխության վիճակագրություն, դիտողական հարուստ պաշար ու կոնկրետ տպավորություններ:

Այս բնագավառում նշանակալից է «կյանքի թարմ հետքերով» գնացող գրողների՝ Ա. Բակունցի («Գավառական նամականի», «Նամականի գյուղից»), Վ. Թոթովենցի (նոր ավանների հիմնադրմանը նվիրված ակնարկները), Հ. Հակոբյանի (առաջին ջրանցքների և գործարանների կառուցման վերաբերյալ էտյուդները), Դ. Դեմիրճյանի (սովետական կենցաղի թեմայով արված դրառումները) լարված և արդյունավետ աշխատանքը:

Ակնարկը՝ ժամանակի նկատմամբ դգայուն ժանրը, ճանապարհ հարթեց իր համար և այնուհետև ունեցավ հաստատուն ընթացք: Նա թեև դուրս չէկավ գեղարվեստական ընդհանրացումների ճանապարհը,—փաստագրական տեղեկնցը գերիշխում էր ընդհանրացման սինթեզին,—սակայն նշանակալից է նրա գերը որպես նոր թեմաների գործնական հետախուզություն: Ակնարկագիրների «ծուցատետրերը» լցվեցին ապագա գեղարվեստական երկերի կենսահյուսվածքով:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից հայ արձակագիրները ավելի ուշագիւր և խոր կերպով են արձագանքում այն պրոբլեմներին ու կոնֆլիկտներին, որոնց մեջ բացահայտվում էր ռեպրուցիայի ամենակենտրոնական հարցի էությունը: Դա մարդու վերափոխության, նրա բնավորության նոր գծերի առաջացման ու կյանքի նկատմամբ նոր վերաբերմունքի հարցն էր:

1925 թ. լույս տեսավ Մ. Արաղու «Ընկեր Մուկուլը» պատմելվածքը, որտեղ արձակագիրը դարաշրջանի գաղափարական պրոբլեմների բարձունքին է հասցնում անցյալում արհամարհված, «աննշան» մարդու՝ գործարանի հասարակ պահակ Մուկուլի կերպարը: Ինչպես Մուկուլի, այնպես էլ գյուղացի Հանեսի («Աչքը

«Լախեցած Հանեսը», 1927) կերպարներով Արազին, հերոսների անհատական գծերի ու սոցիալական միջավայրի օրգանական միահյուսման ուղիով, տալիս է մարդու հոգեկան վերածնությունն ընթացքի խոր սինթեզը, թե ինչպես է հեղափոխական իրականությունն ակտիվորեն ներգործում մարդու բարձրացմանը, հասարակ աշխատավորի մեջ բացահայտում «նիրհած» հոգեկան հարստությունները, բարոյական ներքին ուժ և երջանկության ծառավ:

Նոր ժամանակի հերոսի մեկնաբանության փիլիսոփայական և հոգեբանական տեսանկյունն է նաև Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործական ելակետը:

Եթե 10-ական թվականներին գրած պատմվածքներում («Ավելորդը», «Ստամբուլը», «Տերտերը» և այլն), Դ. Դեմիրճյանը մարդու բարձր կոչման դիրքերից ցավով ներկայացնում է սեփականատիրական հասարակության մեջ իրենց մարդկային կերպարանքը կորցրած, բարոյական բարձր սկզբունքներից օտարացած, էությունը աղավաղված «հերոսներին», ապա 20-ական թվականներին գրած պատմվածքներում («Սաթոն»՝ 1927, «Հողը», «Հանգրստի տանը»՝ 1922, «Կայարանի Ակոբը», «Մերկեն»՝ 1927, «Արդուլը», «Կրասնոարմեյցը» և այլն), դարձյալ մարդու կոչման զիրքերից, ցուցադրում է աշխատանքի և արդարամտության, ազնվության ու հոգեկան գեղեցկության այն ծառավը, որ արթնանում է «ավելորդ» համարված, արտոնյալների կողմից մերժված ու կյանքի հատակն իջած մարդկանց մեջ:

Դեմիրճյանը ևս, ինչպես Արազին, առավելապես ուշադրություն է դարձնում մարդկային արժանապատվության գիտակցման այն հոգեբանական ընթացքների վրա, որ տեղի են ունենում բանվոր Զուրաբի («Հանգրստի տանը»), նախկին լվացարարուհու («Սաթոն»), սովետական գործարանի կոլեկտիվիստական միջավայրը ոտք դրած բանվորի («Արդուլը»), ավանդական նախապաշարումների շղթաների մեջ տվյալոող քրդուհու («Նարգիզ»), Կարմիր Բանակի շարքերում «կյանքի հարուստ դարոց» անցած երիտասարդի («Կրասնոարմեյցը»), երկաթուղային պահակի («Կայարանի Ակոբը») և նրանց նման անանուն մարդկանց ներաշխարհում:

Դեմիրճյանը ընտրում է հերոսների մեջ կատարված փոփոխությունների բացահայտման «մարդկային պլանը», որով ավելի խոր է արտահայտվում ընթացիկ կյանքի պատմականությունը:

Սոցիալիստական անհատականության ձևավորումը դիտելով մարդու պանծացման դիտակետից, Դ. Դեմիրճյանը այն շի վերածում վերացական առեղծվածային պրոբլեմի, այլ բացահայտում է անանուն մարդուց իսկական մարդը վերադառնալու բարդ ընթացքի տղիալական նախադրյալները: Դրանց մեջ, որպես վճռական գործոններ, հանդես են գալիս սոցիալիստական աշխատանքի մեջ կազմավորվող կոլեկտիվիստական զգացումները: Դ. Դեմիրճյանը առաջիններից մեկը ցուցադրեց այն դերը, որ կատարում է աշխատանքը գեղեցկի իդեալի ձևավորման մեջ:

Դեմիրճյանի հերոսները, աշխատանքային լայն կապերի մեջ զտվելով իսկական մարդու էությանը անհարիր հոգեբանական գծերից, գիտակցում են իրենց որպես կյանքի ակտիվ մասնակիցներ և ժողովրդական երջանկության լայն հորիզոններով ասլոյ ապագան իրենց աշխատանքային անսահման եռանդով կերտող հերոսներ:

Ժամանակակից հերոսի պրոբլեմի այսպիսի լայնախոհ մեկնաբանությամբ Դ. Դեմիրճյանը փորձում է լուծել համաշխարհային արվեստի հավիտենական թեմաներից մեկը՝ իսկական երջանկության պրոբլեմը, կանգնելով մարդու և ժողովրդի անխզելի կապի, ժողովրդին ծառայելու հումանիստական միակ ճշմարիտ սկզբունքի վրա:

Պատմության մեջ չհուշակված հերոսներ, պատմության շարքային մասնակիցների կյանքին ու հոգեբանությանն անդրադառնալու նպատակամիտումը, որ արտահայտվեց Դ. Դեմիրճյանի և Մ. Արազու ստեղծագործության մեջ, սովետահայ արձակի էական, սկզբունքային նվաճումն էր՝ ժամանակակիցների կերպարներին ստեղծման նաևապարհին:

Դա նոր հայացք էր աշխարհի նկատմամբ, միաժամանակ գեղագիտական այնպիսի սկզբունք, որը հատուկ է միայն սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին:

Սովետական կյանքի պատմական նոր բովանդակությունը գրողներին թեւադրում է նոր թեմաներ, նոր սյուժեներ և կերպարներ, առաջադրում է իրականության նոր կողմերի հայտնագործման և վերարտադրության պահանջ:

Նորի պաթոսը՝ զուռավորում է գրականության հին և նոր ուժերի միտքը, զգացմունքը, երեակայությունը: Հասարակական կյանքի հիմնական իրադարձությունները սկսում են մուտք գործել:

գրական ստեղծագործության մեջ, գրականությունը դռները բացում է մարդկային նոր հույզերի առաջ:

Տառնամյակի վերջում արձակագրության մարդում հայտնվում են նոր անուններ՝ բանաստեղծ Գ. Սարյանն իր «Օտար մարդիկ» (1928) վիպակով, Սո. Բաղդասարյանը «Ծարավների աշխարհում» (1930) գրքով, երիտասարդներից՝ Հր. Քոչարը, Ս. Պայազատը, Գ. Բեսը՝ իրենց անդրանիկ պատմվածքներով: Բանաստեղծներ Մ. Արմենը և Գ. Մահարին, առաջինը ընդմիջտ, երկրորդը՝ ժամանակավորապես, թևակոխում են արձակի բնագավառ:

Հին և նոր կենցաղի, ընտանիքում բախվող հին և նոր հոգե-
բանության, սիրո և խանդի, ամուսնության և անհատի ազատու-
թյան հարցերն են Գ. Մահարու «Սիրո, խանդի և նիցցայի պար-
տիզպանների մասին» ժողովածուի (1929) առանցքը:

Ընթերցողների շրջանում լայն արձագանք են գտնում Մ. Ար-
մենի «Պատմվածքները» (1928, 1929)՝ կոմերիտական-երիտասար-
դական թեմաներով: Իր պատմվածքներով Արմենը արձագանքում է այն կրքոտ վիճաբանություններին, որ 20-ական թվականներին ժավալվում էր պրոլետարական էթիկայի և նոր ընտանիքի կա-
ռուցման խնդիրների շուրջը:

Էթիկական պրոբլեմների նկատմամբ արտահայտվող ուշա-
գրությունը գրականության մարդկային բուլանդակությունը խո-
թացնելու զգացման արտահայտություն էր: Պատմվածքներում
առաջադրելով ժամանակակից կենցաղի պայմաններում մարդու
քաղաքական վարքագծի հարցերը, Արմենը հաճախ չի հասնում իր
նպատակին:

Հանդես գալով նախ և՛ ռեալիզմի դեմ, Մ. Արմենը ընկնում է
մի ուրիշ ծայրահեղության՝ արհեստական պսիխոլոգիզմի փակու-
ղիները («սորտակվող հոգիների փողոցում», «հանգ»): Իր պատ-
մվածքներում նա այն սկզբունքն է դալանում, թե ամեն ինչ
պետք է կենդանի լինի, թեկուզ և ճշմարտանման չլինի: Այս հա-
լացքը ռասպակական «կենդանի մարդու» և «ենթագիտակցության»
տեսության ազդեցությունն էր, տեսություն, որ Արմենը պաշտ-
պանում է նաև «Երևան» վեպում (1930):

Դարավոր նախապաշարումներից և անհատի ինքնագործու-
նությունը կաշկանդող տրագիցիաներից ազատագրվող կնոջ
պրոբլեմը շատ է զբաղեցնում սովետահայ առաջին կին արձակա-
գիր Արաքսին: Կոմերիտական պատմվածքներ շարքի մեջ «Ավա-
նը», «Նարգոն», «Էս ջուրն իր ճամփով կգնա» գրվածքներում

Արաքսը դիտում է նոր կենցաղի առանձին բնորոշ երևույթները վերարտադրում է նոր գյուղի և հայ գեղջկուհիների առանձին ճշգրիտ շտրիխներ, սակայն գրական անսպառաստության պատճառով չի կարողանում բարձրանալ կենցաղագրական մանրուքից և չի հասնում բարձրացրած պրոբլեմների գեղարվեստական քիչ թիվ շատ լիարժեք մարմնավորման։ Արաքսի պատմվածքներին բնորոշ է ձևի թուլությունը, հերոսների միակողմանի զծագրությունը։ Գաղափարական և գեղարվեստական տեսակետից չհասունացած, ակնհայտ սխեմատիզմով տառապող պատմվածքներ ու վիպակներ են գրում Վ. Ալազանը («Գասալիք»), Արշ. Տեր-Հովնանյանը («Հորձանքում»), Հմ. Սիրաուր («Հարցրեք նրանց»), Ե. Զուրարը («Զրանցքներ») և ուրիշներ։

Այս գրողների ստեղծագործության մեջ արտահայտված մակերեսայնությունը ոչ միայն կյանքի ճանաչողության ու գեղարվեստական վարպետության պակասի, այլև Ռապսի ներշնչած գրական պահանջների, մասնավորապես մադրիկային հոգեբանությունը մերկ գաղափարներով փոխարինելու հրահանգի հետևանք էր։

Քնական է, որ հենց իրականությունը հասարակացնող, կերպարները նախամտածված սխեմաների մեջ դնող, հակառակադասական այս տենդենցի հետ ակամա բախման մեջ են մտնում կյանքի երևույթների հոգեբանական իմաստավորումը ճշմարիտ ճանապարհ համարող ռեալիստական տենդենցները։ Ստ. Զորյանի և Դ. Դեմիրճյանի մի շարք նոր երկերում կյանքի նոր ձևերի հաստատման համար մղվող պայքարը օրգանապես շաղկապվում է սովետական մարշու կյանքի իմաստի բացահայտման, իրականության ռեոլյուցիոն վերափոխության հարցի հասարակական դրվածքի հետ։ Դրանցից են Ստ. Զորյանի «Վարդաձորի կոմունը» և Դ. Դեմիրճյանի «Նիգյար» վիպակները։

Այս երկերից յուրաքանչյուրն, անշուշտ, ունի իր յուրահատուկ պրոբլեմը և կոնկրետ նպատակադրումը։ Բայց դրանք միեկնույն ժամանակի գրքերն են և ի մի են գալիս այն գլխավոր ուղղությունում, որը տանում է դեպի նոր մադոլ և միջավայրի բաղմազան կապերի, ժամանակի սոցիալական կոնֆլիկտների և կյանքի նոր ձևերի նկատմամբ մշակվող ստեղծագործական վերաբերմունքի բացահայտում։

Ստ. Զորյանի և Դ. Դեմիրճյանի հիշված երկերում, որոնք արտահայտում էին «պատմական» ու «բնթացիկ» կյանքի սոցիալ-

«Ռեգերանական առանձնահատկությունները, նշանավորում էին հայ արձակագրության գեղարվեստական հորիզոնների ընդլայնման փնթացքի սկզբնավորումը:

Այդ երկերի մեջ նշանակալից է նաև նոր կյանքի կադմակերպիչների՝ ժողովրդական նախաձեռնության ակտիվ մասնակիցների, կերպարների գծագրության ստեղծագործական խնդրի լուծման ասնդեհներ:

«Վարդաձորի կոմունը» վիպակում նկարագրելով առաջին կոմունաների կադմակերպման դժվարությունները, մասնավորապես ցույց տալով մասնավոր-սեփականատիրական տարերքի դիմադրությունը հայ գյուղում, Զորյանը կերտում է քաղաքացիական կուլիների փորձով հարստացած և նոր գյուղի ապագա հեռանկարներով ոգեշնչված բնույթի կերպարը:

«Արտադրական-կոլտնտեսային» թեքում ունեցող այս երկերի մեջ գնահատելին այն է, որ, հերոսներին մոտեցնելով իրենց կոնկրետ գործին՝ իրենց աշխատանքային տեղամասին, արձակագիրները սեփական ուղադրություն են դարձնում մարդկանց հոգեբանական աշխարհի և գիտակցության մեջ կատարվող փոփոխության թշուրսների վրա:

Նրանք հաղթահարում են հասարակական դրությունների և ժարդկային հոգեբանության խղման տարածված մտայնությունը, և մարդուն մոտենում որպես կենդանի անհատականության:

Գնահատելի է նաև, որ մարդու էությանը ներուստ մոտենալու սկզբունքը կիրառելով, թե՛ Զորյանը և թե՛ Դեմիրճյանը, — գրական տարբեր նկարագիր ունեցող գրողներ, — հերոսներին շնչափակում մաքուր զգացմունքների աշխարհում, այլ նրանց հոգեբանական վերակառուցումն իմաստավորում են հին և նոր ըմբռնումների, հին և նոր աշխարհների բախման շրջանակներում արտահայտվող սոցիալական նախադրյալներով:

Մարդու վերափոխման պրոբլեմը ինքնատիպ լուծում է ստանում Ե. Ջարենցի «Հիշողություններ Երեանի ուղղիչ տնից» (1928) ակնարկային գրքում:

Օրագրային գրառումներին բնորոշ մտերիմ, ասուբյեկտիվ ինտոնացիայով և տաղանդավոր դիտողի քննախույզ հայացքով Ջարենցը հայտնագործում է «փակ աշխարհի» մեկը մյուսից հեռաքրքրական անցյալ ունեցող բնակիչներին, ցուցադրում է «արտաքին աշխարհից» կտրված, իր «կալանավորական» ըմբռնումներն ու էթիկական նորմաները ստեղծած «հասարակության» հո-

գերաանությունը, և որ ամենից նշանակալիցն է՝ ուշի-ուշով հետեւ
վում է այն որակական փոփոխություններին, որոնց ենթարկվում
է քրեական տիպերի ներքին աշխարհը՝ նոր երևույթների ազդե-
ցությամբ: Գրողը մինչև իսկ այս հանցագործ մարդկանց վերադաս-
տիարակության խնդիրը կապում է ժողովրդի առաջ կանգնած մեծ
նպատակների և սոցիալիստական կյանքի հումանիստական ձրգ-
տումների հետ: Ահա թե ինչն է առանձնապես կարևոր Զարենցի
այս տեսագաշտով «սահմանափակ», բայց վարպետությամբ ու
կրքոտ շահագորդությամբ դրված ստեղծագործության մեջ:

7

Հայկական արձակում, սկսած նրա հինավուրց անցյալից՝
միջնադարյան զրույցներից ու առակներից, տեժեղ է եղել աշխար-
հի երևույթների՝ կյանքի ու մահվան, մարդու էության, մարդու
կոշման քննության փիլիսոփայական-խոհական ասպեկտը և ժո-
ղովրդական լեզվաբանական սիմվոլիկայի գրական ձևը:

Այս տրագիկայի հունի մեջ է դարգացել նաև հայ խոշորա-
գույն քնարերգու Ավ. Իսահակյանի գեղարվեստական արձակը:
Ավ. Իսահակյանը արձակ երկերով հանդես է եկել իր գրական
գործունեության առաջին շրջանից սկսած՝ 900-ական թվականնի-
րից, սակայն առավել եռանդուն կերպով արձակով դրադվել է
20-ական թվականներից:

Մինչև Սովետական Հայաստան վերադառնալը, 1921—
1926 թթ. Իսահակյանը բազմիցս դիմել է համաշխարհային պատ-
մության հնադարյան առասպելների դանձարանին, գրել է գերա-
զանցորեն միֆոլոգիական, աստվածաշնչային և ժողովրդական
բանահյուսության սյուժեներով («Լիլիթ», «Սաադիի վերջին դա-
րունը», «Բուդդհան թռչուն», «Ուշինարա», «Լի-Թայ-Պո» և այլն),
ռոմանտիկական պատմվածքներ, զրույցներ, լեզնեղներ, գրանց
միջոցով արտահայտելով մարդու ողբերգական տառապանքը,
իդեալի և իրականության բախման դրաման սեփականատիրական
հասարակության պայմաններում:

1926-ից հետո գրած Իսահակյանի արձակ երկերում լիրիկա-
կան-ռոմանտիկական պատմվածքային «մտորումից» ավելի մեծ
տեղ է գրավում ռեալիստական գրական ձևը («Համբերանքի չի-

թուխը», «Հին գյուղը», «Հովվերգություն»)։ Մեծ նշանակություն
առաջին գրական խոսքի խրատական դերին, Իսահակյանը՝
ժողովրդական պատգամախոսը, իր պատմվածքները կերտում է
այսպես ասած ժողովրդական պոքսիկիստիկայի, գրույց-պատգա-
մի ձևով։ Այդ պատմվածք-պատգամներում, ժողովրդական կեր-
պարների միջոցով, Իսահակյանն արտահայտում է ժողովրդի դա-
րավոր կենսափորձից հանված իմաստուն կենսափիլիսոփայու-
թյունը արդարության, մարդու բարձր կոշման, աշխատանքի ու
գրական իդեալի մասին։ Մարդկային գոյի խորհուրդը քննող, մար-
դու վարքագծի նորմաները կշռադատող մտնումենտալ գրական հե-
րոս է Օհան ամին («Համբերանքի շիրիխը», 1928)։ մտասույզ
խորհրդածելով «աշխարհի բանը», նա հանդում է կյանքի դեմոկ-
րատական հիմունքի հաստատմանը։ «Մարդս էս աշխարհին է եկել
աշխատանքի համար»։

Ազատագրված աշխատանքի երազներով և կենսափիլիսոփա-
յության մասին կերպարը արձագանքում էր նոր կյանքը
կառուցողների մտորումներին։ Իսահակյանի աշխարհայացքի մեջ
կատարված բեկման բարձրակետն է աշխատանքի թրպես կեցու-
թյան հիմքի, մարդկային գործունեության և մարդու դաստիարա-
կության գերագույն սկզբունքի ըմբռնումը։

Իսահակյանի արձակի մեջ առհասարակ շատ ընդգծված ժողո-
վրդական իմաստուն բարոյախոսի տրագիցիոն կերպարը, սովե-
տական շրջանում գրած պատմվածքներում զարգանալով ռեալիս-
տական հիմքի վրա, առավել լիակատար ու լայն ձևով է հաստա-
տում գրական մարդու՝ հերոսի ու աշխատավորի իդեալի՝ դաս-
տիարակչական ու էսթետիկական արժեքը։

Հայ իմաստուն, ըմբոստ, աշխատասեր գյուղացու տրագիցիոն
կերպարից բացի, Իսահակյանը պատմվածքներ է գրում նաև այլ
ժողովուրդների կյանքից, նյութ ունենալով լին ժողովրդի հերոսա-
կան մաքառումները («Չինական մեծ պարսպի երգը»), բասկերի
ազատագրական ընդվզումները («Գերնիկայի նվիրական կաղ-
նին»), եվրոպական մեծ քաղաքներում ծավալվող սոցիալական
շարժումները («Նրանք դրոշակ ունին»)։ Ավ. Իսահակյանի նովելը
պահպանելով հայկական հնագույն նովելի ազգային ձևը՝ փիլիսո-
փայական հագեցվածությունը և լիրիկական շունչը, խրատի և ժո-
ղովրդական իմաստության համաձուլվածքը, զարգանում է թե-
մատիկ հարստացման և հոգեբանական խորացման հուշով։ Տրա-
գիցիոն ազգային ձևը նորանում է բովանդակությամբ, բնավ չհե-
ռանալով իր նախնական հիմքից։

Արձակի կաշճ ձեերից բացի (լեզենդ, առակ, սյուն, զրույց, հեքիաթ, պատմվածք) Իսահակյանը շարունակում է նաև տարինեք առաջ սկսած «Ուստա Կարո» փիլիսոփայական էսոպեան՝ հայ ժողովրդի պատմության վերջին հիսնամյակի իրադարձությունների շուրջը՝

8

Ժողովրդի մոտավոր անցյալի պատմությունը վերաբարձրեալ աշահանքն արդեն 20-ական թվականների վերջում հայկական արձակի մեջ հիմք է դառնում այսպես կոչված «մանկության» թեմայի տրագիցիային։

Այդ թեմայի նախօրինակները եղան Հ. Հակոբյանի «Մանկություն և պատանեկությունը» (1924, «Նորք»), պրոլետարական հին գրող Մ. Պետրոսյանի անկեղծ շնչով գրված «Մանկությունը», որոնց մեջ հեղինակները քայլ առ քայլ պատմում են իրենց կյանքի դեպքերը։ Այս երկերին բնորոշ է զոկումենտալ հավաստիությունը, դեպքերի մատուցման փաստագրական, և ոչ այնքան հոգեբանական եղանակը։ «Ինքնակենսագրական» ժանրը, սակայն, չի մնում այդ աստիճանին։ Մի շարք գրողների երկերում «ինքնակենսագրությունը» վերաճում է գեղարվեստական վեպի։ Մի կյանքի պատմությունից վեպի անցնելու ընթացքում առաջին փորձը պատկանում է Գ. Մահարուն, որը 1928—1929 թթ. գրում է «Մանկություն» և «Պատանեկություն» երկերը։



Տասնամյակի վերջում հայկական արձակը առաջին պլանի վրա դնելով մարդու հասարակական էության հարցը, իր գլխավոր ուշադրությունը դարձնում է ժողովրդական լայն մասսաների պատմական դերի վրա։ Պատմական մեծ մասշտաբներ ընդգրկելու խնդիրը, հասկանալի է, կարող էր լուծվել միայն էպիկական մեծ կտավների միջոցով։ Ուստի և առաջ է քաշվում մոնումենտալ պրոզայի ստեղծման գաղափարը։ Գ. Դեմիրճյանն, օրինակ, իր նոր մտահղացումներից մեկը վերնագրում է «Նոր մոնումենտալ», դրանով իսկ հիմնավորելով արձակի զարգացման մեջ մասշտա-

բայնության սլահանջը: Մոնոմենտալ ռեալիզմի կենսագործման ստեղծագործական անհանդիստ խմորումներով են ապրում մի շարք հայ նշանավոր գրողներ: Վատարանդիությունից հայրենիք դարձած Ա. Շիրվանզադեն,— հայկական ռեալիստական արձակի մոնոմենտալ ձևի վարպետը,— պատրաստվում է գրելու «Բաքու» էպոպեան: Շիրվանզադեն ցանկանում է նորովի, պատմության նոր ըմբռնման լույսի տակ մեկնաբանել արդյունաբերական կապիտալիզմի զարգացման ընթացքն Անդրկովկասում, ցույց տալ բանվորական շարժման և ռեուլյուցիոն պրակտիկայի դերը պատմական պրոցեսի մեջ: Նար-Դոսը՝ սոցիալական նովելի և հոգեբանական վեպի նշանավոր վարպետը, ծրագրում է մի խոշոր ստեղծագործություն՝ «Նոր մարդը»: Ինչպես երևում է վեպի տպագրված հատվածներից («Լուսաբաց» հանդես) և նրա վերաբերյալ սահայանված նյութերից (զիտոդություններ, զրառումներ, պլաններ, էսքիզներ, մտքեր) Նար-Դոսը ծրագրում էր լայն կտավի վրա վերարտադրել բուրժուական հասարակության կործանման և ռեուլյուցիոն իդեալների հաստատման ընթացքը, պատկերել պատմության գրեթե ամբողջ ուղու վրա կանգնած նոր մարդուն՝ ժողովրդի ներկայացուցիչին: «Բանն այն է, որ համաշխարհային պատերազմը և նրա հետևանքով բռնկված հեղափոխությունը,— գրում է Նար-Դոսը,— մարդկության պատմության մեջ շեղած խոր ակոս է գցել հնի և դեռևս անծանոթ նորի, անցյալի և ապագայի միջև, հսկայական հեղաշրջում առաջ բերելով մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում»¹, իսկ այդ հեղաշրջումը, ըստ Նար-Դոսի, անհրաժեշտ է նկարագրել խոշոր կտավի վրա, որի օրինակը պետք է լիներ նրա չիրագործված «Նոր մարդը»:

Վահան Թոֆուլենցը սկսում է (1930-ին) «Բաքու» պատմա-ռեուլյուցիոն եռահատոր վեպը՝ Անդրկովկասի պրոլետարիատի պատմության մասին: Ա. Բակունցը գրում է «Կարմրաքար» էպոպեայի առաջին գլուխները:

Հայկական արձակի շարժումը կարճ ձևերից՝ պատմվածքից ու ակնարկից դեպի էպիկական մոնոմենտալ ձևերը, դեպի ժողովրդի էպիկական կերպարի պատկերումը, նշանավորում է սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի խորացման իրողությունը:

Այսպիսով, 20-ական թվականներին հայկական արձակը զարգացման հետաքրքրական ընթացք ունեցավ. սոցիալիստական իդեաների վերացական դեկլարացիաներից անցավ արդիական թեմաների հոգեբանական մշակման ճանապարհը. տարեց-տարի ըն-

դարձակվեց նրա թեմաների, ժանրերի ու ոճաբանական սկզբունքների որոնումների դիսպաղունը. լայն ձևով դրեց ժամանակակից հերոսի պրոբլեմը. գիտակցեց անցյալի տրադիցիաների նշանակությունը նոր արձակի ձևավորման գործում. կարճ ձևերից գնաց գեպի վեպի ու էպոպեայի ուղին: Այս ամենը նշանավորեցին սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքների արմատավորումը: Սակայն արձակը, այնուամենայնիվ, չտվեց մեծ ու հարուստ պարաշրջանի ամբողջական ու բազմակողմանի պատկերը: 1929 թ. գրած մի նամակում Ա. Բակունցը իրավացիորեն գրում է, թե «մեր ժողովրդի անցկացրած դարմանալու չափ վիթխարի ճանապարհը դեռ նկարված չէ»: Այս հանգամանքն են մատնացույց անում նաև 1930-ին, «Գրական դիրքերում» ամսագրի հարցաթերթիկին պատասխանած բոլոր նշանավոր գրողներն ու քննադատները:

Զարգացնելով կուտակված փորձը, հայ արձակագիրները հետագա շրջանում ստեղծագործական գծվարին պայքարում հաղթահարեցին նոր իրականության արտացոլման սխալ, վերացական կոնցեպցիաները և տեղդուլթյուն վերցրին ժամանակաշրջանի մեծ հարցերի ռեալիստական լայն վերարտադրության կողմը:

ԴՐԱՍԱՏՈՒՐԳԻԱ

1922 թվականի հունվարի 25-ին Գ. Սունդուկյանի անմահ «Պեպո» կատակերգության ներկայացումով բացվեց Երևանի պետական թատրոնի վարագույրը: Նույն ժամանակ շրջաններում, բանվորական ու գյուղական վայրերում առաջ եկան թատերական ինքնագործունեության տասնյակ խմբակներ, իրենց շուրջը համախմբելով մեծ թվով աշխատավոր հանդիսականներ, որոնք թատրոն բերին իրենց նոր էսթետիկական պահանջմունքները:

Ռեուլուցիոն նոր իրականության ազդեցությամբ սուր կերպով դրվեց ուսերտության նորացման, սուրիշ խոսքով՝ սովետահայ դրամատուրգիայի ստեղծման ու ձևավորման հարցը: Նախառևույժում շրջանի հայ թատրոնի ուսերտությունն ընդօրինակելը, երբ ժամանակն առաջադրել էր նոր պահանջներ, հակասում էր նոր թատրոնի գաղափարական գծին. այդ ուսերտությամբ, կլասիկ դրամատուրգիայի (Շեքսպիր, Շիլլեր, Գոթոլ, Մոլիեր, Իբսեն, Սունդուկյան) գեղարվեստական իսկական արժեքների կողքին ողողված էր քաղբենիական մեղրդրամաներով, մոդեռնիստական թեթև ու անարվեստ «թատերախաղերով»: «Մեղրդրամայի դար էր... Նա բռնել էր պատմական ողբերգության կարտոնն թագավորների և նախարարների տելը»¹:

Նոր հանդիսասրահը դասական դրամատուրգիայի գեղարվեստական արժեքների կողքին ցանկանում էր բնմուտ գիտել նաև ժամանակակից կյանքի մեծագույն իրադարձությունները և ժամանակակից մարդու հոգեբանությունը վերարտադրող պիեսներ: Ռե-

¹ Գ. Դեմիրճյան, Երկեր, հատ. 6, Երևան, 1958, էջ 528:

պերտուարի հարցի այսպիսի դրվածքը խնդնըստինքյան նշանակում էր առաջադրել առհասարակ թատրոնի զաղափարական սղ-ղուրյան վերակառուցման պահանջ։

Առաջին շրջանում, իհարկե, եղան ծայրահեղորեն «ձախ» մոտեցումներ. հնացած էին համարվում դասական բոլոր արժեքները՝ Սոփոկլեսից մինչև Իբսեն ու Շիրվանղաղե, և պահանջվում էր թատրոնի «արմատական ռեֆորմ»։ «Հին թատրոնի վերացում— ահա թե ուր է տանում նոր թատրոնի էվոլյուցիան»,— գրում է 1921-ին հալ ֆուտուրիստ Կարա-Դարվիշը (Հակոբ Գյոնջյան)¹։

Այս սղով է գրված 1924 թվականին ժամաստեղծ Ե. Չարենցի, ճարտարապետների Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի կողմից Մոսկվայում հրատարակած «Standard» հանդեսի (լույս է տեսել միայն մեկ համար) ղեկավարացիան, որտեղ դրամատուրգիայի և թատրոնի համար տրպես գործնական ծրագիր առաջադրվում են ազիտկան, հեռոսական ազիտ-դրաման, ֆաղափական բուֆֆոնադր, պլակատը, որոնք պայքարի «ամենաակտիվ, ամենագործնական և ամենաանմիջական «ձեռք են համարվում»²։ «Standard»-ը արվեստի մեջ հրաժարվում է հոգեբանությունից, կենցաղից, մարդու ներքնաշխարհից. նա զլխավորը համարում է պրոլետարիատի «անխառն դասակարգային խղճողգիայի» պատկերումը և արվեստի զուտ ուտիլիտար-գործնական նշանակությունը։

Ռուսական սովետական թատրոնի այսպես ասած «ազիտկայի» շրջանը նկատի ունենալով, Ա. Վ. Լունաչարսկին դեռ 1920 թվականին գրում էր. «Կարելի էր բոլորովին խորտակել թատրոնները, ատելի դարձնել հասարակությանը, տաղտկալի, եթե, բարձրարվեստ դրամաներ և կոմեդիաներ չունենալու պատճառով, ծանրաբեռնելնք նրանց սեռյուցիոն — բարյացամիտ մակուկատուրայով»։

«Ազիտացիոն» թատրոնի ազդեցությունը ակնհերե էր նաև Հայաստանում։ Հայ թատրոնը չէր կարող հեռու մնալ ընդհանուր սովետական թատերական շարժումից։ Նա ևս որդեգրում էր նոր հոսանքները և իր մեջ ընդունում վերջինիս բոլոր թե՛ պիտանի ու թե՛ անարժեք տարրերը։ Հասարակության մի մասն ընդունեց այդ ազիտկաները, նրանց նոր բովանդակության ու քաղաքական տենդենցի պատճառով։

¹ «Կարմիր աստղ», Թիֆլիս, 1921, 17 ապրիլի։

² «Standard» (ժուռնալ գրականության և արվեստի), Մոսկվա, 1924։

«Առաջ եկան հրապարակային ներկայացումներ: Կազմվում էին բեմական գործեր պատմության այս կամ այն հերոսապատումներից, կամ ռեդյուցիայի անցուղարձից և մասսայաբար, հազարավոր մարդկանց մասնակցությամբ խաղացվում հրապարակներում, փողոցներում, մինչև անգամ դաշտերում՝ ձիերի վրա, հրացաններով, թնդանոթներով... կազմված ինսցենիրովկան փորձվում էր ներկայացման վայրում, տեղնուտեղը, խոշոր շտրիխներով, մեծ կրքերով, մասսաներն իրար դեմ հանելով... կառնավալները, շքերթները, մասսայական խաղ ու պարը բռնել էին փողոց ու հրապարակ: Դրանք տեկցին մինչև 1925—1926 թվերը»¹:

Դ. Դեմիրձյանը հայ թատրոնի ու դրամատուրգիայի մասին գրած իր մեմուարներում պատմում է այսպիսի մի դրվագ. «...1926 թ. Ղարաքիլիսայի ղինվորական լագերում կարմիրբանակայինների, գյուղացիների և հրամկազմի մասնակցությամբ, բաց դաշտում մի աղատ բեմավորում (инсценировка) արվեց Չեմբեռլենի, այլ երկրների միլիտարների և գաղութային ճնշված ժողովուրդների կյանքից... Դա մի օրիգինալ սատիրա էր, որի խոսքերը կամավոր էքսպրոմտ... պետք է արտասանեին և խաղային զինվորները, գյուղացիները, հրամկազմի սպաները: Մեծ հաջողությամբ ունեցավ: Զինվորներից մի քանիսն ընկան տրանսի մեջ և ներկայացման վերջում շրջապատեցին գրվածները հանող միլիտարներին և սկսեցին լուրջ նախատել նրանց, սպառնալ...»²:

Հայ թատրոնի պատմության մեջ հայտնի է Արմեն Արմենյանի կողմից Հենրիականում կազմակերպված «Սասունցի Դավիթ» ինսցենիրովկան՝ հազարավոր մարդկանց մասնակցությամբ:

Դա պրոլետկուլտական «մասսայական քատրոնի» («массовый театр») բնորոշ օրինակներից էր, թատրոն, որի մասին նույն «Standard» հանդեսում ասվում էր. «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել սոցիալական վարագույրից, դեկորից, քանդեղեղեքից, լայնացնել այն մինչև հրապարակային ու համաները... Գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է, ուր կլինեն երգեցիկ խմբեր, օրկեստր, մարմնամարզական տոներ...»:

Թատերական հին ձևերը, և ոչ միայն թատերական, այլև պոեզիայի ու արձակի, կերպարվեստի ու քանդակագործության, — համարվում են հնացած, «խանգարանային», արդեն իրենց դերը

¹ Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, րարեկամներս և ես, Երևան, 1954, էջ 465:

² Դ. Դեմիրձյան, Երկիր, հատ. 6, Երևան, 1958, էջ 530:

ամբողջովին սպառած, Բոլոր բնագավառներում առաջնությունը տրվում է ազիտացիոն-ուտիլիտար սկզբունքին, դեռասանը-ագիտատուր, պոետը-ագիտատուր, նկարիչը-ագիտ նկարիչ-պլակատիստ, դրամատուրգը-ագիտացիոն քամաշայի (зрелище) հեղինակ:

Ուշագրավ է, որ այս՝ կամերայնության դեմ ուղղված, բայց էությունը պարզունակ «ուլտրա-ռեոլյուցիոնիզմի» ծրագիրը «Standard»-ը հիմնավորում է Պլեխանովի՝ «էսքետիկական հանույժի հիմքում միշտ էլ ընկած է օգուտը...» մատերիալիստական էսթետիկայի սկզբունքները պարզաբանող դատողության «շրջված», գոհակացված, ուղղակի հասկացված ձևով:

Հայ իրականության մեջ, սակայն, ազիտացիոն մակերեսային թատրոնի պահանջին հակադրվում են լայնախոհ հայացքների թատրոնի և դրամատուրգիայի բարձր սկզբունքների՝ խոր բովանդակության, գեղարվեստական ճշմարտացիության, համոզիչ հոգեբանական վերլուծությունների, դեպքերն ու մարդուն ներուստ բացահայտելու մասին: «Մենք պահանջում ենք, որ իրականությունը գրականության մեջ պատկերանա իր ոչ թե արտաքին, այլ ներքին պատկերով, իր հիմնական, պատմական, հասարակական շարժումով և շարժման հասարակական օրենքների ճիշտ ըմբռնողությամբ: Այդպիսով գրականության մեջ ցայտուն կպատկերանա և՛ հին մարդը, և՛ նոր մարդը, և՛ երեկը, և՛ այսօրը, և՛ ամենից կարելիորն է՝ վաղը»,—գրում է Դ. Դեմիրճյանը:

Շատ շուտով պարզունակ ազիտակաների, հոգեբանական բովանդակություն չունեցող թատերապատկերների (театральные обозрения) և մերկ սխեմաների փոխարեն հրապարակ են դալիս գեղարվեստական անվիճելի արժանիքներ ունեցող երկեր, որոնք նշանավորում են սովետահայ դրամատուրգիայի առաջընթացը:

Դրամատուրգիան ձգտում էր հասնել արվեստի կերտմանը: Դա պատմության հրամայական պահանջն էր:

Մի կողմից նոր թեմատիկայի յուրացում և նոր մտազգացման մշակում, մյուս կողմից՝ գրականության հարաբերականորեն բարդ տեսակի՝ դրամատուրգիայի, վարպետության նվաճումների ստեղծագործական, օգտագործում,— ահա այն կարևորագույն խնդիրները, որ առաջադրվում են հասակ նետող նոր դրամատուրգիային: Նպաստավոր գործոն էր այն հանգամանքը, որ գրականության մեջ գեղեստանի ու թերի կողքին սովետահայ դրամատուրգիայի շարքերում էին ռևալյուստական հայ դրամատուրգիայի այնպիսի ակա-նավոր ներկայացուցիչ, ինչպես Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, դեռ

սեռություններից առաջ իր մի շարք պիեսներով հայտնի դարձած Դերենիկ Դեմիրճյանը, բանաստեղծ Նզիշ Չարենցը, հայ պրոլետարական դրամատուրգիայի հիմնադիր Անուշավան Վարդանյանը: Նրանցից առաջին երկուսը որոշակի դրական դեր խաղացին սովետահայ դրամատուրգիան եթե ոչ իր քանակով, ապա գեղարվեստական որակով բանաստեղծությանն ու վիպասանությանը համարժեք դարձնելու դժվարին ճանապարհին:

Ռուսական սովետական դրամատուրգիայի նշանավոր երկերը ևս, որոնցից մի քանիսը, ինչպես Ա. Լոնաչարսկու «Աղատագրված Դոն-Քիշոտը», Ս. Տրենկի «Լյուբով Յարովայան», Վս. Իվանովի «Զրահազնացքը», Բ. Լավրենևի «Բեկումը», Ֆուրմանովի «Խռովությունը» և ուրիշ պիեսներ, բնագործելով հայկական թատրոնում, զգալի դեր խաղացին հայկական ինքնուրույն դրամատուրգիայի կազմավորման մեջ:

1

«Պատմությունը գործում է հիմնավորապես և բազմաթիվ փուլերից անցնում, երբ գերեզման է իջնում կյանքի հնացած ձևը: Համաշխարհային պատմական ձևի վերջին փուլը, նրա «կոմեդիան է»¹: Մարքսի այս դրույթը, ինչպես նաև այն միտքը, որ մարդկությունը ծիծաղով է բաժանվում իր անցյալից, ծիծաղով է հրաժեշտ տալիս իր կյանքի հնացած ձևերին, ծիծաղի ահեղ խարազանին է ենթարկում այն ամենը, ինչ խորթ է ժողովրդական կյանքի ապագա կառուցվածքի համար,— բանալի է բացատրելու երգիծաբանության, լայն առումով ծիծաղի գրաված մեծ տեղը 20-ական թվականներին գրական շարժման մեջ, եւ ոչ միայն գրական, եւ գիծաբանական-քննադատական ոգին թափանցում է արվեստի բոլոր բնագավառները: Թատրոնական բեմերը հաճախ են լցվում ծիծաղով, թատերական նոր ձևի որոնումները հաճախ հանգում են հինավուրց ժողովրդական-բալագանային ու պանտոմիմային թատրոնի սկզբունքները վերիմաստավորելու, նրա մեջ եղած սատիրական մոմենտներն ու ձևերը օգտագործելու տենդենցին: Կերպարվեստի բնագավառում լայն տեղ են գրավում քաղաքական ու կենցաղային ծաղրանկարը, շարժն ու քաղաքական սրամիտ պլակա-

¹ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М.—Л.

տը: Լույս են տեսնում մի շարք երգիծական թերթեր ու ամսագրեր (ՎՇԽՂՄ, «Զուռնա», «Կարմիր մոծակ» և այլն), մամուլի առանձին օրգաններ հրատարակվում են երգիծական հավելվածներով, որոնց մեջ ֆելիետոնիստն ու ծաղրանկարիչը, մեկը զրչով, մյուսը ներկով կամ մատիտով աշխատում են ձեռք-ձեռքի տված, ուժեղացնելով մամուլի քաղաքական հնչելովյունն ու սրությոնը:

Գրականությունը ներկայացնում է երգիծանքի զբաղմունքը տեսակները. երգիծական վեպ ու հումորիստիկ, քաղաքական պամֆլետ ու չափածո ֆելիետոն, էպիգրամ ու պարոդիա, առակ ու ժողովրդական երգիծական հեքիաթի մշակում:

Հայ դրամատուրգիայի պատմության սկզբնավորման տարիներին, որպես ընդհանուր միտումի արտահայտություն, առաջատար ժանր է դառնում կատակերգությունը՝ քաղաքական, սոցիալական, կենցաղային:

Կարճ ժամանակում, ընդամենը մեկ տասնամյակում, երգիծանքի այսպիսի բռն զարգացումը ու ծիծաղի տեսության մշակման նկատմամբ ցուցաբերվող ուշադրությունը, անշուշտ, չի կարող կապվել ոչ դրական նախասիրության հետ, տե՛ղ էլ կարող է պատահական զուգադիպություն դիտվել:

Այնքան է, որ արվեստի երևույթը ունի իր հասարակական բացատրությունը՝ կապված մարդկանց հասարակական դիտակցության մեջ կատարված խոր շրջադարձի, սոցիալական կյանքի ու քաղաքական միջավայրի գաղափարական ազդակների հետ:

Սովետահայ գրականության երգիծական պաթոս ու թուլանդակություն ունեցող երկերը, առանց բացառության, իհարկե, նրանց հեղինակների գրելաձևի և անհատական ոճի տարբերություններով, — իրենց սուր ծայրով ուղղված են հասարակության նոր ուժերի կողմից պատմության հոսանքները նետված հին կյանքի մոհիկանների, հնության ֆետիշների, իրենց դարն ապրած գաղափարների, գալիքի համար ոչ մի արժեք չներկայացնող հասկացությունների ու պատկերացումների դեմ:

Եվ եթե սրան ավելացնենք, որ 20-ական թվականների երգիծանքը իր բնույթով գերադանցապես ֆաղաֆակն էր, անողորմ ու մտրակող, հեռու «գլխասիրտ հումորից» և անտարբեր, նշանակե՛տ չունեցող «էսթետական» զվարճալիքից, որ նա հաշտեցման ու ներման ոչ մի եղբ չէր գտնում ծաղրվող առարկայի հետ, ապա պարզ կդառնա, որ անմիջականորեն կամ միջնորդված ձևով, նա արտա-

հայտում էր հասարակական նոր գիտակցության զայրույթը հին աշխարհի կյանքի ձևերի, մահացող ուժերի ու դրանց գոյությունն արդարացնող հասկացողությունների դեմ:

Ժամանակաշրջանն այնպիսին էր, որ գրողները սուր կերպով զգում էին երգիծարան լինելու անհրաժեշտությունը և երգիծարանական ուժերի կենտրոնացման պահանջը: Ռեռլուցիոն նոր իրագրությունը պահանջում էր ատելության մեծ ուժ՝ հանդեպ այն ամենի, ինչից կառուցվում էին օրհասական հոգեվարքի ու մահվան գալարումների մեջ գտնվող սոցիալական ուժերը: Այդպիսի հզոր գործոն էր ծիծաղը, Վ. Գ. Բելինսկու բնորոշմամբ՝ «մեծ միջնադար»՝ ճշմարտությունը ստից տարբերելու մեջ:

Հայ գրողները խտրապես գիտակցում են ժողովրդին տարբեր պատրանքներից, նախապաշարմունքներից, ֆետիշներից ազատագրելու և նրա մեջ նոր հոգեբանություն մշակելու ասպարեզում ծիծաղի գաղափարական վիթխարի ֆունկցիան:

Երգիծանքի զարգացման այս տենդենցից ամենից շատ շահեց գրամատուրգիան՝ թատրոնի շնորհիվ թշնամու դեմ գաղափարական պայքարի ամենամարտունակ զենքը դարձած գրական տեսակը: Հրապարակ եկան Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» և Ալ. Շիրվանդագեի «Մորգանի խնամին» երկերը, որոնցով ժամանակագրական թվական է հաստատվում գրականության մեջ:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթ-կոմեդիայով փաստորեն րացվում է սովետահայ դրամատուրգիայի իսկական պատմությունը:

Մինչև «Քաջ Նազար» կատակերգության հրապարակ գալը (սուպերվել է 1923 թվականին, «Նորք» հանդեսում և բեմադրվել 1924-ին), Դ. Դեմիրճյանը ճանաչված էր ոչ միայն իբրև բանաստեղծ ու արձակագիր, այլ նաև մի շարք դրամատիկական երկերի («Վասակ», «Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն») հեղինակ:

Հայ գրականության համար դեռ հինավուրց ժամանակներից ենթյունման անսպառ աղբյուր է եղել ժողովրդական բանահյուսությունը: Այդ տրադիցիան՝ ֆոլկլորի տեական ազդեցության տրադիցիան, նոր կյանք է տվել գրականությանը՝ բերելով նրա մեջ ժողովրդի պատկերացումները ապագա կյանքի կառուցվածքի մասին, նրա ազատասիրական, հումանիստական ակնկալություններն ու հոգեբանությունը: «...Հերոսներից ամենից ավելի խորն ու պայծառ, գեղարվեստականորեն կատարյալ տիպերը,— ասում է

Մ. Գորկին,— ստեղծել է ֆուկլորը, աշխատավոր ժողովրդի բանավոր ստեղծագործությունը»¹։

Հայ ժողովրդական առասպելներն ու էպոսը, վիանդություններն ու վիպերգերը, առականին ու մանրապատմները, ժողովրդական լիրիկական երգերն ու հեքիաթները ընտրության լայն ասպարեզ են եղել գրողների համար՝ սկսած Մ. Խորենացուց մինչև Հովհ. Թումանյան ու Ալ. Իսահակյան։ Մասնավորապես մեծ ուշադրության են արժանացել ժողովրդական բանահյուսության այն նմուշները, որոնց մեջ առավել խորն ու թանձրացած է արտահայտվել ժողովրդի աշխատանքի ու պայքարի կենսափիլիսոփայությունը, նրա բարոյախոսական իմաստությունը «չարի» և «բարու» մասին։ Այդպիսին է նաև հայկական, կովկասյան և միջազգային (Անդերսենի մշակած «Թագավորը մերկ է» հեքիաթը) բանահյուսության մեջ լայնորեն տարածված, ինչպես նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ նույնատիպ սյուժեով հանդես եկող հեքիաթը՝ Կուչր պատահականությունամբ մեծ փառքի ու հարստության, նույնիսկ թագավորական տիտղոսի հասած վախկոտ, ապիկար ու անարժան մարդու մասին։

«Քաջ Նազարը» Դ. Դեմիրճյանից առաջ գրական մշակման են ենթարկել Հովհ. Թումանյանը («Քաջ Նազար») և Ալ. Իսահակյանը («Աղա Նազար»), հետո՝ Ստ. Զորյանը («Անհաղթ Նազարը»)։

Չորս ականավոր հայ գրողների այսպիսի հետաքրքրությունը միևնույն հեքիաթով, բացատրվում է նախ և առաջ ժողովրդական հեքիաթի զաղափարական բովանդակությամբ և երգիծական այն հզոր լիցքով, որ նա պարունակում է հակաժողովրդական ուժերի դեմ։ Բայց այդ գրական մշակումների, մանավանդ առաջին երկուսի և Դ. Դեմիրճյանի մշակման միջև կան տարբերություններ։

Դեմիրճյանը ընտրել է դրամատուրգիական ձևը, այնինչ թե՛ Հ. Թումանյանը և թե՛ Ալ. Իսահակյանը պահպանել են ժողովրդական սկզբնաղբյուրի ժանրային նկարագիրը— գեղի են հեքիաթներ։ Բացի այդ, պահպանելով հեքիաթի հիմնական բովանդակությունը, Հ. Թումանյանը և Ալ. Իսահակյանը քիչ չափով են հեռացել հեքիաթի էությանմբ ռեալիստական, բայց ձևով-հեքիաթային ֆանտաստիկայի աշխարհից, նրա ժողովրդական իմաստից, այնինչ Դ. Դեմիրճյանը, պահպանելով իր խոսքերով առած՝ «Նազարի փիլիսոփայությունը» մոմենտը, զգալի հավելումներ է կատարել սյուժեի և կեր-

¹ Մ. Գորկի. Դրական-հրապարակախոսական հոգվածներ, Երևան, 1949, էջ 276,

պարենների նախնական հենքի վրա, ֆանտաստիկական գույներից ու սիմվոլիկայից բացի նշանակալից տեղ տալով հեքիաթի ռեալիստական, որոշ չափով «առօրեական» հնչեղությունը: Դ. Դեմիրճյանը հայտնաբերել է ժողովրդական նյութի մշակման այլ, «անհարազատ» սկզբունք, որ տարբեր էր Թումանյանի «հարազատության» սկզբունքից:

Դ. Դեմիրճյանը վերացական, ֆանտաստիկ աշխարհներում զեզերող հեքիաթային հերոսին դրել է «կոնկրետ» իրականության երևույթների ու կապակցությունների մեջ, ուստի և նրա ստեղծագործությունը մի որոշ չափով հեքիաթ է, մի որոշ չափով ռեալիստական սյուժեի վրա հյուսված պատմություն:

Դ. Դեմիրճյանը հեքիաթ-կոմեդիայում արմատապես վերանայել է ժողովրդական բնադրի կոնցեպցիան: Ժողովրդական հեքիաթի մեջ արտահայտվել է ժողովրդի՝ դարերով «սրբագործված» ֆատալիստական աշխարհայեցողությունը՝ ոչ միայն առանձին «հաջողակ» մարդկանց, այլ նաև ժողովուրդների կյանքում կույր բախտի ու պատահական դիպվածի դերի մասին: Հեքիաթի մեջ գրսևորված օպոդիցիայի կրավորական ձևը չէր կարող բավարարել սովետական աշխարհայեցողությանը՝ զինված գրողին, որն իր ժողովրդի հետ միասին—ամեն մի հակաժողովրդական իշխանության՝ լինի դա անցած, թե դեռ շարունակվող,—նայում էր արդեն հաղթողի զգաստ ու սթափ հայացքով:

«...Մեղ պետք է այնպիսի կոմեդիա, ուր հնչի հաղթողների ընդուն ու հրձվալից ծիծաղը»,—գրում է ուկրաինական դրամատուրգ Ի. Միկիտենկոն, դիպուկ բնութագրելով 20-ական թվականների ընդհանուր գաղափարական պահանջը: Այսպիսի դաժան ծիծաղի՝ հաղթանակած ժողովրդի պատմական իրավունքի դերը խորապես ըմբռնում էր նաև հայ դրամատուրգը: Հաղթողի գլխով ու դառն ծիծաղը նա տարանջատում է ֆիդիոյոզիական ծիծաղից, առաջին սկզբունքը համարելով սովետական կոմեդիայի, և առհասարակ երգիծանքի պիստոլը ու պարտադիր առանձնահատկությունը: «Ես նկատել եմ հենց սկզբից,—գրում է Դ. Դեմիրճյանը հետագայում,—որ «Քաջ Նազար» կոմեդիան ընդունվեց իբրև զվարճալի մի գործ, «լիաթոք ծիծաղի», համարյա ինֆանտալտակ ծիծաղի առիթ տվող մի երկ: Մի անգամ ևս բաց թողի այսպիսի մի ֆրազ՝ «Քաջ Նազարի» փիլիսոփայություն, ինձ վրա նայեցին լայն բացած աչքերով»¹:

Հեղինակի այս տպավորությունը բացատրվում է ոչ թե այժմ բանով, որ կոմեդիան մինչև վերջ չի հասնում իր նպատակադրմանը (Դեմիրճյանը սխալմամբ դրանով է բացատրում «Քաջ Նազար» սատիրական վեպը գրելու իր նոր մտահղացման անհրաժեշտությունը), այլ նրանով, որ «Քաջ Նազար» կատակերգության մեջ փայլատակում են սրամիտ ու հղկված դիալոգը, թեալիոր, աֆորիզմի հասնող խոսքերը (որոնք մինչև այսօր էլ լայն գործածություն ունեն ժողովրդի մեջ), խոսքային բնութագրման դինամիկան, ծիծաղի բազմազան ձևերը՝ սկսած կերպարների կոմեդիական բնութագրումից մինչև ոճային-լեզվական պարոդիաները, գործողության զարմանալի կենդանությունն ու հարստությունը:

Պահպանելով ժողովրդական հեքիաթի սյուժետային ծայրակետերը և ժողովրդական բանահյուսության ստեղծած վախկոտ, ապիկար, ծուլ ու անբան, բախտի բերումով իշխանության հասած հերոսի ընդհանուր «հեքիաթային» գծերը, Դ. Դեմիրճյանը կերտել է փրկիսոփայական-քաղաքական սատիրայի մի անզուգական կոթող:

Հենվելով ժողովրդական բնագրի սյուժեի վրա և կերտելով մի հեքիաթ-կոմեդիա, որտեղ ոչինչ բաց չթողնելով Քաջ Նազարի ժողովրդական բնութագրությունից, և նրան շղրկելով հեքիաթային ֆանտաստիկայի հատկանիշներից, Դ. Դեմիրճյանը կատարել է այնպիսի հավելումներ, որոնք նոր ձևով են մեկնարանում քաջնազարիզմի սոցիալական, քաղաքական ու բարոյական էությունը¹:

Դ. Դեմիրճյանը, որ հեքիաթին անդրադարձավ սովետական ժամանակաշրջանում, երբ հեղափոխությունն սկիզբ էր դրել քաջնազարների իշխանության հիմնահատակ կործանմանը, բնականաբար, պետք է ամենից առաջ իր ուշադրությունը կենտրոնացնեք աշխարհի վրա անամոթաբար ծիծաղող «հերոսներին» իրենց «անսասան» թվացող բարձրությունից ցած գցելու և նրանց մինչև վերջ մերկացնելու իդեական-էսթետիկական կոնցեպցիայի վրա: Դ. Դեմիրճյանի մոտ Քաջ Նազարը կործանվում է: Սա ոչ թե հեքիաթի մոդեռնացումն է, այլ պատմության նոր ու արդար ուժերի դատաստանը:

Պահպանելով «Քաջ Նազարի» ընդհանուր, «հավիտենական» գաղափարը՝ բոլոր հակաժողովրդական իշխանությունների դեմ

¹ Այս առումով Դ. Դեմիրճյանի կոմեդիայի մասին ուշադրավ դիտողություններ ունի գրականագետ Տ. Հախումյանը «Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» ուսումնասիրության մեջ, Նրեան, 1958:

սւղղված հրգիծանքի հուրը, Դ. Դեմիրճյանը գտաւ նաև ծիծաղի իրական հասցեն ու «օսպերատիւ» նպատակադրումը: Ժողովրդական հեքիաթը նա տեղափոխեց պատմական կոնկրետ հանգամանքների մեջ, անողորմարար մտրակելով նալ ժողովրդի ազգային ողբերգութեան և նրա տառապանքների հեղինակին՝ դաշնակցական տխրահռչակ «ավանտյուրիստներին»:

Դեմիրճյանը ստեղծեց փիլիսոփայական խորութեան մի երկ, որտեղ քաջնազարիւմի՝ որպէս սոցիալական ու էթիկական դատաւարտելի երևույթի ծաղրի հետ միասին, կենսական խոր ճշմարտութեամբ բացահայտված է նաև բուրժուական նացիոնալիզմի հակաժողովրդական վարքագիծը:

Այս ամենով է բացատրւում այն պարագան, որ «Քաջ Նազարը» բեմից հնչեց որպէս քաղաքական սուր ու հուղիչ բովանդակութիւն ունեցող ժամանակակից ստեղծագործութիւն:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» դարձել է հայ գրականութեան ամենամասնաշաղկապ երկերից մեկը: Ոչ մի ուրիշ երկ՝ «Քաջ Նազարից» առաջ գրված, — Դեմիրճյանին չէր բերել այն հռչակը, որ նա շահեց դրանով: Կոմեդիան հրատարակվել է բազմաթիւ անգամ, թարգմանվել է ուրիշ ժողովուրդների լեզուներով, առատ նյութ է տվել ոչ միայն դրամատիկական թատրոնին (բեմադրվել է Երևանի, Թիֆլիսի, Բաքվի հայկական թատրոններում), այլև երաժշտական կոմեդիայի և օպերային թատրոններին, բարձրացել է կինոէկրան:

Սովետահայ դրամատուրգիայի ժամանակագրորեն երկրորդ ուշագրավ երկը՝ Եղիշե Չարենցի «Կապկազ-Թամաշան» է: Գրված լինելով այն օրերին (1923), երբ բանաստեղծ Չարենցը փորձում էր հանդես գալ որպէս թատրոնի ռեֆորմի իրականացնող, «Կապկազ-Թամաշան» արտահայտում էր «ձախ» հեղափոխական թատրոնի և դրամատուրգիայի տենդենցները:

Դա յուրահատուկ ժանրային նկարագիր ունեցող մի երկ է՝ կառուցված բուֆֆոնադի և ժողովրդական հնադույն թատրոնի՝ «թատիրայնացված ասքի» (դարազյող) ու դիմալների կոմեդիայի որոշ սկզբունքների հիման վրա:

Չարենցը հեղափոխական թատրոնի նոր բովանդակութիւնը նոր ձևով արտահայտելու համար դիմում է թամաշայի (театральное зрелище) սկզբունքին, գրելով մի երկ, որ պետք է խաղացվեր աչ այնքան բնմերում, որքան հասարակական վայրերում՝ հրապա-

րակներում, ժողովրդին վերապահելով ոչ միայն քամաշան դիտողի, այլև դեպքերին ակտիվորեն միջամտելու դերը: Նրան դեկավարում էր թատրոնը քաղաքական-սոցիալական հարցերի լուծման և ժողովրդական հանդիսասրահի նոր հույզերը կազմակերպող ամբիոն դարձնելու կրքոտ հարցասիրույթյունը: Զարենցի այս էսթետիկական ծրագիրը արտահայտված է այն երկախոսույթյան մեջ, որ տեղի է ունենում պայմանական «հանդիսատեսի» և հեղինակի գաղափարակիր հանդիսարար-խաղաղար (ведущий) Ղարայի մեջ: Վերջինս թամաշան ցուցադրելուց առաջ, բացատրում է նրա նպատակադրումը, բացասելով օրերի հետ «շփման եզրեր շունեցող» անցյալի դրամատուրգիան, հին թատրոնի իբրև թե քարացած, անկենդան ու «հնացած» տրագիդիան: Ղարայի այդ դեկլարացիային անմիջապես հետևում է Մայակովսկու «այլակերպ» պիեսի («Միստերիա-Բուֆֆ») սատիրական կրքոտ մերկացումների, հանդուդն ծաղրի ու հին կյանքի սկզբունքները հաղթողի դիրքից բացասող պաթոսի ոճով զրված բուն քամաշան:

«Կապկաղ-Թամաշան» ձևով սատիրական պոեմ է, սյուժեն զուրկ է դրամատուրգիական կուռ, հետևողական զարգացումից և հենվում է առանձին, ֆրագմենտար տեսարանների վրա: Կոմեդիական տեսարանը, հրապարակասոսական տարրը, սրամիտ դարձվածաբանությունը, մարդ դիմակի դրոսեսկն ու սոցիալական տարրեր խավերի սիմվոլիկ անձնավորումները (Ղարայի «պահանջով» բեմ են մտնում անցյալի տիպերը), հանդես են գալիս արտաքուստ կարծեք թե առանձին, տրոնց, սակայն, միացնում է սատիրական ընդգծված, «տենդենցիոզ» վերաբերմունքը ռեոլյուցիային անմիջապես նախորդող անդրկովկասյան հասարակական կյանքի ճանաչված սյուժեների» հանդիպ:

Որպես գործող անձինք թամաշայում հանդես են գալիս անդրկովկասյան հակահեղափոխական կառավարությունների իսկական, պասմականորեն ռեալ ներկայացուցիչները՝ ղաշնակցական Կարճիկյանը, մենշևիկ Գեգեչկորին, մուսավաթական Թոփչիբաշևը, իրենց գործերով ու «վաստակներով», իսկ ժողովրդական հինավուրց թատրոնից ծանոթ պերսոնաժը՝ չարաճճի ու կատակաբան Ղարան (ռուսական Պետրովկայի, անգլիական Պոնչայի հայկական տարատեսակը) հանդես է գալիս որպես քաղաքական դեպքերի մեկնաբան ու յուրատեսակ «խմաստավորող»:

1 Զարենցը «Կապկաղ-Թամաշան» համարում էր իր լավագույն երկերից մեկը: Այս ինքնագնահատության մեջ, անշուշտ, արտա-

հայտնվել է՝ ոչ այնքան միակ դրամատուրգիական երկի արժանիքների նկատմամբ ունեցած բարձր կարծիքը (Չարենցը չէր կարող ընշմարել նրա միակողմանիությունը և ուրույն պրիմիտիվիզմը), որքան այն համոզմունքը, որ թատրոնը պետք է ազատագրվի «սենյակային», կամերային թատրոնի սահմանափակությունից, ապուլիտիկ հայեցողությունից և պետք է զարգանա գրականության ու ֆաղաֆակաճուրջան մերձեցման ճանապարհով: «Կապկազի...» մեջ արտահայտվել է նաև 20-ական թվականներին տարածված այն պրոլետարիատական տեսակետի արձագանքը, ըստ որի արվեստի ու գրականության խնդիրը՝ «մասսայական-հավաքական հերոսի»՝ կոլեկտիվի սլավոսի ստեղծումն է, և միայն բացասական ուժերը կարող են անհատականացվել որպես կերպարներ:

«Կապկազ-Թամաշան»՝ «այլակերպ» ռճի մի ստեղծագործություն՝ գրված երեսույթների ու միջավայրի շոշափելի զգացողությունամբ, սատիրական կոլորիտով ու անսքող հրապարակախոսական շնչով, սովետահայ դրամատուրգիայի մեջ բերեց քաղաքական սատիրայի տենդենցը ու դրամատուրգիական մի նոր տեսակ՝ կատակախառն բուֆֆոնադ-պլակատը: Այդ երկը տնեցավ նաև հետևորդներ. բանաստեղծ Ազատ Վշտունին գրեց դաշնակցության դեմ ուղղված «Պաուլամենտ» դրամատիկական-սատիրական պոեմը:

Սովետահայ քաղաքական կատակերգության մեջ նոր գծեր բերեց հայ քննադատական ունակիւմի խոշորագույն ներկայացուցիչ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն (1858—1935):

Շիրվանզադեն Հովհ. Թումանյանի հետ միասին ավարտեց XIX դարի հայ գրականության գեղարվեստական որոնումները, նշանավորելով ունակիւտական գրականության բարձր աստիճանը դրամատիկական արձակում:

Հասակ նետելով հայ գրականության ժողովրդա-դեմոկրատական հարուստ ավանդների հողի վրա, և շարունակելով իր նախորդների փորձը, նա ստեղծեց էությունամբ խորապես հումանիստական և ժողովրդային արվեստի այնպիսի տեղուգական կոմիդիներ, ինչպես «Քաոս» վեպը, «Արտիստը» և «Վարդան Ահրուսյան» վիպակները, «Պատվի համար», «Նամուս» դրամաները: Վ. Տերյանի բնորոշմամբ՝ «Շիրվանզադեն այն հեղինակն էր, որ մեր գրականությունը տարավ Եվրոպա»¹:

¹ Վ. Տերյան, Երկեր, 1956, էջ 516:

Կյանքի մեծ մասը Շիրվանղաղեն անցկացրեց բուրժուական հասարակության պայմաններում: Սակայն, լինելով այդ հասարակության «մոլորյալ որդին», նա երբեք միամիտ պատրանքներ չփափայեց մարդու էությունն աղավաղող, մարդկային կյանքը կանխիկ հաշվի վերածող, անբնական ու անօրինական սոցիալատնտեսական հարաբերությունների հանդեպ, այլ դարձավ նրա ամենազգոն, խորաթափանց և համոզված քննադատներից մեկը: «Սեկապիտալիզմի հրկրաբուխ շեմ եղել երբեք», — գրել է Շիրվանղաղեն դեռևս 1911 թվականին, — ընդհանրապես, ես կովել եմ նրա դեմ, ավելին, քան ողջ հայ գրականությունը միասին վերցրած»:

Գեղադեպի զորեղ գրող և դեմոկրատական մտածողին բնորոշ մտածողությամբ նա բացահայտեց կապիտալիստական աշխարհի ողբերգությունն ու սարսափները, ներկայացրեց մարդու ճակատագիրը բուրժուական հասարակության «սրբագործված» օրենքների միջավայրում: Շիրվանղաղեի ստեղծագործությունը՝ արձակն ու դրամատուրգիան, լայն ընդհանրացումներով և ռեալիստական կատարյալ ու գունագեղ ձևերի մեջ ընթերցողի առաջ ցուցադրեցին բուրժուական հասարակության քառհաս ու կործանման պատմական օրինաչափությունը: Շիրվանղաղեն հնչեցրեց այն մարդկանց մահացման ահազանգը, որոնք տիրապետող ուժ էին և «հերոսներ»՝ նավթային ընկերություններում, ֆարրիկաներում, դատարաններում, բանկերում:

Կյանքի ողբերգական վերապրումները ոչ միայն հոգեպես չղինաթափեցին ժողովրդական գրողին, ոչ միայն նրան չճնադրին պաշարի առաջավոր դիրքերից, այլև, ընդհակառակը, արթնացրին նրա սիրտ և ատելության հզոր ուժերը, սեր՝ դեպի հայ դեմոկրատիան, ժողովրդական ազնիվ, չաղավաղված ու գեղեցիկ բնավորությունները, ատելություն՝ դեպի «խիղճը նրկաթն սնդուկին հանձնած և հոգին գրպանը դրած» մարդկանց՝ դրամական դարի արքաները:

Բացասելով հին, անկենդան, ասպականված կյանքը, Շիրվանղաղեն իր ստեղծագործությամբ հաստատեց իսկական, գեղեցիկ, մարդկային կյանքի երազանքը: «Ամեն ինչ մաքուր համար» հումանիստական բարձր սկզբունքն է ընկած աշխարհի, մարդու, կյանքի նկատմամբ Շիրվանղաղեի վերաբերմունքի հիմքում, կյանքի իդեալական ձևի հաստատման պաթոսն է նրա ստեղծագործության ու հասարակական գործունեության գլխավոր աղաղակը:

Նոր էջ բացելով հայկական ռեալիզմի հարյուրամյա պատմության մեջ, Շիրվանղաղեն, միաժամանակ, դարձավ համաշխարհա-

յին ռեալիստական գրականության զարգացման ընթացքի ակտիվ մասնակիցը: Ռեալիստիայի նախօրյակին արդեն նա նկատում է բուրժուական արվեստի բազմազան նորագույն հոսանքների անհեռանկարայնությունը և գեղարվեստական նոր խոսքի ստեղծման պատմական անհրաժեշտությունը: 1910-ին, Փարիզից ուղարկած մի նամակում Շիրվանզադեն գրում է. «Նորագույն ստեղծագործության ապիկարությունը մի տխուր փաստ է ոչ միայն նկարչության և արձանագործության մեջ, այլև գեղարվեստի բոլոր ճյուղերի, նաև գեղեցիկ գրականության և զրամայի վերաբերմամբ: Քսաներորդ դարը, ըստ երևույթին, գեռ շուտ չի ասելու իր խոսքը: Սպասենք, գուցե մերձավոր ապագան ավելի մխիթարական լինի, քան ներկան, որի «նորագույն դարձյուններ» կոչված հավակնությունները այնքան ապիկար դուրս եկան»:

XX դարի գեղարվեստական նոր խոսքը—սոցիալիստական գրականությունը Շիրվանզադեն «նկատեց» միայն այն ժամանակ, երբ հաղթահարելով սոցիալիստական ռեալիստիայի նկատմամբ արտահայտած որոշ տարակուսանքները և «ինտելիգենտական վախ» մոմենտները, տարագրությունից վերադարձավ Սովետական Հայաստան (1926-ին), դառնալով Հայաստանի վերաշինության պատգամարերը, սոցիալիստական նոր կուլտուրայի ակտիվ շինարարը, ազգերի հղբայրության քարոզիչը:

Գրողն ամբողջ սրտով ու գիտակցությամբ զգաց պատմության հզոր զարկերակը: Այդ ճշմարիտ ու խոր զգացողությունն էլ հնարավորություն տվեց նրան ողջունելու նոր աշխարհի՝ սոցիալիզմի աշխարհի ծնունդը: «Մի անգամ ևս թերթենք մեր երկհազարամյա անցյալի ժամանակագրությունները,—գրում է Շիրվանզադեն 1928 թվականին,—և մի անգամ ևս կհամոզվենք, որ հայ ժողովուրդը երբեք չի ունեցել այն ազատությունը, որ ունի այժմ: Եվ թող մեր նոր սերունդը այս գիտակցությամբ սողորված և իրեն պարզված լինելու հնարավորությամբ ոգևորված կրկնապատկի իր եռանդը Հայրենիքի վերաշինության համար»:

Շիրվանզադեն իր մեջ կրում էր ստեղծագործության այն արթուն ոգին, որ միշտ էլ հատուկ է հղիլ իսկական մեծ արվեստագետին: «Ծերությունը Շիրվանզադեի համար,—դիպուկ է նկատել Մարիետա Շահինյանը,—անընդհատ մի վերելք է: Եվ հասակի յուրաքանչյուր նվաճած բարձրության վրա նա հաստատվում է ինչպես նոր հարկում՝ բացված լուսամտի առջև, որտեղից և՛ տեսարանն է լավ, և՛ օդն է թարմ, և՛ մոտ է արևին»:

Ալեգարդ գրողը սովետական գրականությանը հարստացնում է՝ մի շարք պատմվածքներով, հրապարակախոսական հոդվածներով, «Վերջին շատրվանը» կինո-սցենարով (որոշեղ անդրադառնում է գործարանային բանվորության կյանքին), ավարտում է «Կյանքի բովից» երկհատոր մեմուարային վեպը և կերտում «Մորզանի խնամին»՝ սոցիալիստական հայ դրամատուրգիայի կայուն արժեքներից մեկը։ Այս կոմեդիան, որ օրգանապես կապվում է Շիրվանզադեի նախորդ շրջանի ստեղծագործության հետ, աչքի է ընկնում գործողության հարստությամբ և կոնֆլիկտի ինքնատիպությամբ։

«Մորզանի խնամին» կոմեդիայում պրոդն ավարտում է բուրժուական հասարակության կյանքի քննադատական պատմությունը, որ նա սկսել էր անցյալ դարի 80-ական թվականներից, և արդեն աշխատավորության հաղթական դիրքերից ահել ծաղրի է էնթարկում բուրժուազիայի այսպես կոչված «վերջին մոհիկաններին», որոնք ռևոլյուցիայի վճռական ձեռքով դուրս շարավերել երկրի սահմաններից, սպիտակ էմիգրացիայում անդոր համառությամբ երազում են հին, պատմականորեն մահվան դատապարտված կյանքի ձևերի վերականգնումը։

Իր ստեղծագործության նախորդ փուլերում գերազանցապես դրամաներ դրած հեղինակը այս անգամ ձեռք է զարկում կոմեդիայի տեսակին ամենից առաջ այն պատճառով, որ նրա նկարագրած բուրժուական աշխարհը, հասնելով կործանման եզրը, այլևս կոմիկական էր թվում հաղթող ժողովրդի հզոր ուժի համեմատությամբ։

Պատմության ճշմարիտ զգացողությունը և հեղափոխության միջոցով հին կյանքի բոլոր հակասությունների լուծման գիտակցությունը Շիրվանզադեին հնարավորություն տվին կերտելու սպանիչ երգիծանքը դեմոկրատիայի բոլոր թշնամիներին՝ նախկին արդյունաբերողների ու ցարիզմի թիկնապահ-սպասավորների հանդեպ։

Այս գիտակցությամբ էլ պայմանավորված է «Մորզանի խնամին» կոմեդիայի երգիծանքի բնույթը՝ ուղղակի հեգեմոն կործանված ուժերի բարոյական ոչնչության ու հոգեկան դատարկության հանդեպ, անդիօղ ծաղր, անմիջական ցատում՝ կատարյալ ոչնչացման արժանի «հերոսների» նկատմամբ, այնպիսի ծիծաղ, որը իր սահմանների մեջ չի հանդուրժում կարեկցության ու ցավի որևէ ներքին «հակահոսանք», ներդրամտության ու հաշտեցման ամենահեռավոր նշույլ անգամ։ Դա ծիծաղի բարձրագույն ձևն է՝ սատիրական կոմեդիան, որը գրսևորում է բացասման հզոր կիրք, մահվան

ահեղ դատաւիճիւմ դեպի պատմութեան հակաժողովրդական և հակահումանիստական բոլոր ուժերը:

Ճշմարիտ է Շիրվանզադեի ստեղծագործութեան քննադատը «Մորգանի խնամին» կատակերգութեան կոնֆլիկտի բնութագրման հարցում.

«Ոմանք այն անվանել են կենցաղային կոմեդիա, իսկ մի քանիսն ասել են, որ այն կոմեդիա է, որտեղ կենցաղային կոմեդիայի փոխարէն կան իրական իրադրութիւններ, որոնք չեն բացահայտում երկի էությունը: Իրոք կոմեդիայի մեջ կան կենցաղային տարրեր և սոցիալական շեշտված տենդենց, բայց այդ ամենը ունենալով հանդերձ, այն խորապէս քաղաքական կոմեդիա է»¹:

Կոմեդիայի հիմնական կոնֆլիկտը ծավալւում է մի կողմից էմիգրանտական ճահճի՝ ցարական գեներալների, նախկին գործարանատերերի, հարստութեանից զրկված արդշունարներով, և մյուս կողմից՝ նրանց դեմ անխորտակ կանգնած սովետական երկրի քաղաքական-բարոյական հզոր ուժի միջև:

Այն ժամանակ, երբ դեռ սպիտակ էմիգրացիան վերջնականապէս չէր լորցրել իր ոտքի տակի հողը, Շիրվանզադեն քաղաքական եղանակի խտրաբանութեամբ ու պայծառատեսութեամբ ցուցադրում է երկրից դուրս վաճառված ժողովրդի թշնամիների բոլոր երեւակայական կառուցումների ու սին պատրանքների փլուզումը: Կոմեդիայի սյուժետային կառուցվածքի մեջ մեծ վարպետութեամբ օգտագործելով Պետրոս Մինթոկի կյանքում կատարված թշուրիմացութեան փաստը (նախկին միլիտանտները խաբւում է անառակ որդու խոստումից, թե շուտով նա «խնամիւնալու» է դուլարի հրաշակալոր արքա Մորգանի հետ), Շիրվանզադեն գեղարվեստական արժանահավատութեամբ բացահայտում է Մինթոկի և նրան շրջապատող մարդկանց՝ գեներալ Շպուկենկովի, իշխան Արդուլով-Լայնակլակի ու մշուսների «փայփայած» ցնորքների մոնարխիստական բնույթը: «Կոմիք կտանենք,— հոխորտում է Մինթոկը յուրայինների շրջանում,— աւ տարժնատվեննի կմտնենք Ռուսաստան, Բոժե Տարիա խրանի. շաստնիյ սորստվեննոստը վաստանավիտ կտանենք, հանքերս կծախսեմ, փողերս գրպանս կդնեմ ու հայդա էլի Պարիժ: Ինձանից հետո թող քո Ռուսաստանն էլ, քո Կավկազն էլ և քո Հայաստան-մայաստանն էլ քարուքանդ լինեն, այնուամ չեմ գցիլ»:

Էմիգրացիայի երազած «ասպագա դրախտը» Շիրվանզադեն

¹ Հր. Թամրազյան, Շիրվանզադեի դրամատուրգիան, Հայպետհրատ, Երևան, 1954:

ներկայացնում է որպես ուղեղային հիվանդության արտահայտություն, նրա սոցիալական հոգեբանությունը ներկայացնելով որպես մարդկային կերպարանքը կորցրած, մինչև ուղն ու ծուծը խեղաթյուրված մարդկանց հիվանդ մտքի զառանցանք: Էմիգրացիայի քաղաքական պարտությունը դրամատուրգը հիանալիորեն զարգացնում է նրա բարոյական անկման հետ, ցուցադրելով նրա արտադրած նոր սերնդի՝ դրամաշուրթների ու գողերի, հասարակական տականքի նույնքան անփառունակ ապագան:

«Մորգանի խնամին» կոմեդիայի թեման, սակայն, չի սահմանափակվում էմիգրացիայի հակաժողովրդական վարքագծի ցասկոտ խարաղանուժով: Նրա պրորելեմատիկայի մեջ կարևոր տեղ է գրավում նաև նոր աշխարհի՝ սոցիալիզմի երկրի աճող հզորության ցուցադրումը, մի կողմից էմիգրանտական տականքի կործանման, նրանց փայփայած ետնաշխարհի (Hinterland) փլուզման, մյուս կողմից՝ անաղնիվ միջավայրի հետ իրենց կապերը խզող հերոսների (Արտաշես, Լիդա) միջոցով: «Ինչ վերաբերում է ինձ, ինչով էլ վերջանա գործը, վերադառնալու եմ Ռուսաստան» — ասում է Մինթոնի աղջիկը՝ Լիդան, այս անգամ էմիգրանտական աշխարհի դեմ ուղղելով Սովետական հայրենիքի մերկացնող խոսքը:

Հասարակական ծաղրի ենթարկելով հին կարգերի վերականգնման ցնորային գաղափարախոսությունը, անողորքաբար մլտորակելով հասարակական կյանքի մեջ երբեմնի «լսեմափայլ» դիրքից զրկված գաղափարները, Շիրվանդադեն հանդես է գալիս որպես ժողովրդի ապագա ճակատագրով խորասուսն մտահոգված քաղաքացի:

Կոմեդիայում ժխտվող կերպարները հանդես են գալիս ոչ միայն իրենց սոցիալական էության սատիրական ընդհանրացման ձևերով, այլև իրենց հոգեբանական, անհատական գծերով: Շիրվանդադեն համորեն զուգակցեց անհատական ու սոցիալական հատկանիշները հերոսների մեջ, դրանով իսկ հարստացրեց նրանց գեղարվեստական բնութագիրը: Ռեալիստական դրամատուրգիայի տրագիդիայի արտահայտությունն էր այն, որ Շիրվանդադեն սատիրական միջավայրը և հերոսները վերցրեց ոչ թի պայմանական հարաբերությունների, այլ պատմականորեն ու սոցիալականորեն իրական կոնֆլիկտների մեջ:

Նրա ներկայացրած հերոսները արտահայտում են իրենց հասարակական միջավայրի հոգեբանությունը՝ անհատական երանդներով, կենդանի մարդիկ են՝ բնավոլություն ճշմարիտ գծերով:

Կոմեդիայում փայլատակում է նաև Շիրվանզադեի հարուստ դիալեկտը՝ հյուսված «բուրջ» և «կոմիկական», հյութեղ ու կալամբուրային խոսքի տարրերից: Եվ, վերջապես, Շիրվանզադեն այստեղ ևս, ինչպես իր «Պատվի համար», «Նամուս» դրամաներում, հանդես եկավ որպես դրամատուրգիական խտացման ու կոմպոզիցիայի վարպետ: Սյուժետային բոլոր գծերն ու հերոսների բոլոր արարքները կենտրոնանում են նրա գլխավոր նպատակի՝ երկու աշխարհների կոնֆլիկտի շուրջը:

Այս երկով Շիրվանզադեն նոր աստիճանի բարձրացրեց քաղաքական կոմեդիայի ժանրը հայ գրականության մեջ, ստեղծեց ռեալիստական սատիրալի սկզբունքներ, կերտեց գեղարվեստական ցայտուն տիպեր՝ ոչ թե տվյալ հասարակական խավի սոցիալական արստրակցիայի ձևով, այլ անհատականացված բնավորությունների միջոցով:

2

Սովետահայ դրամատուրգիան, զարգացման առաջին շրջանում նշանակալից դիրքեր գրավելով քաղաքական կոմեդիայի բնագավառում, փորձեր է կատարում նաև գեղարվեստորեն յուրացնելու մի շարք այլ հասարակական պրոբլեմներ:

Պատմական և պատմա-ռևոլյուցիոն թեմատիկան մասնավորապես, գրավում է դրամատուրգների ուշադրությունը: 1922 թվականին Մ. Գևորգյանը գրում է «Վարդազար» արևելյան լեգենդը, իսկ 1923 թվականին Եկատերինա Բահաթուրը հանդես է գալիս «Արտավազդ» պատմական դրամայով, և այնուհետև, հաջորդաբար հրատարակում է «Թոնդրակեցիներ», «Սմբատ Բագրատունի» պատմական պիեսները:

Պատմական ողբերգության ժանրը անցյալի հայ դրամատուրգիայի առավել զարգացած և մասսայական տեսակներից էր: Մասնավորապես XIX դարի սղգային-աղատագրական վերելքի շրջանում գրվել են կլասիցիստական ուղղության բազմաթիվ պատմական դրամաներ՝ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության և հայրենասիրական զգացմունքների հրահրման նպատակով: Գրականությանը ողողվել է ավանդույթուններից ու պատմական հնագույն աղբյուրներից պահված արքաներով, զորավարներով, նախարարներով: Հայկական պատմական դրամատուրգիան, իհար-

կե, միատարր չէր. հասարակության լայն խավերի մեջ աղատագրության առաջադեմ գաղափարներ արթնացնող պիեաների կողքին գոյություն ունեւր նաև պրոգրեսիւ շարժումներին դեմընթաց գնացող կղերա-սպահանողական ոգով ներծծւած դրամատուրգիա: Պատմական ողբերգության ժանրը ունեւր մի էական, խոշոր թերութիւն: Դա նրա սահմանափակ կոնցենպցիան էր պատմական դեպքերի և պատմական հերոսների մեկնաբանության հարցում, հերոսներին իրենց ժամանակաշրջանի սահմաններից դուրս բերելու և ժամանակակից ռոմանտիկական հերոսի զգեստ հագցնելու տենդենցը: Նեղ էր կամ իսպառ բացակայում էր պատմական հերոսների գործունեության սոցիալական հիմքը, քիչ ուշադրութիւն էր դարձւում հայ ժողովրդի պատմության մեջ եղած սոցիալական պրոբլեմատիկային և դասակարգային պայքարի հարուստ զբովադներին:

Ե. Բահաթուրն իր պիեսներով և մասնավորապես «Արտավազդով», ցանկանում էր վերանայել պատմական ողբերգության այդ սահմանափակ հայեցութիւնը և պատմա-առասպելական հերոսների միջոցով բացահայտել ժողովրդի սոցիալական երազանքները:

Օգտագործելով V դարի հայ պատմագիրների (Մովսէս Խորենացի, Եվնիկ Կողբացի) մտա պահանջած տրագիցիոն առասպելը Արտավազդի մասին, Բահաթուրը փորձում է այդ առասպելից «դուրս կորզել» մի նոր կոնցենպցիա: Վիշապների կողմից Մասցաց քարանձավում շղթայված արքայորդին՝ Արտավազդը, Բահաթուրի մեկնաբանութիւմբ, հանդես է դալիս որպես սոցիալական հեղաշրջման համոզված մարտիկ, որն ունի գործունեութիւն լայն ծրագիր՝ բոլոր տեսակի ճնշումների վերացման և իսկական արդարութիւն հաստատման մասին: Գնալով առասպելի հուշ մոդեւնացման ուղիով (Արտավազդը ծնվում է արքա Արտաշէսի և մի գեղջուկ կնոջ կապից), դրամատուրգը խախտել է պատմական ճշմարտութիւն գեղարվեստական պահանջը և հերոսին վերագրել այնպիսի իղնալներ տւ ծրագրեր, որոնք չէին կարող տեղաւորվել նրա միջավայրի ու դարաշրջանի մեջ:

Ժամանակի իրական պահանջներից կտրված վերացական գաղափարական հերոսի ստեղծման Բահաթուրի փորձը, բնականաբար, հետք չթողեց սովետահայ դրամատուրգիայում և չդարձավ տրագիցիայի իսկական սկիզբ: Դա այն ճանապարհը չէր, որով պետք է քայլեր երիտասարդ դրամատուրգիան՝ ժողովրդի իսկա-

կան պատմությունը դրամատուրգիական ձևի մեջ վերհանելու համար:

Սովետահայ դրամատուրգիայի մեջ, 20-ական թվականների վերջում արդեն զգացվում է պատմության առանցքային երևույթները ղեկավարվածորեն ցուցադրելու անհրաժեշտությունը: Հայ դրամատուրգները ձգտում են գտնել արդիական նշանակություն ունեցող պատմական նյութը և որոնել ստեղծագործության իսկական հերոսին:

Այս որոնումների արդյունքը եղավ այն, որ արձակի ու պոեզիայի համեմատությամբ փոքր ուշացումով, դրամատուրգիայի մեջ ևս մուտք գործեցին ռևոլյուցիայի և քաղաքացիական պատերազմի հերոսները, իրենց հետ բերելով հերոսական օրերի ավյուրը, ռևոլյուցիոն պայթյալը, ռևոլյուցիայի մասնակիցների հոգեբանությունը:

Այս իմաստով բնորոշ է Դ. Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգը» մեկ արարով պիեսը (1926, «Նորք», № 2), որի նյութը Ռուսաստանի քաղաքացիական կռիվների հերոսական մի դրվագն է: Սև ծովի վրա նավարկող մի շոգենավում (նավը սիմվոլացնում է սոցիալական խայտաբղետ կաղմով երկիրը), սպասվող փոթորկի նախագուհուն, բախվում են իրար հետ նավի սպայությունը, նրա վրա գտնվող առևտրականները՝ մի կողմից, բոլշևիկ Սաֆյանն ու նավաստիները (Դիրենկո, Ջերվենկով)՝ մյուս կողմից: Ռևոլյուցիայի շարքային մասնակիցներին՝ նավաստիներին ցույց տալով քաղաքական պայքարի ամենապատասխանատու պահին, Դ. Դեմիրճյանը, բնականաբար, ուշադրությունը կենտրոնացրել է հերոսների հայացքների, նրանց քաղաքական, սոցիալական հատկանիշների և ոչ անհատական հոգեբանության վրա:

Դ. Դեմիրճյանին հետևեցին նաև ուրիշ հեղինակներ, իրենց ստեղծագործության ոլորտի մեջ առնելով ոչ միայն Հոկտեմբերի դրվագները (Վ. Թոթովենց՝ «Հրդեհը»), Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների իրադարձությունները, այլև Արևելքի ռևոլյուցիոնազատագրական շարժումները (Մ. Ջանան՝ «Բանվոր քեռին Արևելքում», Ստ. Բաղդասարյան՝ «Արյունոտ անապատ»): «Արյունոտ անապատ» պիեսը (1929), որը պատկերում է ֆրանսիական իմպերիալիզմի դեմ ոտքի ելած արաբ ժողովրդի ազատագրական պայքարը, մեծ հաջողություն ունեցավ Հայաստանի թատրոններում, մանավանդ Լենինականի դրամատիկական թատրոնում, ուր ներկայացվում էր «Մարոկկո» անունով:

20-ական թվականներին մի քանի պիեսներով հանդես եկավ հայ պրոլետարական դրամատուրգիայի սկզբնավորող Անուշավան Վարդանյանը (1879—1954):

Ա. Վարդանյանը ծնվել է 1879-ին, Հին Նախիջևանի Չանանաբ գյուղում: Հնարավորություն չունենալով սիստեմատիկ կրթություն ստանալու, նա երկար տարիներ Թիֆլիսում, Ադելխանովի դործարանում աշխատում է որպես կոշիակար բանվոր: Նրա կյանքում վճռական նշանակություն է ունենում մարքսիստական գրականության հետ ծանոթանալը և մտերմությունը բուլշևիկ բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանի հետ: 1909-ին Վարդանյանը մտնում է Կոմունիստական պարտիայի շարքերը և որպես ագիտատոր, ռեվոլյուցիոն աշխատանք է կատարում գործարանային բանվորության միջավայրում:

1905 թվականի ռեվոլյուցիայի դեպքերի ալդեպոլիտիկայում նա գրում է «Գործադուլ» («Տգիտության զոհեր») պիեսը, առաջին անգամ հայ դրամատուրգիայում ստեղծելով բանվորների կերպարներ: Պիեսը բեմադրվում է 1912-ին, Ա. Արմենյանի թատերախմբի ուժերով: Դրամայի առանցքը գործարանատիրոջ՝ կապիտալի և գիտակից բանվորների մեջ օրեցօր խորացող հակասությունն է: Վարդանյանը ցուցադրում է դասակարգային ինքնագիտակցության արթնացման պրոցեսը բանվորության շրջանում, տալով դասակարգային հակամարտության մի շարք գունեղ պատկերներ:

Հակոբ Հակոբյանը «Գործադուլ» պիեսի բեմադրության առթիվ գրում է հետևյալը. «Ահա մի ուրախալի երևույթ, մի պատմական մոմենտ՝ առաջին անգամ հայ բեմի վրա տեսնել զուտ բանվորական աշխարհը՝ իր որոշ հոգեբանությամբ, իր աղաղակող հոգսերով, ցավերով և կարիքներով»:

Ջնաշած այն հարձակումներին, որ բուրժուական մամուլը կատարում է բանվոր դրամատուրգի առաջին երկի նկատմամբ, նա չի դադարեցնում ստեղծագործական աշխատանքը: 1913-ին Վարդանյանը գրում է «Ուրվականներ» («Սունդուկենց Գաբույի տանը») վոդեվիլը: Հերոսները բարձր են գնահատում Գ. Սունդուկյանի «Պիպոն», արտահայտելով իրենց ազդակցական հավատարմությունը սոցիալական արդարացի բողոքի ու ըմբոստության պեպոյական տրագիդիային:

Այս պիեսները պրոլետարական դրամատուրգիայի դադափա-

1 Հ. Հակոբյան, «Տգիտության զոհեր», «Մեր կյանքից», 1912, № 15:

բական հասունացման ցուցանիշներն էին և հայ գրականութուն էին բերում դասակարգային կրքոտ ատելութիւնը դեպի բուրժուազիան:

20-ական թվականներին Վարդանյանը գրում է «Կարմիր պարտիզաններ», «Ազնիւ քաղաքացիներ» և ուրիշ պիեսներ, որոնց մեջ ձիշտ է, դրամատուրգիական վարպետութեան ոչ այնքան բարձր մակարդակով, բացահայտում է հին գյուղի ընդերքում առաջ եկած սոցիալական տեղաշարժերը, և քաղաքացիական պատերազմի տարիներին գյուղական չքավորութեան մղած պայքարը՝ հանուն Սովետական իշխանութեան հաստատման: Այնուհետև Ա. Վարդանյանը գրում է մի շարք պիեսներ, որոնց նյութը կոտլոնտիստային հայ գյուղի կազմավորման առաջին շրջանի երևույթներն են («Դանիել աղա», «Բանդիտներ», «Դիրքերում»):

Ա. Վարդանյանի պիեսներում արտահայտված կենցաղագրութիւնը, սոցիալական նյութի յուրացման պարզունակութիւնը և դրամատուրգիական ուժեղ պայքարի պակասը բնորոշ է նաև Լ. Սալաթեանի «Մի կտոր հողի համար» (1923) ճանաչողական արժեք ունեցող պիեսին, որ ժամանակի ամենաբանուկ պիեսներից էր ոչ միայն պրոֆեսիոնալ, այլև սիրողական բազմաթիւ թատերախմբերում:

Տրագիդիոն գյուղագրութեան ոգով ցուցադրելով հին հայկական գյուղի ողբերգութիւնը, ներկայացնելով նախապաշարված խավար աշխարհի մի քանի կենդանի գծերն ու գյուղացիական առօրյայի կոյրիտային պատկերները, հեղինակն, այնուամենայնիւ, շատ էլ հեռու չի գնում փաստագրութեան սահմաններից:

Չնայած արդիական թեմատիկայի նվաճման ղգացողութեանը, հայ դրամատուրգիան չի ստեղծում մնայուն արժեքի պիեսներ արդիականութեան մասին: Ասպարեղ եկած բազմաթիւ մեկ-երկու գործողութեամբ ագիտակաները՝ իրենց մարդ-սխեմաներով, թեև կատարում են իրենց դերը, բայց շուտ էլ մոռացվում են: Սրանց մեջ առավել հետաքրքրական են Արշալիր Ղարազուլյանի «Կոմսոմոլ Աստղիկը» և «Շուշանաձորում» պիեսները: Սրանցից առաջինը կենցաղային դրամա է, ուր հին և նոր կենցաղի բախման հիմքի վրա ցուցադրվում է հայ գյուղացիութեան նոր սերնդի՝ սոցիալիզմի երիտասարդ շինարարների (Աստղիկ, Միսակ) հոգեբանութեան ձևավորման ընթացքը:

Կոտլոնտիստային շարժման առաջին օրերին լայն հանդիսատեսի մեջ հաջողութիւն է ունենում Եվգ. Յանտլսկու «Յասում» դրա-

մայի տեղայնացված, «հայկականացված» տարբերակը: Տ. Հախումյանը հմտորեն գունավորելով հայ գյուղի միջավայրի ու կոլտրիտի, հայ գյուղացիների լեզվական դարձվածաբանության ներկերով, փաստորեն մատուցում էր «խնթնություն» մի երկ, որ անսովոր հաջողություն գտավ ոչ միայն մայրաքաղաքում, այլև ներկայացվեց Հայաստանի գրեթե բոլոր գյուղերում՝ գերազանցորեն բաց երկնքի տակ՝ գյուղական կալերում ու հրապարակներում:

Այս շրջանում արդյունաբերական կյանքը արտացոլելու փորձեր նույնպես կատարվում են: Դերասան Վ. Վաղարշյանը գրում է «Նավթ» դրաման (1930), վերարտադրելով նավթի հանույթի համար մղված պայքարի դրվագները Բաքվում, առաջին հնգամյակի տարիներին: «Նավթ» պիեսն աղքատ էր իր դրամատուրգիական պոետիկայով և սխեմատիկ՝ կոնֆլիկտով, բացակայում էր իրականության շոշափելի ղգացողությունը, սակայն ուշագրավ էր որպես ժամանակակից թեմատիկային մոտենալու առաջին փորձերից մեկը:

Այսպիսով սովետահայ դրամատուրգիայում 20-ական թվականների ամենաուժեղ երակը մնում է հեղափոխության թշնամիների նկատմամբ սատիրական ծաղրը:

Սակայն դրանով չի սպառվում նրա բովանդակությունը: Դրամատուրգիան, հաղթահարելով նոր հերոսի պատկերման «ոմանտիկական» սխեմատիզմը, երևույթների մատուցման փաստագրական սահմանափակությունն ու ակներև նպատակաբանությունը, ուժեր է կուտակում հաջորդ փուլերում նվաճելու ժամանակակից կյանքի թեմատիկան:

Դրամատուրգիան ու թատրոնը՝ նրա գործիչները սուր կերպով զգում են ժամանակակիցների հերոսական բնավորությունների ստեղծման անհրաժեշտությունը: Թի որքան հասունացել էր կյանքի նոր հերոսների պատկերման պահանջը՝ վկայում են ստեղծագործական այն բուռն, տաք վեճերը, որոնք տեղի էին ունենում 30-ական թվականների շեմին, մամուլում և դրական-թատերական դիսպուտներում:

1928—1930 թթ. ծայր է առնում դրամատուրգիական դիսպուտների մի շրջան. դրամատուրգիայի կարեորագույն խնդիրն է համարվում դրական հերոսի և արդիական թեմատիկայի պրոբլեմների լուծումը՝ գեղարվեստական բարձր վարպետությամբ և դրամատուրգիական բազմազան ժանրերում: 1928 թվականին Հայաստանի Կոմպարտիայի Կենտկոմը որոշում է ընդունում թատ-

րոնի ռեպերտուարի մասին՝ նրա զարգացման գլխավոր գիծը համարելով ժամանակի հոգեբանական ու էթիկական հիմնական պրոբլեմների արտացոլումը: Այս պահանջը, որպես գլխավոր ուղղություն, առաջադրվում է նաև ազգային թատրոնների հարցերին նվիրված խորհրդակցության առթիվ Անդրերկրում ընդունած բանաձևի մեջ (1929): Բանաձևում մասնավորապես ասվում է. «Ռեպերտուարի հարցում ճիշտ զիծը թատերական գործը ղեկավարող կադմակերպություններից պահանջում է, — ռուսական, ուկրաինական, բելոռուսական և արտասահմանյան պրոլետարական ու հեղափոխական հիւղինսկների տված արժեքավոր դրամատիկական նյութի օգտագործման հետ միասին, — ամեն կերպ նպաստել ինքնուրույն դրամատուրգիայի աճին ու զարգացմանը: Հատուկ ուշադրություն պետք է դարձնել այնպիսի պիեսների ստեղծմանը, որոնք տեղական կենցաղից, տվյալ ազգության աշխատավորության դասակարգային պայքարից և սոցիալիստական շինարարությունից առնված թեմաների ու կերպարների օգնությամբ նպաստեն հանդիսատեսի ինտերնացիոնալիստական դաստիարակությանը, նրա մեջ պրոլետարական, մարքսիստական-լենինյան աշխարհայայրի մշակմանը»¹:

Սովետահայ դրամատուրգիան զնաց դասական և ռուս ժամանակակից դրամատուրգիայի փորձի ռուսումնասիրման և արդիական կյանքի ճանաչողության ճանապարհով: Դա ամրապնդեց նրա դիրքերը և զարգացման անհրաժեշտ հենարանները:

¹ Ս. Մելիքսեյան, Մեր թատրոնի ուղին (ռուսերեն), Երևան, 1940, էջ 79:

ՀԱԿՈՒ ՀԱԿՈՒՅԱՆ

Հակոբ Հակոբյանի ստեղծագործությունը սկսվում է սոցիալիստական ռևոլյուցիայի նախապատրաստման ժամանակաշրջանի հայ գրականությունը:

Հակոբյանի գրական գործունեությունը սերտորեն կապված է Անդրկովկասի բաղմաղդ պրոլետարիատի, Անդրկովկասի բոլշևիկյան կազմակերպությունների հերոսական պայքարի պատմության հետ: 1900-ական թվականներից սկսած Հակոբյանի ստեղծագործական կյանքի ուղին քայլ առ քայլ անդրադարձնում է Անդրկովկասի ու Ռուսաստանի պրոլետարիատի ռևոլյուցիոն պայքարը ցարիզմի ու կապիտալիզմի դեմ՝ հանուն սոցիալիստական ռևոլյուցիայի հաղթանակի, իսկ այնուհետև, հետհոկտեմբերյան շրջանում Հակոբյանն ուժգնորեն արձագանքում է սոցիալիստական շինարարությանը:

1

Հակոբ Հակոբյանը ծնվել է 1866 թ. մայիսի 30-ին (հին տոմարով՝ մայիսի 17-ին), Գանձակում (այժմ Կիրովաբադ, Ադրբեջանական ՍՍՌ), արհեստավորի ընտանիքում:

Հայրը՝ մաշակար Ֆականը իր արհեստից ստացած եկամուտով հաղիվ կարողանում էր հոգալ բաղմանդամ ընտանիքի հոգսերը: Նյութական կարիքի ու անապահովության պայմաններում Հակոբյանը մի կերպ ստացավ նախնական կրթություն: Նա Գանձակի ռուսական գիմնազիայում սովորեց մինչև 5-րդ դասարանը:

և այս դասարանն էլ չավարտած, հարկադրված դուրս եկավ դըպրոցից ու այնուհետև այլևս դպրոցական կրթությունը շարունակելու հնարավորություն չունեցավ: Բայց դպրոցական կյանքի այդ տարիներին արդեն պատանի Հակոբյանը նախապատրաստվում է մտնելու հասարակական կյանքի դպրոցը:

Պատանի Հակոբյանը հայրենի քաղաքում ականատես էր ցարական կառավարության կողմից դպրոցների փակմանը (1885): 16—17 տարեկան հասակում նա արդեն վերահասու էր այն իրողությանը, որ պաշքարը ցարիվմի ռեակցիոն քաղաքականության դեմ մղվում է ժողովրդի ազատագրության հեռանկարով:

Գանձակում 1885 թվականին կազմակերպվում է աշակերտական խմբակ: Այդ խմբակի պարբերաբար գումարվող ժողովներում, զրականության ու լեզվի հարցերից բացի, շոշափվում էին նաև հասարակական-քաղաքական հարցեր: Գիմնազիլիտ Հակոբյանն էլ ակտիվորեն մասնակցում է այդ խմբակի հավաքույթներին: Դրանցից մեկում նա ռեֆերատ է կարդում սոսլթանական Թուրքիայի ճնշման տակ հեծող հայերի դրության մասին՝ օգտագործելով հայ գրողների (մասնավորապես Բաֆֆու) երկերը: Հակոբյանն արդեն ծանոթ էր ևս. Աբովյանի, Ռ. Պատկանյանի, Բաֆֆու, Մ. Նալբանդյանի, Մերենցի, Ղ. Աղայանի և մյուսների երկերին, որոնք ապագա բանաստեղծին ներշնչում էին ազատասիրություն, հայրենասիրություն և ատելություն սոսլթանական ու ցարական բռնակալության նկատմամբ:

Թեև գիմնազիայում սովորելը, հատկապես վերջին երկու ուսումնական տարիներին (1884—1886), Հակոբյանի համար շատ ծանր էր, և նա առանձնապես չէր փայլում իր առաջադիմությամբ, այնուամենայնիվ, այդ տարիները նրա մտավոր զարգացման դրժում խոշոր նշանակություն ունեցան: Գիմնազիլացում նա բավականաչափ սովորում է ռուսաց լեզու, մասամբ և լատիներեն, հունարեն ու գերմաներեն: Ռուսաց լեզվի միջոցով Հակոբյանը ծանոթանում է ռուս գրականության ականավոր վարպետների երկերին, որոնց եռանդուն ընթերցումը՝ հատկապես 1884—1886 թվականներին, խոր հետք թողեց գավառացի պատանու մտավոր զարգացման և գրական ուսումնառության վրա:

Գիմնազիան բացում էր իմ աչքերը... Կարդում, կլանում էի Նեկրասովը, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Տոլստոյը, Դոստոևսկին, որին՝ խոստովանած՝ չէի սիրում: Զափազանց մռայլ էր նա իմ

կայտառ, զվարթ ու կենսուրախ բնավորության համար»,—գրում է Հակոբյանն իր ինքնակենսագրական հուշերում¹։

Ռուս ու արևմտաեվրոպական գրականության հետ միասին գիմնագիտո Հակոբյանը հարաճուն հետաքրքրություն է ցուցաբերում մայրենի գրականության նկատմամբ։

Բայց հարկ է նկատել, որ ռուսական գիմնագիտյի հայ աշակերտի համար իր ազգային գրականությունն ամեն տեսակետից ավելի քիչ էր մատչելի։ Գիմնագիտյում ոչ միայն չէր խրախուսվում մայրենի լեզվին տիրապետելու և գրականությանը ծանոթանալու հայ աշակերտների բնական ձգտումը, այլև արգելակվում էր։

Հայ աշակերտի, ուրեմն և Հակոբյանի մեջ մայրենի գրականության սերը դարգանում էր հակառակ գիմնագիտյի պետականորեն սահմանված կրթական-դաստիարակչական ուղղությանն ու ոգուն, մղում ստանալով դրսից՝ Գանձակի հայ ուսուցչության ու հասարակական-քաղաքական կյանքի նկատմամբ ակտիվություն ցուցաբերող առաջադեմ երիտասարդության միջավայրից։

Ուշագրավ է, որ մայրենի գրականությունից առաջին նշանավոր երկը, որ կարդացել և խորապես հուզվել է Հակոբյանը, եղել է «Վերք Հայաստանին»։

1884—1886 թվականներին Գանձակում գրած «Հիշատակարանների» օրագրություններում հանդիպում ենք XIX դարի գրեթե բոլոր հայ նշանավոր գրողների անուններին, որոնց երկերը Հակոբյանը կարդում էր և պարբերաբար գրառումներ կատարում՝ հաճախ ոչ միայն երկի վերնագիրը նշելով, այլև վերապատմելով կարդացածի բովանդակությունը և ավելացնելով իր խորհրդածությունները։ Խ. Աբովյան, Ստ. Նաղարյան, Միք. Նալբանդյան, Բաֆֆի, Ծերենց, Ռ. Պատկանյան, Մուրացան, Շիրվանզադե (որն այն ժամանակ նոր էր հանդես եկել՝ իր «Գործակատարի հիշատակարանից» ու «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքներով), Սանդալ և այլն, պարբերական մամուլի օրգաններից՝ «Հյուսիսափայլ», «Արծազանք», «Նոր Դար», «Մշակ», «Աղբյուր», «Մեղու Հայաստանի», «Գործ», «Փարձ» և «Արարատ»,— ահա թե ինչ էր կարդում գիմնագիտո Հակոբյանը 1884—1886 թվականներին։

19 տարեկան էր Հակոբյանը, երբ դուրս եկավ գիմնագիտյից

¹ «Նորք», 1924, № 4։

(1886) և, Գանձակում աշխատանք չգտնելով, նույն տարվա սկզբին մեկնեց Թիֆլիս:

Հակոբյանը բռնում է պանդխտության ճանապարհը, որին այն ժամանակ դիմում էին Կովկասի գյուղական վայրերի հաղարավոր պատանիներ ու երիտասարդներ, նորից հայրենի օջախը վերադառնալու՝ շատերի համար ապարդյուն հույսերով:

Գանձակից հետո՝ մեկ տարի Թիֆլիսում (1886—1887), այնուհետև մոտ յոթ տարի Բաքվում (1887—1893), հետո նորից Թիֆլիսում, ուր վերջնականապես (1894 թ. սկզբից) հաստատվեց բանաստեղծը,—ահա այդ վայրերում անցան Հակոբյանի պատանեկության ու երիտասարդության տարիները:

Բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքի ուղղության համար վճռական նշանակություն են ունեցել մասնավորապես Բաքվում ապրած տարիները (1887—1893): Նախ մեկ տարի շարունակելով Թիֆլիսում վարած իր աշխատանքը, իբրև դեղագործ՝ էյիսլերի և Չիժկովսկու դեղատներում, հետո նա հրաժարվում է դեղագործության մեջ մասնագիտանալու մտադրությունից և, հանգամանքների բերումով, ընկնում է Բաքվի նավթագործարանային աշխարհը, պաշտոնավարում գլխավորապես իբրև հաշվապահ: Դա անհրապույր մի զրադմտնք էր բանաստեղծական հակումներ ունեցող երիտասարդի համար, բայց հենց այդ զրադմտնքի շնորհիվ է, որ նա առիթ է ունենում մոտիկից ծանոթանալու բանվորական-գործարանային աշխարհին, որը և դարձավ Հակոբյանի հարազատ աշխարհը, ապագա պրոլետարական ռեուլյուցիոն երգչի ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրը:

2

Հակոբյանի դրական կյանքն սկսվեց 90-ական թվականների սկզբին: Նրա առաջին սույազիր բանաստեղծություններին (1893 թվականից սկսած) հանդիպում ենք Ա. Արասխանյանի «Մուրճ» ամսագրում: Իր վաղ շրջանի ստեղծագործությամբ Հակոբյանը հայ գեմոկրատական պոեզիայի՝ 80—90-ական թվականներին հրապարակ ելած սերնդի ներկայացուցիչներից մեկն է. երիտասարդ բանաստեղծին հրապուրող մոտիվները համահնչյուն են նրա սերնդակիցների նույն ժամանակվա երգերին:

Իր ժամանակակիցներին հետ հիմնական ընդհանրություն ունե-

նալուվ հանդերձ, Հակոբյանն իր ստեղծագործական կյանքի հենց սկզբից ղգալիորեն տարբերվում է նրանցից: Սոցիալական անհավասարության արձագանքը, աշխատանքի և սոցիալական մոտիվները հենց այն տարրերն էին, որոնք հաջորդ փուլում պետք է աճեին ու տիրապետող դառնային՝ հիմնովին փոխելով Հակոբյանի ստեղծագործության զաղափարական հիմքը: Գեռես 90-ական թվականներից սկսած Հակոբյանն հետևողհետե աճող հետաքրքրություն է ցուցաբերում հասարակության ամենաաճնշված դասակարգի՝ բանվորության վիճակի նկատմամբ:

Եվ դա պատահական չէր: Ժամանակի հայ գրողներից թերևս ոչ ոք այնպիսի լայն շփում չունեի գործարանային-բանվորական կյանքի ու աշխատանքի հետ, որքան Հակոբյանը: Հիշենք, որ նա շուրջ յոթ տարի ապրում և աշխատում էր նավթաշխարհում՝ Բաքվում, որը 80—90-ական թվականներին ոչ միայն Անդրկովկասի, այլև բովանդակ Ռուսաստանի խոշորագույն արդյունաբերական կենտրոններից էր: Բաքվից հետո Թիֆլիսում ևս՝ 1894 թվականից սկսած, Հակոբյանը մշտապես առիթ ուներ հաղորդակից լինելու բանվորական կյանքին: Այդ տարիներին (1894—1900) նա աշխատում էր «Ռոսսիա» ապահովագրական ընկերությունում, ապա Կարապետով-Բերիժանով ընկերության մեխանիկական գործարանում՝ հաշվապահի պաշտոնով: Երիտասարդ Հակոբյանի ուշագրությունը գրավում են բանվորների աշխատանքի ու կյանքի անտանելի պայմանները: Թեև նա դեռ հեռու էր պրոլետարիատի դասակարգային պայքարի ըմբռնումից, բայց օրեցօր նրա համար ավելի որոշակի էր դառնում շահերի այն անհաշտ հակադրությունը, որ գոյություն ուներ բանվորների ու բուրժուազիայի միջև: Այդ տեսակետից ուշագրավ է Հակոբյանի ընդարձակ հոդվածը՝ «Մուրճ» ամսագրում, «Բանվորների ապահովագրումն Ռուսաստանում դժբախտ դեպքերից» վերնագրով, որը գործարանային բանվորների աշխատանքային պայմանների մի փաստալից ուսումնասիրություն է՝ լի ուշագրավ դիտողություններով ու մտքերով, ինչպես բանվորների դրության, այնպես էլ բանվորների ու կապիտալիստների շահերի հակադրության վերաբերյալ:

1899 թ. Թիֆլիսում, «Մուրճ» ամսագրի հրատարակությամբ, լույս տեսավ Հ. Հակոբյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն, ուր տեղ էին դրել հեղինակի վաղ շրջանի ստեղծագործության աչքի ընկած նմուշները:

Ժողովածուն ժամանակակից հայ մամուլում իր արձագանքն

ունեցաւ թե՛ բարեկամական, թե՛ թշնամական դիրքերից: Արտահայտվեցին տրամադծորեն հակառակ կարծիքներ: Առաջինը խիստ բացասաբար արտահայտվեց Սպանդար Սպանդաբյանը՝ «Նոր Դար»-ում¹: Այս թերթի պաշտոնական կարծիքի արտահայտիչ Մինաս Բերբերյանը, իր «Գրական ակնարկներ» հոդվածում, խոսելով Լ. Մանվելյանի, Հովհ. Թումանյանի, Դ. Դեմիրճյանի ու Հ. Հակոբյանի բանաստեղծությունների նոր լույս տեսած ժողովածուների մասին, ամբողջովին ժխտում է Հ. Հակոբյանի առաջին գրքի գեղարվեստական արժեքը և ոչ մի հուսալի բան չի գտնում նրանում:

Ի պաշտպանություն Հակոբյանի և ընդդեմ Մ. Բերբերյանի, մամուլում առաջինը հանդես եկավ հայ անվանի բանասեր Մանուկ Աբեղյանը, որն այն ժամանակ հայ գրականության պատմության դասախոսն էր Գևորգյան ճեմարանում: Վերլուծելով ժողովածուի բանաստեղծություններից մի բանիսը («Ուխտ բարեկամության», «Ես երգեցի» և այլն), Մ. Աբեղյանը հիմնովին հերքում է Մ. Բերբերյանի ժխտական կարծիքը Հ. Հակոբյանի մասին, ցույց տալով նրա բանաստեղծությունների գեղարվեստական արժանիքները:

Ազգային-պահպանողական քննադատության հարձակումներից պաշտպանելով երիտասարդ բանաստեղծին, Մ. Աբեղյանը նշում է «զգացումների ու գաղափարների այն նորությունը», որ բերում էր Հակոբյանը իր առաջին գրքով:

Այդ շրջանում Հակոբյանի երգած հիմնական մոտիվներն էին սերը, հայրենի բնությունը, գյուղական կյանքն ու կենցաղը, հայ ժողովրդի ճնշված, անաղատ վիճակը՝ մասնավորապես սուլթանական Թուրքիայում, ժողովրդի վիշտն ու հոգսերը, հայ աշխատավոր գյուղացու պանդխտությունը, հայրենիքի անկասկածյալ ու ազատության երազները: Այս մոտիվներն ընդհանուր էին Հակոբյանի ժամանակաշրջանի գրական նոր սերնդի մյուս ներկայացուցիչների համար ևս:

Բանաստեղծի վաղ շրջանի գործերի մեջ էական տեղ է գրավում ժողովրդական վշտի ու տառապանքի մոտիվը, որի աղբյուրը ոչ միայն հայրենիքի ճնշված, անաղատ վիճակն էր, այլև նրա հետամնացությունը, մասնավորապես գյուղում տիրող խավարը, որի մեջ խարխալում էր բուն ժողովուրդը՝ աշխատավոր գյուղացիությունը: Հիշենք, «Գեղջուկի վախը» (1899), «Գյուղական բալ-

¹ «Նոր-Դար», 1899, № 214:

լադ» (1898), «Քրդի շունը» (1894) և «Չարըդ տանեմ» (1899) ռուսաւորները, որոնք տալիս են ժողովրդի կյանքի ճշմարիտ պատկերը:

Ընդհանուր առմամբ բանաստեղծի այս շրջանում երգած մոտիվների մեջ տիրապետողը ժողովրդական կյանքի պատկերներն են: Բայց, ինչպես ասացինք, Հակոբյանի հենց այդ շրջանի ստեղծագործության մեջ արդեն հնչում են մոտիվներ, որոնցով նա որոշակիորեն սահմանագծւում է ժամանակի հայ սլովելիայից: Այս առումով ցայտուն օրինակ է ժողովրդականություն գտած «Նամուս ու ղեյրաթ» բանաստեղծությունը (1895), որը նվիրւած է հայ արհեստավորներին: Բանաստեղծը հարազատորեն նկարագրում է 30—90-ական թվականների համար բնորոշ՝ գործարանային հայ քանվոր-արհեստավորների բարոյական կերպարը և դրանով իսկ արտահայտում իր հոգեհարադատությունը «մուրճ ու սալի հետ ընկերացած» աշխատավորի նկատմամբ: «Նամուս ու ղեյրաթի» մոտիվը Հակոբյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության այն խոսքն էր, որը որոշում էր բանաստեղծի հետագա ինքնուրույն ուղին հայ պոեզիայում: Բանաստեղծությունն ինքնակենսագրական ատաղձ ունի և բնութագրական է հեղինակի տվյալ շրջանի գաղափարական կողմնորոշման համար.

Դեռ թոթովախոս մի մանուկ էի
Եվ յոթ տարեկան անդամ չկայի,
Երբ ինձ ավանդեց հայրս իմ անուս՝
Մի սրբազան խոսք, և դա էր՝ «Նամուս»:

Դպրոցի շեմքին ղեռ ոտը չդրած՝
Դեռ նոր էի դիրք ես ձեռքս առած,
Երբ մորս համբույր թրջեց իմ ճակատ
Ու պատվիրեց ինձ անել միշտ «ղեյրաթ»:

Բայց կարճ մնացի ուսումնարանում,
Աղքատի ընտանիքի, ինչ էլ լինում...
Հորս պատվերով սովորեցի արհեստ,
Սիրեցի նըրա վաստակը համեստ:

Եվ այն օրից ետ,
Երբ ընկերացա մուրճ ու սալի հետ,
Քրտինքը ղեմքես ծորում է կաթ-կաթ
Եվ ինձ հիշեցնում՝ նամուս ու ղեյրաթ,
Նամուս ու ղեյրաթ:

Հակոբյանի այս բանաստեղծության գեղարվեստական արժեքի ճանաչման վկայությունն է այն փաստը, որ Ղ. Աղայանը՝ «Մուրճում» կարդալով «Նամուս ու ղեյրաթը», տւրախութեամբ տրոշում է այն դէպք իր «Ուսումն մայրենի լեզվի» դասագրքում: Հակոբյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության մէջ «Նամուս ու ղեյրաթն» ունի աննախագիւյ նշանակություն: Հայկական պոեզիայում առաջին անգամ այդ ոտանավորով հնչեց «մուրճ ու սալի», աշխինքն՝ գործարանային աշխատանքի մոտիվը: Արորի, դոմանի, սիրմնացանի ավանդական երգը հասկանալի ու բնական էր համարվում, բայց «մուրճ ու սալի» մոտիվը՝ շատ «տարօրինակ» ու «անհասկանալի» էր ժամանակի գրական-գեղարվեստական ըմբռնման տեսակետից:

Այսպիսով, երիտասարդ Հակոբյանը, ժամանակի տիրող հասարակական կարծիքին հակառակ, «մուրճ ու սալը»՝ բանվորի աշխատանքը բանաստեղծության նյութ դարձնելով, նոր և ինքնուրույն խոսք էր ասում 90-ական թվականների հայկական պոեզիայում:

3

Ստեղծագործական կյանքի հենց սկզբից Հ. Հակոբյանը հանդես է գալիս նաև որպէս թարգմանիչ: Ուշագրավ ու բնորոշ է ընտրությունն այն բանաստեղծների, որոնցից նա թարգմանություններ է կատարել այս շրջանում: Գանձակում Պուշկինից կատարած թարգմանական նախափորձերից («Ձմռան երեկոն») հետո, ամենից առաջ Նադսոնն (1862—1887) է գրավել երիտասարդ Հակոբյանի ուշադրությունը: Ռուս նշանավոր գեմոկրատ բանաստեղծը, որն իր ստեղծագործությամբ շարունակում էր Նեկրասովի քաղաքացիական մարտաշունչ պոեզիայի տրադիցիաները, 80—90-ական թվականներին մեծ ժողովրդականություն ու սեր էր վայելում թե՛ ռուս և թե՛ հայ իրականության մէջ: Սեր գեպի ժողովուրդը, անկեղծ համակրանք ցարիզմի լծի տակ հեծող ժողովուրդների ազատագրման գործի նկատմամբ, ազատասիրություն, պայքարի կոչ,— ահա այս մոտիվներն էին, որ Նադսոնին դարձնում էին ժամանակի առաջավոր գեմոկրատական ինտելիգենցիայի սիրելի բանաստեղծը:

Երիտասարդ Հակոբյանի հետաքրքրությունը Նադսոնի նկատ-

մամբ թերևս պետք է բացատրել և նրանով, որ ուսումնական տարիների ուղղորդմանն է արժանացել նաև Կովկասյան իր հրկնամերձ լեռնաշխարհով և ճնշված, բայց ազատաբաղձ ժողովուրդներով:

Նադսոնից հետո երկրորդ հեղինակը, որից Հակոբյանը թարգմանություններ է կատարել 90-ական թվականներին, նշանավոր հրեա բանաստեղծ Ֆրուդն է (1860—1916), որը ևս իր դեմոկրատական մոտիվներով հարազատ է վաղ շրջանի Հակոբյանին:

Հակոբյանի ստեղծագործական-գաղափարական կյանքի ուսուցիչն էր բեկման նախորդին, 1900-ական թվականների սկզբին, կարևոր նշանակություն է ունեցել Ադա Նեգրու (1870—1945) բանաստեղծությունների թարգմանությունը:

Հակոբյանից առաջ էլ հայ պարբերական մամուլում (թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ) տպագրվել են առանձին թարգմանություններ Ադա Նեգրույ, ըստ որում առաջին թարգմանությունները երևացել են 90-ական թվականների վերջերին: Սակայն հայ թարգմանիչները իտալական բանաստեղծուհու երկերից չեն վերցրել այն, ինչն ավելի բնորոշ է նրա վաղ շրջանի՝ XIX դարի վերջերի և XX դարի սկզբի ստեղծագործությանը:

Հակոբյանն առաջինն է, որ ուղղորդման է ատնում Ադա Նեգրու պոեզիայի ամենաարժեքավոր մոտիվները՝ բանվորական աշխատանքային կյանքի պատկերները:

Ադա Նեգրույ կատարած իր թարգմանությունների առաջին պրակի (1903) սկզբում Հակոբյանը դրել է «Քննադատական-կենսագրական տեսություն»: «Տեսությունը» կազմված է ըստ ուսական մի քանի աղբյուրների, սակայն ուղղորդվ է այն տեսակետից, որ արտահայտում է Հակոբյանի՝ գրականության և հասարակական կյանքի նկատմամբ ունեցած նոր հայացքը՝ ստեղծագործական-գաղափարական բեկման նախադասում, երբ նա որոշակիորեն ընթանում էր դեպի պրոլետարիատի ուսուցիչն զորքերը:

Հակոբյանը Ադա Նեգրուն բնութագրում է, որպես «ժողովրդական վշտերի, հույզերի, ձգտումների և հոգսերի երգչուհու», որն իր ստեղծագործության թեմատիկայով ու մոտիվներով շատ է տարբերվում ժամանակակիցներից: Նրա «նյութը, — նշում է Հակոբյանը, — ճնշված, տառապյալ, աշխատող դասակարգն է, նրանց վիճակը, նրանց հոգսերը, նրանց թշվառ և աղքատ կյանքի նկարագրությունը...»:

Ադա Նեգրու բանաստեղծությունների թարգմանությունը Հ.

Հակոբյանի համար սոսկ պրական նախասիրություն չէր, այլ հասարակական-գաղափարական պահանջի արտահայտություն:

Հակոբյանի թարգմանությունները առանձին ուշադրության արժանացան ժամանակի պարբերական մամուլի կողմից: Շիրվան-ղաղեն գրախոսում է թե՛ առաջին (1903) և թե՛ երկրորդ պրակը (1904), հիացմունք արտահայտելով Ադա Նեգրու նկատմամբ ու լավ գնահատական տալով նրա բանաստեղծությունների հայերեն թարգմանությանը:

4

Ռուսաստանում և Անդրկովկասում հասարակական-քաղաքական կյանքի նոր էպոխայի սկիզբը 900-ական թվականների առաջին տարիներն են, երբ, ինչպես նշում է Լենինը, «պրոլետարիատն առաջին անգամն է որպես դասակարգ իրեն հակադրում մնացած բոլոր դասակարգերին ու ցարական կարգերին»:

Հասարակական կյանքի նոր իրադրության պայմաններում Հակոբյանի աշխարհայացքի ու ստեղծագործության մեջ կատարվում է վճռական բեկում, տեղի է տնենում նրա արագ անցումը մինչև ռեվոլյուցիոն ղեմավարության գիրքերից դեպի ռեվոլյուցիոն պրոլետարական գրականության գիրքերը:

Նրա ստեղծագործության մեջ սկսում է տիրապետող դառնալ նախորդ շրջանում նվաղ ուժով արտահայտված մոտեցմանից մեկը՝ աշխատանքի մոտեցումը, որը հասարակական-քաղաքական կյանքի նոր իրադրության մեջ միահյուսվում է բանվորական կյանքի ու աշխատանքի և ռեվոլյուցիոն պայքարի մոտեցմանին: Հասարակական զարգացման նոր պայմաններում, երբ պրոլետարականացող չքավոր գյուղացիներն ու արհեստավորները խտացնում էին գործարանային բանվորության շարքերը, և երբ «ինքն իր մեջ» ապրող պրոլետարիատը, ինքնագիտակցության գալով, վճռականորեն ոտք է դնում դասակարգային կռիվի ճանապարհը, դրան համապատասխան՝ արհեստավոր դարձնի և գյուղական աշխատավորների «Նամուս ու ղեկավարի» երգիչը վերափոխվում ու դառնում է գործարանային բանվորության աշխատանքի ու պայքարի մարտական շեփոհարկ:

Հակոբյանի ստեղծագործության գաղափարական վերափոխման հիմքը նրա բուռն սերն էր ժողովրդի նկատմամբ, նվիր-

Վաճուճյունը աշխատավոր ժողովրդին: Ռուսական առաջադիմա-
կան գրականության բարերար ազդեցությունը Հակոբյանին մղում
էր որոնելու ժողովրդի ազատության ճշմարիտ ուղին: Ուշագրավ է,
որ 900-ական թվականների սկզբին Հակոբյանի ստեղծագործու-
թյան համար շատ էական է դառնում բանաստեղծի ու ժողովրդի,
պոեզիայի ու կյանքի փոխհարաբերության, բանաստեղծի հասա-
րակական դավանանքի մոտիվը («Ամբոխի կոչը»—1902, «Կորած
ճշմարտություն»—1903, «Իմ աշխարհը»—1905 բանաստեղծու-
թյունները):

Հակոբյանն առաջադրում է կարիքի մեջ տառապող ժողովրդ-
գին արիություն ներշնչող պոեզիայի պահանջը, և ի հակադրու-
թյուն «արվեստն արվեստի համար» հակաժողովրդական սկզբուն-
քի, պաշտպանում է պոեզիան կյանքին, ժողովրդին ի սպաս դնե-
լու, ժողովրդի կենսական պահանջներին ծառայելու սկզբունքը:

«Ամբոխի կոչը» բանաստեղծությունը Հակոբյանի այդ դավա-
նանքի վառ արտահայտություններից է: Ճնշված ժողովրդի ապ-
քումներն ու խռհերն են արտահայտված բանաստեղծի կոչման,
պոեզիայի ու կյանքի, գրողի ու ժողովրդի փոխհարաբերության
հարցին նվիրված այդ ոտանավորի մեջ: «Ամբոխը՝ ժողովուրդը,
կոչ է անում ռենկերանալ իր սրտի հետ», մերժել «վիշտը շոյող ու
փայլալող երգը», որն այլևս ձանձրալի է դարձել,—ասում է բա-
նաստեղծը: Նա պահանջում է երգել «բուռն ցասմամբ սրտի բո-
ղոքն անմեղի», «նշավակել անզուսպ ցասմամբ բռնությունը ուժե-
ղի»: Բանաստեղծը կոչված է ծառայելու ժողովրդին, ապրելու նրա
հոգսերով ու վշտով և ցույց տալու նրա փրկության ուղին: Այս
թեմային Հակոբյանն անդրադառնում է հետագա տարիներին ևս,
բայց արդեն՝ ռեռլուցիոն պայքարի դիրքերից:

5

1904 թվականին Հակոբյանը մտնում է բուլշեիկյան պար-
տիայի շարքերը: «Այդ ժամանակվանից,—գրում է Հակոբյանը,—
գրականությունն ու հեղափոխությունը ինձ մոտ ընթանում են
սերտ կերպով միացած»:

Եվ իրոք, ռուսական առաջին ռեռլուցիայի նախօրեից Հակոբ-
յանի կյանքն անխզելիորեն կապվում է պրոլետարիատի ազատա-
գրական պայքարին: Նա հանդես է գալիս իբրև ընդհատակյա հե-

դափռյալական, բոլշևիկ պարտիական գործիչ, համառոտամբ կատարելով Թիֆլիսի ընդհատակյա բոլշևիկյան կազմակերպությունների հանձնարարությունները:

Կարևոր է նշել, որ Անդրկովկասի լենինյան իսկրայական մամուլի առաջին օրգաններին՝ «Բրժուլա», «Պրոլետարիատի կոլի» և «Կայծ» թերթերի շուրջը համախմբված բոլշևիկյան կազմակերպությունն է եղել Հակոբյանի ռեդկոլցիոն-պարտիական կյանքի օրրանը, ուր նա կոփվել է որպես ընդհատակյա, պրոֆեսիոնալ ռեդկոլցիոններ:

Նվ հենց բոլշևիկյան մամուլի օրգաններում է («Պրոլետարիատի կոլի», «Կայծ», ապա նաև՝ «Նոր խոսք») Հակոբյանն առաջին անգամ հանդես գալիս իրրև ռեդկոլցիոն բանաստեղծ, իրրև պրոլետարիատի աշխատանքի ու կոլի երգիչ: «Կայծ» ու «Նոր խոսք» թերթերումն են առաջին անգամ տպագրվում Հ. Հակոբյանի մի շարք մարտական բանաստեղծությունները՝ «Հեղափոխություն», «Մայիսմեկյան երգ», «Ամբոխն իմ աշխարհ», «Անուրջ» («Կայծում», 1906 թ.), «Պրոլետարիատին», «Մեռան, չկորան», «Ծառն ձեռք առում եմ» և այլն («Նոր խոսքում», 1906 թ.): Անդրկովկասի Ս. Դ. բոլշևիկյան կազմակերպությունների Կովկասյան միությունի կոմիտեի՝ «Պրոլետարիատի կոլի» անդալ օրգանում, որ հրատարակվում էր վրացերեն, հայերեն և ռուսերեն լեզուներով, տպվում է (1905 հուլիսի 1, № 6) միայն մեկ, բայց Հակոբյանի ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանի համար շատ բնութագրական՝ «Թեև բանվոր է, բայց թագավոր է» վերնագրով անստորագրի ոտանավորը:

Ոտանավորում սյարդ, անպաճույճ, բանվորներին հասկանալի լեզվով ու ոճով գծագրված է դասակարգային գիտակցության հասած բանվորի կերպարը, հասարակայնորեն իմաստավորված է բանվորի կերպարը, միաժամանակ բացահայտված են պրոլետարիատի ու բուրժուազիայի սոցիալական հակադրությունները: Բանաստեղծն այստեղ առաջին անգամ արծարծում է կապիտալիստական ստրկության ու կեղեքման դեմ բանվորների ռեդկոլցիոն, դասակարգային սլայքարի և ասպագա հաղթանակի, շահագործման ու ճնշման կարգերի խորտակման գաղափարը: Ահա թե ինչպես է պատկերված բանվորն իր աշխատանքում.

Միշտ ու անընդհատ աշխատում է նա արհեստանոցում,

Մեքենաների ու կաթսաների ճիշդ անոդը—

Այդ խիստ սլայքարում նրան չեն հուզում, ո՛չ էլ վախեցնում.

Ու խնդախ, աղատ երգը ընդհանին, ողջ օրը անհոգ,
Ճախարակի մոտ քրտինք է թափում—սե մութ անընդհատ,
Ու երգերի մեջ իր ու վրինելը զիտակցում հպարտ.

Թեև բանվոր է,
Բայց—Յազավոր է:

Ամառ ու ձմեռ աշխատում է նա, լա՛վ զիտնալով այն,
Իր կյանքը շարժող անիվի տերը ինքն է միայն.
Գիտե, որ ինքն է ամեն մի իրի կյանք ու ձև տվել,
Անհրաժեշտության պետք ու կարիքը իր ձեռքով կռել,
Որ առանց չարքաշ, արդյունարերող, աշխատող ձեռքի
Թե՛ արտադրություն, թե կյանքի զարկը, անշուշտ, կանգ կանի.

Թեև բանվոր է,
Բայց—Յազավոր է:

Երկտող ռեֆրենն ալիւլի է շեշտում բանաստեղծի արտահայտած հիմնական դադափարը, բանվորի ստեղծագործական և հասարակական ուժի ու հզորության դադափարը:

1906 թ. սկզբներին Թիֆլիսում լույս տեսավ Հ. Հակոբյանի՝ բանաստեղծությունների նոր ժողովածուն՝ «Աշխատանքի երգեր» վերնագրով, որը նշանավորում է հեղինակի ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանի սկիզբը, ազդարարում հայ բանաստեղծական մտքի նոր՝ սրբաշարական հոսանքի գոյության իրավունքը:

Գրական այս նոր հոսանքն ալիւլի ամբաստանելից հեղինակի ստեղծագործությունների երրորդ զրբույթով, որ հրատարակելից նախորդից մոտ մեկ տարի հետո՝ «Հեղափոխական երգեր» վերնագրով, Պրոլետար ծածկանվան տակ, «ՌՍԴԲ(բ)Պ Անդրկովկասյան շրջանային կոմիտեի հրատարակությանը», ինչպես այդ նշված է ժողովածուի շապիկի վրա: Դա հայերեն լույս տեսած առաջին գեղարվեստական գիրքն է, որի ճակատին դրոշմված է սրբաշարաբխատի ռեզոլուցիոն սլոգանի մարքսյան նշանաբանը՝ «Պրոլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք»:

Հակոբյանի այդ երկու ժողովածուները վկայում են բոլշևիկ բանաստեղծի ակտիվ մասնակցությունը 1905—1907 թթ. համա-ժողովրդական մեծ սլոգանին՝ ընդդեմ ցարիզմի ու կապիտալիզմի:

Հակոբյանի այդ շրջանի ժողովածուները պետք է գնահատել իբրև Լյուխայի գեղարվեստական վավերագրեր: Մեծ Լենինի հավատարիմ աշակերտներ ու ղեկավարներ Ստ. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի հրապարակախոսական ու զրական-քննադատական երկերը և նրանց խմբագրությունները լույս տեսած պարբե-

րականները («Կայծ», «Նոր խոսք», «Օրեր» և այլն) նշանավորում են հայ հասարակական-քաղաքական մտքի զարգացման հիմնովիննոր, ուսուցիչի, մարքսիստական էտապի սկիզբը, իսկ Հակոբյանի այս նույն տարիների ստեղծագործությունները (ներառյալ և թարգմանությունները) հայ բանաստեղծական մտքի զարգացմաննոր էտապի հաստատուն սկիզբն են, հայ պրոլետարական-ռևոլյուցիոն գրականության հիմնաքարը: Այդ ժողովածուները վկայում են, որ Հակոբյանն իբրև պրոլետարական բանաստեղծ ծնվեց 1904—1907 թթ. ռևոլյուցիոն փոթորկից և այդ տարիներից սկսված ռևոլյուցիոն փոթորկի կենարար շունչը ուժգնորեն թափանցեց հայ գրականության մեջ:

Ռևոլյուցիայի նախօրեին (1902) գրած իր «Ամբոխի կոչից» հետո՝ հասարակական-քաղաքական կյանքի վճռական պահին Հակոբյանը պահանջ էր զգացել վերստին անդրադառնալու բանաստեղծի ու ժողովրդի փոխհարաբերությանը: Այդ պահանջի արդյունքն է «Իմ աշխարհքը» բանաստեղծությունը: Պոետն այստեղ ոչ միայն իր և ժողովրդի կապն ու սրտագին փոխհարաբերությունն է դրսևորում, այլև շեշտում է իր տարբերությունը ժամանակակից պոեզիայի հակաժողովրդական-դեկադենտական հոսանքի ներկայացուցիչներից և անհաշտ վերաբերմունքը նրանց նկատմամբ: Ինչքան էլ զրավիչ լինեն բնության հրաշալիքները, ժողովրդի հետ օրգանապես կապված բանաստեղծը չի կարող և իրավունք չունի նրանցով տարվիլ, «երկիրը թողնել», «երկինք վերանալ», ժողովրդի «վիշտ ու հոգս մոռանալ»: Ինչքան էլ դյուխող, սիրտը պարուրող լինի «վսուռ աստղերի հմայքը», դարձյալ բանաստեղծը չի կարող կտրվել երկրից և ապրել երկնքով:

Բնության հրաշալիքների հմայքով տարվելը նա թողնում է «մաքուր արվեստի» քուրմերին և ինքը մնում է կապված երկրի՝ աշխատավոր ժողովրդի հետ:

Կապված եմ կամա իմ մայր հողի հետ.

Հար ու հարատև ամբոխի լացը,

Ցավ ու կսկիծը,

Ինձ կոչ են անում, թե՛ արի՛, պոե՛տ,

Մեր վի՛շտը լացիլը,

Մեզ ընկե՛ր դարձիլը:

Բանաստեղծն իր երգի, իր պոեզիայի համար ընտրում է «ամբոխի» կյանքը:

Այսպիսով բանաստեղծը շի սահմանափակվում միայն ժողովրդի ճնշվածութունը, նրա «անվերջ տառապանքը», «ցավն ու կսկիծը» պատկերելով: Նա տեսնում է և այն, որ ժողովուրդը «մի ելք է փնտրում» իր անտանելի վիճակից: Բայց աղատության ելքը նա դեռ չգիտե, և ահա բանաստեղծը կոչված է՝ նրա տառապանքը կրելու հետ միասին, ցույց տալ նաև աղատության ելքը:

«Իմ աշխարհը» բանաստեղծությամբ բոլշևիկ բանաստեղծը վճռականորեն հայտարարում է, որ իր ստեղծագործական ոգևորության աղբյուրը «անվերջ տառապող» ժողովրդի իրական կյանքն է, որ իր հարազատ աշխարհը ժողովուրդն է՝ իր կարիքներով ու վշտերով և իր աղատագրական ձգտումներով: Պոետը կոչված է պատկերելու այդ աշխարհը, միաժամանակ լինելու ժողովրդի նվիրական ձգտումների ճշմարիտ թարգմանը և առաջնորդելու նրան աղատագրական պայքարում:

Բոլշևիկյան պարտիան արտահայտում էր ոչ միայն պրոլետարիատի, այլև ամբողջ աշխատավոր ժողովրդի կենսական շահերն ու ձգտումները ցարիզմի ու կապիտալիզմի դեմ մղած ուժեղացիտ պայքարում: Այդպիսին պետք է լինեի և բոլշևիկյան պարտիայի ղինվոր-պոետը, որն իր ստեղծագործության մեջ պետք է հանդես բերեր և հանդես էր բերում իր պարտիայի ժողովրդականությունը, նրա օրգանական կապը ամբողջ ժողովրդի հետ:

Ահա, այդ կապի առաջին արտահայտություններից մեկն է «Իմ աշխարհը»:

6

Հակոբյանի մեծագույն երախտիքն այն է, որ նա՝ հալատարիմ իր ուժեղացիտ ստեղծագործական դավանանքին, խիղախորեն դեմ գնաց ուսուցիչն զրական հոսանքներին և պրոլետարական ուժեղացիտն զրական հոսանքի սկիզբը դրեց, դառնալով նրա առաջին և ամենախոշոր ներկայացուցիչը հայ իրականության մեջ: Զինակցելով Շահումյանին ու Սպանդարյանին, որոնք հիմնադրեցին հայ մարքսիստական գրականագիտությունը, Հակոբյանը համարձակորեն պարզեց զրականության բոլշևիկյան պարտիականության գրոշը, հայ իրականության մեջ բաց արեց ժողովրդի ուժեղացիտն

աղատագրական պայքարի գրականության, պրոլետարիատի սոցիալիստական գրականության մինչ այդ անծանոթ ուղին:

Ռուսաստանում պրոլետարական ռեվոլյուցիոն գրական շարժումն իր տեսական հիմնավորումն ստացավ Վ. Ի. Լենինի 1905 թ. գրած «Պարտիական կադմակերպություն և պարտիական գրականություն» նշանավոր հոդվածում:

Պրոլետարիատի հանճարեղ առաջնորդը իմաստուն պատգամ էր տալիս այն մասին, որ ի հակադրություն բուրժուական հակաժողովրդական գրականության, «Սոցիալիստական պրոլետարիատը պետք է առաջադրի պարտիական գրականության սկզբունքը, զարգացնի այդ սկզբունքը և հնարավորության շափ ավելի լրիվ տեղեկի ամբողջական ձևով կենսագործի այն»:

Կեղծավորաբար-աղատ, իսկ գործնականում բուրժուազիայի հետ կապված գրականությանը հակադրենք իսկապես-աղատ, բացահայտորեն պրոլետարիատի հետ կապված գրականությունը»:

«Այդ աղատ գրականություն կլինի, որովհետև ոչ թե շահը և ոչ էլ կարիերան, այլ սոցիալիզմի գաղափարը և դեպի աշխատավորությունը տաժած համակրանքը նորանոր ուժեր կհավաքագրեն նրա շարքերը: Այդ կլինի աղատ գրականություն, որովհետև նա կծառայի ոչ թե հաղեցած հերոսուհուն, ոչ թե ձանձրացող ու ճարպակալումից տառապող «վերին տասը հազարին», այլ միլիոնավոր ու տասնյակ միլիոնավոր աշխատավորներին, որոնք Լրկրի ծաղիկը, նրա ուժը, նրա ասպագան են կազմում»:

Հայ գրականության մեջ Հ. Հակոբյանի տեղն ու նշանակությունը որոշվում է նրանով, որ նա իր ստեղծագործությամբ հիմք դրեց «պրոլետարիատի հետ բացահայտորեն կապված գրականությանը»:

1904—1905 թթ. սկսած Հակոբյանն իր ստեղծագործությունը դիտում է, Լենինի արտահայտությամբ ասած՝ իբրև «սոցիալ-դեմոկրատական պարտիական աշխատանքի մասը»:

Գրականության հասարակական դերի ու նշանակության լենինյան ըմբռնման այդ գաղափարով է տոգորված Հակոբյանի ռեվոլյուցիոն շրջանի ամբողջ ստեղծագործությունը:

Ինքնուրույն մարտական երգերի հետ միասին, հայ գրականության մեջ առաջին անգամ Հակոբյանն է թարգմանում ու տարածում հայտնի ռեվոլյուցիոն երգերը, որոնք 1905—1907 թթ. նախ տպագրվեցին պարբերականներում («Պրոլետարիատի կոլի», «Կայծ», «Նոր խոսք») և ասլա Պրոլետար ծածկանունով հրատա-

րակված «Հեղափոխական երգեր» ժողովածուում: Այդ երգերից հիշենք «Մարտելոյ», «Վարշավյանկա», «Ինտերնացիոնալ», «Անվախ ընկեր, քայլենք շարք, շարք», «Առաջ տղերք, մի վհատվիք», «Թաղման քայլերդ» և այլն:



Հակոբյանի 1905—1907 թթ. ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը բանվորի ստեղծագործ աշխատանքի հերոսականության ու նրա ստրկական ծանր պայմանների, տիրող հասարակական-քաղաքական կարգերի ճնշիչ, հակաժողովրդական էության բացահայտումն է, այդ կարգերի դեմ ուղղված պրոլետարիատի ուղղուղիոն պայքարի պատկերումը:

Հավատարիմ իր դավանանքին, Հակոբյանը ուղղուղիայի տարիներին տվել է գործարանային բանվորների ծանր աշխատանքի ցայտուն պատկերներ, դրանք օրդանասկս միացնելով ցարիզմի ու կապիտալի տիրապետության դեմ մղվող պայքարի մոտիվներին:

Պրոլետարական բանաստեղծի մտածողության, նրա աշխարհայացքի և ստեղծագործական մեթոդի միջև չկա որևէ հակասություն: Նա ճիշտ է հասկանում սոցիալիստական հարաբերությունների էությունը կապիտալիստական գործարանում, քաջ գիտակցում է, որ բուրժուական հասարակարգում սոցիալական կոնֆլիկտների գլխավոր հանգուցակետը գործարանային աշխարհն է, այստեղ է, որ իրենց անհաշտելիությամբ բախվում են բանվորներն ու կապիտալիստները: Բանաստեղծը միաժամանակ պատկերում է այդ աշխարհը և ընթերցողին «...մատուցում իր պատկերած սոցիալական կոնֆլիկտների ասպագա պատմական լուծումը» (էնգելս):

Ցայտուն կերպով նկագրելով բանվորների ծանր աշխատանքը, բանաստեղծն իր անկեղծ վշտակցությունը բանվորներին լացով ու կոծով չի արտահայտում և մանր-բուրժուական մտայնությանը հատուկ եզրակացությունների չի հանգում՝ աշխատանքի գործարանային սխտեմի նկատմամբ: Նա չի բաժանում մանր-բուրժուական հետադեմ այն հայացքը, թե քանի որ բանվորների համար ստրկացուցիչ է գործարանային աշխատանքը, ապա, ուրեմն, պետք է բանվորին ազատել գործարանային աշխատանքից: Գրկություն դտնելով գյուղ վերադառնալու մեջ: Պրոլետարական բանաստեղծը մերժում է այդ միտքը, թեև նա լավ գիտեր ու տես-

նում էր, որ զգործարանը... այժմ դարձել է հսկա դամբարան...»
մի ամբողջ դասակարգի համար: Ոչ թե բանվորին ազատել գործա-
րանից, — մանր-բուրժուական ոեակցիոն մի ուտոպիա, որն ար-
տահայտվել է նաև 1890—1900-ական թվականների հայ գրակա-
նության մեջ, — այլ՝ գործարանն ազատել շահագործող կապիտա-
լիստ տիրոջից, և այն ժամանակ նույն այդ գործարանը կդադարի
բանվորների համար «արնախում սարդ» ու դամբարան լինելուց և
կդառնա ազատ ստեղծագործ աշխատանքի ու կյանքի օրրան:

«Երկու ախոյան» բանաստեղծության մեջ պատկերված է բան-
վորական կյանքի առօրյան: Գործարանների շշակները «վաղ առա-
վոտյան» «խառնի բռնակալ ուժով» բանվորին կանչում են աշխա-
տանքի.

— Կարճի՛ր անուշ քունդ, արի՛ գործարան,—
...Գործի՛ ելիր շուտ,
Ուշանաս՝ փողոց կնետվես անշուշտ:
Եվ լուսարացին՝ կապույտ բլուզում
Քանվոր, փեշաքար դործի են վաղում.
Որի կռան տակ մի կտոր սև հաց,
Որի ձեռք-երես ցրտիցը կապտած:

Պատկերելով այդ մռայլ ու դաժան իրականությունը, պրոլե-
տարական բանաստեղծը պայծառ, լավատես հայացքով է նայում
ապագային.

Թեև ծանր է լուծը մեր գործի,
Բայց և հեռու՜ է չէ բախտավոր օրը...

Պրոլետարիատի և ամբողջ ժողովրդի «բախտավոր օրվա», ա-
զատ գալիքի հավաստի կա նաև այլ բանաստեղծություններում:

Ահա, օրինակ «Դարբենի երգը»: Դա կապիտալիստական գոր-
ծարանի բանվորի աշխատանքային երգն է՝ համակված պրոլետա-
րիատի դասակարգային ուժի դիտակցություն և գալիքի վառ հա-
վատով: Բանաստեղծը պրոլետարիատի ուղեւորներին պայքարը սիմ-
վոլիզացրել է դարբենի ստեղծագործական աշխատանքի երգով, դարբ-
նի աղնիվ կերպարի միջոցով արտահայտել պրոլետարիատի ուղե-
ւորներին պայքարի և ապագա հաղթանակի գաղափարը:

Ջա՛րկ, գա՛րկ, քնկե՛ր, մեզ բախտ կռենք—
Թող ղողղողա մեծ սալը,
Շանթի տարափ մեր շուրջ փռենք
Լուսավորվի աշխարհը:

«Բանաստեղծությունը և ուղղութիւնն ինչ-որ միացան գրել-խումս», — գրել է Վ. Մայակովսկին, երբ 1905 թ. գարնանը Քու-թախիում կարգացել է ուղղութիւնն ընդհանրական՝ զինվորներին ուղղված բանաստեղծություններով:

Ծիշտ այդպէս էին զգում ու մտածում պրոլետարական բանաստեղծները, տրոնց հոգու և մտքի մեջ իրոք, ուղղութիւնն ու պոեզիան միահյուսվում էին, ուղղութիւնն պայքարն անմիջական արձագանք էր գտնում նրանց ստեղծագործութեան մեջ, իսկ վերջինս փոխադարձ ազդեցութիւն էր ունենում բանվորական ու գյուղացիական մասսաների վրա, մարտի կոչելով նրանց՝ ընդդիմ ջարդամի տւ բուրժուազիայի:

Ուղղութիւնն պայքարի ու պոեզիայի միահյուսման ցայտուն արտահայտութիւնները են այն գործերը, որ գրել է Հակոբյանը. մասնավորապէս 1905 թվականի վերջին ամիսներին՝ ցարի հոկտեմբերյան տխրահռչակ «Մանիֆեստի» օրերին ու նրանից հետո: Ահա, օրինակ, «Մեկ էլ, մեկ էլ...» հայտնի բանաստեղծութիւնը. որի մեջ ժողովրդային բանաստեղծական հյուսվածքում մարմնավորված է ուղղութիւնն գրոհի գաղափարը:

Բոլշևիկ բանաստեղծը ցարի ստահող մանիֆեստին, վերջինիս հրապարակման օրն իսկ, հակադրում է ուղղութիւնն պայքարի մանիֆեստը, կռիւն անդու շարունակելու մարտական կոչ ուղղելով ժողովրդին, բանվորներին՝ նրանց համար հասկանալի, հարազատ լեզվով ու ոճով:

Հե՛յ, ձե՛զ մատաղ, բանվոր տղերք,
Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ, մի զա՛րկ տվերք.
Մի զա՛րկ տվերք ցարի զահին,
Որ խորտակվի նա հիմնովին:

Միահամուռ մեր ումերով,
Հերոսների արյան դնով
Բռն ընկալ ցարն իր դահից,
Բայց չի՛ ջարդված միանգամից:

Այժմ էլ ցարն է մե՛լ աղաչում,
Որ խնայենք վերջին շնչում.
Բայց, ձե՛զ մատաղ, բանվոր տղերք,
Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ, մի զա՛րկ տվերք...

Մի զա՛րկ տվեր ցարի զահին,
Որ խորտակվի նա հիմնովին...

Այս մարտական բանաստեղծությունը Հակոբյանը կարդացել է «Մանիֆեստի» հրապարակման օրը՝ 1905 թ. հոկտեմբերի 1-ին, Նախալովկայում կայացած միտինգում, որը կազմակերպել էին բոլշևիկները այդ «Մանիֆեստի» խաբեբայական էությունը բացահայտելու նպատակով:

Բոլշևիկ պոետի համար պարզ էր, որ ցարիզմի դեմ ռևոլյուցիոն պայքարը շարունակող հիմնական շարժիչ ուժը պրոլետարիատն է, նրանից է կախված ռևոլյուցիայի հաղթանակի, ժողովրդի ազատության ըրախտը: Այդ դիտակցությամբ էլ նա իր խոսքը հենց պրոլետարիատին՝ «բանվոր տղերքին» է ուղղում:

«Պրոլետարիատին» վերնագրով ոտանալորում (1906) մատչելի լեզվով ու ոճով, իմաստալից համեմատություններով, բանաստեղծը զրույց է անում բանվորների հետ՝ նրանց անընկճելի կամքի ու հաղթանակի, պրոլետարիատի ստեղծարար ուժի ու ռևոլյուցիոն պայքարում նրա ավանգարդային դերի մասին, Բանաստեղծն ասում է, որ պրոլետարիատը հասարակական նոր «գիտակցության ավետարեին է»: Նա է «առաջինը—հեղափոխության նշան տվողը», նա է «կյանքի անիվը» շարժող վիթխարի ուժը:

Պրոլետարիատի զայրույթի բռնկումը նման է փոթորիկի, որին անկարող է դիմադրել «անարգ հարուստը»,— ասում է բանաստեղծը: Բանվորական մասսաներին հասկանալի, պարզ ձևի մեջ, Հակոբյանը պատկերել է քաղաքական գործադուլն՝ իր ռևոլյուցիոն նշանակությամբ: Անշեջ հավատ ունենալով պրոլետարիատի ուժի, նրա հաղթանակի նկատմամբ, պոետը խրախույս է կարդում, հույս ներշնչում բանվորներին, ասելով՝

Բովլված հնոցում քաղց ու կարիքի,
Սովոր բանտերի, բիրտ հալածանքի,
Շա՛տ ես դիմացել, դիմացիր էլի,
Եզրայր սիրելի,
Հավատ ունեցիր հաղթիդ վերջնական,
Այսօր չէ, վաղը՝ քոն է ապագան...»¹

Ի պատիվ Հակոբյանի, պետք է ասել, որ պրոլետարիատի հաղթանակի նկատմամբ նրա այդ վառ հավատն արտահայտված է ռևոլյուցիայի ալիքի վայրէջքի շրջանում ևս, երբ վրա է հասնում սև ռեակցիայի սղոտոր հորձանքը:

1 Պրոլետար, Հեղափոխական երգեր, 1907, էջ 25:

1907 թ. գրած ոտանավորներից մեկի մեջ բանաստեղծն ասում է,

Ահա նորից ես...
Գալիս եմ հանդես դինձած հավատի
Անսասան ուժով,
Ըմբոստ աշխույժով,
Եվ, ո՛վ ընկերներ, դո՛ւք, որ բանտերում,
Եվ աքսորներում
Տանջվեցիք նույնպես, դիմում եմ ես ձեզ.
Կա՞ մի հղոր ուժ,
Որը շուտ, թե ուշ
Պիտի արթնանա ու հաղթանակի
Ճնշող բռնության,
Որ անխուսափելի պիտի խորտակի
Կեղերչի շղթան.
Ես հավատում եմ նրա զորության,
Նրան ձգտում եմ ամբողջ էությունս

Հակոբյանը ոչ միայն հավատում էր դալիքին, այլև պարզ տեսնում էր այդ գալիքի ուղին՝ ռեոլյուցիոն պայքարի ուղին:

Հակոբյանի «Աշխատանքի երգեր» և «Հեղափոխական երգեր» ժողովածուները ռեոլյուցիոն պայքարի մթնոլորտում բանաստեղծի ապրած գաղափարական-արմատական վերափոխման արտահայտություններն են, բանվորական շարժման հղոր վերելքի, ռուսական առաջին ռեոլյուցիայի և Մաքսիմ Գորկու անունով նշանավորվող ռուսական պրոլետարական դրականության բարերար ազդեցության արտահայտությունը հայ գրականության մեջ:

Աշխատանք և ռեոլյուցիոն պայքար,— ահա երկու հիմնական թեմա, իրար հետ օրդանապես կապված երկու հիմնական դադափար, որ տիրապետող են դառնում Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ: Դա իրականության գեղարվեստական նոր ընկալման, նոր էսթետիկայի, սոցիալիստական ռեալիզմի հաստատուն սկիզբն է հայ գրականության, հայ բանաստեղծական մտքի վարդապետան ընթացքի մեջ:

Պատմական հեռանկարի մեջ վերցրած, Հակոբյանի ստեղծագործության այս նոր շրջանի տիրապետող պաթոսը պրոլետարական ռեոլյուցիոն դարաշրջանի ազդարարումն է ու վիպերգումը, իր խոսքերով ասած՝ «հեղափոխության այն վեհ ժամ»,

Երբ որ բախվեցին իրար հակառակ երկու ախոջան.
Ալիքի նման խուլ մոնչացին երկու հզոր ուժ,
Աշխարհը ցնցվեց... ու եղան կործան կարգերը վատուժ.

Վայրագ հեղեղին, շանթ ու փոթորկին հետևեց թափով
Հեղեղ ցնծությամբ,
Երկունքի միջից մանուկը ծնվեց Մեծ Աղատության
(«Հեղափոխություն»):

Հակոբյանը ոչ միայն խանդավառ երգում, այլև «նկարագրում» է ունեցուցիան իր հզոր ընթացքի մեջ: Ռևոլյուցիայի ուժեղությունը տրված է արտահայտիչ, ցայտուն պատկերներով, վառ համեմատություններով ու մետաֆորներով: Ռևոլյուցիայի ընթացքը պոետին պատկերանում է որպես

...Արևիկոծումը ահեղ օվկիանի,
Ուր երկու ալիք շարժուն սարի պես իրար են վազում,
Իրար են վազում փրփուրը բերին հովազի նման
Ու հոխորտալով՝ զարնվում, փշրվում ավաղի նման...

Այա, «հրե անցնում է վրեժի բուսն», «հանգստանում է հսկան ջրերի, մեղմանում... ժպտում մանուկի պես»: Այնուհետև ունեցուցիան համեմատվում է պայթող որոտի ու կայծակի և «ցատկոտ փոթորկի» հետ, ապա՝ երկունքի ու ծննդաբերության: Ռևոլյուցիան, — դա «մեծ Աղատության երկունքն է» աւ ծնունդը, որն ուղեկցվում է ծանր ցնցումներով և ահեղ տեսարաններով.

Այսպես պիտ լինի և ալն վեհ ժամը հեղափոխության,
Երբ որ կրափվեն իրար հակառակ երկու ախոյան.
Ալիքի նման պիտի մոռան երկու հզոր ուժ,
Աշխարհը ցեցին ու դարձնեն կործան կարգերը վասուժ,
Վայրագ հեղեղին, շանթ ու փոթորկին տեղի պիտի տա
Հեղեղ ցնծության
Երկունքի միջից մանուկը ծնվեց մեծ Աղատության... 1

1906 թվականին է դրված «Մեռան, չկորան» բանաստեղծությունը, որն իր թեմայով ու գաղափարական բովանդակությամբ «Հեղափոխություն» բանաստեղծության օրգանական շարունակությունն է: Այստեղ պոետը «Մեծ աղատության անսպառ զինվորի»՝ ունեցուցիայի մարտերում զոհված հերոսների գործը ու նրանց նվիրական հիշատակն է փառաբանում այնպիսի խոր ներշնչումով ու պայծառությամբ, որ աղատության անսպառ զինվորներին իրենց հերոսական-դյուցազնական կերպարով վերակենդանանում են ընթերցողի

1 Պրոկեսար, Հեղափոխական երգեր, 1907, էջ 23:

առաջ: Բանաստեղծության հիմքում դրված է ռեոլյուցիայի զոհների անմահության գաղափարը.

Ինչպիսի՞ հերոս ընկերնե՛ր մեռան —
մեռա՞ն՝ շիրա՞ն...¹

Ռումանտիկական պաթոսի և կենդանի իրականության պատկերների միահյուսումով բանաստեղծը ցույց է տալիս ռեոլյուցիայի զինվորների ու տրիբունների խանգալառ նվիրվածությունը ռեոլյուցիայի դործին, նրանց անքակտելի կապը ժողովրդի հետ և անձնագոհությունն ու անվհերքությունը ազատագրական կռիվի մեջ, նրանց անընկճելի կամքը տաժանակրության մեջ, բանտերում և աքսորում:

Կրա՛կն էր ցայտում նրանց աչք-ունքից,
Շա՛նթը՝ շրթունքից,
Երբ խոսում էին ծով-ամբոխի մեջ
Վիշտ ու կարիքից.
Վրեժի, ցասման հրով բորբոքված
Նրանք բեմ ելան՝
Եվ բեմը դարձավ արյունով ներկված
Զոհների սեղան:
Ինչպիսի՞ հերոս ընկերնե՛ր մեռան...
Այսօր բանտերում, վաղը արքորում,
Մյուս օր կախաղան
Հանելու համար՝ դահիճը դաժան
Կացինն է սրում.
Բայց հերոսների շուրթերից սեղմված
Նղովք չէ՛ լսվում,
Բաժակն են ըմպում Վերածնության,
Սյունիքին կախված,
Ու հիմքը երգում հեղափոխության՝
Հայարտ-չհաղթված.
Ինչպիսի՞ հերոս ընկերնե՛ր մեռան...

Ափսոսանք, հիացմունք, խորը հարգանք և հպարտություն ռեոլյուցիայի զոհների հիշատակի հանդեպ, — ահա այս զգացմունքների ու ռեոլյուցիոն լավատեսության արտահայտությունն է «Մեռան, չկորան» բանաստեղծությունը:

Հիմնական գծերով այս է Հակոբյանի ստեղծագործությունը ռուսական առաջին ռեոլյուցիայի ժամանակ, որը միաժամանակ հայ պրոլետարական-ռեոլյուցիոն պոեզիայի սկզբնավորման շրջանն է:

¹ Պրոլետար, Հեղափոխական երգեր, 1907, էջ 26:

Ռուսական առաջին ռեուլյուցիան պարտություն կրեց: Վրա հասան ստույգիսյան ռեակցիայի ծանր տարիները: Ռեակցիան հարձակում սկսեց լայն ճակատով: Նույն երևույթը՝ զաղափարախոսություն ու գրականության մեջ: Հանդես եկավ մոդայական գրողների մի ամբողջ բաղմունքը, սրտեք «քննադատում» և «ջարդ ու փշուր» էին անում մարքսիզմը, թուր ու մուր թափում ռեուլյուցիայի վրա, ծաղրում էին ռեուլյուցիան, դովերդում մատնիչությունը, ոտնահարում բարոյական բոլոր սկզբունքները՝ «անձնավորության կուլտի» անվան տակ:

...Անկումայնությունից և վհատ տրամադրություններից զերծ չմնաց նաև պարտիական ինտելիգենցիայի մի մասը, որն իրեն մարքսիստ էր համարում, բայց երբեք կանգնած չէր եղել մարքսիզմի դիրքերում:

Իսկ ինչպե՞ս ապրեց Հակոբյանը ռեուլյուցիայի այդ ծանր տարիները: Բավական ուժ ու կամք, կայունություն ունեցա՞վ դիմագրավելու ռեակցիայի հարձակմանը: Պատմական ճշմարտությունը պահանջում է նշել, որ Հակոբյանը թեև հետո էր անկումայնության ու թերահավատության տլորտից, նույնպես որոշ շեղումներ ունեցավ: Բայց նա իր գրական-ստեղծագործական գործունեությամբ հավատարիմ մնաց գրականության պարտականության սկզբունքին: Նրա սյուզիայի մարտական պաթոսը պահում է իր ուժը նաև ռեակցիայի տարիներին: Նա իբրև բանաստեղծ մնաց առողջ ու լավատես, անսասան՝ նվաճած բարձունքի վրա որպես ռեուլյուցիայի անձնվեր ու արթուն պահակ, որ կոչված է հսկելու դիրքերը «մինչ լույս առավոտ»:

Ռեակցիայի տարիներին նա անշեջ հավատով դալիք հաղթանակն էր երգում, ռեուլյուցիայի նահատակների մեծ երախտիքը, փառաբանում էր նրանց անձնուրաց հերոսականությունը և նրանց օրինակով հույս ներշնչում վհատվողներին, որ զենքը վայր չդնեն ու պատրաստ լինեն նոր ու վերջին հաղթական գրոհին:

Այդ տրամադրությամբ են տողորված «Նահատակները», «Ողջույն, քեզ արև», «Ահա, նորից ես», «Ես այն եմ սիրում», «Ընկեր, դու մի լա» բանաստեղծությունները և «Նոր առավոտ» (1909) ու «Կարմիր ալիքներ» (1911) պոեմները, որոնք գրված են ռեակցիայի տարիներին: Հակոբյանի այդ երկերը ռեուլյուցիոն ռոմանտիզմի ցայտուն նմուշներ են: Դրանց մեջ բանաստեղծը մարմնավորել է

ռևոլյուցիոն սլաքաբը շարունակելու գաղափարը, ապագա հաղթանակի նախազգացումը, բոլշևիկյան պարտիայի մղած հերոսական մարտերը:

Հակոբյանն իր նախահոկտեմբերյան ստեղծագործության էջերի մի ղգալի մասը գրել է հենց այդ շրջանում: Ընդհատակյա սլաքաբարի դժվարին պայմաններում, լարված մասնակցություն ունենալով պարտիական-քաղաքական աշխատանքին, և մնալով իր անհրապույր հաշվապահական գործի մեջ, Հակոբյանը ստեղծագործական ոգու արիություն, ուժ ու եռանդ է ցուցաբերում:

Այս շրջանի նրա երգերը՝ ժամանակավորապես պարտված ռևոլյուցիայի արթուն և անձնազուհ պահակի երգեր են, որոնցով բանաստեղծը ժողովրդին ներշնչում է «հոգու արիություն» և ազդարարում իր անհողդողդ կամքն ու վճռականությունը՝ «մինչ լույս առաւոտ» կանգնած մնալ ռևոլյուցիայի գործի պաշտպանության դիրքերում: Բոլշևիկ բանաստեղծի այդ մարտական տրամադրության ցայտուն արտահայտություններից է «Պահակ» (1913) հայտնի բանաստեղծությունը.

Բո՛ղ կորչեն ողիք, լրուն, վարանոտ,
ես կանգուն եմ դեռ իմ դիրքի վրա,
եվ ինչպես պահակ, մինչ լույս առաւոտ
Պիտի հսկեմ վես րարծունքը նըրա:
Եվ եթե հանկարծ թշնամին կյանքիս
Մթին անկյունից մահադավ լարի՝
Ոչի՛նչ... կմեռնեմ ժպիտը դեմքիս —
Նշան հավատո գայիք հազիթ օրի:
Իմ ետքից կըգա մի առողջ սերունդ —
Ուժեղ և հպարտ իր նախորդներից,
Փորձի մեջ բուլված մարտիկների զունդ —
Դիրքը թշնամուց կփրկի նորից:
Եվ ստեղծագործ ոգևորությամբ,
Ինչ որ կիսավարտ մնաց մեր օրից՝
Կտա լրացում վե՛հ գիտակցությամբ.
Ողջո՛ւյն ձեզ, եղբայրք, ձեր նախորդներից:

Հերոսական շնչով համակված այս լավատեսությունը, սակայն, չի անտեսում ռևոլյուցիայի ժամանակավոր պարտության ծանրությունը: Հակոբյանը խորապես ապրեց այդ ծանրությունը և բուռն ցասումով պատկերեց ռեակցիայի արշունալի խրախճանքը:

Հոգու անհուն խորությունը վերապրելով ռևոլյուցիայի ղոհերի վիշտը, Հակոբյանը չընկճվեց այդ վշտի ծանրության տակ: Նա

վստահ էր, որ «ազատութեան ղինվորները անպարտ են» իրենց մահվան մեջ իսկ: Բանաստեղծը լսում էր և ժողովրդին լսելի դարձնում ուղիղիայի նահատակների վրեժի կոչող ձայնը:

Այսպիսով, Հակոբյանի պոեզիայում իրական կյանքի ողբերգությունը դառնում է հերոսական՝ տոգորվելով ապագա հաղթանակի հավատով: Ռեուլյուցիայի անթիվ նահատակները իրենց մահով հուսահատություն, լքում չեն ներշնչում ապրողներին, այլ նրանց սրտում վառում են վրեժի սև ցասման կրակ՝ նորից գոտեպընդվելու, ղինավառվելու, պայքարը շարունակելու համար:

Ահա ուղիղիայի մարտիկների մահվան տնդրաբարձումը՝ ցնցող պատկերներով լի «նահատակները» բանաստեղծության մեջ: Հերոս նահատակները կենդանի շունչ են առնում, թև են խռշտանգված ու տանջահար՝ շարք-շարք բարձրանում, շարժվում առաջ, «գալիս են, գալիս...»:

Գալի՛ս են նրանք և ամպերի պես

կուտակվում, ղիլվում,

վրեժ են ուզում...

Նրանց բողբոջող դահիճների գեմ

Քարեր են հուզվում.

Ահալի նրանց սրտումներից

Ցնցվում է երկինք:

Այս նույն տրամադրությամբ Հակոբյանը ունակիայի տարիներին շարունակում է ու զարգացնում իր պոեզիայի համար այնքան բնորոշ հերոսականության ոգին: Ռեուլյուցիայի սև ղիշերվա մռայլ պատկերները նրա պոեզիայում լուսավորված են «իններորդ ալիք»-ի բարձրացման, գալիք հաղթանակի ոգեշունչ հեռանկարով.

Հողի՛ք նոր դադրած թևերն է պարզում—

Գոչում մոխրի,

Ջգայուն ծովը լիափով Լրազում

Իններորդ ալիք

Եվ մթնոլորտում ցաւկատ հրդեհի

Կայծր բորբոքվում,

Հող՝, վիթխարի՝ անխուսափելի՝

Վրե՛ժը կոփվում...

(«նահատակներ», 1908 թ.):

Ռեուլյուցիոն շարժման բանաստեղծական պատկերման այս և բազմաթիվ ալլ էջեր հերքում են «ներբաճաշակ» էսթետիկների այն պնդումը, թե Հակոբյանը իր ստեղծագործության մեջ սոսկ հրա-

պարականոս է, քաղաքական ազիտատոր և ոչ թի բանաստեղծ։ Հակոբյանը սոցիալական-քաղաքական կյանքի բանաստեղծական պատկերման ուժով չի վիջում իր ժամանակակիցներին, և՛ նախնանդ, նկատի ունենանք Հակոբյանի ստեղծագործության նյութի առանձնահատկությունը, բանվորական գործարանային աշխարհը և ռեկոլուցիոն քաղաքական կյանքն ու պայքարը գեղարվեստորեն պատկերելու մեծ դժվարությունը այն կյանքի ու դադարների համեմատությամբ, որոնց շուրջը դարերով վառվել է բանաստեղծական միտքը, ստեղծելով հարուստ փորձ ու արագիցիաներ։ Իր ուրույն թեմատիկայով Հակոբյանը հայկական պոեզիայում իսկական նոբարար է, բանաստեղծական մտքի պիոներ, խիզախ ստեղծագործող, որի արվեստը, հասկանալի պատճառով, չէր կարող դուր գալ բուրժուական «նրբաճաշակ» էսթետներին։

9

Քաղաքական մարտաշունչ լիրիկայի հետ միասին Հակոբյանը նախահոկտեմբերյան շրջանում գրում է նաև պոեմներ՝ «Նոր առավոտ» և «Հավասարություն» (1916—1917) երկերը, որոնք պրոլետարական բանաստեղծի գրական ժառանգության արժեքավոր էջերից են։

Հակոբյանի պոեմներն ուշագրավ են որպես պրոլետարիատի կյանքի ու պայքարի («Նոր առավոտ», «Կարմիր ալիքներ») և սոցիալիզմի գալիք հաղթանակի («Հավասարություն») ծավալուն գեղարվեստական պատկերման առաջին նմուշներ հայկական պոեզիայում։ Դրանցից մասնավորապես «Նոր առավոտը» հայ առաջավոր քննադատության կողմից բնութագրվեց իբրև հայկական պոեզիայի «նոր առավոտ»։ Պոեմն արժանացավ Ստ. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի հատուկ ուշադրությանն ու բարձր գնահատականին։

Կարևոր է նկատի ունենալ, որ բոլշևիկ բանաստեղծի այս երկը գրվել ու տպագրվել է ստոլիպինյան ռեակցիայի շրջանում։ Առաջին անգամ լույս է տեսել 1909 թ. Թիֆլիսում հրատարակվող «Գեղարվեստ» հանգեսում, և ապա՝ 1910 թվականին հրատարակվել է առանձին գրքույկով։

«Նոր առավոտը» լիբրիկական-խոհական պոեմ է, որը կոնկրետ սյուժե չունի։ Թևման իրական կյանքն է և գեղեցիկի նոր ըմբռնումը՝ միացած բանվոր դասակարգի ազատագրական պայքարի ուժո-

լյուցլոն գաղափարին: «Նոր առավոտում» կյանքի իմաստի, սիրո ու երջանկության նոր ըմբռնման վերաբերող լիրիկական խորհրդածությունները միահյուսված են իրական կյանքի ռեալիստական պատկերմանը՝ ուշադրության կենտրոնում ունենալով կապիտալիստական դորժարանը և բանվորների իրավազուրկ ու ճնշված վիճակը: Հակորյանի այս պոեմը, նրա «երկրորդ ցիկլի»՝ «Փոփոխիկ» կամ «Կարմիր ալիքներ» պոեմի հետ միասին, ամփոփում է բանաստեղծի նախընթաց տարիների երկու ժողովածուների («Աշխատանքի երգեր» և «Հեղափոխական երգեր») գաղափարական բովանդակությունը:

«Նոր առավոտում» բուրժուական հասարակության նկատմամբ արված ռևոլյուցիոն քննադատության ղենքով բոլշևիկ բանաստեղծը առաջադրում է «ղենքի քննադատության» գաղափարը, որը մարմնավորված է «Կարմիր ալիքներ» պոեմում, բանվորների ռևոլյուցիոն պայքարի զեղարվեստական անդրադարձումով: Չնայած հակորյանի իր այդ երկու պոեմներում մարմնավորել է բանվորների ռևոլյուցիոն երազանքը՝ կապիտալիստական շահագործման վերացումը և աշխատանքի ազատագրությունը կապիտալի կաշկանդից շղթաներից, ազատ աշխատանքի տւ երջանիկ կյանքի երազանքը, որը և «Հավասարություն» պոեմի բովանդակությունն է, ազազանդառական հասարակության հմայիչ հեռանկարով: Իսկ այդ հեռապատկերի նախապատրաստման գաղափարական հիմքը Հակորյանը դրել է «Նոր առավոտ» պոեմում: Ահա, թե ինչու Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը՝ բոլշևիկյան պարտիայի նշանավոր գործիչները, հայ մարքսիստական գրական քննադատության հիմնադիրները, այդքան բարձր են գնահատել «Նոր առավոտը» և Հակորյանի պոեզիան ընդհանրապես:

Ստ. Շահումյանը թեև առանձին հոդված չի գրել Հակորյանի պոեմի մասին, բայց նա է առաջինը լրջորեն գնահատել հայ պրոլետարական պոեզիայի այս նշանավոր երկը, ցույց տալով պոեմի գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքները և, միաժամանակ, նշելով այն թերությունները, որոնք առանձնապես նկատելի էին պոեմի առաջին (1909) ու երկրորդ (1910) հրատարակություններում: Եվ եթե պոեմի հետագա հրատարակությունները (օրինակ, հեղինակի բանաստեղծությունների 1912 թ. ժողովածուում տպագրվածը) ղգալիորեն տարբերվում են նախընթացներից, ապա նախ և առաջ Ստ. Շահումյանի հոգատար և ուշադիր վերաբերմունքի շնորհիվ, որ օգնել է բանաստեղծին հիմնովին վերամշակելու

իր երկը: Այդ մասին Հակոբյանը երախտագիտությամբ հիշում է 1925 թ. դրած իր մի հոդվածում¹:

«Նոր առավոտ» պոեմիս մի օրինակը...², որ ուղարկեցի Թաքոն՝ Ստեփանի քննադատության, զարգարված է անխտիր բոլոր լուսանցքներում (գրքույկի 24 երեսի վրա) Ստեփանի թանկագին գնահատումներով», — գրում է Հակոբյանը. և ավելացնում, որ «քիմիական մատիտով արված նրա այդ դիտողություններն ու կարծիքները «Նոր առավոտի» վերաբերյալ եթե շարադրվեն, նրանցից կկազմվեր մի պատկառելի հատորիկ՝ գրական-գեղարվեստական քննադատության բնագավառում: Թանկ է ինձ համար այդ գրքույկը... Թանկ է մանավանդ նրա համար, որ իր գրական կարծիքների ու գնահատումների հետ միասին՝ Ստեփանն այստեղ ցուցադրում է պոեմիս և առավելությունները, և թերի կողմերը... Թանկ է ինձ համար այդ գիրքը և ես նրան աչքիս լույսի պես պահում եմ, ահա 15 լրիվ տարի»:

Շահումյանը նշանակալից բանաստեղծական երկ է համարում «Նոր առավոտը» և ինքնատիպ ու բացառիկ նորություն հայկական պոեզիայում:

Ըստ արժանիության գնահատելով պոեմը, մի առ մի նշելով նրա հաջողված հատվածներն ու գլուխները, Շահումյանը միաժամանակ խստապահանջ քննադատի իր հայացքով ցույց է տալիս երկի աչդ (1910) հրատարակության յիշույթյունները:

«Նոր առավոտի» հետագա հրատարակությունները (օրինակ, 1912 թ. տպված «Բանաստեղծություններում») նախորդի համեմատությամբ զգալի չափով բարեփոխված են՝ գերազանցապես Շահումյանի կատարած քննադատական դիտողությունների ու նշումների ոգով:

Բանաստեղծի արխիվում պահվող ինքնագրերը վկայում են, թե ինչպիսի ստեղծագործական աշխատանք է կատարել նա Շահումյանի դիտողություններից հետո, մինչև որ «Նոր առավոտը» հասել է գեղարվեստական այն կատարելությանը, որպիսին ներկայացնում է պոեմի վերջնական տեքստը՝ բանաստեղծի 1926 և 1935 թթ. տպագրված ժողովածուներում:

¹ «Լիարտակոչ», 1923, № 216—218, «Ստեփան Շահումյանը որպես գրական քննադատ»:

² Խոսքը վերաբերում է 1910 թ. առանձին գրքույկով հրատարակվածին — Ա. Ա.:

«Նոր առավոտը» բարձր գնահատականի արժանացավ նաև Սուրեն Սպանդարյանի գրախոսականում: Սպանդարյանը նախ բնութագրում է Հակոբյանին որպես նոր տիպի բանաստեղծի, որպես սրտլետարիատի կյանքի ու ռեուլյուցիոն պայքարի երգչի՝ նշելով նրա ստեղծագործության տարբերությունը բուրժուական-ազգայնական գրողներից: Սպանդարյանը նշում է, որ «այս հեղինակը պատկանում է այն սակավաթիվ հայ բանաստեղծների թվին, եթե չասենք միակն է, որոնք վաղուց հրաժարվել են «Թմրկահայրենասիրական» թեմաներից և համամարդկային բնույթ կրող բոլորովին նոր մոտիվներ են մտցրել հայ պոեզիայի ու գրականության մեջ»:

Այնուհետև մարքսիստ քննադատը խորապես ճիշտ գնահատություն է տալիս «Նոր առավոտ» պոեմին, բացահայտելով երկի գաղափարական բուլանդակությունը և նշելով նրա գեղարվեստական արժանիքը. «Հ. Հակոբյանի նոր երկը՝ «Նոր առավոտը», պատկերում է ինդիվիդուալ և հասարակական ձգտումների ընդհարումը անհատի մեջ: Առանձնապես հաջող և գունագեղ են պոեմի այն տողերը, ուր սինթետիկ ձևով նկարագրվում են ժամանակակից ֆաբրիկաները, գործարանները, հանքահորերը, բանվորի աշխատանքը, նրանց տառապանքները, նրանց ուժը և նրանց հույսերը»:

Հալկական պոեզիայում (և գրականության մեջ ընդհանրապես) առաջին անգամ Հակոբյանի մի շարք բանաստեղծություններում և «Նոր առավոտ» ու «Կարմիր ալիքներ» պոեմներում «սինթետիկ կերպով» նկարագրված է կապիտալիստական գործարանը, ռեալիստական պատկերման ուժով բացահայտված բուրժուական հասարակության մեջ տիրող սոցիալական-դասակարգային անտագոնիզմը՝ գործարանատերերի և բանվորների շահերի անհաշտ հակադրությունը՝ պրոլետարիատի և ամբողջ ժողովրդի ազատագրության ռեուլյուցիոն հիքի գաղափարով:

Բանաստեղծը կապիտալիստական գործարանը դիտում է իբրև մի ֆոկոս, ուր ցայտուն կերպով կարելի է տեսնել երկու հակոռնյա դասակարգերի՝ պրոլետարիատի ու բուրժուազիայի հետըհհետ սրվող հակադրությունը, բուրժուական հասարակարգում տիրող սոցիալական անտագոնիզմը: Բանաստեղծն ասում է.

Գնա՛նք գործարան,

Դեպի կարիքի, բազմ ու տանջանքի

Այն ետոն քուրան,

Այնտեղ կանոնիս զրկանքի սրտուն,

Ուր ինքն աշխատում, ուրիշն է ուտում.

Բայց Հակոբյանը ունեցուցի՞ր՝ աշխարհայացքով է լուսավորում իր պատկերած մոռյլ աշխարհը: Կապիտալիստական գործարանը «գրկանքի որդու»՝ բանվորի համար ոչ միայն տանջարան է, այլև դասակարգային պայքարի դպրոց: Բանվորի աշխատանքը գործարանում՝ նրա և սոցիալիստական ուժն ու կենսունակությունն է ցույց տալիս, և իրավունքն աղատ ու երջանիկ ապագայի նկատմամբ:

Նկարագրելով բանվորին գործարանում աշխատելիս, բանաստեղծը խորհրդածելով նկատում է՝

Ու թեև կաթ-կաթ քրտինք է ծորում
Մրոտ ճակատից,
Բայց էլի մի ի՛ր, մի գործ է ձուլում
Անշունչ երկաթից,
Որով կոփվում է իր կամքը երկաթ...
...եւ խորհում էի... ահա՞ թե ուր է
Ձգտում բանվորի ստեղծող ոգին,
Ահա՞, թե ինչու կարմիր ալ-գույնը
Նա սիրեց այնպես խանդաղատադին:

Բանաստեղծն ասում է, որ այնտեղ, գործարանումն է, որ.

Հաղարը մեկի պես, մեկը՝ հաղարի—
Մի ալիքից ետ՝ բյուրավոր ալիք,
Ձուլվում է նս-ը հղոր Սենք-ի մեջ
Եվ մեռած կյանքի հուզում փոթորիկ:

Այսպիսով պոեմում, ի հակադրություն ուսկիցիայի տարիներին անկումային ու պասսիվ հայեցողական դրականության, բանաստեղծը ունեցուցիչի գաղափարի լուսարձակն է վառում, կանխադգում սոցիալական կյանքի «նոր առավոտը» և, արձագանքելով Մ. Գորկու «Մրրկահավի երգին», ունեցուցի՞ր «փոթորկի երգն» է երգում:

«Նոր առավոտը»՝ կապիտալիստական գործարանի ու գործարանային բանվորի կերպարով՝ ներկայացնում է բուրժուական հասարակության մեջ տիրող սոցիալական իրադրությունը՝ ունեցուցի՞ր գործողության անհրաժեշտության գաղափարով, իսկ «Նոր առավոտի» երկրորդ ցիկլը հանդիսացող «Կարմիր ալիքներ» պոեմում բանաստեղծը պատկերում է բուն ունեցուցի՞ր գործողությունը, գործարանային բանվորի պայքարը քաղաքական ճնշման ու սոցիալական շահագործման դեմ:

Ի տարբերություն առաջին ցիկլի, որ լիրիկական-խոհական պոեմ է, երկրորդ ցիկլը («Կարմիր ալիքներ») էպիկական հերոսական պոեմ է, որով հեղինակը փորձել է պատկերել Անդրկովկասի պրոլետարիատի պայքարը սուսական ռեալիտիայի տարիներին՝ բուլշևիկների պարտիայի ղեկավարությամբ:

1911 թվականին գրած իր օբաբրական նշումներից մեկում Հակոբյանն ասում է. «Իմ պոեմի երկրորդ ցիկլը պիտի լինի սիրածս ազատության հերոսների բարձր զաղափարական դործունեությանը»:

1914 թ. Հակոբյանը, պրոլետարական գրող Մովսես Արաղու մասնակցությամբ կազմակերպում է բանվորական «Նոր գրագրան» անունով մի շարք գրքերի հրատարակություն: Այդ հրատարակություններից արժեքավոր են «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» վերնագրով գրական-գեղարվեստական ալմանախները: Այս ալմանախներում Հակոբյանի բանաստեղծությունների հետ միասին տպագրվում են նաև մյուս հայ պրոլետարական գրողների՝ արձակագիր-նովելիստ Մովսես Արաղու, բանվոր դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի, բանաստեղծ Հակոբ Կամարիի (Բեժանյան), կին արձակագիր Մարո Զուրարյանի, բանվոր բուլշևիկ Մելիք Մելիքյանի (Գեղուշկա) և ուրիշների գրվածքները:

Ուշագրավ է, որ «Նոր գրագրանի» հրատարակությունների շարքը Հակոբյանն սկսում է պրոլետարիատի մեծ արվեստագետի՝ Մ. Գորկու նշանավոր «Հեքիաթներից» երկուսի իր կատարած թարգմանությամբ:

Անհրաժեշտ է այստեղ հիշել, որ այդ հրատարակությունները գրական գնահատականի արժանացան նույն շրջանի բուլշևիկյան «Պրավդայի» (այն ժամանակ «Правды») էջերում:

Հայ գրականությանը լավատեղյակ պրավդիստ-քննադատը (Մ. Կ. անվանատառերով)¹ իր հոդվածի սկզբում նախ նշում է, որ «Նոր գրագրան» անունով «պրոլետարական հրատարակությունը հայկական գրականության մեջ առաջիմ միակն է»: Այնուհետև, թվարկելով «Նոր գրագրանի» հրատարակությունները («Կարմիր մեխակներ», «Բանվորի ալբոմ», Մ. Գորկու «Երկու հեքիաթի» թարգմանությունը և այլն), քննադատն առանձնապես կանգ է առնում «Կարմիր մեխակներ» ալմանախի վրա, նշում, որ այն հաջող

¹ Մ. Կ. և Մ. Կապուխտ ծածկանունով «Պրավդային» աշխատակցում էր գրականագետ Արտաշես Կարինյանը:

է կազմված և ապա՝ բնութագրում նրա էջերում հանդես եկած հայ պրոլետարական գրողներին, նրանց երկերի արժեքավորումը սկսելով Հ. Հակոբյանից:

«...Հ. Հակոբյանը,—գրում է քննադատը,—արտաքինապես անկիրք-հանգիստ, սակայն խորը զգացմունքով համակված բանաստեղծություններում նկարագրում է հզոր գործարանը, մեքենաների դղրդյունը, հոցի բոցը, բանվորների դիմաստվերները և այն անլուելի դղրդոցը, որն առաջացնում է առույգ եռանդ և ձգտումներ...»:

Այնուհետև քննադատը հույս է հայտնում, որ «նոր գրողաբանի» հրատարակություններն, անշուշտ, հաջողությամբ կունենան հայ բանվորների շրջանում, որոնք կօգնեն իրենց աշխատավոր ընկերների խրախուսելի նախաձեռնությանը և դրանով իսկ կնպաստեն պրոլետարական գրականության ստեղծման գործին:

Իր ինքնակենսագրական նոթերից մեկում Հակոբյանն ասում է.

«Ես որոշակի չեմ կարող ասել, ավելի շուտ բանաստեղծ եմ եղել, թե հեղափոխական գործիչ...»

...1905 թվականից սկսած իմ գրական գործունեությունը համերաշխորեն ընթանում է հեղափոխական գործունեության հետ մինչ օրս... Ո՞րն է գերակշռել,—հեղափոխականը՝ գրականին, թե գրականը՝ հեղափոխականին, դժվարանում եմ ասել...»¹:

Հակոբյանը դավանելով իր շատ սիրելի, ոուս մեծ ռեուլյուցիոն դեմոկրատ պոետի՝ Նեկրասովի «նախ՝ քաղաքացի, և ապա պոետ» սկզբունքը, այն կիրառել է ավելի հետևողականորեն, քան իր շատ ժամանակակիցները: Նա պոետի կոչման նեկրասովյան այդ սկզբունքն իմաստավորել է իր ըմբռնումով, իր անձնուրաց նվիրվածությամբ սոցիալիստական ռեուլյուցիայի գործին, անխզելիորեն միացրել է քաղաքացիական պարտքը պոետականին, և պոետականը՝ քաղաքացիականին: Ի տարբերություն իր նախորդների և ժամանակակիցների, Հակոբյանը որոնեց «կորած ճշմարտությունը» և այն գտավ բանվոր դասակարգի ռեուլյուցիոն պայքարի ու հաղթանակի մեջ:

Եվ հենց այդ նորարարության համար էր, որ հայ ազգայնական քննադատությունը Հակոբ Հակոբյանին տեղ չէր տալիս հայկական «Պատնասում», Հակոբյանի անվան վրա անընդհատ թափվում էր «մաքուր արվեստի» ռեակցիոն տեսության քուրմերի

¹ Գրականության և արվեստի բանդարան, Հակոբյանի արխիվ, ձևագիր՝ դ. № 274:

արհամարհանքի սև խոշին, արհամարհանք, որն օրեցօր աճում էր, ինչքան որ մեծանում էր Հակոբյանի ստեղծագործության նշանակությունը հայ գրականության մեջ:

Բոլշևիկ բանաստեղծի նկատմամբ եղած այդ վերաբերմունքի արտահայտություններից էր այն փաստը, որ նրանց հաջողվեց Հակոբյանին չներկայացնել Մ. Գորկու խմբագրությամբ 1916 թվականին հրատարակված «Армянская литература» ժողովածուում:

Երբ լույս տեսավ այդ ժողովածուն և ընթերցողներին հայտնի դարձավ, որ Հակոբյանը չի ներկայացված հայ գրողների ու բանաստեղծների շարքերում, այդ փաստի դեմ զայրույթով բողոքեց ամենից առաջ Ստեփան Շահումյանը «Պայքար» թերթում:

Շահումյանը նշում է. «Ընդհանրապես մեղ թվում է, վատ չի արված վիսպական և բեմական գրվածքների ընտրությունը: Բայց այդ չենք կարող ասել բանաստեղծությունների մասին:

...Շատ ավելի լավ ընտրություն կարելի էր անել մասնավորապես Հովհ. Թումանյանից և Ռ. Պատկանյանից, որոնց բանաստեղծությունները, բացի այդ, շատ են կորցրել թարգմանությունների մեջ, մասնավորապես «Արաբսի արտասուքը»:

Այնուհետև, շարունակելով իր դատողությունները ժողովածուի նյութերի ընտրության մասին, Շահումյանը նկատում է, որ չեն մոռացվել նույնիսկ մի քանի «փոքրիկ հեղինակներ»: Բայց, ահա, ավելացելու է նա. «Թարգմանված բանաստեղծությունների ցանկը նայելիս՝ մեր մեջ հարց է ծագում. ինչո՞ւ չկա նրանց թվում Հակոբ Հակոբյանը: Գուցե խմբագիրները՝ մեծ կարծիք չունենալով նրա բանաստեղծական տաղանդի մասին, արժանի չեն համարել հիշելու նրան հայկական Պառնասում:

Ի դուր... մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ—գիտակցության եկող հայ բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է: Նա այդ բանվորության ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչն է, նրանց աշխատանքի և կուլի երգիչը: Եթե հայ բանվորությունը ունի որևէ նշանակություն հայկական կյանքում, նրա բանաստեղծը անշուշտ պետք է տեղ գտներ այդ ժողովածուի մեջ: Մ. Գորկու աշխատակիցները տշ

1 Նկատի ունի ժողովածուի հայ խմբագիրներին, որոնք կատարել են նյութերի ընտրությունը, խմբագրել և տպա դրանք ներկայացրել Մ. Գորկու ընդհանուր խմբագրությանը—խմբ.:

միայն պետք է հասկանային, որ այդ հարկավոր է անել, այս պետք է ուրախությամբ անելին այդ: Եվ անկասկած, Հակոբ Հակոբյանի վերջին տարիների գրածներից կարելի էր մի գեղեցիկ ծաղկեփունջ կազմել ժողովածուի համար...»¹,

Հակոբյանն իր նկատմամբ եղած հարձակումների ու արհամարհանքի պայմաններում մենում էր անընկճելի ու անուսանաններեր կանգնած պրոլետարական գրականության ռեպուզիտն դիրքերում:

Պրոլետարական գրականության դադափարական հակառակորդների վայրահաջությանն ու հալածանքներին Հակոբյանը խիզախորեն պատասխանում է՝ «Աղգայիններին» ողեշունչ բանաստեղծությամբ (1916), որը լայնորեն հայտնի է նաև ռուս սովետական ընթերցողներին, Նիկոլայ Տիխոնովի հիանալի թարգմանությամբ: Պատասխանելով իր դադափարական հակառակորդներին, Հակոբյանը միաժամանակ իր ստեղծագործական-գաղափարական դեմքի վառ ու ճիշտ բնութագիրն է տալիս.

Նմա՞ն չեմ ես ձեր սիրելի պոետներին,
Ձեր քուրմերին երգս օտար—մի խորթ հնչուն,
Ես չուղեցա հաճոյանալ ձեր սրտերին,
Այս առօրյա, մեղկ ու թունոտ մղձավանջում:

Ես երգեցի գործարանի սև աշխատանք,
Եվ ճարճատված պողպատ մեջքերն անկվի տակ,
Ստեղծագործ հրաշքները կոշտ ձեռքերի,
Հաղթանակող թափը նրանց վեհ պայքարի:

...Եվ մարդկության հավատալիքն ես երգեցի—
Ծաղիկներով ողջ պսակված մի մեծ երթի...
Ես երգեցի հուրը հաղող ժանտ բռնության,
Եվ հրապույրը նորեկ կյանքի գեղեցկության:

Յարիգմի տիրապետության վերջին մռայլ շրջանում՝ իր ռեպուզիտն լիրիկայով, «Նոր առավոտ», «Կարմիր ալիքներ» և «Հավասարություն» պոեմներով, Հակոբյանն իրոք առաջավոր «մարդկության հավատալիքն է երգել» մեծ գալիքի մասին և հայ գրականության մեջ առաջինը ուրվագծել «նորեկ կյանքի գեղեցկությունը»՝ սոցիալիստական-կոմունիստական գալիքը:

¹ Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, Երևան, 1948, էջ 105—106:

Հակոբ Հակոբյանի նախահոկտեմբերյան շրջանի ստեղծագործությունն ամենանշանակալից էջերից մեկը «Հավասարություն» պոեմն է:

«Հավասարություն» պոեմում Հակոբյանը խիզախել է ռևոլյուցիայի հաղթանակից առաջ գեղարվեստորեն պատկերել ապագա սոցիալիստական հասարակությունը, իբրև մարմնավորված իրականություն:

«Հավասարությունը» ռևոլյուցիոն ռոմանտիկայի մի ցայտուն արտահայտություն է նախահոկտեմբերյան հայկական պոեզիայում:

Մտել եմ ահա մի նորեկ աշխարհ—
 Մտել մի սրանչ հեքիաթի դոնով,
 Այստեղ ամեն ինչ նոր է ինձ համար—
 Նոր ու կատարյալ իր վեհությունով,
 Արևը այստեղ փայլում է թեև
 Առաջվա շուքով,
 Աստղերը զոհար ժպտում, ծիծաղում
 Գեղ ու հմայքով,
 Բայց կյանքն է ուրիշ, մարդիկը մի ալլ...

Այսպես է սկսվում պոեմը: Այնուհետև բանաստեղծը փորձում է պատկերել սոցիալիստական հասարակարգը՝ մարդկային նոր հարաբերություններով, կյանքի և աշխատանքի նոր պայմաններով, բարձրագույն զարգացման հասած տեխնիկայով ու կուլտուրայով, իսկ այդ ամենի կենտրոնում՝ շահագործումից ու սոցիալական կապանքներից լիովին ազատ մարդուն՝ իր ֆիզիկական ու հոգեկան «ւժերի անարգել զարգացման հնարավորություններով:

...եւ աշխատանքը, որ բեռ էր առաջ,
 Զրկանք ու տանջանք՝
 Այժմ դարձել է նոր մարդու համար
 Հոգու զվարճանք,
 ...Ահա և կյանքը այն կարոտալից,
 Որ թվում էր ինձ հեռու մի երազ,
 Նա, որ եթերի անհյուս թևերից
 Ի՞նչ ձեռքն էր մեկնում և մնում անհաս՝
 — Իրականություն, իրականություն...

Ծանոթ է բանաստեղծը, երազելով ու որպես իրականություն տեսնելով աշխատավոր մարդկության բարձրագույն իդեալը՝ սոցիալիզմի հաղթանակը:

«Հավասարություն» պոեմը ամփոփում է Հակոբյանի գրական գործունեության նախահոկոսմբերյան շրջանը, հանդիսանալով այժ օղակը, որով միանում են բանաստեղծի նախասովետական և սովետական շրջանի ստեղծագործությունները:

11

Հոկտեմբերյան ռեուլյուցիայից հետո Հակոբյանը ունեցավ մի ամբողջ քսանամյակ ընդգրկող գրական գործունեություն ևս, որը ոչ պակաս բեղմնավոր ու նշանակալից է, քան նախընթաց քսանամյակինը:

1917—1920 թթ. շատ բարդ ու ծանր մի ժամանակաշրջան էր Անդրկովկասի համար: Բոլորում էր իմպերիալիստական պատերազմի երրորդ տարին: Հակոբյանը նոր էր ավարտել իր «Կարմիր ալիքներ» ու «Հավասարություն» պոեմները և մտադրվել էր բանաստեղծությունների մի ամբողջական ժողովածու հրատարակել, երբ բռնկվեց փետրվարյան ռեուլյուցիան: Պրոլետարական բանաստեղծի երգերի հերոսները՝ «բանվոր տղերքը» ուժգին զարկով տապալեցին «ցարի գահը»: Բանաստեղծը տեսավ իր ռեուլյուցիոն երազանքի ու պայքարի առաջին արդյունքը: Ժողովրդի «միահամուռ ուժով», «բանվոր հերոսների արյան գնով» վերջապես «ընկավ ցարն իր գահից» ու «խորտակվեց նա հիմնովին»:

Սակայն ռեուլյուցիան դեռ չէր ավարտվել, նրա բարձրագույն էտապը՝ սոցիալիստական ռեուլյուցիան, դեռ նոր պիտի սկսվեր:

Ս.հա այդ իրադրության մեջ հարկավոր էր որոշակիորեն ու կտրականապես սահմանադրվել ռեուլյուցիայի անհուսալի «առեկիցներին», որոնց հետ մինչ այդ, պայքարի նախընթաց էտապում, որոշ սահմաններում կաթելի էր ու անհրաժեշտ էր համագործակցել, բայց այժմ արդեն անհնար էր հանդես գալ նրանց հետ միասին՝ միևնույն օրդանում:

Եվ ահա «Պայքար» թերթի 1917 թվականի հունիսի 16-ի համարում (№ 50) բոլշևիկ աշխատակիցների ստորագրությամբ տպագրվում է «Բաց նամակ»՝ ուղղված «Պայքարի» ընթերցողներին և կոուսակցական ընկերներին»¹: Նամակն ստորագրել էին

¹ Տե՛ս «Պայքար», 1917 թ., հունիսի 16, № 50, էջ 2:

խմբագրությունից Ա. Մռավյանը (Ա. Մանսուրյան), իսկ աշխատակիցներին՝ Ստ. Շահումյանը, Ա. Միկոյանը, Հակ. Հակոբյանը (Պրոլետար), Ամիրյանը (Արս. Ամիրյան), Ա. Կարինյանը, Հ. Կամարին, Ան. Վարդանյանը և ուրիշներ։ Այս «Բաց նամակ»-ում բոլշևիկները հայտարարում էին, որ հեռանում են թերթից, այլևս անհնարին ու ռեուլյուցիայի համար վնասակար համարելով մենշևիկների հետ համատեղ աշխատանքը նույն օրդանում։

Պրոլետարական բանաստեղծը բոլշևիկյան գվարդիայի հետ է նրա մարտական շարքերում։ Նրա համար ևս սկսվում է ռեուլյուցիոն աշխատանքի ու պայքարի նոր իրադրություն, մանավանդ այն պահից, երբ պայթեց Հոկտեմբերյան Մեծ ռեուլյուցիան, ապա ամբողջ Ռուսաստանը բռնկվեց քաղաքացիական պատերազմի բուցերով, իսկ բանաստեղծի հայրենիքը՝ Անդրկովկասն ընկավ գերմանական ու անգլո-ամերիկյան իմպերիալիզմի ճիրանները՝ կոնտրռեուլյուցիոն «հանրապետությունների» մենշևիկների, դաշնակների ու մուսավաթականների բարեհաճ օգնությամբ։

Այս իրադրության մեջ ամենից առաջ հարկավոր էր գործնական պայքար մղել, իրականացնելու ռեուլյուցիայի հաղթանակը նաև հայրենի երկրամասում՝ Անդրկովկասում։ Այդ մարտական խնդիրն էր պատմությունն առաջադրել Անդրկովկասի բոլշևիկյան կազմակերպություններին, որոնք պայքարում էին հանուն սովետների իշխանության։

Եռանդուն մասնակցություն ընդհատակյա ռեուլյուցիոն-քաղաքական-պարտիական աշխատանքին, ակտիվ աշխատակցություն բոլշևիկյան մամուլի օրգաններին, ոչ միայն որպես պոետ ու հեղինակ, այլև իբրև ղեկավար աշխատող, որպես խմբագիր կամ խմբագրության անդամ՝ Անդրկովկասյան Երկրային Կոմիտեի հանձնարարությամբ, — ահա Հ. Հակոբյանի գործունեության շրջանակը։

Այս տարիներին էլ Հակոբյանը շարունակում էր աշխատել կովկասյան բանկում, իբրև հաշվապահ։ Այդ հանգամանքը մի կողմից նպաստում էր ընդհատակյա ռեուլյուցիոն-պարտիական աշխատանքին, սակայն մյուս կողմից էլ խանգարում, որովհետև թույլ չէր տալիս պարտիական գործչին անհրաժեշտ դեպքում ցանկացած տեղը մեկնել՝ տրված մարտական առաջադրանքը կատարելու համար։ Իսկ Վրաստանում տիրող ռեժիմը՝ կոնտրռեուլյուցիոն մենշևիկյան կառավարությունը, օրեցօր ավելի կատաղորեն էր հետապնդում բոլշևիկներին, մանավանդ ղեկավար գործիչներին։

որոնց ձերբակալումով՝ փորձում էր խեղդել շարժումը, կանխել Հոկտեմբերյան ռեվոլյուցիայի ալիքի տարածումը Անդրկովկասում:

Հակոբյանն էլ ենթարկվում է մենշևիկյան կառավարության հետապնդումներին: 1918 թվականին, երբ Վրաստանը հայտարարվեց «անկախ ռեսպուբլիկա» և երբ սկսվեցին մենշևիկյան «դեմոկրատիայի» խստությունները բոլշևիկների նկատմամբ, Հակոբյանն էլ՝ պարտիալի երկրային Կոմիտեի մի շարք անդամների հետ միասին, թողնում է Թիֆլիսը և գնում Հյուսիսային Կովկաս: Այստեղ, Պյատիգորսկում հրատարակվող «Կարմիր օրեր» թերթում նա տպագրում է մեկ տարի առաջ ավարտած, բայց դեռ անտիպ մնացած «Հավասարություն» պոեմը և աշխատում Պյատիգորսկի քաղաքային կոմիտեում, լինելով նրա գործունյա անդամը: 1918 թ. նոյեմբերին Հակոբյանին, ու իր ընտանիքով նորից վերադառնում էր Թիֆլիս, ճանապարհին մենշևիկները ձերբակալում են և իրրև քաղաքական բանտարկյալ բերում Թիֆլիս: Սակայն հիվանդության պատճառով նա ենթարկվում է միայն տնային բանտարկության՝ մինչև վրաստանում սովետական կարգերի հաստատումը:

Կովկասյան երկրային Կոմիտե, Թիֆլիսի կոմիտե, Ստ. Շահումյան, Սերգո Օրջոնիկիձե, Ֆիլ. Մախարաձե, Մ. Ցխակաձա, Ալյոշա Ջափարիձե, Կամո և այլն,—ահա անուններ, որոնց հետ կապված է Հակոբյանի կյանքն ու գործունեությունն այդ տարիներին: Նրա անունը սերտորեն կապված է նաև Անդրկովկասյան բոլշևիկյան մամուլի այդ շրջանի մի քանի օրգանների հետ («Կարմիր օրեր», Պյատիգորսկ, 1918 թ., «Պահակ», Թիֆլիս, 1920 թ., «Նոր ուղի» շաբաթաթերթ, 1920 թ., և «Կարմիր աստղ», 1920 թ.):

Այդ թերթերում պարբերաբար տպագրվում էին Հակոբյանի հրապարակախոսական հոդվածները, որոնք վերաբերում էին քաղաքական կյանքի ու պայքարի և պարտիական աշխատանքի հրատապ հարցերին:

Կլանված պարտիական աշխատանքով, Հակոբյանը հնարավորություն չունեի զեղարվեստական նոր գործեր ստեղծելու «Հավասարությունից» հետո՝ 1917—1918 թթ. ընթացքում Հակոբյանը չի գրել և ոչ մի բանաստեղծություն, իսկ 1919 թվականին գրել է միայն երեքը՝ «Աշխատանքի էլեգիաներ» շարքից «Սև ոսկին» ու «Սևվաղի տակ», ինչպես նաև «Վ. Ի. Լենին» բանաստեղծությունները:

«Աշխատանքի էլեգիաներում» բանաստեղծը պատկերում է

Բաքվի նավթահանքերը, բանվորների ստրկական ծանր աշխատանքը և կոչ անում նրանց՝ «նավթատիրոջ բուկը սեղմել թաթերի մեջ», տեղի դառնալու իրենց կյանքին ու աշխատանքին:

«Վ. Ի. Լենին» բանաստեղծությունը (1919) առաջիններից մեկն է բովանդակ սովետական պոեզիայում, որ նվիրված է ռեուլյուցիայի մեծ առաջնորդին:

Վրաստանում Սովետական իշխանություն հաստատվելու ժամանակ Հակոբյանը Վրաստանի Ռեկոմի անդամ էր և իշխանության գրավման օրն իսկ նշանակվեց «Թիֆլիսի բոլոր բանկերի կոմիտար», ինչպես ինքը՝ Հակոբյանն է գրում իր նամակներից մեկում:

Կարճ ժամանակաշրջանում նա հաջողությամբ իրականացրեց բոլոր բանկերի փնտախանացումը: «Բանկերը բերժուազիայի ամուր բերդերն են, մինչև չգրավենք... կապիտալիստները ղինաթափ չեն լինի»,—ասել է Հակոբյանը դեռ 900-ական թվականներին՝ Ավ. Իսահակյանի հետ զրուցելիս¹:

Հակոբյանի՝ այս տարիների (1917—1920), ինչպես և հետագա ժամանակաշրջանի գրական գործունեությունը պետք է դիտել սովետահայ գրականության սկզբնավորման ու ձևավորման ընթացքի հետ օրգանապես կապված:

1923 թվականին ամբողջ Անդրկովկասում մեծ հանդիսավորությամբ տոնվեց ռեուլյուցիայի բանաստեղծի գործունեության 30-ամյա հոբելյանը: Այդ առթիվ Սովետական Հայաստանի ու Սովետական Վրաստանի կառավարությունները Հակոբյանին շնորհեցին «Հանրապետության ժողովրդական բանաստեղծի» կոչում: Նույն թվականին վրացերեն, ադրբեջաներեն ու ռուսերեն լեզուներով հրատարակվեցին նրա բանաստեղծությունների ու պոեմների ժողովածուները:

Բանաստեղծի գրական գործունեության 30-ամյա հոբելյանը նշվում է նաև Մոսկվայում, ուր մեծարանքի խոսք է ասում Ա. Լուսնաշարսկին:

Այսպիսով, բանաստեղծի ռեուլյուցիոն երազների «նորեկ աշխարհը» պատվով ու փառքով է պսակում «պրոլետարիատի դասակարգային կուլի, նրա տանջանքների ու հաղթանակի խանդավառ երգչին»՝ ստեղծագործական կյանքի նոր հորիզոններ բացելով նրա առաջ:

¹ Ավ. Իսահակյան, Իմ հուշերից, 1945, էջ 42:

Սկսվում է Հակոբյանի ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանը՝ սովետական գրականության հիմնադրման ու հետագա զարգացման համար մղվող պայքարի շրջանը։ Այժմ էլ, հավատարիմ իր ստեղծագործական դավանանքին՝ գրականության ռեուլյուցիոն դադափարայնության ու ժողովրդայնության սկզբունքին, բանաստեղծն իր գրիչն ամբողջում է ի սպաս է դնում սոցիալիզմի կառուցման գործին։

Ցարիզմի ու կապիտալիզմի դեմ մղված ռեուլյուցիոն պայքարի երգիչը այժմ հանդես է գալիս, որպես Սովետական Հայրենիքի ժողովրդական բանաստեղծ, ազատ աշխատանքի, սոցիալիզմի հիմնադրման առաջին մեծ կառուցումների, սովետական բազմազգ ժողովրդի աշխատանքային հերոսության երգիչ՝ խորապես համակված սովետական հայրենասիրության և ինտերնացիոնալիզմի ոգով։

1920-ական թվականներին վեճ էր դնում այն հարցի շուրջը, թե հնարավո՞ր է արդյոք ստեղծել նոր, սոցիալիստական գրականություն ու արվեստ, և ԼՅի այո, ապա ի՞նչն է կազմելու նրա նյութը, նրա թեմատիկան։ Հակոբյանը պաշտպանում էր պրոլետարական-սոցիալիստական կուլտուրայի ստեղծման հնարավորությունն ու անհրաժեշտությունը, և հենց իր ստեղծագործական պրակտիկայով, իր այս շրջանի պոեզիայով, ցույց է տալիս, թե ինչն է կազմելու նոր, սովետական գրականության հիմնական նյութն ու գաղափարական բովանդակությունը։

Հակոբյանի հետհոկտեմբերյան շրջանի ստեղծագործությունն ընդհանուր առմամբ կարելի է բնորոշել որպես սովետական ազատ ժողովրդի հերոսական աշխատանքի ու պայքարի, սոցիալիզմի հիմնադրման առաջին մեծ կառուցումների պոեզիա, որի գաղափարական բովանդակությունը սովետական հայրենասիրությունն է։

Լիրիկական բանաստեղծություններ, չափածո զրույցներ, պոեմներ, պատմվածքներ, գեղարվեստական բնույթի հուշեր («Ազիտատորի հուշերից»), պատմվածքներ հեղափոխականների կյանքից, ուղեգրական ակնարկներ, հրապարակախոսական ու քննադատական հոդվածներ, — ահա այսպիսի բազմաղանկությամբ է հատկանշվում Հակոբյանի հետհոկտեմբերյան շրջանի գրական գործունեությունը։

Բայց, իհարկե, այդ ամենի մեջ արժեքավորը նրա բանաստեղ-

ծություններն ու պոեմներն են, որոնք հանդիսանում են այն մնաց-
յուն ավանդը, որ մո.ծել է Հակոբյանը հայ ժողովրդի սոցիալիս-
տական վերածննդի գրականության մեջ:

Հակոբյանի այս շրջանի պոեզիան՝ իր թեմատիկայով ու գա-
ղափարական բովանդակությամբ հատկանշվում է բոլոր այն հիմ-
նական գծերով, որոնք բնորոշ են սոցիալիզմի կառուցման գարա-
շրջանի գրականությանը:

Անխզելիորեն կապված լինելով սովետական իրականության
հետ, մշտապես զգալով ու վերապրելով սոցիալիզմի հաղթանակի
համար մղվող պայքարն իր դժվարություններով ու հաղթանակնե-
րով, և որպես այդ պայքարի անձնվեր զինվոր, բուլշևիկ բանաս-
տեղծը երբեք ետ չի մնացել կյանքի առաջընթացից: Նրա ստեղ-
ծագործական հղացումները համընթաց են եղել սովետական կյան-
քին, սոցիալիստական շինարարությանը:

Ահա «Զարթոնք» (1925) բանաստեղծությունը, ուր բարձր
ոգևորությամբ պատկերված է Անդրկովկասի սովետական դար-
թոնքը, եղբայրական երեք ռեսպուբլիկաների շինարարական կյան-
քի պաթոսը՝ «հիասքանչ դալիքի» հեռանկարով:

Սովետական Հայրենիքի սիրո ու հոյարտության հորդահոս
զգացմունքի արտահայտություններ են «Կարմիր հայրենիքիս մե-
լոդիաներից» շարքի բանաստեղծությունները («Բաքու», «Գյան-
ջա», «Երևան», «Ռիոնդէս», «Ձորագէտում»), որոնք միաժամանակ
համակված են սոցիալիստական շինարարության պալոսով, մռայլ
ու տխուր անցյալի և նոր, Սովետական Հայրենիքի ցայտուն
կոնտրաստով:

Ահա նոր, լուսաշող Երևանի բանաստեղծական պատկերը՝
հին, նախասովետական անշուք Երևանի հակադրությամբ: Դեռ
քսան տարի առաջ, ասում է բանաստեղծը՝

Երևանը—պատյան կավե պատերի.

Ջիր տեսնում տուն կա՝ րակում, կամ կանաչ,

Կավե պատերն չոքած քարվան ուղտերի:

Հիմա շուրջդ քարձրասլաց պալատներ,

Թրամի կա՛նչ, հաղթանակող ու զվարթ.

Դեռ կիսաշեն, բայց ի՛նչ գողտրիկ են տներ.

Ամեն մի քար կարմիր տուֆից—կարմիր վարդ:

Հիմա նախկին Երևանը այն խավար

Լույսերի մեջ գոհարափայլ ու հստակ—

Կարծես հսկա Մոսկովն լինի լուսավառ,

Թեկուզ գիշերն գիրք բեր կարդա լույսի տակ:

Ու պըտըտվում, պըտըտվում է ամբողջ օր
Կերտողների կարուսելը ևռանդի:
Դեռ շուռ չեկած՝ տեսնում ես զու ահա նոր
Մի լայն փողոց արդեն ելել է ոտի:

Բանաստեղծությունների մի այլ շարքով («Պրուէտարիատի երգը», «Իմ սերը», «Չաթախը», «Մետաքսագործաբանը», «Տեքստիլ բանվորի երգը» և այլն) Հակոբյանը սկզբնավորել է սովետական կյանքի աշխատանքային լիրիկան, արտահայտելով սովետական երկրի աշխատավորների խանդավառությունը, հույզերն ու խոհերը:

Սովետական կյանքի մոտիվների հետ սերտորեն առնչվում է նաև ռեուլյուցիոն անցյալի վերհուշը, որը նշանակալից տեղ է գրավում Հակոբյանի հետհոկտեմբերյան շրջանի ստեղծագործության մեջ: Անգրագառնալով ռեուլյուցիոն անցյալին, Կոմունիստական պարտիայի անցած ուղուն, բանաստեղծը վառ է պահում ռեուլյուցիայի հերոսական տրադիցիաները. «նորեկ աշխարհի» երիտասարդ սերունդը պետք է դաստիարակվի այդ տրադիցիաների ոգով, պրուէտարական ինտերնացիոնալիզմի ոգով: Համակված այդ ազնիվ զգացմունքով, բանաստեղծը վերհիշում ու պատկերում է մոտավոր անցյալի ռեուլյուցիոն պայքարի հերոսական դրվագները և այդ պայքարի փառքով պսակված անվանի գործիչների վսեմ կերպարանքը: Հիշենք բանաստեղծությունների այն շարքը, որ նվիրված է բոլշևիկների պարտիայի անվանի գործիչներին՝ «Ստեփան Շահումյանին», «Քսանվեց էին», «Միխա Յիսակայային», «Կամոյին», «Սևրգո Օրջոնիկիձեին», «Ա. Մյասնիկյանին», «Գևորգ Աթաբեկյանին»:

13

«Աստվածները խոսեցին» (1922), «Բայլչեկի է Շիր-Կանալը» (1924), «Վոլխովստոյ» (1925), «Լենինգրադյան պոեմ» (1929—1930), «Քաղաքը» (1931), «Թիֆլիս» (1933), «Կարմիր Աստղիկը» (1933), «Արեն ու աշխատանքը» (1935),—ահա պոեմների ու ծավալուն բանաստեղծությունների այն շարքը, որ ստեղծել է Հակոբյանն իր կյանքի վերջին 15-ամյակում: Բացառությամբ «Թիֆլիսի», մասամբ և «Լենինգրադյան պոեմի» մի քանի ֆրագմենտների, որոնց նյութը մեծ մասամբ ռեուլյուցիոն անցյալն է, բոլշևիկ-

յան կյանքն ու պայքարը ցարիզմի մռայլ տիրապետութեան շրջանում, մյուսները պատկերում են սոցիալիստական շինարարութիւնը, ջրանցքների, էլեկտրակայանների կառուցումը, բանվորների ու գյուղացիների աշխատանքային սխաբգործութիւնը:

Հակոբյանի պոեմներում հանգես են դալիս կապիտալիզմի շղթաներից ազատագրված բանվորական ու գյուղացիական մասսաները, որոնք այժմ ավելի, քան երբեք, գիտակցում են իրենց տիրաւեական ուժը և վերակառուցում աշխարհը՝ սոցիալիզմի-կոմունիզմի իրականացման հեռանկարով:

Ահա, օրինակ, «Աստվածները խոսեցին» պոեմը՝ գրված 1922 թ., երբ Անդրկովկասը նոր էր սովետական դարձել, իսկ բովանդակ Սովետական Հայրենիքը նոր էր սկսում ազատ շունչ քաշել քաղաքացիական եռամյա պատերազմից, որպիսի ձեռք զարկի նորի կառուցմանը:

Պատմական հենց այդ իրադրութիւնն է պատկերել Հակոբյանը հիշյալ պոեմում, որը Հայաստանի ու ամբողջ Անդրկովկասի սովետական զարթոնքի առաջին արձագանքն է մեր պոեզիայում:

Բանաստեղծի այդ պոեմում սովետական ժողովուրդը պատկերվում է որպես «մեր օրերի Պրոմէթէոս»: Նա մարմնավորում է այն ճշմարիտ գաղափարը, որ իսկական աստվածները հենց նրանք են, որ իրենց կամքով վերափոխում են երկիրը:

Բանաստեղծը «նոր աստվածներ» է անվանում բանվորներին ու աշխատավոր գյուղացիներին, որոնք երեկ միահամուռ հարվածով խորտակեցին շահագործողների դարավոր տիրապետութիւնը, իսկ այժմ սովետական կարգերի շնորհիվ է՛լ ավելի հզորացած՝ հիմնովին վերափոխում են երկրի դիմքը և կառուցում են նոր կյանք:

«Աստվածները խոսեցին» պոեմի 7-րդ գլխում բանաստեղծն ասում է, որ ինքն ականատես է երկրի մեծ «վերաշինութեանը»: Նա ռևոլյուցիայի հաղթանակը նվաճած ժողովրդին անվանում է՝ «տիրան» և նոր աշխարհի ու նոր կյանքի կառուցման մեջ ժողովրդի ցուցաբերած ստեղծագործական հղորդչան համար՝ նրան համեմատում է հին աշխարհի հանճարեղ քանդակագործ Ֆիդիասի հետ:

Նա տեսա ինչպես տիրանը հաղթած

Կովի ճակատում,

Աչքերում հուրը խանդավառութեան

Նոր կյանքն է կերտում:

Ինչպես Ֆիդիաս, որ բրիչ ձեռքին,
Շնչով հանճարի
Ներշնչում էր կյանք, իմաստ ու ողի
Անշունչ մարմարին՝
Այնպես էլ մարդը նոր աստված դարձած—
Նորիկ աշխարհի—
Հողի էր շնչում հիվանդ ու մեռած
Մեքենաներին:
...Ձէ՞ որ մարդածին աստվածներն են այն,
Աշխարհիս համայն,
Որոնք նոր ուղի, նոր կյանք են կերտում
Մարդկության համար:

✓ Հակոբյանի այս շրջանի պոեմներից առավել հաջողված և ար-
ժեքավոր են «Բայլշեիկ է Շիր-Կանալը» և «Վոլխովստրոյը»:

✓ Ժանրային առանձնահատկությամբ «Բայլշեիկ է Շիր-Կանալը»
լիրիկական-էպիկական պոեմ է, ավելի ճիշտ, ոգեշունչ մի ներբող՝
նվիրված Հայաստանի սոցիալիստական շինարարության առաջնե-
կին, նրա խիղախ կառուցողներին:

Շատ արտահայտիչ է պոեմի վերնագիրը. «Բայլշեիկ է Շիր-
Կանալը» բնութագրող արտահայտությամբ բանաստեղծը սիմվոլաց-
նում է Սովետական Հայաստանի շինարարական առաջին խոշոր
ձեռնարկման նշանակությունը, որպես բոլշևիկների պարտիայի
մեծագործության մի կենդանի արտահայտություն:

«Բայլշեիկ է Շիր-Կանալը» արժեքավոր է նրանով, որ այստեղ
Սովետական Հայաստանի վերականգնման շրջանի առաջին մեծ
շինարարության ժողովրդա-տնտեսական նշանակությունը բացա-
հայտված է բանաստեղծական պատկերման ձևերով: Այլ կերպ
ասած՝ սոցիալիստական բովանդակությունը մարմնավորված է
հայկական աղբյուրին ձևի, ժողովրդային բանաստեղծական արվես-
տի միջոցով:

Ջրանցքի կառուցման ընթացքն ու պատմությունը տրված է
մի քանի շտրիխներով միայն: Այսպես, «Նախերգանքի» սկզբի
տողերից իմացվում է, որ կառուցումը տևել է մոտ երկու տարի
(«...յոթ հարյուր յոթ օրվա միջոցում») և որ ջրանցքի շինարա-
րությունը համաժողովրդական բնույթ է ունեցել, այնտեղ լավել է
«հաղար հաղարների քլունգների երգը», եղել են անթիվ «ալկան-
ների պալթյուններ...», իսկ հաղթանակը նվաճվել է շնորհիվ «աշ-
խատանքի հերոսների», որոնք «Արփաչայի ժեռ ավերին զրոհ
տալով... զիրբից-զիրբ գրավել, իրար են միացրել թունելները»:

«Նախերգանքին» հաջորդող առաջին գլխում բանաստեղծը գեղեցիկ պատկերավորությամբ անձնավորելով ջրանցքը՝ նկարագրում է նրա տարածական ընդգրկումը.

Բայլընիկ է Շիր-Կանալը—մի աժդահա հեքիաթային,
Շուրթը նրա ջուր է խմում պաղ ակունքիցն Արփաչայի,
Գլուխը հաղթ թաղել է խոր կանաչագույն, զուլալ դեպում,
Պոչը հեռու Կապսի ծոցում, ալիքներ է հեռու նետում:

Մեծ ու մեծ է Շիր-Կանալը, կամարածե, գեղեցկաթով,
Փաթաթվել է, ո՛նց է գրկել Շիրահարթը երկու թաթով,
Մի խանդավառ կարոտ ունի, էն ծարավը սիրած յարի,
Որ կարծես թե սեր ու խանդի կարոտել է հազար տարի:

Բանաստեղծն ասում է, որ ջրանցքի շնորհիվ «մերկ անապատը» կվերափոխվի ու կծածկվի «խառ կանաչով».

Ո՛չ մի թիզ հող, ո՛չ մի ավան և ո՛չ մի գյուղ խոշկանդ դաշտից
Զգում ես, որ չի տանջվելու այսուհետև քարկ երաշտից:

Նորակառույց ջրանցքի մեջ բանաստեղծը տեսնում է «լույս ապագան Հայաստանի»:

Դարերով անջրդի հողերը ոռոգելու, կենդանացնելու հետ միասին Արփաչայի (Ախուրյանի) ջրերը կլեկտրական լույսի գործող աղբյուր են դառնում, որ «հսկա ուժով»

Պիտի շարժի ու փոթորկի գործարաններ ու ֆարրիկներ,
Զրադացներ, սղոցարան, ալեկոծի հող ու ցանքեր:

Այն երկիրը, որ դարերով քարացել էր ու ցամաքել՝
Այսօրից ետ պիտի երդի աշխատանքի հզոր երգեր:
Շատ է տանջվել ու տոկացել անհարազատ մարդոց ձեռքին,
Իսկ այսօրից թող նվաճի ու տիրանա իր նոր կյանքին:
Ու կտանջվեն նա էլ նորից, թե չծնվեն հաղթ պատանին,
Թե չհասներ Շիր-Կանալը — բայլընիկը Հայաստանի:

Այս պոեմում բանաստեղծը գեղարվեստորեն մարմնավորում է Վ. Ի. Լենինի պատմական ծրագրային ցուցումը Կովկասի կոմունիստներին՝ «էլեկտրիֆիկացիայի, ոռոգման խոշոր աշխատանքների սկսելու» և դրանով իսկ «առնցումը դեպի սոցիալիզմ ամրապնդելու» մասին:

Հակոբյանը չէր սահմանափակվում Սովետական Հայաստանով ու Անդրկովկասով: Նրա ստեղծագործության ոգևորության տեսադաշտը մեծ Միությունն էր՝ Ախուրյանի (Արփաչայի) ավի-րից մինչև Վոլխովի ավերը, լայնածավալ սոցիալիստական մեծ

Հայրենիքը: Իր մայր հայրենիքում՝ Սովետական Հայաստանում ու Անդրկովկասում ծավալվող շինարարությունը նա իմաստավորում էր միութենական կյանքի հեռանկարի մեջ, իսկ Սովետական Միության այլ վայրերում կատարվող շինարարության մեջ նա տեսնում էր նաև իր հարազատ Անդրկովկասի ու Հայաստանի բարգավաճման ու ծաղկման հեռանկարը:

Շիր-Կանալի և Ջորագեսի հետ միասին նա հոգեզմայլ խանդավառությամբ ունենդրում և արձագանքում է Վոլխովստրոյի ու Դենպրոստրոյի կառուցման հզոր աղմուկին, ընկալելով այն իրրև մի միասնական, ներդաշնակ սիմֆոնիա, որի մեջ բանաստեղծն զգում է Հայաստանի և Անդրկովկասի, Ռուսաստանի և ևսկրաինայի սոցիալիստական զարթոնքը՝ նոր կյանքի այգաբացին:

Այս առումով նշանակալից գործ է «Վոլխովստրոյ» պոեմը (1925):

Ժանրային առանձնահատկությամբ ու կառուցվածքով «Վոլխովստրոյը» նման է «Բայշլեիկ է Շիր-Կանալը» պոեմին:

Նկատելի ձևական նմանություններով ու ընդհանրություններով հանդերձ, «Վոլխովստրոյը» Հակոբյանի ստեղծագործական մտքի նոր էջն է. մեծաշունչ ոգևորությամբ նա պատկերում է Սովետական Միության էլեկտրիֆիկացիայի առաջնեկի կառուցումը՝ որսկես լենինյան հանձարեղ նախագծումների իրականացման առաջին նշանակալից քայլը:

Եվ եթե Շիր-Կանալի բանաստեղծական պատկերման մեջ հեղինակը սիմվոլաշնում է Սովետական Հայաստանն իր վերածննդի ընթացքի մեջ, ապա Վոլխովի հիդրոէլեկտրակայանի կառուցման պատկերումով բանաստեղծը սիմվոլաշնում է լենինյան մեծ նախագծումների իրականացման հաղթական ընթացքն իր հմայիչ հեռանկարներով: Բանաստեղծը գեղարվեստորեն մարմնավորում է լենինի իմաստուն պատգամն այն մասին, որ «էլեկտրիֆիկացիա + Սովետական իշխանություն = կոմունիզմ»: Իբրև բնաբան բեղով Վ. Ի. լենինի այդ իմաստուն ասույթը, Հակոբյանն իր պոեմում կոմունիզմի իրականացման լենինյան դադափարն է արտահայտում:

Սոցիալիստական մեծ շինարարության առաջնեկի՝ Վոլխովի էլեկտրակայանի կառուցման մասին պոեմը, Հակոբյանը չի գրել մտացածին պատկերացման մղումով, այլ այն անմիջական բուռն ներշնչումով, որ պոետն ապրել է՝ անձամբ դիտելով իր ոգևորության օբյեկտը՝ Վոլխովստրոյը, 1925 թ. սկզբին: Բանաստեղծը

արխիվում պահպանված են այն ծոցատետրերը (բլոկնոտները), որոնցում նա գրի է առել իր տպավորություններն ու դիտողությունները, իր տեսածն ու լսածը Վոլխովստրոյում, ինչպես նաև իր պոեմի առաջին շորս-հինգ գլուխները:

Վոլխովստրոյ կատարած իր այցելության մասին բանաստեղծը հիշատակում է նաև պոեմում, որի առաջին մասն սկսվում է հենց այդ այցելության հիշատակումով:

Այնուհետև, պոեմում լիրիկական ջերմությամբ դրսևորված են այն մտերմական ապրումները, որ զգացել է բանաստեղծը Վոլխովստրոյին մոտենալիս:

Ահա «աստղացանցով բացված լայն ճանապարհը», որով անցնում է բանաստեղծին տանող գնացքն ու մոտենում կառուցման վայրին: Գնացքի լուսամուտից նայելիս, թվում էր թե՛ «քայլում են կրակները», պտտվում են սյուն առ սյուն.

կրակները ձայնում են ինձ կարմիր լեզվով հաղարանց,
Հենց խմանառ ինձ կանչում են՝ որ այցելեմ ես նրանց.
Ժպիտ տվի ու ժպտով տվին նրանք ինձ ողջունչ.
Բարեկ էր այդ սլատասխան պոետ-սրտիս զողողուն:
Ու մոտեցա լույսերին այն դյութական իմ օդակից.
Խոր լիաթոք մի աղաղակ պոսթկաց կրծքիս վանդակից.
Ուրախացան, երբ ինձ տեսան, որ կովկասից եմ եկած՝
Ճանաչեցին որ օտար չեմ—հարազատ եմ ես իրանց...

«Նախերգանքում» տրված է Վոլխովստրոյի կառուցման պատմական մոմենտը, Սովետական երկրի, ինչպես բանաստեղծն է արտահայտվում՝ «Իլլիչի հայրենիքի» ներքին ու արտաքին իրադրությունը.

Դու հղացար ու ծնվեցիր մորմորի այն օրերում,
Երբ Իլլիչի հայրենիքն էր երկունքի մեջ գալարվում,
Երբ սով ու տիֆ, սառնամանիք մահասարսուռ թևերով
Սուրում էին երկրիդ վրա, հողդդ ծածկում դիերով:
...Դու ծնվեցիր խլրտումի, տաղնապների այն ժամին,
Երբ Մոսկովին դալ էր նյութում անդամ ներքին թշնամին,
Երբ մարտի կոշ կայծակնեցինք հարամու ղեմ անողոր,
Եվ Վոլխովն իսկ խոսվարկու ժայթքեց մի օր իր բողոք:
Ու ծնվեցիր առողջ դավակ, նման հրաշք-մանուկի,
Հաղիդ կարմիր ատլաս շապիկ—նախատիպար Գալիբի.
Ու աճեցիր պարթև հասակ—փորձանքների բովերում՝
Հռչակդ մե՛ծ, աշխարհ ու մի՛ն, ցամաքներում, ծովերում...

Պոեմի «Նախերգանքին» հետևող «առաջին մասն» սկսվում է Վոլխովստրոյի կառուցման «տեխնիկական կազմի» նկարագրո-

Թյամբ: Այստեղ բանաստեղծը հիւպերբոլիկ համեմատություններով ու մետաֆորներով պատկերում է էլեկտրակայանի վեհութիւնն ու նրա կառուցման հոյակապութիւնը: Նկարագրելով էլեկտրակայանի կառուցման հիասքանչ տեսարանը, պոետը ձգտում է պատկերել նոր հասարակութեան տնտեսական կյանքի ինդուստրիալ հիմքը, կառուցողների աշխատանքային հերոսականութիւնը, կապիտալի ճնշումից ազատագրված բանվոր մարդու ստեղծագործական հղորդութիւնը: Հակոբյանը Վոլխովստրոյի կառուցումը դիտում է իբրև լենինյան պլանի իրականացման հաստատուն սկիզբ, իբրև սոցիալիստական մեծ կառուցումների անվերջ շղթայի առաջին օղակը՝ «նախատիպարը գալիքի», որի իրականացումը բանաստեղծին համակում է անսահման ոգևորութեամբ: Նա երազում է այն մասին, որ Սովետական Միութեան բոլոր ռեսպուբլիկաները մօտ ապագայում կվարդարվեն Վոլխովստրոյների ցանցով:

Քանի՜-քանի՜ Վոլխովստրոյներ կառուցելու ունենք գործ,
Սա առաջին քարը միայն, կիլիւպների ջւահել փորձ:

Վոլխովստրոյի նկարագրութեան մեջ փայլում է պոետի տաղանդը: Պոեմում նյութական շոշափելիութեամբ, քանդակագործական ռելեֆութեամբ տրված է Վոլխովստրոյի կառուցման կենդանի պատկերն այնպես, որ ընթերցողի տեսադաշտում երևում է վիթխարի մի շինարարութիւն՝ իր ընթացքի նյութականութեամբ ու շինանյութերի առարկայականութեամբ: Ահա պոետից մի հատված՝ Վոլխովստրոյի կառուցման բնանկարը.

Գետը մի ձոր լայնաբերան—մեջք է տվել տիտանի,
Միապաղաղ լեռների պես պատեր շարել բետոնի.
Անտառներ են շարժվել տեղից ու ճախրում են օդի մեջ՝
Հազարացանց վերելքների լարիլինթոս մի անվերջ:
Նրիտասարդ անտառների թարմ, հյութալի փայտերից
Օդն է արբել խնկարուչրով, օդը հափրել բուրախից.
Ու վերամրարձ շենքերըն այն կամարահույս դռներով՝
Մեկի մեջքին, մյուսի ուսին բեռներ դարձնել լեռներով:
Երկաթները միլիոնավոր կիռ ձողերով ջլապինդ
Մազլցել են, իրար ձուլել ցիմենտ, ալաղ, զրանիտ.
Բետոններ են ծնվել այստեղ խորունկ գետի հատակից՝
Եկել, թափվել գետի երախ ու հրճվում են խոյանքից:
Զսպված գետը երկու թևով ջրամբարի սեղմած ծով,
Սառցապատը նրան խեղդել վիթխարի կուռ գանդվածով.
Վոլխով գետը իր հատակով մեջրից քաղա՞ր է ծնել՝
Բետոնների, ամբարտակի, վիագուկի հսկաներ...:

Վոլխովի ավերին զրված՝ մի կողմից բանվորի, մյուս կողմից
լենինի արձանները սիմվոլացնում, խմաստավորում են Վոլխով-
պոլոյը՝ Սովետական երկրի զարգացման հեռանկարով:

Հակորյանի այս պոեմը պատիվ է բերում թե՛ հեղինակին և
թե՛ սովետահայ պոեզիային, որովհետև նա այն առաջին մեծ
օղակն է, որը վերածնվող հայ ժողովրդի պոետական նոր խոսքը՝
իր թեմատիկայով, իր մոտիվներով ու մեծ ընդհանրացումներով
միացնում է համամիութենական պոեզիային:

«Վոլխովստրոյին» հաջորդելու էր մի նոր «Ինդուստրիալ»
պոեմ՝ նվիրված Սովետական Միության նախապատերազմյան
շրջանի ամենամեծ էներգետիկ կառուցմանը՝ Դնեպրոստրոյին:

1930 թվականին Հակորյանը խարկովում մասնակցում է պրո-
լետարական ու ռևոլյուցիոն գրողների միջազգային բյուրոյի պլե-
նումին, որի անդամն էր նա: Այդ ժամանակ պլենումի անդամների
հետ միասին Հակորյանը այցելում է Դնեպրոստրոյ, որը դեռ կա-
ռուցվում էր: Վերադարձին նա գրի է առնում իր տպավորություն-
ները՝ «Դնեպրոստրոյ» վերնագրով ակնարկում¹, տրտեղ մեծ
ոգևորությամբ ու խանդավառությամբ նկարագրում է Դնեպ-
րոստրոյի կառուցումը:

Ինչպես «Վոլխովստրոյ» պոեմը գրելիս, բանաստեղծը նախ
ակնարկ է տպագրել այդ կառուցման մասին, այնպես էլ, նա
մտադրություն է ունեցել Դնեպրոստրոյի մասին գրած իր վերջին
շալ ակնարկից հետո գրելու մի նոր պոեմ, պատկերելու համա-
միութենական այդ էլեկտրագիգանտի կառուցումը:

Այդ նոր մտահղացումը, սակայն, չի իրականանում:

Հակորյանի հետհոկտեմբերյան շրջանի ստեղծագործության
մեջ հետաքրքրական գործեր են «Լենինգրադյան պոեմի» ֆրագ-
մենտները, որոնք հեղինակի անավարտ մնացած նույնանուն պոե-
մի հատվածներն են: Հայկական պոեզիայում Հակորյանը առա-
ջիններից է, որ Ռուսաստանի և ռուս ժողովրդի ազատագրական
պայքարի պատմությունը բանաստեղծության նյութ է դարձնում՝
ոգեշնչվելով ռուս մեծ ժողովրդի ռևոլյուցիոն շարժման հերոսա-
կան զրվագներով: Նա պատմական անցյալը պատկերում է սո-
ցիալիստական ռևոլյուցիայի հաղթանակի դիտակետից:

¹ Հ. Հակորյանի «Դնեպրոստրոյ» վերնագրով ակնարկը տպագրվել է Բաքվի
հայկական «Կոմունիստ» օրաթերթում, 1930 թ. № 273-ում:

Լենինգրադի՝ Սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիայի օրրանի, մասին առանձին պոեմ գրելու մտահղացումը Հակոբյանն ունեցել է «Վոլխովստրոյի» հետ գրեթե միաժամանակ, ճիշտ այն օրերին (1925 թ. սկզբին), երբ նա, հատկապես Վոլխովի էլեկտրակայանի կառուցումն անձամբ տեսնելու առիթով, այցելել է Լենինգրադ, դիտել մեծ քաղաքն իր պատմական վայրերով ու հուշարձաններով։ Այն, ինչ մի քանի տարի հետո (1925—1932) բանաստեղծը պատկերել է իր անավարտ պոեմի ֆրագմենտներում, արձակ ձևով կա նրա Լենինգրադյան-Վոլխովյան ուղևորության ծոցատետրում՝ իբրև օրագրական նշումներ, շրջագայության ընթացքում ստացած անմիջական նպաստություններ ու խորհրդածություններ։

Լենինգրադում ամեն քայլափոխի հանդիպող նշանավոր պատմական վայրերն ու հուշարձանները դիտելիս, բոլշևիկ բանաստեղծը խորապես վերապրել է ռեուլյուցիայի այդ փառապանծ օրրանի թե՛ մոտավոր ու հեռավոր անցյալը, և թե՛ մանավանդ նրա հրաշագործ հերոսական առօրյան, նրա նշանակությունն ու մասնակցությունը սոցիալիստական ռեուլյուցիայի հաղթանակի գործում։ Իր այդ վերապրումներն, ահա, բանաստեղծը փորձել է մարմնավորել իբրև ռեուլյուցիոն-պատմական պոեմ՝ նվիրված Լենինգրադի անցած ուղուն, նրա հիմնադրումից սկսած մինչև մեր օրերը։

«Լենինգրադյան պոեմի» ֆրագմենտները («Իսակի», «Պետրոպավլովսկի», «Ձմեռային պալատ», «Պուտիլովկա», «Այն գիշերին» և «Լենինգրադ») գեղարվեստորեն մարմնավորում են Վ. Ի. Լենինի այն միտքը, որ «ցարական Ռուսաստանը ժողովուրդների բանտ էր» թե՛ քաղաքական և թե՛ հոգևոր ճնշման լուսատու։ Բայց նա միաժամանակ, ժողովուրդների ազատագրական պայքարի մեծ օջախ էր մինչև Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիայի հաղթանակը, որից հետո Ռուսաստանը դարձավ բոլոր ժողովուրդների և ամբողջ աշխատավոր մարդկության ազատ հայրենիքը։

Հիշյալ ֆրագմենտներից յուրաքանչյուրն առանձին բանաստեղծական երկի արժեք ունի, բայց միաժամանակ բոլոր այդ ֆրագմենտները ներքին զաղափարական միասնություն ունեն և իրոք մի անավարտ մեծ պոեմի տարբեր հատվածներն են, որոնք հետո պետք է միացվեն գեղարվեստական ամբողջության մեջ։

Պոեմի վերոհիշյալ ֆրագմենտներից առաջին երկը («Իսակի», «Պետրոպավլովսկի», «Ձմեռային պալատ») նվիրված են Ռուսաստան-

ների բռնակալական տիրապետությունը սիմվոլացնող երեք կոթողներին՝ Իսահակի տաճարը, որպես ցարիզմի տիրապետության հոգևոր-կրոնական ճնշման սիմվոլ, Պետրոսավիլովսկ բերդը, որպես ցարիզմի ժանդարմական բռնակալության, ժողովուրդների բանտի, իսկ Չմեռային սլալատը՝ իբրև Ռոմանովների դինաստիայի դաժան տիրապետության սիմվոլ:

Երկրորդ և երրորդ ֆրագմենտները կարգալիս ընթերցողի երևակայության մեջ ամենից առաջ կանգնում է ահա այն դարավոր հսկա բանտը, որի մոտք ու մռայլ խցերում տանջվել են ռուսական ռեուլյուցիոն շարժման բոլոր սերունդների լավագույն ներկայացուցիչները, սկսած դեկաբրիստներից՝ Ռիլևեից ու մյուսներից մինչև Չերնիշևսկին, նրանց հետ և հայ ժողովրդի ազատագրական կռվի մեծ զրոշակակիրն ու տրիբունը՝ Միք. Նալբանդյանը:

Պետրոսավիլովսկ բերդը «որպես մի բիծ, սև անցյալի ոճիրների կառափնատուն, պաղ ջրերում լայն նեայի, դարանել է ոխը սրտում»,—ասում է բանաստեղծը.

Ու կանխել է դահիճի պես Բաստիոնը բանտարկումի,
Ճակատին էլ ցցել մի սուր—նշանաբան զլխատումի.
Կարծես լարված ձիդ աղեղից վեր խոյացող հսկա մի նետ,
Որ թռչում է դեպի երկինք ու ամպերում կորչում անհետ:

Պետրոսավիլովսկի ամեն մի խուցը քարե դագաղ, «կամարահույ մի դամբարան է» եղել Ռուսաստանի ժողովուրդների ազատատենչ զավակների համար.

Այստեղ, քարե քո վանդակում կարոտ լույսի, ազատության,
Թառամեցին ծաղկահասակ Չերնիշևսկի ու Նալբանդյան...

«Չմեռային սլալատ» ֆրագմենտում Ռոմանովների գահանիստ սլալատը դիտելով իբրև ցարիզմի մարմնացում, Հակոբյանը Ռոմանովների բռնակալությունը պատկերում է ռեուլյուցիոն պայքարի շեշտված հակադրությամբ.

Չմեռային դու դուր սլալատ, որ ձգվել ես այդպես հպարտ,
Որ դիշատիչ բազկի պես թևերդ դորշ փռել ազատ՝
Քո փառքը չէ, որ պիտ երգեմ, ոչ էլ շուքդ կս գովերգեմ,
Այլ, անցածդ ճանապարհը ահա պիտի նշավակեմ:
...Օ՛, և քանի՞ կտրիչների հանել ես դու մահավճիռ,
Քանի՞ լուսի մտքի ջահեր հանքել են քո լոկ ձի շնչից:

ասում է բանաստեղծը և վերհիշում ժողովուրդների ազատագրության մեծ գաղափարի դրոշակակիրների, ողբերգական, բայց և հերոսական մահը, նրանց նվիրական անունների հիշատակումով:

Ե՛վ Ռելեև, և՛ Կախովսկի, և՛ Մուրավյով-Ապոստոլն այն,
Որոնք ընկան փտած թուխց հրապարակում լայն Սենատին:

Դեկաբրիստների փառապանծ պատմությունից հետո դալիս է 1905 թ. «արյունոտ կիրակիի» ողբերգական պատկերը, այն սոսկումի օրը,

Երբ Նիկոլայ արյունարուն երևեցավ պատշգամբիդ
Ու արնաշերտ մի գիծ թողեց—վերջին գիծը անցած ճամփիդ.
Երբ Պուտիլով հացի համար ոտքի ելավ... իսկ ցարն անգութ
Ցորենի տեղ «բմրաստներին» արձհների մաղեց կարկուտ...

Պոեմը գրված է պատմողական-նկարագրական ձևով, բայց պատմական դեպքերի և անձերի հիշատակումն ու բնութագրումը այդ ձևի մեջ տրված է անկեղծ բանաստեղծական շնչով, քաղաքական հուժկու պաթոսով, այնպես, որ ընթերցողը խորապես համակվում է բանաստեղծի արտահայտած առնչությանը ցարական բռնակալության նկատմամբ և սիրո ու հպարտության զգացմունքով այն ամենի հանդեպ, ինչով նշանավորված է Լենինգրադն իր ռուլյուցիոն անցյալով ու ներկայով:

Պոեմի ֆրագմենտներում Ռոմանովների տիրապետության մոռյլ ֆոնի վրա տեսնում ենք ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարը՝ նշանավորված դեկաբրիստների և ռուլյուցիոն-դեմոտրատների անուններով և ապա՝ բոլշևիկյան պարտիայի հիմնադիր-առաջնորդի՝ անմահ Լենինի նվիրական անունով:

Պոեմը գրելիս, Հակոբյանին հուզել է մի նվիրական գաղափար՝ Ռուսաստանի «ռազմական մայրաքաղաքը» պատկերել իրրև պրոլետարական ռուլյուցիայի օրրան և մեր մեծ հայրենիքի սոցիալիստական վերածննդի առաջին օջախ: Այդ գաղափարն են մարմնավորում ֆրագմենտներից վերջին երեքը («Պուտիլովկա», «Այն գիշերին», «Լենինգրադ»), որոնք պատկերում են ռուս բանվոր դասակարգի հերոսական պայքարն ու հաղթանակը:

Պոեմի առաջին երեք ֆրագմենտների հիմնական պաթոսը առնչությունն է ցարիզմի դարավոր բռնակալության նկատմամբ և «երկու Ռուսաստանի» Լենինյան գաղափարի ոգով՝ դեկաբրիստնե-

րի ու Չհերիշեակու Ռուսաստանի ռեուլյուցիոն տրագիցիաների փառաբանումը: Վերջին երեք Ֆրագմենտների հիմնական պաթոսը սոցիալիստական հայրենասիրութունն է, ազնիվ սիրո ու հպարտության այն ջերմ զգացմունքը, որով համակված է բոլշևիկյան պարտիայի ղինվորը: Բանաստեղծի ճշմարիտ հղացման համաձայն՝ Լենինգրադը (նախկին Պետերբուրգ-Պետրոգրադը) ներկայացվում է որպես սոցիալիստական ռեուլյուցիայի միջնաբերդ, իսկ Սմոլնին՝ ռեուլյուցիայի մարտական շտաբ՝ անմահ Լենինի գլխավորությամբ: Պատմական այդ իրողությունը բանաստեղծը պատկերել է Պուտիլովյան գործարանի նշանակության և «Ալբորա» նավի ռեուլյուցիոն մարտական գործողության միջոցով:

Յարական դեսպոտիզմի հուշարձանների կողքին բանաստեղծը խանդավառ զգացմունքով վեր է բարձրացնում պրոլետարական սոցիալիստական ռեուլյուցիայի կենդանի հուշարձանը: «Պուտիլովկա-կարմիր հսկայի» անցած 100-ամյա ուղին բանաստեղծը ներկայացնում է իբրև «աշխատավոր հաղթ բանակի, խնեթ հողմերի մի պատմություն»:

Պուտիլովկա, կարմիր հսկա, որ դարուց անց մի կյանք ունես,
Մեր սյուստից պրելետարի ջերմ ողջունես այս ընդունես...
Պետրոպավլովսկ, Իսակիի ու Պալատի դեմ հանդիման,
Ինչպես խրոխտ հին բոլշևիկ՝ կանգնել ես դու սարի նման...

Գործարանի բանվորության ռեուլյուցիոն հերոսականությունը ցարիզմի դեմ մղված պայքարում և նույն բանվորության աշխատանքային սխրագործությունը մեր նոր կյանքի՝ «կառուցման ճակատում», — ահա այս երկու մոտիվներն են միասնաբար հնչում «Լենինգրադյան սյուստի» շորրորդ Ֆրագմենտում:

«Լինգերորդ Ֆրագմենտում» («Այն գիշերին») բանաստեղծը փորձում է պատկերել Հոկտեմբերյան Մեծ ռեուլյուցիայի հաղթական սկիզբը Պետերբուրգում՝ հերոսական-գլուցազնական «այն գիշերին», երբ երկինքը ռեուլյուցիայի հրացուլքով վառվեց իբրև սովետական հասարակարգի ալգարաց:

Վերջին՝ վեցերորդ Ֆրագմենտում («Լենինգրադ») բանաստեղծը գծագրում է մեծ Լենինի անունը կրող նվիրական քաղաքի հերոսական կերպարն իր անցյալով ու ներկայով, իբրև սոցիալիստական ռեուլյուցիայի հաղթանակի օրրան և Սովետական հասարակարգը ծնող մայրաքաղաք, որի գրկում ծնվել ու սնվել է «գալիք մեր ապագան»:

Այս ֆրագմենտն էլ, ինչպես նախորդները, ավարտվում է լիրիկական ոգեշունչ ներբողով, ուր բուլշևիկ պոետն իր ջերմ սիրո ու նվիրվածության զգացմունքն է արտահայտում մեծ Լենինի անունը կրող ռեյուցիայի մայրաքաղաքի նկատմամբ:

Լենին-քաղաք, սիրուն քաղաք, սիրում եմ քեզ խենթի նման,
Ու շեմ գտնում իմ կարոտին, զմայլանքին ոչ մի սահման.
Սիրում եմ քեզ, ո՛չ թե այնպես, որ պերճ ես դու կամ շքեղ ես,
Սիրում եմ քեզ նրա համար, որ անունով ամեն տեղ ես:
Նրա համար, որ քո զրկում պայքարել են հերոս մարդիկ՝
Եվ Դեկաբրիստ, Ռադնոչինեց, Նարոդովոյն ու Բայշևիկ,
Կարակոլով ու Նեշաև, Այեքսևև ու Խալտուրին,
Պերովսկայա ու Ժելյարով, Ա. Ուլյանով, Մեծն Լենին:

Լենինգրադի պատմական մեծագործությունների վեհությանը բանաստեղծը տեսնում է նոր, սովետական կյանքի ֆոնի վրա:

Իր կյանքի վերջին տասնամյակում, բայց առավելապես 1929—1930 թվականներին, Հակոբյանն աշխատել է մի նոր ծավալուն պոեմի վրա՝ շարունակելով «Վոլխովստրոյի» գաղափարական-ստեղծագործական գիծը: Պոեմի գրության ժամանակի մասին որոշակի գաղափար ենք կազմում բանաստեղծի գրավոր նշումներից: 1933 թ. Հակոբյանը հրատարակության էր պատրաստում իր երկերի ժողովածուի II և III հատորները (առաջինը համարելով 1926 թվականին հրատարակվածը): Նույն տարվա մայիսին II հատորի համար իբրև առաջաբան գրված մի գրության մեջ հեղինակն ասում է.

«Իմ ինքնուրույն ստեղծագործություններից շնն մտնում ներկա հատորի մեջ «Սովետական Ֆաուստ» մեծաշխատ պոեմի ֆրագմենտները, որը դժբախտաբար, ծանր հիվանդության պատճառով ընդհատվեց ու նրա հարուստ նյութերը այժմ սպասում են զեղարվեստական մշակման»: Ասյա ավելացնում է. «...նույն վիճակին արժանացավ «Երկաթե տեմպով» կիսավարտ պոեմս, որի մասին հիշատակած ունիմ 1926 թվականին՝ Արմենգիդի հրատարակած «Բանաստեղծությունների» Ա. հատորում»¹,

Եվ իրոք, բանաստեղծի այդ ժողովածուի վերջաբանում («Խոսքը պատկանում է ինձ» վերնագրով) հեղինակը նշում է, թե ինչ է դուրս թողել ժողովածուից:

«...50-ից ավելի կտորները «Երկաթե տեմպով» վերնագիրը կրող մի կիսավարտ պոեմի հետ՝ արտագրված ունիմ առանձին

¹ Գրականության և արվեստի բանդարան, Հակոբյանի արխիվ, № 251:

տետրակում և դարձյալ պահում եմ արխիվումս: Հավանական է, որ նրանք լույս կաեսեն մահիցս հետո»¹:

Այս առաջին հաղորդումից հետո, դարձյալ 1933 թվականին՝ Թիֆլիսի «Գրոհ» ժուռնալի խմբագրության հարցին, թե ինչի՞ վրա է աշխատում Հակոբյանը, նա պատասխանում է՝ ամենից առաջ հիշատակելով իր անավարտ պոեմը:

«Մոտ 2—3 տարի սրանից առաջ,— ասում է Հակոբյանը,— հավաքեցի ահագին նյութ և ձեռնարկեցի «Սովետական Ֆաուստ» գրելուն: Իմ ծրագրով «Սովետական Ֆաուստը» ընդգրկում է մեր ամբողջ շինարարության էսոսը, որը ծնվում է ու մարմնանում բոլշևիկյան համառ աշխատանքի ու պայքարի պրոցեսում: Նրա առաջաբանը, որը սկսվում է այսպես՝ «Եվ այս կլինի վերջինը բոլոր այն վերջիններից, որի անունն է Համաշխարհային հեղափոխություն...»,— ավարտված է 50 տողի մեջ: Ավարտված են նաև 1905 թվին ու կառուցման հնգամյակին նվիրված գլուխները»:

Վերջում բանաստեղծը հայտնում է, որ հիվանդությունը խանգարեց իր մտադրությունն իրականացնել և որ նա «ժամանակավորապես դադարեցրել է աշխատանքը»²: Բանաստեղծի 1933 թ. սկզբին տված այս հաղորդումից որոշակիորեն պարզվում է, որ նա իր անավարտ պոեմի վրա աշխատել է առավելագույնս դրանից 2—3 տարի առաջ,— այսինքն՝ 1929—1930 թվականներին, մասամբ թերևս՝ 1931 թվականին, ըստ որում նույն այդ տարիներին նա ոչ միայն հավաքել է «ահագին նյութ և ձեռնարկել «Սովետական Ֆաուստ» վերնագրով պոեմը գրելուն», այլև ավարտված է եղել նրա «առաջաբանը 50 տողի մեջ»: «Ավարտված են» եղել «նաև 1905 թվականին» (այսինքն՝ ռուսական առաջին ռեոլյուցիային) ու սոցիալիզմի «կառուցման հնգամյակին նվիրված գլուխները»:

Ինչպես ասված է բանաստեղծի վերոհիշյալ հաղորդման մեջ, պոեմն ընդգրկելու էր սոցիալիզմի կառուցման ամբողջ ժամանակաշրջանը՝ սոցիալիստական կյանքն իր ռեոլյուցիոն պատմական դարգացման ընթացքի մեջ՝ Հոկտեմբերյան Մեծ ռեոլյուցիայի հաղթանակի օրերից սկսած մինչև երկրի ինդուստրացումն ու գյուղատնտեսության կոլեկտիվացումը: Պոեմում հանդես էին գալու (սեագրի ֆրագմենտներում հանդես են եկել) սովետական հասարակության բոլոր խավերի (բանվոր դասակարգի, կոլտնտեսային գյուղացիության, ինտելիգենցիայի) և բոլոր սերունդների (պիոներ-

¹ Հ. Հակոբյան, Բանաստեղծություններ, հատ. 1, 1926, Երևան, էջ 345:

² «Գրոհ», 1933, № 3 (11), էջ 14:

րիա, կոմերիտմիություն) ներկայացուցիչները՝ իրենց աշխատանքի ու պայքարի մեջ:

Հեղինակի ստեղծագործական սլանի համաձայն այս պոեմի կառուցվածքի մեջ էին մտնելու նաև «Լենինգրադյան պոեմի» այն ֆրագմենտները, որոնք միասին առաջին անգամ տպագրվել են քանաստեղծի կենդանության օրով հրատարակված վերջին ժողովածուում («Բանաստեղծություններ», 1935, էջ 247—257):

Բայց ոչ միայն «Լենինգրադյան պոեմի» ֆրագմենտները, այլև հեղինակի նախահոկտեմբերյան պոեմները (մասնավորապես «Հավասարությունը») մի քանի էական շարիխներով՝ օգտագործվելու էին նոր պոեմի հյուսվածքի մեջ:

Պոեմի սևագիր ֆրագմենտներում հաճախ հնք հանդիպում էլենինի անվանը: Թե՛ «Հավասարություն» պոեմի հետագայում արված լրացումները (որ մնացել են սևագիր ու անտիպ) և թե՛ մանավանդ անավարտ պոեմի ֆրագմենտները ցույց են տալիս, որ Հակոբյանի այս պոեմում ռեուլյուցիայի հանճարեղ առաջնորդի՝ Վ. Ի. Լենինի կերպարը պատկերվելու էր իբրև սոցիալիզմի-կոմունիզմի հաղթանակը սիմվոլացնող համապարփակ կերպար: Եվ եթե Հոկտեմբերի նախօրեին գրված «Հավասարություն» պոեմում մարդկության վերածնունդը սիմվոլացնում էր դիտական կոմունիզմի հիմնադիրը՝ Կարլ Մարքսը, ապա այս պոեմում՝ հաղթանակած սոցիալիզմը սիմվոլացնում է Վ. Ի. Լենինը՝ ռեուլյուցիայի հանճարեղ առաջնորդն ու Սովետական պետության հիմնադիրը: Ֆրագմենտներից մեկում ասված է, որ Երիտասարդ սերունդն էլ ոգեշնչված է Լենինի ավանդներով: Բոլշևիկների հին գվարդիային փոխարինող պիոներական և կոմերիտական հասակի սերունդը շարունակելով «կյանքի կռիւն... ավանդները Լենինի», իր երջանկության երգն է երգում:

Ու մենք աճող բյուր քանակով,
Ուրախության ազադակով,
Միածանի կարմիր վղնոց
Պատրաստվում ենք կապել հրկրի
Պարանոցով:
Ու թող ծփա, ալեկոծվի աշխարհը մեր,
Օվկիաններից դեպի օվկիան:
Մովերից ծով...

Ֆրագմենտար վիճակում, անավարտ մնացած այս մեծ մտահղացումն է՛լ ավելի է շեշտում Հակոբյանի հետհոկտեմբերյան

շրջանի ստեղծագործության հիմնական ուղղությունը,— այն է՝ պոեզիան, գրականությունը ի սպաս դնել սոցիալիզմի հաղթանակի գործին, հարադատորեն պատկերել նոր կյանքի կառուցման, ժողովուրդների երջանկության համար Կոմունիստական պարտիայի մղած հերոսական պայքարը:



«Ժողովրդի տառապանքի երգերից, ռևոլյուցիոն բողոքի ոչ ցասման երգերից, կռվի երգերի միջով, հաղթանակի երգերի միջով՝ դեպի կառուցման ծավալուն պոեմները՝ դեպի «Բայլշեկ-Շիրկանալը», դեպի ներդաշնակ ակկորդներն ի փառս Վոլխովստրոյի, որ սիմվոլացնում է ինդուստրալիզացիան իբրև ուղի դեպի սոցիալիզմի ավարտումը» (Ա. Լունաչարսկի),— ահա այն փառավոր ստղծագործական ուղին, որ անցել է Հակոբյանը՝ պրոլետարական ռևոլյուցիայի և սոցիալիզմի դարաշրջանի առաջին ժողովրդական հայ բանաստեղծը:

Հակոբյանը մեռավ 1937 թ. նոյեմբերի 13-ին, 71 տարեկան հասակում:

Նա իր ժամանակակիցների մեջ ամենաերջանիկ ծերությունն անընդհատ, որովհետև տեսավ իր նվիրական երազանքների իրականացումը:

«Կա՞ ինձանից մի ավելի բախտավոր պոետ, որ այսօր քաղում է այն բոլորի պտուղը, ինչ սերմանել է, որը տեսնում է իրագործված այն ամենը, ինչ երազել է, ինչ երգել է երեսուն և ավելի տարի առաջ... Այդպիսին չկա...»,— գրել է Հակոբյանը 1935 թվականին:

2. Հակոբյանն իր կյանքով ու ստեղծագործությամբ անխզելիորեն միացած է սոցիալիզմի կառուցման դարաշրջանի մեր գրականության պատմության հետ, գրականության, որի նախապատրաստման ու սկզբնավորման խիզախ պիոներն էր նա, գրականության գաղափարայնության դրոշակակիրը:

ՄՈՎՍԵՍ ԱՐԱՋԻ

Արազու ստեղծագործական կենսագրության մեջ կա մի վերին աստիճանի հետաքրքրական ու նշանակալից փաստ: 1929 թվականին Սորենտոյում (Իտալիա) Մաքսիմ Գորկին խմբագրելու համար աչքի է անցկացնում «Советская страна» գեղարվեստական ամսանախի նյութերը և նամակ է ուղղում խմբագրական հանձնաժողովի անդամներին՝ հետևյալ բովանդակությամբ. «Բացառությամբ Սուլիաշվիլու և Արազու պատմվածքների, մնացած բոլորը այնպես՝ են գրված, կարծես թե դրանց հեղինակները XIX դարի 70-ական թվականների օգով են շնչում, իսկ այն, որ օրացույցը ցույց է տալիս XX դարի երկրորդ քառորդը և Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի 12-րդ տարին, հեղինակներին ոչինչ հայտնի չէ»¹:

Պրոլետարիատի հանճարնդ գեղագետի այս դիտողության մեջ էական է ոչ միայն այն, որ նա բարձր է գնահատել «Ընկեր Մուկուլը» պատմվածքը, այլև այն, որ Գորկին տվել է Արազու ստեղծագործական աշխարհի, նրա «ներքին թեմայի» դիպուկ և ճշմարիտ բնութագրությունը:

Սկսած առաջին՝ «Դոն Կարապետի արշավանքը դեպի Կղերաստան» (1906) քաղաքական սատիրայից մինչև իր վերջին գործերը, — կես դար շարունակ, — Արազի գեղարվեստագետն ու քաղաքացին գտնվել է կյանքի հորձանքներում, հետևել է պատմության դարգացման օրացույցին՝ ոչ բառացիորեն, այլ ժամանակի զխաղվոր ուղղությունն ու տենդենցները, անկրկնելի ռևոլյուցիոն օրերի

¹ Մ. Գորկի, Ազգային փոքրամասնությունների գրականությունը, «Սովետական գրականություն», 1956, № 6:

ռոմանտիկական շունչն ու հերոսական ուրիշքը որսալով: Գրական կյանքի առաջին իսկ քայլերից, նա ըմբռնել է հին, բայց միշտ նոր ճշմարտությունը՝ ամեն մի ժամանակաշրջան ունի իր հերոսը, մարդկային կյանքի իմաստավորման ու մարդու վարքագծի գնահատություն իր չափանիշները:

Եվ այս գեղագիտական պահանջի ոգով էլ նա կերտել է իր պատմվածքներն ու վիպակները, դառնալով դարասկզբի ռևոլյուցիոն իրադարձությունների ու սովետական վերածնության նոր հերոսների նկարիչը, հայ իրականության մեջ «առաջին և գիտակից պրոլետարական արձակագիրը», — ինչպես բնութագրել է նրա պատմական դերը մեծանուն բանաստեղծ Ավետիք Իսահակյանը:

Արագու անունը անխզելիորեն կապված է հայ պրոլետարական գրականության սկզբնավորման ու զարգացման հետ, գրականություն, որ ծնվեց ազատագրական պայքարի փոթորիկների մեջ: Հակոբ Հակոբյանի հետ միասին, նա գրականությունը մոտեցրեց բանվոր դասակարգի պայքարին:

Կեսդարյա գրական գործունեության ընթացքում Արագին ստեղծել է արժեքավոր երկեր, որոնցից առանձնապես լայն մասսայականություն են վայելում նրա պատմվածքներն ու արձակ բանաստեղծությունները:

Ճ

Արագին (Մովսես Մելիքի Հարությունյան) ծնվել է 1878 թվականին, Շուլավեր գյուղում (այժմ՝ Շահումյան, Վրացական ՍՍՌ), հողագործ գյուղացու հարկի տակ: Վաղ հասակից նա զբաղվում է գյուղատնտեսական աշխատանքներով՝ հերկ ու վար, խոտհոնձ, օգնելով կարիքի մեջ գտնվող ընտանիքին: Արագու առաջին տպավորությունները կապված են հայ գյուղացու աշխատանքային կենցաղի, գյուղական պարզ միջավայրի հետ, միջավայր, որտեղ նա ճանաչեց ժողովրդյան տառապանքը և աշխատանքային տաժանավորությունը:

Նախնական կրթությունը Արագին ստացել է ծննդավայրի ծխական դպրոցում: Այստեղ մայրենի լեզու էր ավանդում հայտնի բանահավաք ու հեքիաթասաց Սարգիս Քամալյանը, որը նրա մեջ սեր է զարթեցնում ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ: «Սատունցի Դավիթ» հերոսական էպոսից և բանահյուսական այլ նմուշ-

ներից բացի, որոնց հետ պատանի Արաղին ծանոթանում է այն ժամանակվա աշակերտության սիրելի ընթերցարանի՝ «Դյուցազնական աշխարհի» միջոցով, նա կարդում է նաև Խ. Աբովյանի, Ղ. Աղայանի, Բաֆֆու, Հովհ. Թումանյանի երկերը, ներշնչվելով նրանց դեմոկրատական տրամադրություններով:

1892 թվականին Արաղին ընդունվում է Թիֆլիսի ռեալական ուսումնարանը: Արաղին, սակայն, չի սահմանափակվում ռեալական ուսումնարանի տված գիտելիքներով և անընդմեջ ընթերցանություններ հարստացնում է իր մտավոր պաշարն ու հոգևոր աշխարհը:

Ռեալական ուսումնարանում Արաղու դասընկերն էր Ստեփան Շահումյանը: Նա հիմնադրում է աշակերտական «Ծիածան» անլեզալ հանդեսը, որի շուրջը համախմբվում են դեմոկրատական ոգով տրամադրված աշակերտները: «Ծիածան» ընկերության քաղաքական ծրագրի մասին Արաղին իր հիշողություններում պատմում է. «Այդ տարիներին կազմակերպվել էր «Ծիածան» ընկերությունը, որը համախմբում էր Թիֆլիսի միջնակարգ դպրոցների հայ աշակերտությունը:

Հաճախ լինում էին ժողովներ, տրոեղ քննվում էին այս կամ այն գեղարվեստական կամ քննադատական գործերը, երբեմն էլ հրավիրվում էին դասախոսներ, որոնց ղեկավարությամբ աշակերտները ռեֆերատներ էին դրում և կարդում ժողովներում, նյութ վերցնելով պատմությունից կամ գրականությունից»¹:

Հաճախակի հավաքվելով Ստ. Շահումյանի և «Ծիածանի» մյուս մասնակիցների բնակարաններում, անլեզալ խմբակի «ունկերդիրները» կարդում են քաղաքական արգելված գրականություն, ուսումնասիրում են ռեուլյուցիոն-դեմոկրատների՝ Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Մ. Նալբանդյանի աշխատությունները, քննարկում են Պիսարեի նշանավոր «Печень» հոդվածի մտքերը:

Անձնական սերտ բարեկամությունը Ստ. Շահումյանի հետ, որը շարունակվում է նաև հետագայում, երբ Արաղին սովորում էր Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտում (1899), իսկ Շահումյանը՝ Ռիգայի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում, — նկատելի հետք է թողնում Արաղու գիտակցության մեջ և խոր ազդեցություն է ունենում նրա հոգևոր աշխարհի զարգացման վրա:

¹ Արաղի, Անտիպ հիշողություններ (պահվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և Արվեստի թանգարանում):

Արազու կյանքի պետերբուրգյան շրջանը կարևոր էջ է գրողի կենսագրության մեջ:

Սովորելով ինստիտուտում, Արազին մոտիկից շփվում է ուսուցիտ տրամադրություններով շիկացած բանվորական միջավայրին: Բանվորական ցույցներն ու գործադուլները, ուսանողական ելույթները, մարքսիստական գրականության ընթերցանությունը, բոլշևիկյան թռուցիկներն ու կոշերը, լայն տարածում գտած ուսուցիտն երգերի խրոխտ շունչը, Պուշկինի և Նեկրասովի պոեզիայի մոտիվները նպաստում են Արազու աշխարհայացքի ձևավորմանը, ուսուցիտայի, սոցիալիզմի համար պայքարը դարձնում նրա հիմնական մտազգացումը, ազդակներ տալիս նրան՝ կողմնորոշվելու հասարակական կյանքի բարդ խաչուղիներում, խորամուխ լինելու ժամանակաշրջանի կարևորագույն պրոբլեմի՝ սոցիալական անարդարության «չարաց պատճառներին» որոնման մեջ:

Ուսանողության համար այդ տարիներին ամենօրյա ընթերցանության նյութեր էին «Կոմունիստական մանիֆեստը» և լենինյան «Իսկրայի» համարները, որոնք ձեռքից ձեռք էին անցնում:

Ռուսական առաջին ուսուցիտայի նախօրյակին արդեն, Արազին, ցարական ինքնակալության դեմ անհաշտության մրցված, կազմակերպված մարտիկ էր և կյանքի իմաստը տեսնում էր ժողովրդի սոցիալական ու ազգային ազատագրության գործին ծառայելու մեջ:

Արազին մասնակցում է 1901 թվականի նոյեմբերի 4-ին Պետերբուրգի Կազանսկի հրապարակում կազմակերպված ուսանողական հայտնի ցույցին:

Մուսես Արազին, ցուցարար ուսանողների մեծ խմբի հետ միասին, ձերբակալվում է և բանտ նետվում: Բանտային կյանքի դժանդությունը և բռնությունների սարսափը չեն ընկճում նրան, այլ կոփում են նրա կամքը, սրում պայքարի կորովը: Ռեուցիտոն պայքարը դառնում է նրա նշանաբանը:

Սկսած 1902 թվականից, Արազին, ուսուցիտն գրականություն և թռուցիկներ տարածելու համար՝ «որպես անբարեհույս» ցարական գործակալների կողմից առնվում է հսկողության տակ: Թիֆլիսի ժանդարմական պահնորդական բաժանմունքը հաղորդում է. «Ս. Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտի ուսանող՝ Մուսես Մելիքի Հարությունովը... Ուստիկանական գործակալական տեղեկությունների համաձայն, որը հաղորդվել է 1902 թվականի նոյեմբերի 25-ի № 9/7609 գրությամբ, մտել է մայրաքաղաքում

ռևոլյուցիոն հրատարակություններ տարածող խմբի կազմի մեջ: Այդ պատճառով էլ 1902 թվականի հոկտեմբերի 28-ին Հարությունովը ենթարկվել է խուզարկության, որի ժամանակ նրա մոտ հայտնաբերվել են մեծ թվով զանազան հանցագործ կոչեր, և հարցաքննվել է Ս. Պետերբուրգի նահանգական ժանդարմական վարչության կողմից՝ մեղադրվելով պետական հանցագործության մեջ: Նա դրվել է Ս. Պետերբուրգի ոստիկանության հատուկ հսկողության ներքո»¹:

1903 թվականին, ռևոլյուցիոն աշխատանքի համար ցարական օխրանկան նորից բանտարկում է Արազուն և պահում «նախնական բանտարկության» մենախցում:

1905 թվականին, հոկտեմբերյան և դեկտեմբերյան նշանավոր իրադարձությունների ժամանակ, Արազին Պետերբուրգում էր, ականատես և մասնակից ինքնակալության դեմ մղվող այն պայքարին, որ ավելի սաստկացավ ցարի դավաճանական մանիֆեստից հետո:

Ռևոլյուցիայի տարիներին Ռուսաստանի ժողովրդական կյանքի ընդերքում բացվեցին կենսական թարմ ուժերի նոր աղբյուրներ, որոնք կյանքի կոչեցին աշխարհը դեմոկրատական հիմունքներով վերակառուցելու պատգամներով զինված գրական նոր հոսանքը, որի գաղափարական և գեղարվեստական պարագլուխն էր Մաքսիմ Գորկին:

Մաքսիմ Գորկու հուշակած՝ մարդու ազատագրության հումանիստական սկզբունքը, մարդու պանծացման դեկլարացիան և վերահաս փոթորիկն ազդարարող ստեղծագործությունը վիթխարի ազդեցություն ունեցան Ռուսաստանի ժողովուրդների, այդ թվում և հայ ժողովրդի գրական կյանքում: Բանվորական և ժողովրդական լսարանը առաջադրեց գեղագիտական նոր շափանիշներ, իր շարքերից առաջ քաշեց նոր տաղանդներ:

Պետերբուրգի հայ ժուռնալ Արազին իր կյանքի ուղու վրա հանդիպելով Մաքսիմ Գորկու սկզբնավորած գրական նոր հոսանքի գաղափարական բարձր պատգամներին, զգաց ժամանակաշրջանի դեկադենտական-անկումային «արվեստի» քուրմերի հուշակած

¹ Թիֆլիսի նահանգական ժանդարմական վարչության պետի 1903 թվականի հունիսի 23-ի № 3708 հաղորդումը (Վրացական ՍՍՌ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, ֆոնդ 4, գործ 31, թերթ 408. տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1958 թ.):

«մաքուր արվեստի» տեսության սնանկութունը և կյանքի սոցիալական հարցերը, ժողովրդական լայն խավերի աշխարհն արտացոլող գրականության մեծ ապագան: Ռևոլյուցիայի խիզախ մրդկամունքն արվեստի խոր մարդկայնությամբ և քաղաքացիական կրթող պաթոսով տոգորված գրվածքները, Արազու պատկերավոր արտահայտությամբ, «գարնան ամպրոպի նման բերում էին նոր կյանքի ազդանշան, հնչեցնում էին ահազանգի, ճնշված հոգիների պոռթկման, պայքարի մարտափողը»:

Արազին, իր ժամանակակիցներից շատերի նման, վերապրեց այն ազատարար շունչը, որ իրենց հետ բերում էին Գորկու՝ մասսաների շարժումն արտահայտող հերոսական, անձնագուհի, «խռովարար» կերպարները՝ Դանկոն ու մրրկահավը, մեքենավար Նիլն ու Պավել Վլասովը:

Ինքնակենսագրության մեջ, անդրադառնալով ուսանողական տարիների տպավորություններին, Արազին գրում է.

«Հիշում եմ, թե ի՞նչ խանդավառությամբ էր ընդունում երիտասարդությունը Գորկու ամեն մի նոր գրվածք, ինչպիսի արագությամբ էին տարածվում նրա պատմվածքների ժողովածուները: Դժվար էր գտնել Ռուսաստանի առաջավոր ուսանողներից մեկին, որ տարված չլիներ նրանով և որի սեղանի զարդը չլիներ Գորկու գրվածքները: Ուսանողական երեկոյթներում արտասանվում էին նրա բանաստեղծությունները՝ «Բազեի երգը» և ուրիշները, իսկ գաղտնի հավաքույթներում՝ նաև «Մրրկահավը»...

Իմ հիշողության մեջ անմոռաց են մնացել 1901 թվականի ռևոլյուցիոն դեպքերը և նրանց հետ կապված Գորկու «Մրրկահավի երգը»: Երբ մենք, ցույցին մասնակցողներս, բանտից դուրս գալուց հետո մեկնում էինք աքսորի, երկաթուղու կայարանում մեր ընկերները մեզ բաժանեցին «Ժիզն» ժուռնալի մարտի համարը, որտեղ հենց առաջին էջում տպագրված էր Գորկու «Մրրկահավը»: Մենք զգացինք, որ դա գրված էր նոր անցած ցույցի ազդեցության տակ և չէինք սխալվում: «Ժիզն» ամսագիրը ընդմիշտ դադարեցվեց «Մրրկահավի» տպագրության պատճառով:

Արազին անցնում է ոչ միայն Գորկու գրական դպրոցը, այլև ուսումնասիրում է հուս և համաշխարհային գրականության կլասիկ երկերը, ներշնչվում Նեկրասովի և Կոլցովի պոեզիայի դեմոկրատական մոտիվներով, Գյոթեի «Ֆաուստի» փիլիսոփայական մտածություններով, մեծ շոտլանդացու՝ Ռոբերտ Բերնսի իմաստուն ու վճիտ երգերով, ուժեղ տպավորություններ ստանում Գոգոլի և Զե-

խովի արձակի խորությունից, մտքերի ու զգացմունքների հարըստությունից:

1906 թվականին, արդեն քաղաքական կոփվածք ու գեղարվեստական մկրտություն ստացած Արազին վերադարձավ հայրենիք՝ Անդրկովկաս, որտեղ շարունակեց իր ունայնություն-քաղաքական ակտիվ գործունեությունը և միաժամանակ հանդես եկավ իր գրական դեբյուտով:

Նրա առաջին պատմվածքը՝ «Դոն Կարապետի արշավանքը դեպի Կղերաստան», տպագրվեց «Մուրճ» դեմոկրատական ամսագրի սեպտեմբերյան համարում: Այդ պատմվածքը քաղաքական այն սուր մենամարտի արձագանքն էր, որ հայ մարքսիստները Ստեփան Շահումյանի և Սուրեն Սպանդարյանի գլխավորությամբ, մղում էին «սոցիալիստական փետուրներով» և «հայրենասիրական ֆրադներով» զարդարված դաշնակցության պարտիայի դեմ:

Արազու պատմվածքը բացահայտում էր դաշնակցության դասակարգային-քաղաքական էությունը, և այդ իսկ պատճառով մեծ աղմուկ հանեց՝ ոտքի հանելով աղքատական ճահիճը:

Արազու առաջին պատմվածքը նշանակալից էր նաև նրանով, որ սկսնակ գրողը հենց սկզբից իրեն սահմանադատում էր նացիոնալիստական ու անկումային գրական հոսանքներից, և կանգնում ժողովրդի սոցիալական շահերի պաշտպանության դիրքերում:

«Դոն Կարապետի արշավանքը դեպի Կղերաստան» պատմվածքում Արազին հանդես է գալիս որպես դաշնակցության «տգեղ բուրժուական կերպարանք»¹ մերկացնող գեղագետ, ծավալելով իր սատիրական ճնարավորությունները: Հայ գրականության պատմության մեջ դա առաջին գեղարվեստական երկն է, որտեղ սատիրայի խաբազանով դատափետվում է ժողովրդի շահերից հանդես եկող «դաշնակցություն» բուրժուա-նացիոնալիստական պարտիայի «սոցիալիստական» ծրագրի հակաժողովրդական էությունն ու վարքագիծը:

Պայմանական ոչուժեի շրջանակներում Դոն-Կարապետը (Սևրվանտեսյան հերոսի «կրկնակը»²), իր զինակցի՝ խեղաննեց խեղոյի

¹ Ստ. Շահումյան, Ընտիր երկիր, Հայպետհրատ, 1948, էջ 132:

² Հետաքրքրական է նշել, որ հետադադում ևս հայ գրողները, օրինակ, Վ. Քոթովնեյր («Դոկտոր Բուրոնյան» վեպը սկզբում ունեցել է «Հայաստանի Դոն-Քիշոտը» վերնագիրը), Ա. Բակունցը («Հովնաթան Մարչ») «վերախմաստավորում են» սերվանտեսյան կերպարը՝ դաշնակցության խոսքի և դործի կոնտրաստը ծաղրելու նպատակով:

ուղեկցութեամբ Քամբախտ գյուղից ճանապարհվում է դեպի Կղերաստան՝ «ազատութիւն» խոստանալով Հայաստանին, նույնիսկ «բանվորներին և զրկվածներին պաշտպանելու»։ Նուրբ դիտողականութեամբ և սատիրական հնարանքներով Արադին բացահայտում է բուրժուական ինդիվիդուալիստական հոգեբանության և քաղաքական ունեւատութեան վնասակար դերը ժողովրդի կյանքում։

«Դաշնակցութեան ղինվորաց» ուխտի առաջնորդ Դոն-Կարապետի արշավանքի պատմութիւնը՝ ժամանակաշրջանի հակաժողովրդական ուժերի բնորոշ պատմութիւնն է։ Նա իր գործունեութիւնը սկսում է մեծադորդ խոստումներով՝ թոթափելու «բռնավորի լուծը» ժողովրդի վրայից և իր «սոցիալիստական ուֆորմներն» ավարտում է բռնավորի ու կղերականութեան հետ կառուցած «անսասան» դաշինքով։

Գյուղացիութեանը, որի ներկայացուցիչն է խեղաննց խեղոն, Դոն Կարապետը մոլորեցնում է իր «մաքուր» «սոցիալիստական» դադափարներով, իսկ իրականում դառնում է այն կալվածքների կառավարիչը, որ պետք է խլեր կղերից և հանձնէր գյուղացիներին։ Երգվալ «սոցիալիստը» դառնում է ճնշման մասնակիցը։ Մնալով բուրժուազիայի հետևողական ծառան, Դոն-Կարապետը վերջնականապէս կորցնում է իր բարոյական կերպարանքը։ Եթե Դոն-Կարապետի կերպարով Արադին արտահայտում է բուրժուական նացիոնալիզմի պրակտիկան և գաղափարախոսութիւնը, ապա նրա ղինակցի կերպարի միջոցով՝ դաշնակցութեան «սոցիալիստական» նպատակներից խաբված գյուղացիութեան մոլորութիւնը։ Պատմը՝ վաճքի ֆինալը ավելի որոշակի է դարձնում գաղափարական այս էական մոտիվը. «Մեծ կղերը նստեց Դոն-Կարապետի ձին, իսկ Դոն-Կարապետը՝ խեղոյի էջը... Երբ Դոն-Կարապետը անցնում էր խեղոյի մոտով, նրա ականջին շնչաց. «Դու գնա տուն, կալվածների և իրավունքների մասին քեզ իմաց կտամ, քո մասին կմտածեմ, անհոգ կաց։ խեղոն մնացել էր շվարած. «Ո՛ւր գնացին հողերը, կալվածները»։

Դաշնակցութեան դերի այսպիսի մեկնաբանութիւնը պատմը՝ վաճքին, նրա հրապարակ գալու շրջանում, հաղորդում էր վերին աստիճանի արդիական մարտական հնչեղութիւն, հանգամանք, որ արձանադրեցին նաև բնթերդուհները։

Ռեակցիայի տարիներին, երբ ուղղութիւնայի ուղեկիցների շրջանում ծայր է առնում անկումայնութիւնն ու միստիկան, Արադին

գրաքննական խստությունների պատճառով քիչ է հանդես գալիս որպես գրող (տարբեր ծածկանուններով նա մի քանի գործեր է տպագրում «Խաթաբալա» երգիծական շաբաթաթերթում), սակայն ծավալում է քաղաքական-հասարակական եռանդուն աշխատանք: Բանվորական լսարաններում ղրուլցներ է ունենում քաղաքական և գրական թեմաներով, պաշտպանում է պրոլետարական գրական հոսանքի հումանիստական և գեմեկրատական սկզբունքները դեկադանսի սլոտոր հորձանքից: Այդ գործունեությունն ընթացքում աճում է և ինքը՝ գրողը, հարստացնելով կյանքի ճանաչողությունն ու կենսափորձը:

Արաղու ստեղծագործական կյանքում վճռական նշանակություն է ունենում անձնական բարեկամությունը հայ պրոլետարական գրականության հիմնադիր, բուլշևիկ բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանի հետ: Վերջինս, որ անխոնջ եռանդով բացում էր գրական նոր հոսանքի հունը, ջերմագին ողջունում է Արաղու գրական աշխատանքը:

Ռեդյուցիոն շարժման նոր վերելքը, «օդի մեջ կուտակվող ամպրոպը», նկատելի դեր է խաղում Արաղու ստեղծագործության մեջ: Մեկը մյուսի հետևից նա հրապարակում է բանվորների, գյուղացիների, հեղափոխականների կյանքը պատկերող պատմվածքներ ու արձակ բանաստեղծություններ՝ ժամանակի մի շարք պարբերականներում:

1914 թվականին, իմպերիալիստական լուստեբազմի անմիջական նախօրյակին, Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանը և Արաղին հրատարակում են «Բանվորի գրադարան» մատենաշարի «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» գեղարվեստական ամսանախոսները, որոնց մատնակցում են Հակոբ Հակոբյանը, Արաղին, Անուշավան Վարդանյանը, Հակոբ Կամարին և ուրիշներ: Արաղու երկերից տպագրվում են «Արևը» («Կարմիր մեխակներ», I տրակ), «Սպիտակ հերոսուհին» («Կարմիր մեխակներ», II տրակ), և «Կիսատ տունը» («Բանվորի ալբոմ»):

Բուլշևիկյան «Путь правды» թերթը ողջունում է հայկական առաջին պրոլետարական գեղարվեստական հրատարակությունները, դիտելով դրանք որպես նոր սկզբնավորված գրական հոսանքի առաջին ընձյուղները:

«Путь правды» թերթի ռեցենզենտը՝ մարքսիստ-գրականագետ Արտաշես Կարինյանը գրում է. «Ժամանակակից կյանքի կոնտրաստները, դիշերը մեծ քաղաքի փողոցներում, պայքար, աք-

սոր,— ահա այն մոտիվները, որոնք գծագրված են ժողովածուների հեղինակների կողմից՝ մի փոքր անհարթ, բայց շատ անկեղծ և ճշմարտացի»¹։

Հայ մարքոսիստները դառնում են ոչ միայն Արաղու հոգևոր ուսուցիչները, այլև նրա ստեղծագործության առաջին գնահատողները։ Նրանք մասնավորապես նշում են Արաղու արծարծած թեմատիկայի նորությունն ու գրեթե անհիշելի չինջ պարզությունը։ «Պայքար» բոլշևիկյան թերթում գրախոսելով «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» ժողովածուները, Սաքսանալ Մռավյանը (Աղման) գրում է. «Արաղու «Կիսատ տունը», «Արևը» և «Սպիտակ հեռուստհին» փոքրիկ պատմվածքները թարմ և գեղեցիկ տաղանդի կնիք են կրում։ Հաջող է մանավանդ «Կիսատ տունը»։ Արաղու գույները քնքուշ են, բայց և որոշ։ Նրա ամեն մի տողից բուրում է ազնիվ, լավատես ձգտումներով լի տրամադրություն։ Արաղին պետք է մշակի և զարգացնի իր համակրելի տաղանդը։ Նա ապագա ունի»²։

1915—1917 թթ. բոլշևիկյան «Պայքար» թերթի էջերում Արաղին հանդես է գալիս նոր պատմվածքներով՝ «Կարմիր համբույրը», «Թևերը» (1915), «Կարապի երգը», «Կուլախնձորը», «Մեծ ճանապարհին» (1916), «Գեղեցիկ հեքիաթը», «Անցյալի ստվերները», «Վերջին տները» (1917), որոնց մեջ շարունակում է նախորդ պատմվածքների ռեպրոդյուցիոն տրամադրություններն ու հումանիստական պատգամները։

Գրական գործունեության առաջին քույրերից Արաղին հստակորեն որոշում է իր դիրքը, անսահման հետևելով ռեպրոդյուցիոն պարտականության սկզբունքին։ Նա առաջին իսկ գործերում ազդարարում է իր դասակարգային համակրանքներն ու հակակրանքները՝ սահմանադրվելով բուրժուական գրականությունից։ Գրական գործին նա նայում է որպես ժողովրդական մասսաների ռեպրոդյուցիոն դաստիարակության հզոր զենքի։

2

Իր ստեղծագործական ուղու առաջին՝ նախառեպրոդյուցիոն, շրջանում Արաղին ընթերցողին ներկայանում է գերազանցապես այլաբանական և սիմվոլիկ բովանդակություն ունեցող մանրանկար-

¹ «Путь правды», 1914, 13/9, № 50.

² «Պայքար», 1915, № 3։

չական պատմվածքներով: Ռեուլուցիոն-պրոլետարական գրականության ձևավորման շրջանում լայն կիրառություն ունեին այլաբանության և սիմվոլիզմի պոետիկական միջոցները, որոնց հովանու տակ միայն, ցարական գրաքննության կաշկանդիչ պայմաններում, հնարավոր էր հրապարակել մարտական-ռեուլուցիոն բուլանդակություն ունեցող գրվածքներ: Արազու, ինչպես և նրանից առաջ հանդես եկած մի շարք հայ գրողների (Հ. Հակոբյան, Շ. Կուրդինյան, Վրթանես Փափաղյան) բանաստեղծությունների, պատմվածքների, գրույցների, ավանդապատումների այլաբանական բնույթը բացատրվում է նրանով, որ դրանք գրաքննության խուլարկու աչքերից «թաքցնում են» իսկական գաղափարական նպատակադրումը և մարտակոչի ու պայքարի ծրագրային ենթատեքստը: Այլաբանության՝ «եզոպոսյան» պոետիկայի անհրաժեշտության մասին Մաքսիմ Գորկին ասում է. «¹» Եթե է, արդյոք, այլաբանությունը՝ այդ դժվարին գրական ձևը, որ մշտապես ձգտում է նախօրոք տրված միտքը, բարոյախոսությունը արտահայտել գեղարվեստական կերպարի մեջ: Անկասկած պետք է... Լինելով դժվարին իբրև ձև, իբրև աշխատանք՝ այլաբանությունը շատ հարմար է իբրև գաղափարի հագուստ, նրա կազմակերպ: Այլաբանության տակ կարելի է ճարտարական թաքցնել սատիրան, խաղը, հանդուգն խոսքը, նրա մեջ կարելի է գաղափարական վիժխարի բուլանդակություն ներդնել»¹:

Աներկյուղ և համարձակ հայացքը իրականության նկատմամբ, սատիրայի պայթուցիկ լիցքը, հասարակական «նիբհոլ ուժերի» արթնացման ահազանգը, — ահա ժամանակաշրջանի «այլաբանական» գրականության գլխավոր պայթույթ:

Ժամանակի ռեուլուցիոն գրականության ընթերցողը ևս, հանգամանքների բերումով, վաթմվել էր «կարդալ» այլաբանության բուն իմաստը, սիմվոլիկ «հեռավոր» ակնարկների մեջ գտնել իր հոգեկան աշխարհին հարադատ մտքեր ու ռեուլուցիոն պայքարի կոչերով լի գատուղություններ:

Ռոմանտիկական սիմվոլիկական և այլաբանությունը, որոնց հաճախ է դիմում Արազին, նրան հնարավորություն են տալիս արտահայտել նաև նոր վերաբերմունք դեպի կյանքի հեռանկարը, հոշակի նոր, ապագա աշխարհի գաղափարը, որի կոնկրետ պատկերացումը այն ժամանակ դեռևս մատչելի չէր հեղինակին:

¹ М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, М., 1941, стр. 34—35.

Սոցիալական ճշմարտության և արդարության որոնման ուժ-
մանտիկական շնչով առգործված պատմվածքների շարքում («Մե-
նավոր լապտերը», «Վերջին երազը», «Կարմիր հերոսուհին»,
«Արևը», «Կիսատ տունը» և այլն) Արաղին հետեողականորեն ար-
ժաթում է դաժան իրականության և լուսավոր երազանքների հա-
կադրության թևման: Վերոհիշյալ պատմվածքների մտահղացման
միասնությունը ընդգծվում է նրանց նույնատիպ ֆոնով, ուժ-
մանտիկական-լիրիկական շեշտով և իդեական նպատակասլացու-
թյամբ: Արաղու ցուցադրած հակադրության նպատակը սոցիալա-
կան իրականության ճշմարիտ պատկերները վերհանելն է և ընդ-
թերցողին համապատասխան ռևոլյուցիոն «լիցքով» ներշնչելը:

Այս թևման դարձնելով իր ստեղծագործության առաջին շրջա-
նի կենտրոնական պրոբլեմը, Արաղին մերկացնում է բուրժուական
հասարակության սոցիալական խոցերը, պատկերում է այն կյան-
քի սարսափելի դժոխքը, որտեղ շկան երջանկություն և արդարու-
թյուն, որտեղ իշխում են արևի կարոտ աշխատավորի լացն ու տա-
ռապանքը, վիշտն ու տանջանքը: Այդ երկերը պատմում են մարդ-
կային ողբերգական ճակատագրերի՝ հիվանդ աղքատ, մեռնող մար-
տիկի, անօգնական ուսուցչուհու, կյանքից մերժվածների մասին,
որոնց վշտի հսկայական բռնը հումանիստ գրողին մղումներ է
տալիս՝ մտորելու հակամարդկային տանջանքներից մարդկանց ա-
զատագրելու ուղիների շուրջը:

Արաղու վաղ շրջանի պատմվածքներում ցուցադրված շարքա-
յին մարդկանց կերպարները՝ իրենց սոցիալական էությունը արտա-
հայտում էին կապիտալիստական կարգի շահագործողական էու-
թյունը: Այդ հերոսների ընտրությունն իսկ վկայում է գրողի ակտիվ
վերաբերմունքը դեպի կյանքի «խորթ դավակները» և ժամանակի
սոցիալական պրոբլեմների սուր զգացողությունը:

Արաղու կերպարները, սկզբում մտահղացված լինելով որպես
կյանքի այս կամ այն առօրեական դրվագի արտահայտություն,
այնուհետև, պատմվածքի ծավալման ընթացքում, մեծանում են,
լայնանում, վերածվում ռևոլյուցիոն գաղափարներ արտահայտող
լայնաձայն ընդհանրացումների: «Կարմիր հերոսուհին», «Մենավոր
լապտերը», «Հեքիաթը», «Արևը», «Կիսատ տունը», «Վառդակնե-
րում» և մյուս պատմվածքները սկզբում ներկայանում են իբրև աշ-
խատավորական կենցաղի ստուգապատում պատկերներ՝ վերցված
մարդկանց ծանր առօրյայից, իսկ այնուհետև դառնում են կերպար
— սիմվոլներ, որոնք այլաբանորեն արտահայտում են հին կյանքը

հիմնվեր խորտակելու, արդարության ու ճշմարտության փականքները շփոթուով ու զղրդունով բացելու, և աշխարհի մեջ աշխատավորների արյունով ներկված «ցրտահաւ նշմարտությունը» հաստատելու գաղափարը:

Ահա, օրինակ, «Արևը» արձակ բանաստեղծությունը (1913), Արազու ստեղծագործության առաջին շրջանի համար բնորոշ մի երկ:

Այստեղ նկարագրված է բուրժուական աշխարհի հաղարավոր գոհներից մեկի կյանքը: Քաղաքի նկուղներից մեկում մեռնում է թանվորի ոսկեհեր, հիվանդ աղջիկը: Բանվորը փորձում է իր մեծ վշտին կարեկից մարդ գտնել, բայց ցուրտ աշխարհում ոչ-ոք չի ջստմ նրան, և նա դիմում է ծաղիկներին ու խոտերին՝ պատմելով հետևյալը.

«— Սիրուն կակաչներ, լա՛վ լսեք արևի պատմությունը:

Աղջիկս հիվանդ էր...

Դիտե՛ք, նա էլ ձեզ նման մի ծաղիկ էր նախշունիկ դեմքով՝
սակեղանդուր մաղերով:

Աղջիկս հիվանդ էր...

Բժիշկը եկավ, իջավ մեր բնակարանը: Նա տխուր էր, ինչո՞ւ
նա, հիշում եմ, նա չէր սիրում ներքին հարկերը: Նա իջավ ներքև,
նայեց իմ աղջկան, նայեց սենյակի պատերին:

— Խոնավ է,—ասաց,—պիտի փոխեք բնակարանը, պիտի
աբեկոդ սենյակ ճարեք:

— Քանի՞ երեխա ունեք, հարցրեց.

— Երեքն էին, երկուսը մեռան, մնաց այս մեկը... Աղատեք
աղջկանս. նա մեր տան հոգին է...

Նա ինչ-որ դեղ գրեց ու տխուր դեմքով դուրս գնաց:

— Հայրիկ, ի՞նչ գրեց,—հարցրեց աղջիկս:

— Արև գրեց, սիրելիս, արև դրեց, որ փայլի քեզ վրա ու
աղատի ցավից:

Ու այն օրը գնացի արև փնտրելու, գնացի շատ հեռու՝ քաղաքի
ծալքն ու գտա արևիկոդ մի բնակարան:

Սիրուն կակաչներ, արևի զավակներ, ավելի լավ չէր ձեզ մոտ
թերևի իմ ոսկեծամիկ աղջկան:

Դուք նրան կզուգեիք կարմիր ու կանաչ:

Բայց նա, գիտեմ, դուք նրան հաց չէիք տա... դուք սնվում էք
վաղորդյան ցողով...
Լսեք, ես գեռ չեմ վերջացրել...

...Մյուս առաւիտ, պիտի տաննի աղջկանս արևի տուն, բայց
երբ լուսացաւ, նա ինձ կանչեց, ձեռքս բռնեց ու փակեց աչքերը...

Հետո եկան մարդիկ ու նրան տարան:

Ու երբ ոսկեծամիկ աղջիկս հեռացաւ մեզնից, մենք բոլորս
այրվեցինք լույսով, իսկ ես դարձա արևի հիւանդ:

Ես գնում էի, նստում փոքրիկ գերեզմանի վրա և սպասում
արեածագին: Ու միշտ տեսնում էի աղջկանս՝ արևը զրկած, և իր
մաղերը նրա վրա փռած: Բայց երբ պատմում էի արևի մասին,
կիսն ու մայրս շէին հալատում, նրանք կարծում էին, թե ես խե-
ղագար եմ, և ողբում էին այրված, ցամաքած աչքերով:

Ու մի օր էլ ես դիմեցի արևին.

— Հղոր արև,— մի մեծ՝ գանգատ ունեմ՝ քեզանից... Ինչո՞ւ
դու մի շողք խնայեցիր իմ աղջկան, ինչո՞ւ սպանեցիր ու տարար
նրան: Նա տխրեց ու մթնեց:

— Գնա,— ասաց,— հայտնիր աշխարհին, ասա. վերևի հարկը
արևի շողքը խեղ, ստվեր գցեց ներքևի հարկին ու սպանեց էն
ոսկեհներ աղջկան...»:

Քննադատութիւնը դիտել է, որ վերևի և ներքևի հարկերի
հակադրութիւնը, ցնցող ուժով մերկացնող այս փոքրիկ պատկերի
սկզբում ասվում է, թե հիւանդ աղջկան ապաքինելու համար ան-
հրաժեշտ է «առեկող բնակարան»: Այնուհետև արևոտ տան միտ-
քը, լայնանալով, վեր է ածվում արևոտ կյանքի երազանքի, իսկ
վերջաբանում արդեն արևը դառնում է արդարութիւն մի մեծ սիմ-
վոլ, ընթերցողներին ներշնչելով «արևը» պայքարով նվաճելու գա-
ղափարը:

«Արևապաշտ» («Солнцепоклонник») Արագին փառաբանելով
կենսատու, բարի, փրկարար արևը՝ փառաբանում է ժողովրդի հե-
ղափոխող գործունեութիւնը, որովհետև միայն այդ ճանապարհով
է հնարավոր արմատապես վերացնել մարդկանց ճակատագրի մի-
ջև եղած տարբերութիւնը, միայն այդ ճանապարհն է տանում
դեպի իսկական երջանկութիւն հիւանդի հաստատումը: «Արեածա-
գի», «Լույսի», «պայծառ ամիսի» երգը, որ դասական հայ գրա-
կանութիւն մեջ լայն տարածում գտած մոտիվներից է¹, Արագոս

¹ Արևի պոետիկական մետաֆորը XX դարի առաջին քսանամյակի գրական-
նութիւն՝ պոեզիայի և արձակի մեջ ամենատարածված մետաֆորն է: Ավ. Իսա-
հակյանը, Վ. Տերյանը, Վրթ. Փափաղյանը, Մ. Մեծարեանը, Ե. Զարեանը և ուրիշ-
ներ թուկե-արևի, շողացող արևի պատկերներով արտահայտում էին կյանքի
խավար դեղանից և գիշերային կապանքներից դեպի լուսավոր եղբր գոյութ
գաղափարը:

ստեղծագործության մեջ ստանում է ուսուցչին բովանդակութուն և սոցիալիստական հումանիզմի գունավորում:

Այդպիսի ուսուցչին «լիցք» և նախադասություն ունեն Արազու ստեղծագործության մեջ արտահայտված մյուս՝ արյունոտ ծաղիկներին, կարմիր համբույրի, մենավոր լապտերի, կիսատ տան սիմվոլները՝ համանուն պատմվածքներում:

Արազու կերպար-սիմվոլները ներդաշնակում են նրա գրվածքների ուսուցչին գաղափարին. թեման, սյուժեն, հերոսները իրենց հիմքով լինելով խորապես իրական, Արազու վարպետության շնորհիվ ճեղքում են իրենց իմացաբանական կոնկրետ սահմանները և վերաճում ժամանակը վերափոխելու պայքարի կոչերով լի քնդհանրացումների:

Վաղ շրջանի գործերում Արազին գերադանցապես վերարտադրում է «փոքր մարդկանց»՝ աշխատավորների, կենցաղը և նրանց պայքարը կյանքի ծանր պայմանների դեմ: Սակայն իր «սլեքեյական» թեմատիկայի մեջ նա չի մնում իրականության ծանր գրվածքների նկարագրության սահմանում, այլ սոցիալական դաժան անհավասարության ու ժողովրդին խորթ հասարակական սեփերի մերկացումը միահյուսում է մոտալուտ հաղթանակի, ուսուցչին պայքարի և հավատի մոտիվին, այս ամենն արտահայտելով հակիրճ, դժացմունքներով ու մտքերով հագեցած, չափածոյի ռիթմերը հիշեցնող հուլական խոսքերով:

Արազին իր հերոսների երազանքի մեջ արտահայտում է նրանց հայացքների թարմությունը, հոգեոր առողջությունը, ստեղծագործական եռանդը:

«Մենավոր լապտերը» պատմվածքը ավարտվում է ապագայի աչքալիսի անրջանքով. «Կվառվեն հաղար-հաղար ճրագներ... Ինչ որ լավ բան կա աշխարհում, բոլոր մարդիկ կունենան և միմյանցից չեն խլի»: Իսկ «Պրեմիսթեա» (1913) պատմվածքում՝ շղթայված հերոսը Զևսի իշխանությանն է ուղղում կյանքի վերակառուցման իր նոր պատգամը. «Մենք կստեղծենք մաքուր աստվածների պանծալի կյանք»:

«Կիսատ տունը» պատմվածքը մասնավորապես առավել բնորոշ է թանկարժեք շարժման վերելքի ազդեցությամբ Արազու ստեղծագործության մեջ կատարված իդեալական փոփոխությունների քննադատության տեսակետից: Եթե իր մի շարք պատմվածքներում նա պատկերում է կյանքի դաժան հարվածների տակ կործանվող հերոսներին, կարծիքի տակ կբաժ աշխատավորին, ժամանակի դո-

հերին, ապա այստեղ գրողը ցուցադրում է իր «հզոր ուժը» և իրավունքները գիտակցող աշխատավորության ներկայացուցչին, որը հավատով է նայում պատմության զարգացման ռեուլյուցիոն ուղղությանը, «մասսաների շարժման» մեջ զգում է իր դերը:

«Կիսատ տունը» պատմվածքում ցուցադրված է գյուղացիության ռեուլյուցիոն ինքնագիտակցության հասունացման ընթացքը՝ ժողովրդական պոռթկման ու պայքարի աճը, Մ. Գորկու բառերով ասած՝ այն երևույթը, թե ինչպիսի է «...սոցիալիզմի իդեան մըտնում կենցաղի մեջ»: «Կիսատ տունը» պատմվածքում, ի դեմս ռուսական առաջին ռեուլյուցիայի մասնակից գյուղացի Սարգսի կերպարի, բաղահայտված է հոգեկան այն վերածնությունը, որ բնութոշ էր 1905 թվականի ժամանակաշրջանին:

Պատմվածքի սյուժեի հիմքում դրված է քաղաքական ինքնագիտակցության եկած գյուղացիության մենամարտը ռեակցիայի ուժերի դեմ: Քաղաքից դուրս վերադարձած Սարգիսը համազուտացիներին պատմում է ռեուլյուցիոն մարտերի, ռեուլյուցիայի հռչակած ազատության մասին: Նա սկսում է կառուցել իր նոր տունը, որը կիսատ է մնում: Կիսատ տան սիմվոլով Արազին արտահայտում է ռեուլյուցիայի ժամանակավոր պարտության զաղափարը: Սարգիսը, որ պատմության ահեղ ու թեմալոր ժամից՝ հեղափոխական պայքարից ժառանգել է սեփական ուժերի գիտակցություն և իր արդար իրավունքները պաշտպանելու ուժեղ կամք, ոչ միայն չի հուսահատվում ժամանակավոր անհաջողությունից, այլ իր մեջ հոգեկան անսպառ ռեզերվներ է գտնում՝ դիմագրավելու բոլոր փորձություններին:

Գյուղացի Սարգիսը խորին հավատով լքնամիների երեսին է շարտում պարտված ռեուլյուցիայի մոտալուտ վերածնության վերաբերյալ հակիրճ, բայց խոր լիմաստ պարունակող խոսքերը. «Մի առվով, որ ջուր ա գնացել, մին էլ կգնա... սաղ աշխարհի տունն ա կիսատ մնացել, մենակ հո իմը չի: Լավ լիմնաս, էն օրերն էլ ի կգան, տունս կշինեմ, քու աշքն էլ կհանեմ»:

Ինչպես այս, այնպես էլ մի շարք ուրիշ պատմվածքներում («Հեքիաթը», «Վանդակներում») Արազին բուրժուական հասարակության քննադատության միջ բարձրանում է քաղաքական ռեուլյուցիայի՝ պայքարի միակ նշմարիտ ձևի զաղափարին: Արձակագիրը փառաբանում է հեղափոխական վճռական գործողությունը, մերկացնում դասակարգային հակասությունների հաշտեցման կեղծ քարոզները, բարձրացնում դեմոկրատական ազատությունների, հոյի ու հավասարության հարցերը:

Հեղափոխական պայքարի դուրս գալու բացահայտ կոչ է «Վանդակներում» պատմվածքը: Հեռագրիչ Մելանյանը՝ պատմվածքի հերոսը, դասակարգային գիտակցության եկած այն աշխատավորն է, որը ապրում է կյանքի վանդակներից դուրս գալու հույզերով և խրախույս է կարգում մյուսներին. «Ուղղեցեք կորացած մեջքերը, ծաղկեցրեք թառամած կանաչները... չկան այլևս վանդակները, դուք ազատ եք, ազատ...»:

Մելանյանի հարազատ երկվորյակն է այգեպան Ակոփը («Խորհրդավոր աշիւն»), որը պայքարի է կոչում. «էս աշխարհում մի ծուռ բան կա, մինչև չուղղվի, հանգստություն չի լինի...»:

1915 թվականին Արալին գրում է «Կարմիր համբույրը» արձակ բանաստեղծությունը՝ ուղղված իմպերիալիստական պատերազմի սարսափների դեմ:

Պատերազմի բերած շարիքների քննադատությանը ղուգահեռ Արալին այստեղ ևս առաջ է քաշում հեռուսական սխրագործուրյան թեման, — գտնելով, որ իսկական ճշմարտությունը հաստատելը կախված է ժողովրդի կամքից ու ձգտումներից: Պատմվածքների այս միասնական շարքով նա միաժամանակ քննադատում է պասսիվության փիլիսոփայությունն ու ասպագայի կառուցման սահմանափակ դոկտրինաները:

Արադու ստեղծագործության նախահոկոտներըյան փուլը հայ գրականության հետաքրքրական էջերից է: Դա մեր առաջ բացում է՝ ազատ մարդու իրավունքների հաստատման համար թարձրացած ռևոլյուցիոն պայքարի մարտիկների նոր աշխարհը, այն մարդկանց, որոնց ամենաբնորոշ գիծը՝ հերոսության և անձնվիրության, մարդկայնության և քաղաքացիական գեղեցկության ծարավն է: Արձակագիրը ցուցադրում է ժողովրդի միջից դուրս եկած մարդկանց մարտական տրամադրությունները, հոգեկան կորուվը, որ բխում էր պատմության մեջ նրանց ունեցած դերի գիտակցությունից:

Նախահոկոտներըյան շրջանի պատմվածքներում և արձակ բանաստեղծություններում նշանակալից են ոչ միայն հեղինակի գաղափարական դիրքերը՝ ռևոլյուցիոն հումանիստ, բուրժուական հասարակության արատների քննադատ, ասպագա սոցիալիստական կյանքի ուժանտիկ երգիչ, այլև՝ նրա որպես խոսքի վարպետի առանձնահատկությունները:

Շարունակելով հայ դասական պատմվածքի տրադիցիան, Արադին այն հարստացրեց գաղափարական և գեղարվեստական նոր գծերով:

Ռեուլյուցիոն նպատակասլացության և ռոմանտիկական պաթոսին ենթարկված, Արազու մանրանկարչական գործերը, մասնակի բացառություներով, աչքի են ընկնում գրական վարպետությամբ:

Նրա լավագույն պատմվածքների («Արևը», «Կարմիր համբույրը», «Կիսատ տունը», «Հեքիաթ» և այլն) բնորոշ հատկանիշը արտահայտման՝ խոսքի և ոճի լակոնիզմն է, որն իր հետ բերում է թարմ զգացմունքներ ու վարակիչ հուզականություն:

Արազու գրվածքների մյուս բնորոշ կողմն այն է, որ նա ձեռքտում է զրեւ դեմոկրատական ու բանվորական լսարանին հասկանալի լեզվով, օգտագործում է ժողովրդական արադիցիոն սիմվոլիկան (օրինակ, հրեղեն թռչունի սիմվոլը՝ «Հեքիաթ» պատմվածքում): Արազու սեղմ գրելաձևին խորթ են սյուժետային խճճվածությունը, խոսքի պաճուճանքը, ոճի արհեստական ճոխությունը:

Արազու վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ կան նաև թույլ էջեր. փաստի հոգեբանական վերլուծությունը երբեմն նա փոխաբիանում է մերկ տենդենցով, երբեմն էլ սահում փաստագրության հունը, բայց իշխող որակը ռեուլյուցիոն պաթոսն է ու գրական նկատելի վարպետությունը, որոնցով նա թևակոխում է իր ստեղծագործության նոր, սովետական շրջանը:

3

Խորապես ըմբռնելով Հոկտեմբերյան ռեուլյուցիայի սոցիալիստական բովանդակությունը, Մովսես Արազին այն ընդունեց որպես պատմական անհրաժեշտ օրինաչափություն, առանց «ինտելիգենտական» տատանումների: Նրա համար գոյություն չունեն «ընդունել, թե՛ չընդունել» ճակատագրական հարցը, որ ամբողջ սրությամբ դրված էր ժամանակի շատ մտավորականների առաջ: Հոկտեմբերն այն բարձրագույն իդեալն էր, որ բխում էր Արազու նման գրողների ստեղծագործության էությունից:

Սակայն այստեղ պետք է նշել, որ Հոկտեմբերին հաջորդող առաջին տարիներին Արազին քիչ է հանդես եկել տրպես գրող: Նախ, տարված հասարակական-քաղաքական առօրյա աշխատանքով: Արազին քիչ ժամանակ ուներ զբաղվելու ստեղծագործությամբ: Ծվապա, պատմական նոր հանգամանքները, նոր իրականությունը առաջ էին քաշում ստեղծագործության և՛ թեմատիկայի և՛ ձևի վերանայման, նոր կյանքի բովանդակության համարժեք գեղարվեստա-

կան ձևեր որոնելու հարցը: Արաղուն այլևս անբավարար էին թվում այլաբանական արվեստի պոետիկան ու ոճական հնարները: Պատմական նոր իրականությունը, նոր կյանքի պրոբլեմները վերաբարձրելու համար անհրաժեշտ էին արտահայտչական թարմ միջոցներ: Հոկտեմբերին նախորդող ստեղծագործության ռեզյույցիոն-հումանիստական պաթոսը, անխղիճ կապը ժողովրդի կյանքի ու պայքարի հետ, կյանքի հեղաշրջման պրոցեսների մեջ ներթափանցելու ձգտումը մեծապես նպաստեցին այն բանին, որ կարճատև լուսթյունից հետո, Արաղին հանդես եկավ բարձրարժեք նոր պատմելիվածքներով:

Նրա գործունեությունը ոգեշնչում է հնի փլատակների վրա կառուցվող սոցիալիզմը:

«Պրոլետարական գրականությունը,— գրում է Արաղին իր հոդվածներից մեկում (1922),— ասպարեզ է դալիս նոր, այրող ու ցնցող ճշմարտությանը, իր հզոր երկերով և ապագայի մարդասիրական հեռանկարներով»:

Թիֆլիսի «Դարբնոց» հանդեսում տպագրված մի շարք ակնարկ-հուշերից հետո, Արաղին 1923 թվականին «Մարտակոչ» թերթում հրապարակում է արևելյան ժողովուրդների կյանքը պատկերող «Խալիլյայի երգը», «Դուշմանի երգը», «Արծաթի տակ» պատմվածքները, համախմբելով դրանք «Արևելյան մոտիվներ» վերնագրի տակ:

Արևելքի թեման, որ լայն արձագանք էր գտել սովետահայ պոեզիայի մեջ (Աղ. Վշտունի, Ե. Չարենց, Գ. Սարյան), արձակագրության մեջ գրեթե չէր շոշափված: Այստեղ Արաղին առաջինն էր, որ դիմեց այդ թեմայի գեղարվեստական մշակմանը:

Թեև այս պատմվածքների ձևը ինչ-որ չափով հիշեցնում է Արաղու պատմվածքների ոճական դժերը՝ լիրիկական «սուրյեկտիվիզմի» նախասիրություն և սիմվոլիկ վերնագրեր, բայց դրանց մեջ բնութայնվում է կենցաղի ռեալիստական ֆոնը, սիմվոլ-կերպարների փոխարեն հանդես են գալիս անհատական ապրումներ և կոնկրետ բնավորություններ ունեցող կերպարներ:

Այս պատմվածքների սյուժեն հագեցած է գործողությամբ, կերպարները՝ իր թշնամու երգը երգող մուրացկանը, հարուստի արծաթի տակ վաչր բնկնող բեռնակիր Հասանը, խալիլյայի երգը երգող երեխան, ունեն կոնկրետ դիմանկարներ, սյուժեի մեջ երևում են հոգեբանական պատճառաբանված մոմենտներ և կենցաղային մանրամասնություններ:

Հիրիկական գունավորում ունեցող ռումանտիկական պատմ-
վածքներից հետո, Արազին սրանց մեջ ձգտում է ռեալիստական
էոնեկրեստության և «հոգեբանական» արվեստի լեզվին, կյանքի երե-
վոյթները փորձում է արտահայտել անհատականացված կերպար-
ների միջոցով:

Բեռնակիր Հասանը՝ ածղահա, վիթխարի, լայնաթիկունք, դեմ-
քի վրա անվախ ու անշար հայացք ունեցող մի մարդ, առավոտից
մինչև ուշ գիշեր աշխատում է առանց հոգնության, բայց մի օր էլ
անկողին է ընկնում: «Հացի խնդիրը» նրան ոտքի է կանգնեցնում և
նա, դեռ չապարինված, կրում է արծաթյա սպարկի բեռան տակ՝
անզիական բանկի աստիճանների վրա՝ նա վայր է ընկնում «վեր-
ջին հառաչանքով», իսկ նրա արյունը ներկում է բանկի աստիճան-
ները («Արծաթի տակ»):

Նույն անելանելի կյանքն է սպասում նաև գորգագործ Մահմե-
դին (Ռեալիզմի երգը), որը երկար տարիներ հարուստ վաճառ-
կանի համար գորգեր է հյուսում, բայց ի վերջո հիվանդանում է իր
որդու հետ: Մահմեդը կուրանում է, նրան դուրս են անում աշխա-
տանքից և հայր ու տղա դառնում են մուրացկան, շրջում են քա-
ղաքի փողոցներում, երգելով խալիչայի երգը.

Կարմիր թիւր կանաչին,
Կարմիր թիւր կապույտին,
Հե՛յ, խալիչա, խալիչա...
Ուրիշ ոտքերը փափկացրիր,
Երեխո ոտքերը տարար,
Հե՛յ, խալիչա, խալիչա...

Պատումի ընթացքում Արազին չի դիմում կառուցվածքային
քարդ հնարների, այլ հակիրճ ու արտահայտիչ շտրիխներով զգում
է դաժան կյանքի իրական պատկերներ, տալով միաժամանակ իր
ներկայացրած կոնֆլիկտների լուծման հեռանկարը:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից Արազու ստեղծագոր-
ծությունն ընդհուպ մոտենում է սովետական իրականության պրոբ-
լեմներին:

Պատմվածքների առաջին շարքը՝ «Անցյալի նիրհը», «Հին ժա-
մացույց», «Ջառափաթ», «Դեղին նոստարանի վրա», «Տեսիլքը»,
«Փուշ Արևիլը» և այլն, — որոնց «Անցվա՛րենք» խոստն վերնագիրն է
տվել արձակագիրը, — ընթերցողի առաջ բացահայտում են հոգեբա-
նական այն յուրահատուկ գալարումներն ու ցնցումները, որ ունե-

Նուժ եւն հին կյանքի վերջին բեկորները՝ ծերացած գններալներ ու հարուստ տնատերեր, բարձր աստիճանավորներ ու կալվածքներէ կառավարիչներ, շփվելով տուկտական իրականութեան երեսօյններէ հետ: Հոգեբանական նրբանկատութեամբ, գեղարվեստական մանրամասների հմուտ կիրառութեամբ, հումորի փայլուն զգացողութեամբ Արազին քողազերծում է իրենց դարն ապրած մարդկանց ֆանտաստիկական կառուցումների, նրանց «սոցիալական անըրջանքների» ծիծաղելի լինելը:

Ահա «Զառափաթը» (1925) հետաքրքրական պատմվածքի հերոսը՝ Բաքլի նավթարդյունաբերութեան մեջ աշխատող ինժեները, լուսկայաց այդ մարդը «ծառայութեան մեջ հազիվ մի երեք-չորս նախադասութիւն էր գործածում: Իր օգնականի հետ խոսելիս ամենից շատ լսվում էր՝

— Այդ բանվորներին քանի կտրաս, հո՛ւպ տուր:

Իսկ բանվորների հետ նրա ասելիքը ավելի կարճ էր՝ միայն հրամայում էր.

— Դուս արեք սրան:

Բայց դե, էս աշխարհում շատ հակառակ բաներ են պատահում. մեկ էլ տեսար՝ պարզ եղանակից հետո անձրև ու կարկուտ եկաւ: Որտեղից որտեղ՝ մի օր էլ եկաւ ռեւոլյուցիան, կանգնեց ինժեներ Ապրամբեկովի առաջ.

— Փուհ, քո բերողին ինչ ասեմ, բանվորին հենց էս էր պակաս, — ասում էր նա ինքն իրեն ու անխօսմ:

Ինժեները իրեն չի կողոնում՝ կապում է կարմիր փողկապ ե ժողովներում ճառեր ասում, աշխատանքի է անցնում հիմնարկներից մեկում, սակայն հայացքը դեպի անցյալը, դեպի հին «երջանիկ» օրերը. «Բերել էն բանվորներին մեր կողքին նստեցրել, թե հավասարութիւն է: Բա ես ինչ ինժեներ եմ: Սա ի՞նչ է, զառափաթ է՞.... չէ, ախպեր, խելքս բան չի կտրում. թե ճշմարիտը կուզես, էս իշխանութիւնը մի շորս ամիս էլ չի դիմանա»:

Այս ե նման կերպարները առավել արտահայտիչ դարձնելու համար Արազին ընտրում է ծիծաղելի դրվագներ ե խոսքի բնութագրման այնպիսի ձևեր («Արա, զառափաթ է՞... շիշը որ շուռ տաս, գլխի վրա դնես, կկանգնի՞... Թե ճշմարիտը կուզես՝ էս իշխանութիւնը մի շորս ամսից ավելի չի դիմանա»), որոնք բացահայտում են սոցիալական որոշակի հոգեբանութիւն ունեցող մարդկանց էութիւնը:

«Զառափաթի» հերոսի երկվորյակն է Թաւարբեկյանը («Տե-

ախլք»), նախկին շինովնիկ, որը միշտ եղել է գրության տերը, մի-
այն հրամայել է, իսկ այժմ ստիպված է քարշ տալ իր խղճուկ գո-
յությունը տաղանապուլ ու երկյուղով: Խիտունջի պես քաշված իր
պատյանի մեջ, հին շինովնիկը ապրում է միայն անցյալի հուշե-
րով, սարսափում է նորի հետ շփվելուց, դարձել է կենդանի
գլխի:

Անցյվորնների անհետացումը կյանքից, սակայն, չի կատարվում
առանց կոնֆլիկտների, առանց բախման՝ ապրողների հետ: Այս
առումով ղեկարվեստական իմաստալից գյուտ է «Անցյալի նիրհը»
պատմվածքը: Ծեր գեներալը՝ շուկայում մի խարխուլ արկղի վրա
նստած, առջև փռած մի քանի հնագույն գրքեր ու առարկա-
ներ, ասես արձանացած, ննջում է: Հանկարծ մոտիկից լսվող կար-
միրբանակային վաշտի ոտնաձայնը, ցնցում է գեներալին, հի-
շեցնելով նրան՝ թողնել ասպարեզը նրանց, ում պատկանում է ա-
պագան:

Անցյվորների թեմայի լուսարանման համար Արազու կերտած
արտահայտչական ինտոնացիան հումորն է և երգիծական դատա-
պարտումը:

Արազու ռեալիստական դիտողականությունն այս պատմվածք-
ներում հայտնաբերում է «նախկին մարդկանց» հոգեբանության ու
վարքագծի թաքնված դսպանակները:

Արազին ոչ միայն վերարտադրել է «նախկին մարդկանց» այս
պես կոչված լուռ, ներքին, հոգեբանական մենամարտը նոր հասո-
թակության հետ, այլև դասակարգային պայքարի ավելի կոնկրետ,
բացորոշ արտահայտությունները հայ իրականության մեջ: Հին աշ-
խարհը չէր հեռանում առանց պայքարի: «Մոլախոտը», «Անխուսա-
փելին», «Փուշ Աբելը», «Բաբելոնի աշտարակաշինությունը» և մի
շարք այլ պատմվածքներում Արազին արժարժում է հայ գյուղում
կուլակության մերկացման թեման, երբեմն հասնելով խոր ընդ-
հանրացման: Այս շարքի լավագույնը «Փուշ Աբելը» պատմվածքն է:
Հեղինակի ուշադրությունը այստեղ կենտրոնացված է նախկին հա-
րուստ այգեաիրոջ դիմադրության վրա: Մանրակրկիտ հետևողա-
կանությամբ ցուցադրված է նրա սեփականատիրական ազահ կրք-
երի ու բնավոյների ընդհարումը նոր աշխարհի հետ: Արելը՝ դա-
ժան, ազահ մի մարդ, փշերով է պատել իր տունն ու «հերիաթա-
յին» այգին, որ ոչ ոք չմոտենա, որ ոչինչ չպակասի իր աչքուց: «Մի
առանձին վախով էին անցնում գյուղացիները նրա տան մոտով,
թրտեղ կանգնած էր Աբելը՝ երեսի կնճիռները գետի ականջները ետ

քաշած, հիշեցնում էր հարձակման պատրաստվող, մոմացող գամփոխ:

Երբ սովետական իշխանություն է հաստատվում, գյուղական հեղկոմի որոշմամբ Արևիկի այգին հանձնվում է պարոտյին Սյգետի-րը կատաղի մոլուցքով զիմադրում է՝ տեսնելով իր սեփականատիրական աշխարհի փուլում: Նախկին կուլակի մերկացման համար Արագին դիմում է այսպիսի հետաքրքրական մանրամասնությամբ. երբ Արևիկը փորձում է մտնել «իր» այգին, նրա դեմ ցցվում են իր իսկ տնկած փշածառերի սուր ծալքերը: Պատմվածքը այս վերջաբանով վերածում է պամֆլետի:

«Փուշ Արևիկը» պատմվածքում հերոսի երգիծական դատապարտումը հյուսվում է նուրբ դիտողականությամբ ու հոգեբանական մանրամասների հետ, որոնք մտնում են պատմվածքի գաղափարական նպատակադրման մեջ:

20-ական թվականներին գրած պատմվածքների մյուս շարքի մեջ Արագին արժարժում է ապրոպոսի, այսինքն պատմական գիտակցական կյանքի բարձրացած նոր հերոսների թեման:

Իրականության պրոբլեմների խոր ըմբռնումով և գեղարվեստական ինքնատիպությամբ, պատմվածքների այս երկուրդ խմբի մեջ առանձնակի են կանգնած «Ընկեր Մուկուշը», «Աչքը վախեցած Հանեսը» և «Հաղար գլխանին», որոնց մեջ Արագու ստեղծագործական խառնվածքը ձևեր է բերում որակական նոր դժեր: Ազատագրվելով սիմվոլիկայի տարրերից, նրա պատմվածքը ավելի ռեալիստական ձև է ստանում, կոնֆլիկտը՝ հասարակական բոլորողակություն: Դրական հերոսների վարքագծի մեջ վճռական դեր են խաղում ոչ թե անձնական կրքերը, այլ հասարակական շարժառիթները:

Այս պատմվածքների նշանակությունն այն է, որ Արագին դարաշրջանի գաղափարական պրոբլեմների բարձունքին է հասցնում անցյալում բոլորի կողմից արհամարհված, մարդկային արժանապատվությունը ոտնահարված, կյանքում անարժեք ու անպետք համարված աշխատանքի «փոքրիկ» մարդկունք՝ բանվոր Մուկուշի և գյուղացի Հանեսի կերպարները:

Երբ Արագին գրում էր իր «Ընկեր Մուկուշը» (պատմվածքը տպագրվել է 1925 թվականին, «Նորք» հանդեսում) գրականության տեսության մեջ տարբերակություններ էին գնում դրական կերպարի պատկերման հարցի շուրջը: Արագին այդ վեճերին լմասնակցեց որպես տեսարան, նա մասնակցեց որպես գեղագետ: «Ընկեր

Մուկուշը» տվեց հարցի ճշմարիտ լուծումը. պատմվածքը հակա-
գրքվում էր նոր մարդու կերպարի սխեմատիկ պատկերացումներին,
նրա ձևավորման բարդ պրոցեսի հասարակացմանն ու կյանքի գու-
նազարդման տենդենցին:

«Ընկեր Մուկուշը» պատմվածքում Արազին, սյուժետային հիմ-
նական գծին զուգահեռ, ենթատեքստի մեջ կոհհել է տալիս իր
գեղարվեստական ծրագրերը՝ դրական մարդու պրոբլեմի վերաբե-
րյալ, հանգելով իրականության կոնկրետ-պատմական արտացոլ-
ման, ռեալիզմի և ժողովրդայնության սկզբունքների օրգանական
միահյուսման պահանջին:

«Ընկեր Մուկուշը» իսկական ստեղծագործական հայտնություն
էր Արազու կենսագրության մեջ, — այդ բանն առանց վերապահու-
թյան ընդունելին բոլորը, — իսկ գործարանի հասարակ պահակից
մինչև ընկեր Մուկուշ դառնալու հոգեբանական-սոցիալական բարդ
ընթացքի ցուցադրումը նշանավորում էր հայ գրականության մեջ
սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի մի նոր երևույթի հանդես
գալը:

«Ընկեր Մուկուշը» ընդարձակ պատմվածք է, բայց իմաստա-
յին տեսակետից հենվում է մի կերպարի՝ Մուկուշի կերպարի
վրա: Դա չի խանգարում, որ նրա վարքագծի և հոգեբանության մի-
ջոցով ցույց տրվի, թե սոցիալական նոր պայմանները ինչպես են
վերափոխում մարդուն, ինչպես է հասարակ աշխատավոր մարդը
իրեն զգում կյանքի ոչ թե ավելորդ բեռի, այլ նրա մասնակցի դե-
քում:

Արազին պատումը սկսում է հերոսի սոցիալական էության և
նրա արտաքին նկարագրի համառոտ, բայց մանրամասնության
չափ սպառիչ նկարագրությամբ:

«Ամեն ինչ փոխվում էր բացի Մուկուշից:

Տասը տարի էր, ինչ նա պահապան էր կաշվի գործարանում:
Այդ միջոցին պետական կարգերը երկու անգամ հեղաշրջվել էին,
գործարանի գլխով հինգ կառավարիչ էր անցել, բայց դժվար թե
մեկն ու մեկը նկատեր Մուկուշի վրա որևէ փոփոխություն, Եվ ում
էլ հարցնեիր, այն էր ասում, թե աչքը բաց է արել, տեսել Մուկու-
շին նույն հագուստով ու նույն տեղը...

Մուկուշի արտաքինն էլ կարծես խոսք էր տվել անփոփոխ մը-
նալու: Նա միջին տարիքումն էր, այսինքն այն հասակումը, երբ
Մուկուշի նման մարդիկ առանձնապես երկար կանգ են առնում և
սահող ժամանակից դուրս մնում: Նրա մանր, կոշտ գծված, թուխ

ղեմբը՝ իր լայնանիստ, հիմնավոր քթով, ու անխնամ սև մոբուքի մեջ թաղված, փրված տեսք ունեւր։ Ինչի՞ց էր ուսած նրա ղեմբը. քաղցածութիւնից, թե՛ շատ ննջելուց, ավելի ճիշտ երկուսիցն էլ։ Անշարժ, խոր աչքերի մեջ միայն մոտիկից տեսնուլը կնկատեր խորացած հոգսի ու թախծի արտահայտութիւն։

Ամառ-ձմեռ կտեսնէիր Մուկուշին նույն գորշ, կեղտի գույն հագուստի մեջ։ Թւակտ նրա կիսավերարկուն բարակ, դինվորական կտորներից էր հավաքած, որոնք վաղուց կորցրել էին նախնական գույնի հետքերը, բայց տակն աչքբան լաթեր էր հագած, որ հեռւից Մուկուշը նմանվում էր շարժվող պարկի։ Մաշված, սև մորթե փափախն ամբողջութիւն էր կազմում մազերի հետ, կարծես հենց զլխից բսած լինէր, բայց ամենից հետաքրքրականը Մուկուշի կոշիկներն էին, որոնց վրա արձանագրված էր կաշվի թանկութեան ողջ պատմութիւնը։ Նրանց հիմբը երբեմն կազմում էին մի զույգ ամերիկական ծանր կոշիկներ, որոնք երկու մարդու տաքերից անցնելով՝ եկել հասել էին Մուկուշին։ Կարկատանների թիվն այնքան շատ էր, որ կոշիկներէի հիմնական կաշին այլևս չէր նկատվում։

Պատմվածքի սյուժեն ղարգանում է արտաքինապետ անշտապ ոսհանդարտ։ Արազին նկարագրում է հերոսի կյանքի այն շրջանը, երբ նա տազնապի մեջ է՝ գտնելու ոչ այնքան կյանքի ճշմարտութիւնը և իմաստը, որբան լուծելու ընտանիքի վրա ծանրացած հացի խընդիրը։ Սա Մուկուշի կյանքի ամենաէական հարցն է. պետական վարչաձևի ամեն մի փոփոխութեան՝ հերոսը նայում է այս խնդրի տեսանկյունից. «Ուղիղ ա՛, ասում են հացը պետք է էժանացնեն», — ահա նրա ամենօրեա մտորումների առանցքը։

Ճերք սովետական իշխանութեան օրով Մուկուշին գործարանի հաց բերողը նշանակեցին, ուրախութիւնից նրա լուկայաց լեզուն բացվեց։

....էլ մարդ չմնաց, որ շասեր.

— Բանվորի հացը ևս պիտի բերեմ։

Աշխատավորի հանապաղօրեա հացի խնդրի լուծումը Արազին վարպետորեն շարահյուսում է նրա հասարակական վերածնութեան հետ։ Մուկուշի մեջ աստիճանաբար սկսում է ձայն բարձրացնել լիարժեք կյանքի ծարավ մարդը. նա դժգոհում է, որ առաջվա նման աննկատ է մնում շրջապատի համար, որ իրեն էլ մշուսների նման «ընկեր» բառով չեն զիմում։ Սյուժեի հանդարտ ընթացքը այնուհետև փոխարինվում է հոգեբանական ներքին և արտաքին դրա-

մատիզմով: Գործարանի վարսավիրը՝ ազահ ու անամոթ մի մարդ, փռչիկ է գողանում, իսկ ղրանից տուժում է Մուկուշը: Նա գող է հայտարարվում: «Օրը մթնում է, Մուկուշի սիրտն էլ նրա հետ: Մտե՛լ է գործարանի գավթում գտնվող խոնավ դարբասը, նստել է մի քարի վրա ու գլուխը քաշ նայում է գետնին:

« — էհ,— մտածում է Մուկուշը,— բանս վերջացած է... բանտ կտանեն, բա ի՞նչ պիտի անեն... մթամ ո՞վ է իմ տերը... Իմ գլուխը չհաննամը, ի՞նչ տիտի անեն երեխերս...»: Ամոթը մի կողմից, վախը մյուս կողմից, տանջում են Մուկուշին. նա ամբողջովին այդ զգացումների տիրապետության տակ է, այրվում է ճշմարտությանը հայտնաբերելու մտքով, բայց անօգնական է՝ ոչ-որ ուշք չի գարձնում վրան:

Մուկուշին այդ վիճակից հանում է բանվորական կոլեկտիվը: Փողովում, երբ քննարկվում է փողովյան հարցը, Մուկուշը ի դեմս բանվորների գտնում է բազմաթիվ պաշտպաններ, որոնք մերկացնում են կառավարչի անարդար մեղադրանքները և հարգանքով նը՝ քան անվանում են «Ընկեր Մուկուշ»։ «Բանվորները շրջապատում են Մուկուշին, ամեն կողմից սիրտ տալիս:

— Ընկեր Մուկուշ, փեֆըդ լավ պահիր, հետևիցդ սարի պես կանգնած ենք... խոսում են, ձեռքերն ուսին դնում ու ամեն կողմից քնկեր կանչում... Մուկուշը դուրս է գալիս փողոց: Անպես է սիրտը լցվել, հենց իմանաւ էս աշխարհում չլինի Գնում է տուն, թե գործարան, ինքն էլ չի իմանում: Էս ինչքան պաշտոն ունի... Բա ինչո՞ւ մինչև հիմա գլխի չէր բնկնում... Ասես չորս կողմը հազար ձեն է զալիս ու ամենքը մի բերան՝ «ընկեր Մուկուշ» են կանչում...

Անտես է լցվել Մուկուշի սիրտը, որ ի՞նչ հաց, ի՞նչ նեղություն,— նա թեկուզ կյանքն էլ տա, հողը չի... Ասես մեծանում է, աժդահա դառնում, կռները լցվում են արյունով ու հալարտ-հալարտ կանչում է, իմաց անում բոլորին:

— Հէ՛յ, լավ իմացեք, սրանից դենը ես մենակ չեմ... էլ ոչ մի քանից չեմ վախենում...»:

Նախկինում մոռացված, արհամարհված մարդու հոգեկան վերածնության բարդ ընթացքն Արադին արտահայտել է իսկական գեղարվեստականությամբ, հյութեղ, թանձր գույներով, հերոսի անհատական գծերի և սոցիալական միջավայրի գծերի օրգանական միահյուսումով: Նա ցույց է տվել, թե ինչպես է սովետական նոր քրականությունը ներգործում մարդու բարձրացմանը, հասարակ աշխատավորի մեջ բացահայտում նիրհած, չբացված հոգեկան հարստություններ:

Թեև հետագայում գրած իր մի շարք երկերում պատմվածքներում ու վիպակներում, Արաղին իր բաժինը մուծեց զրական հերոսի կերտման գործում, սակայն ուրիշ ոչ մի կերպար չհասավ Մուկուչի բարձրությանը, չունեցավ իր համարժեքը ո՛չ հոգեբանական մշակման, ո՛չ ռեալիստական ճշմարտացիության առումով: Մուկուչը հայկական ազգային բնավորության տիպիկական ընդհանրացումներից մեկն է հայ գրականության մեջ: Սա նոր կերպար չէր Արաղու ստեղծագործության մեջ: Նախահոկտեմբերյան շրջանի նրա երկերում շատ կան այդպիսի մոռացված, հասարակ մարդկանց կերպարներ: Նորությունը հերոսի հոգեկան լուսավորման ընթացքի պատկերումն է, նրա մեջ եղած հարուստ բովանդակության հայտնաբերումը՝ պատմական կոնկրետ պայմանների ազդեցությամբ:

Ընդհանուր սոցիալական նկարագրով և բնավորության յուրահատկությամբ Մուկուչի երկվորյակն է գյուղացի Հանեսը՝ «Աչքը վախեցած Հանեսը» պատմվածքի հերոսը:

Հանեսը հայկական բնավորության նույն ազնիվ տիպարն է, որ անբաժան է Արաղու երկերից: Այստեղ էլ նորությունը դարձյալ այն նուրբ, սովորական աչքի համար աննկատելի հոգեբանական-սոցիալական երևույթի պատկերումն է. ինչպես է խեղճ մարդը զիտակցում իր ուժը, անհայտությունից վերադառնում է իր արժանապատվության հետեղական պաշտպանության դիրքերը:

Հանեսը ռանչպար է, ինքնամոլոփ ու քաշված: Դեռ մանկությունից տեսել էր պրիստավ, քյոխվա, կոկարդավոր մարդկանց անգթությունները, տրոնցից ավելի էր սարսափում, քան գազաններից ու սատանաներից. այստեղից էլ՝ նրա մականունը: Երբ գյուղում հաստատվում է սովետական իշխանություն, գյուղական հեղկոմը Հանեսին տալիս է կուլակ Սիմոնի հողակտորը: Հանեսը գերբնական ինչ-որ ուժով կերպարանափոխվում է, նրա մեջ խոսում է մարդու արժանապատվությունը, բայց նա դեռ վախենում է Սիմոնից, որը, իր որդիների հետ միասին, Հանեսից պահանջում է իր հողը: Նախկին բատրակի և կուլակի բախման վրա զարգանում է պատմվածքը, ավարտվելով դրամատիկ մի գործողությամբ. Հանեսը եղանով սպանում է դասակարգային հակառակորդին: Մարդասպանության այդ գործողությունը արձակագիրը պատճառաբանում է որպես տարիների ընթացքում կուտակված զայրույթի պոռթկում: Հետաքրքրական է, որ սպանությունից հետո Հանեսը խղճի խայթի տանջալից ապրումներ չի ունենում, այլ վճռականո-

րեն, արդար մարդու իրավունքով ասում է. «Հա, իմացեք, ես եմ սպանել,— հա, սպանել եմ և եթե վեր կենա, էլի կսպանեմ...»» Հանեսը արտահայտում է հասարակական զարթոնքի հոգեբանությունը:

Հանեսը պայքարի միջոցով ըմբռնեց կյանքի ճշմարտությունը, վրեժի լուծման ուղիով հասավ նոր կյանքի իմաստին: Նա հոգու և մարմնի ամբողջ ուժով ծառայավ իր անցյալի դեմ, զինվորագրվելով նոր կյանքի շինարարությանը: Արադին հմտությամբ է պատկերում Հանեսի կերպարանափոխությունը, հանդես բերելով նուրբ դիտողականություն և արվեստի ճշմարիտ ուժ:

Հետաքրքրական է նաև Արադու պատմվածքների միջավայրի հարդը. գործողությունը նրա պատմվածքներում տեղի է ունենում ոչ թե սենյակում, այլ հասարակական լայն հրապարակներում: Սա «գործողության արվեստի» տեղեկնյի արձագանքն էր: Արադոս պատմվածքները իրականությունը ակտիվորեն արձագանքելու լավագույն օրինակներից են հայ արձակում:

Արադու այս և մի շարք ուրիշ պատմվածքներ հետաքրքրություն են ներկայացնում 20-ական թվականների գրականության մեջ ո՛չ միայն նոր մարդու ձևավորման պրոբլեմի ճշմարիտ լուծումով, ո՛չ միայն բուլանդակության մեջ ներծծված ժողովրդայնությամբ, այլև գեղարվեստական հյուսվածքի պարզ, անհավակնոտ եղանակներով, ժողովրդական բանահյուսության հետ ունեցած կապով, դադարարական մտահղացումը և սյուժեն ներդաշնակ զարգացնելու հմտությամբ:

20-ական թվականներին Արադին դրել է նաև սխեմատիկ, գեղարվեստականության պատշաճ մակարդակ չունեցող պատմվածքներ, որոնց մեջ թեև կան առօրյալի սուանձին շտրիխներ, բայց դրանց ընդհանրացման ու ներգործության ուժը սահմանափակ է, ճանաչողական արժեքը՝ նվազ:

4

Արձակի կարճ ձևերի վարպետը 30-ական թվականներին հանդես է գալիս լայն կտավներով: 1933 թվականին լույս են տեսնում Նրա Լրկու վիպակները՝ «Լուսնի շողերով» և «Ջրվեժի ցլորում», իսկ 1940 թվականին՝ «Ալյուղ հորիզոն» պատմա-կենսագրական վեպի առաջին հատորը:

Մեծ կտավում Արազին նույն հաջողությունը չի ունենում, ինչ որ ձեռք էր բերել պատմվածքի բնագավառում: Մասնավորապես «Լուսնի շողերում» վիպակում նյութի ընդգրկման շրջանակների ընդլայնումը ձևական է, արտաքին: Արժարժեքով հայ գյուղում սոցիալիզմի կառուցման կենսական հարցը, հեղինակը չի գտել համապատասխան գեղարվեստական ձև: Վիպակի սյուժեն դարձացնելով մի կողմից հեղափոխության մասնակիցների հին (Միքայել) և նոր (Գուրգեն, Հասմիկ) սերունդների փոխհարաբերության, մյուս կողմից անհատական և հասարակական հոգեբանության կապի տեսանկյունով, նա չի կարողացել ստեղծել կյանքի կենդանի մրթնություն, իրական մարդկային փոխհարաբերություններ, կենդանի անհատականություններ: Վեճերը սիրային սրբությունների շուրջը, ինչպես և սոցիալիզմի կառուցման մեջ տարբեր սերունդների դերի վերաբերյալ ձանձրալի գրույցները գրեթե փոխարինում են գյուղի առօրյայի գեղարվեստական պատկերմանը:

Վիպակում առաջ քաշված հարցերը՝ սեր, բարեկամություն, բարոյականություն, ապագայի երազանք, աչնքան հավանամիտ են, քիսկ գլխավոր հերոսների մտքերը՝ ռեզոնյություն շղարշով դունավորված, որ Արագուն նկարագրած կյանքը. թվում է արհեստական, հնարովի, իրական կոնֆլիկտները՝ խոսքի ավելորդ սուսերամարտով փոխարինված: Հեղինակի ջանքերը՝ ստեղծելու դրական հերոսների լիարժեք կերպարներ, չի հաջողվել: Թե հին հեղափոխական կյանքի մեծ փորձառություն ունեցող Միքայելը, և թե նրա երիտասարդ բարեկամները, սովխոզում արտադրական առակալիկա անցնող ուսանողներ Գուրգենն ու Հասմիկը կերտված են տարօրինակ մտադածին հակասությունների վրա, զուրկ են ներքին միասնությունից և հոգեկան աշխարհից:

Վիպակը կառուցելով հավանույթ թեզերի և նույնքան անորոշ անտիթեզի սկզբունքով, Արագին չի խորացրել հերոսների հոգեբանական աշխարհի մեջ, այլ հանգել է կենդանի և կյանքի վերաբերյալ անկարեոր, մանրախնդիր ղիտոզությունների: Թե՛ երիտասարդները և թե՛ Միքայելը վիպակում չունեն իրենց սեփական հոգեկան աշխարհը, նրանց արարքների մեջ հեղինակը ներմուծել է չեղյալ հակասություններ, դրանով իսկ վնասելով նրանց կենդանի, մարդկային գծերի յուրաքանչյուր:

«Լուսնի շողերում» վիպակում Արագին փորձել է պատկերել նաև ապագա կյանքի կառուցվածքը («Ճանապարհորդություն գեպի ապագա» մասում): Ապագայի նախատեսումը այստեղ անպայման

Ճիշտ է հասարակական առումով, սակայն, հեռուների երազանքը թողնում է ընդգծված միտումնավորության և վիսպակին կցված գիտական-ֆանտաստիկական տեղեկանքի տպավորություն:

Նպատակաքանական տարրը զգալի չափով հարվածել է նաև «Ջրվեժի ցուլըում» վիպակին, որի նյութը հին ինտելիգենցիայի ներկայացուցչի՝ ինժեներ Թառյասի վերափոխումն է սոցիալիստական շինարարության ընթացքի մեջ: Արազու այս գրվածքում կան կյանքի առավել կենդանի ու հետաքրքրական դեմք: Առանձին նկարագրություններ ընթերցողին ներշնչում են իրականության ճշմարիտ վերարտադրման հավատ, սակայն գլխավոր հերոսի նախնական բնավորության և նրա վախճանի՝ կապիտալիզմի մնացուկներից «զտվելու» վիճակի միջև չկա այն բնական կապը, որ նրան դարձնելու իսկական խմաստով վերափոխված, նոր մարդ:

Արազու համար լճոական նշանակություն ունի ապրված ու գիտած կենսափաստը: Երբ նա հույսը դնում է երևակայության քմահաճույթին, նրա գրիչը դառնում է անվստահ, գույները՝ աղոտ, պատկերները՝ սխեմատիկ:

Արազու երկու վիպակները բերում են այն եզրակացության, որ նա մտահղացումները չի համաձայնեցրել իր կենսափորձի հետ, մոտավոր ձևով է ճանաչել նկարագրվող իրականությունը, ուստի և իր որոնումների մեջ չի հասել ստեղծագործական հաջողության:

Արազու ստեղծագործության հետաքրքրական էջերից է «Այրվող հորիզոն» վեպի առաջին գիրքը (1940)՝ նրա գրական կենսագրության մեջ արձակի այգայիսի մեծ ծավալը նորություն լինելով, միաժամանակ, անակնկալ չէր իր թեմատիկայով: Դա շարունակություն էր Արազու այն պատմվածքների, որոնց մեջ արծարծվում էր 1905 թվականի ռեուլյուցիայի ժամանակաշրջանը:

Արազին էսենցիա է քաղում իր հին կենսափորձից, պատանեկան տարիների տպավորություններից: Վեպում նկարագրվում է 1905 թվականին նախորդող ժամանակաշրջանը, երբ Պետերբուրգի ռուսանոցությունը օպոդիցիոն անհաշտ դիրք էր զբաղեցրել կառավարության նկատմամբ և ակտիվ, գործնական մասնակցություն էր ցույց տալիս ցարիզմի դեմ մղվող համընդհանուր քաղաքական պայքարին:

1905 թվականի նախօրյակին բանվորների և գյուղացիների ուռլուցիոն պայքարի ազդեցության տակ ուժեղանում են ռուսանոցական շարժումները և նրանց օպոդիցիոն ելույթները: Ցարական կառավարությունը, ի պատասխան ռուսանոցական ցույցերի ու գործա-

շուրջներին, սկսում է փակել համալսարանները, բանտերն է նետում հարյուրավոր առավել ակտիվ ուսանողներին, հնազանդեցնելու համար գործի է դնում նրանց ղինվոր տալու միջոցը: Յարակա՞ն աստրապների խստություններին ի պատասխան, ուսանողական շարժումները ավելի լայն ծավալ են ստանում: 1901—1902 թթ. ձմռանը ուսանողների կազմակերպած ընդհանուր ցույցին մասնակցում է շուրջ երեսուն հազար մարդ: Արտղին, լինելով այս շարժման ակտիվ մասնակիցներից և ականատեսներից, իր վնասում վերարտադրում է հալ ուսանողության մասնակցությունը ցարիզմի դեմ մղվող պայքարին, տալով 1905 թվականին նախորդող իրադարձությունների մի շարք հետաքրքրական գծերը: Վեպի հերոսները, դուրս գալով անդրկովկասյան միջավայրից, մուտք են գործում գաղափարական ու քաղաքական ընդհանուր շահերով ապրող ռուսական լայնահուն միջավայրը, այնտեղ ստանում իրենց ռեզոլյուցիոն կոփվածքը, և վերադառնում գավառները՝ կազմակերպելու աշխատավորության սոցիալական և ազգային ազատագրության գործը:

Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Սուրեն Լեոնյանը, որի կերպարի մեջ հեղինակը ներմուծել է ինքնակենսագրական գծեր, անցնում է գրքի մի ծայրից մյուսը: Մյուս բոլոր հերոսներն ու դեպքերը հյուսվում են գլխավոր հերոսի կյանքի նկարագրությանը, այսպես կոչված ակտիվ ֆոն են Լեոնյանի գաղափարական հասունացումը առավել խորացված և պատմականորեն հավաստի բացահայտելու համար: Լեոնյանի կերպարի միջոցով Արաղին ցանկանում է ցույց տալ, թե ինչպես գավառական քաղաքից դուրս եկած պատանին, ավարտելով գիմնազիայի դասընթացը, փորձում է գտնել իր կյանքի ճշմարիտ ճանապարհը, իմաստավորել իր վարքագիծը, հաստատել ճշմարտությանը: Գիմնազիան թեև սրում է նրա ակտիվ բնավորությունն ու միտքը, սակայն չի տալիս նրան մտահոգող հարցերի պատասխանը: Գավառաքաղաքը, որտեղ վերադառնում է Լեոնյանը գիմնազիայի համալսարանում, նույնպես չի բավարարում ինքնուրույն կյանքի ասպարեղ մտած երիտասարդի հարցասիրությանը: Լեոնյանի կյանքի նպատակն է դառնում առաջադիմական գործունեության բանալին գտնելը: Այդ երազներով նա ոտք է դնում Պետերբուրգ, որը նրա առաջ աստիճանաբար բացում է կյանքի մեծ ճշմարտությունը, նրա ինտելեկտուալ աշխարհը ենթարկում սոցիալական շարժումների ազդեցությանը:

Արաղին գեղարվեստական համոզականությամբ է ցուցադրե՞

երիտասարդ ինտելիգենտի անհատականության հակասությունները, այդ հակասությունների հաղթահարումը՝ անորոշ երազանքներից զեպի կոնկրետացում, կյանքի ավելի լայն սոցիալական ըմբռնում:

Պետերբուրգում, հեղափոխական ուսանողների աղղցելիությամբ, Լեոնյանը հաճախում է Հանրային գրադարան, անհագ ծառավոլ կարգում է փրկիսոփայական գրականություն՝ սկսած Հին հունական փրկիսոփա Հերակլիտից մինչև Մարքս և Լենին: Ուսանողներ Պետրովը և Վերան, որոնց հետ բարեկամանում է հայ երիտասարդը, վճռական ներգործություն են ունենում նրա ներաշխարհի վրա, նրա զարգացումը անորոշ ուղմանտիկայից տանում դեպի գործնական պայքարի ուղին:

Լեոնյանը մտնում է հասարակական կյանքի լայն հորձանուտի մեջ, աստիճանաբար հաղթահարում է իր նախապաշարումները, սեփական փորձով տեղյակ դառնում նյութական իրականության մեջ տեղի ունեցող սոցիալական ընթացքներին: Շուտով Լեոնյանը դառնում է պրոֆեսիոնալ-ռևոլյուցիոններ և ընդհատակյա կոնսպիրատիվ աշխատող, լենինյան «խսկրայական» ուղղության կողմնակից:

Վեպի հետագա գլուխներում Արաղին նկարագրում է Լեոնյանի և նրա ուսանող ընկերների հեղափոխական առօրյան, գլխավոր հերոսի քաղաքական հասունացումը առնչելով պատմական ժամանակաշրջանի զարգացման գլխավոր ուղղության՝ դեմոկրատական ռևոլյուցիայի հետ:

Ռուսաստանում հեղափոխական իրադրության հասունացման պատկերով ավարտվում է Լեոնյանի քաղաքական վերածնության առաջին փուլի նկարագրությունը: Ընդհատակյա աշխատանքի համար բանտ նետված քաղաքական կալանավոր Լեոնյանը ընկերների հետ բռնում է աքսորի ճանապարհը: Աքսորականների գնացքը կանգ է առնում մի կիսակայարանում, որտեղ երևում է կալվածատիրոջ այրվող տունը:

«— Այրվում է կալվածատիրոջ դղյակը,— ասաց Պետրովը:

— Ոչ, այրվում է հին Ռուսաստանը,— ավելացրեց Գարունյանը: Այրվող հորիզոնի այս սիմվոլիկ պատկերը խորհրդանշում է 1905 թվականի ահեղ փոթորկի գալուստը:

«Այրվող հորիզոն» վեպով Արաղին հայ գրականության մեջ առաջին անգամ պատկերում է հայ ինտելիգենցիայի ռևոլյուցիոն անցյալը և ակտիվ մասնակցությունը ռուսական առաջավոր շարժումներին: Ստեղծագործական այդ դժվարին խնդիրը, սակայն, վեպում չի բարձրացված անհրաժեշտ խորություն և արվեստով:

Ժամանակաշրջանն իր առանձին դրվագներով դրոշմվել է Արաղուստեղծագործության մեջ, սակայն, ամբողջության մեջ լիարժեք վեպ չի ստացվել:

Ինչպես ասացինք, վեպում քիչ չեն գնահատելի էջերը. Լեոնյանի ուսանողական առաջին տարվա նկարագրությունը, մայրաքաղաքի հայ եկեղեցու, հասարակության ազգային-պահպանողական թևի բարբերը, ուսանողական կենցաղը, ինտելիգենցիայի մի որոշ շերտին հատուկ գեկադանսի տրամադրությունները, ուսանողների գաղափարական բանավեճերը տրված են պատմական կոլորիտի դգացողությամբ:

Թեև վեպում կան բազմաթիվ հերոսներ ու անուններ, բայց «Այրվող հորիզոնը», ըստ էության, ոչ թե բազմապլան, այլ մի պլանով գրված ստեղծագործություն է: Նրա առանցքը Լեոնյանի ճոխություն կենսագրությունն է, նրա քաղաքական հայացքների բյուրեղացման պատմությունը՝ պասսիվ հայացողությունից մինչև օկուպացիոն ակտիվ վերաբերմունք՝ ծավալվող իրադարձությունների նկատմամբ:

Միագիծ սյուժեն, ինքնըստինքյան, կաշկանդել է Արաղուստեղծագրած մեծ կտավով ցույց տալու այրվող հորիզոնի՝ 1905 թվականի փոթորկի լայն պատկերը, վերարտադրելու հեղափոխության մասնակիցների մեջ կատարվող հոգեբանական խոր ընթացքները:

Ճիշտ է, ընդհանուր գծերով նշված են տարրեր բնավորությունների, տարրեր հայացքների տեղ ուսանողների կերպարների, սակայն գրանցից քիչ թե շատ կենդանի գծերով է հանդես գալիս ուսանող Ալմալյանը՝ կատակասեր «դարդիման» կովկասցի ուսանողը, «էպիկուրյան» յուրահատուկ վարքագծով, իսկ մյուսները՝ առանձնապես Գարունյանը և Մարությունը, շունեն կենդանի անհատականություն, և ավելի շատ թողնում են պատմանդանի վրա բարձրացած գաղափարակիր հերոսների սպավորություն:

Հայ հեղափոխական ուսանողությունը, որը գաղափարական կոփվածք ստացավ ռուսական ազատագրական շարժումների մեջ և հանդես եկավ ազգային ու սոցիալական հարցերի լուծման հեղափոխական պահանջներով, բանվոր դասակարգի պայքարի հետևողական պաշտպանությամբ, վեպում չի ստացել պատշաճ գեղարվեստական մարմնավորում: Այս թերությունը, ինչպես ճիշտ նշված է քննադատության կողմից, բխում է այն բանից, որ ուսանողական ամբողջ օպուզիցիոն շարժումները Արաղին պատկերել է որպես ինչ-որ չափով լուսնենտ, ներքին սլոպես, կտրված բանվորա-

կան շարժումներից, բանվոր դասակարգի պայքարից: Վեպի գրչիւսւոր հերոսը՝ Լեոնյանը հասունանում է գերազանցապես բանա վնճերի մթնոլորտում, «հերակլիտյան ուրույն աշխարհի» ճանա պարհով հանգելով սոցիալական պրոբլեմների լուծման անհրա ժեշտության տեսակետին: Նկարագրութունները, խոսակցութուն ները, վնճերը, զրույց-գիալոգները տիրապետում են գեպերի զար քացմանը, գլխավոր հերոսը և նրա ուղղուցիտն ընկերները քիչ չա փով են ներգրավւում կենդանի գործի մեջ, — այդ կենդանի ռեո լյուցիոն պայքարը կարծեք թե տրւած է որպէս հավելւած՝ գաղա փարակիր հերոսների համար:

Իմ բոլոր այն գեպերում, երբ Արաղին իր ստեղծագործական ուշադրութունը կենտրոնացնում է կենդանի գործի վրա (1901 թ ցույցի նկարագրութունը, բանտային ռեժիմի տեսարանը, կոնսպի- րատիվ աշխատանք) պատումը դառնում է թանձր ու շոշափնլի կերպարները ձեռք են բերում կոնկրետ-հոգեբանական գծեր:

5

Հայրենական պատերազմի հերոսական թեմատիկան նոր խը թան հանդիսացավ Արաղու ստեղծագործական որոնումների հա մար: Նրա միտքը, բնականաբար, կանդ առավ թիկունքի հերոսներէ պատկերման խնդրի վրա: Թեմատիկ փոփոխութունը ձեական նշա- նակութուն շուներ. դա իր հետ բերեց սովետական մարդու հայրե նասիրության և վարքագծի նոր ձևերի ցուցադրման անհրաժեշ տություն: «Անհաղթները» ժողովածուում (1943) ամփոփւած պատ մըլածներում («Աշխենը», «Պրոֆեսորը», «Մալբիկ», «Վերգինե», և այլն), Արաղին ցուցադրում է սովետական քաղաքացու հաչ բենասիրական պաթոսը, մարդկային սիրտն ալեկոծող հույզերի ջերմությունն ու մեր հաղթանակի ու գիմագրողական հզոր ուժի սիմվոլիկ պատկերները: Արաղու հերոսները՝ պրոֆեսոր Մելյանը, կոլտնտեսուհի Աշխենը և մյուսները, աչքի են ընկնում վարքագծի ազնւությամբ և հայրենասիրական կորովով:

Հայրենական պատերազմի շրջանում դրած ինչպէս այս, այն- պէս էլ պարտիզանական պայքարին նվիրւած մի շարք պատմը վածքներում («Հրամանը», «Խնջույքը», «Ատելությունը»), Արաղին առատորեն օգտւում է իր ստեղծագործական նկարագրին հարազատ տնչայիսի մի տարրից, ինչպիսին է ազատ ու անկաշկանդ լիրիկա-

կան անմիջականությունը. դա երբեմն նույնիսկ մոռացնել է տալիս այդ պատմվածքների ալլեալլ բերությունները, Լիրիկական տաք շունչը՝ միաձուլված քաղաքացիական նպատակասլացությամբ, փաշտուն արտահայտություն է գտնում մեկ էջանոց «Հայրենի հողը» արձակ բանաստեղծության մեջ: Դա պատերազմի զինվորի նամակն է իր տատիկին՝ հայրենի հողի այն նվիրական պտղունցի մասին, որ նա իր հետ տարել էր ռազմաճակատ: Նամակի սեղմ, անպաճույճ տողերում կոնկրետացված է հայրենիքի հասկացողությունը և նրա համար մինչև արյան վերջին կաթիլը կուլելու պատրաստակամության գաղափարը:

Պատերազմի օրերին Արազին սկսեց գրել «Իսրայել Օրի» պատմական վեպը՝ հայ-ռուսական քաղաքական կապերի ու հարաբերությունների մասին: Վեպի զլխավոր հերոսը XVIII դարավերջի հայկական ազատագրական շարժման ակաճավոր գործիչ Իսրայել Օրու զլխավորած ռուսական օրիննացիայի շարժման պատմական իրողությունն է: Վեպի տպագրված հատվածներում, որոնք պատմում են Ղարաբաղի մելիքների հետ Իսրայել Օրու սկսած բանակցությունների մասին՝ Ռուսաստանի միջոցով Հայաստանի ազատագրությունը կազմակերպելու հարցի կապակցությամբ, արտահայտվել է Արազու պատմա-վիսպարական տաղանդը: Պատմավեպի գրությունը ժամանակավորապես ընդհատելով ստեղծագործական ուրիշ պլանների կապակցությամբ («Հաղթական ծիլեր» վեպը), Արազին նորից վերադարձավ իր այդ մտահղացմանը և 1959-ին առանձին գրքով տպագրեց նրա առաջին մասը:



Արազին զգալի ծառայություններ է մատուցել նաև մանկական գրականության և թարգմանության բնագավառում: Նրա մանկական պատմվածքներից առանձնապես ուշագրավ են ռևոլյուցիայի մասնով «մասնակիցների» հույզերը վերարտադրող գործերը («Ես հեղափոխական եմ», «Հերոս Կարենը», «Փոքրիկ կոմունարը»), իսկ թարգմանություններից Մ. Գորկու հայտնի տրիլոգիայի («Մանկություն», «Իմ համալսարանները», «Ծառայության մեջ») թարգմանությունը:

Արազու անունը հայտնի է Հայաստանի սահմաններից դուրս: Նրա պատմվածքները թարգմանվել են ռուսերեն, ուկրաիներեն, ադրբեջաներեն, վրացերեն, ինչպես նաև չեխերեն, լեհերեն:

Գրական գործունեությունը Արազին ղուգակցել է հասարակական գործունեության հետ: Նա որպես Հայկական ՍՍՌ Գերագույն Սովետի բոլոր նստաշրջանների գեպուտատ, ակտիվորեն մասնակցել է ռեսպուբլիկայի կուլտուրական և տնտեսական կյանքին:

Սովետական գեղարվեստական գրականությանը մատուցած աչքի ընկնող ծառայությունների համար ավագագույն հայ գրողը պարգևատրվել է «Պատվո նշան», «Աշխատանքային Կարմիր Դրոշին» շքանշաններով ու մեդալներով:

1955 թվականին՝ 1905 թ. ռեվոլյուցիային ակտիվ մասնակցության համար ՍՍՌՄ Գերագույն Սովետի Նախագահության Հրամանագրով, ի թիվս ռեվոլյուցիայի վետերանների, Արազին պարգևատրվել է Լենինի շքանշանով:

Մ. Արազու ստեղծագործական ուղին իր ժողովրդին ազնվորեն, անշահախնդիր ծառայող գրողի ուղին է:

ԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑ

Եղիշէ Չարենցը հայ խոշորագուն բանաստեղծներից է, սովետական գրականության հիմնադիրներից մեկը:

Յուրացնելով համաշխարհային բանաստեղծական կուլտուրայի բազմադարյան փորձը, Չարենցը հայ գրականությանը հարստացրել է նոր գաղափարներով, թեմաներով և կերպարներով, նոր ժանրերով և ձևերով, բանաստեղծական ճշմարիտ և հնչեղ տաղերի՝ մեջ մարմնավորել մեծ և խոր զգացմունքներ ու խոհեր:

Եղիշէ Չարենցը ստեղծագործական հսկայական հնարավորությունների տեր բանաստեղծ է: Իր բոլոր նյարդերով կապված Սովետական ժամանակաշրջանի հետ, ռեուլուցիայի բանաստեղծրերեր չէր պատկերացնում զրոգի աշխատանքը՝ ժողովրդի կյանքից, սոցիալիստական շինարարության մեծ խնդիրներից կտրված: Չարենցի ստեղծագործության մեջ իր արձագանքն է գտել մեր հայրենիքի սլառմական առաջընթացը՝ իր բոլոր էտալներով, որը և ուղղություն է տվել նրա ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության հետագա խորագմանը, նրա հարստացմանը՝ գեղարվեստական, նոր երանգներով, գծերով և հատկանիշներով:

Բանաստեղծ Չարենցը իր ստեղծագործական կյանքում գերծ չի եղել, իհարկե, սխալներից և սայթաքումներից: Բարդ ու հակասական է եղել նրա անցած ճանապարհը: Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ն. Ս. Տիխոնովը, «եթե այդ սխալների և թուլությունների նշանակությունը համեմատելու լինենք այն ամենի հետ, ինչ տվել է նա սովետական գրականությանը, ինչ բարձրացրել է նա սովետական գրականության ձևավորման առաջին ասարիներին,— եթե նկատի ունենանք որոնողի և արիբունի նրա

Վիթխարի գործը,— ապա կտեսնենք, որ Եղիշեն Չարենցը լիակա-
ռար իրավունք ուներ իր «Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասաններին» •
բանաստեղծության մեջ ասելու.

...վ գալիքի երգասաններ,
Ձեր հոգու աեղերով գրահավորված
Տքեկցե՛ր տքնաջան ու հնչյուններ ցանեք
Հերկելով հերկերն անցյալի՝ հանուն գալիք օրվա—

Եղիշեն Չարենցը իր բանաստեղծական խոսքով լավ է հերկել
գալիքի երկը։ Եվ հիանալի է նրա բանաստեղծական բերքը»¹,

Եղիշեն Չարենցի ստեղծագործական հարուստ ժառանգությունը
որ օրինական, պատվավոր տեղն է գրավում սովետական ժողով-
վորդների բազմահարուստ գրականության մեջ։ «Չարենցի ստեղ-
ծագործությունները,— ասել է Ա. Ի. Միկոյանը,— որոնք աչքի են
դնկնում բարձր վարպետությամբ և ներթափանցված են ուսույու-
ցիոն պաթոսով և սովետական հայրենասիրությամբ, պետք է
գտնան սովետական ընթերցողի սեփականությունը»։

1

Եղիշեն Չարենցը (Եղիշեն Արզարի Սողոմոնյան) ծնվել է 1897 թ.
մարտի 13-ին Կարս քաղաքում։ Նրա հայրը՝ Արզար աղան, որ
ճաշյ ու շոր մի մարդ էր, զբաղվում էր գորգերի վաճառքով։

Կարսում, Չարենցի արտահայտությամբ, այդ «գորշ, անհրա-
պույր քաղաքում» էլ ահա անցնում են ապագա բանաստեղծի ման-
կության ու պատանեկության տարիները։

Երբեք (Կարսում էլ ահա տասնհինգամյա Եղիշեն առաջին ան-
գամ սիրահարվում է. բանաստեղծական անուն ուներ աղջիկը՝
Աստղիկ. սիրո զարթոնքի հետ արթնանում է և բանաստեղծը
1912 թ. «Պատանի» ամսնախոսում (Թիֆլիս) Ե. Սողոմոնյան ստո-
րագրությամբ առաջին անգամ տպագրվում է նրա ոտանավորը՝
«Ծաղիկները հեղ...», երկու տարի հետո, այս անգամ արդեն Կար-
սում և առանձին, լույս է տեսնում նույն Աստղիկ Ղանդախյանին
նվիրված՝ «Երեք երգ տխրադալով աղջկան» գրքույկը, և աշխարհ
է գալիս բանաստեղծական մի նոր անուն՝ Եղիշեն Չարենց։

¹ «Коммунист», 1957, հոկտեմբերի 23:

«Երեք երգում...» զգացվում է՝ պատանի բանաստեղծի հրաժադեցությունը՝ ոճով և բնույթով տարբեր հեղինակներից՝ սկսած ֆրանսիական սիմվոլիստ Ալբերտ Սամենից, որից առել է նա իր երկի բնագրանը («Եվ այդ վերջին սերն էր վաղնջական գիշերով»), — մինչև Վահան Տերյանը, որի մի շարք պատկերներն ու բառակապակցությունները ուղղակի կրկնում է Չարենցը:

«Երեք երգը...» — լիրիկական երեք էսքիզ է («Ճամփին», «Անքուն գիշերին», «Մեռելուց»), որոնց միավորում է՝ կյանքում հավատը կորցրած, մարդկանցից մերժված և մոռացված հերոսի կերպարը: «Երեք երգում...» գլխավորն ու բնորոշը ևրջանկության անդարձ կորստյան և անհնարինության մոմոթն է: Այս նույն գաղափարն է արտահայտվում նաև «Տեսիլաժամեր» շարքում՝ գրված 1915 թ. աշնանը:

Չարենցի պատանեկան այս փորձերը հետաքրքիր են առավելապես գրական-պատմական տեսակետից: Իհարկե, դրանց մեջ կարելի է գտնել օրյակտիվ իրականության «բեկորներ», ինչ-որ բան առարկայական, իրական աշխարհից՝ կառք ու կառապան, ցեխոտ ճանապարհ, տխրադեմ հիվանդ կին, սիրահարված բանաստեղծի տառապող կերպարանք, ամայի փողոց, հեռավոր դաշտ, աշնանային մռայլ, մշուշապատ բնակար, հայրենի եղերքի աղոտ ուրվագծեր և այլն: Բայց այդ ամենը դուռն համահավաք, ամբողջական պատկեր չի դառնում և կրում է անելանելիության ու մեքսիվածության շեշտված կնիք:

Հեղինակը բանաստեղծականացնում է մեռելությունը, երազում է նինջ, մոռացություն, հիասթափված հերոսի ու մանտիկական պողպաի շրջանակներում անքշում է անհայտ ուղիներ, հեռավոր մի ուրիշ եղերք, «այլ աշխարհ»:

Պատանի Չարենցի հոգեոր և ինտելիկտուալ, նկատելիորեն անհաստատ և հակասական հետաքրքրությունները, նրա հասարակական-քաղաքական և ստեղծագործական դիմանկարը ձևավորվում են մի կողմից «նայիրյան հնամենի քաղաքի» դավառական գորշ ու տաղտուկ մթնոլորտում, մյուս կողմից՝ գրական անկումային հոսանքների ազդեցությամբ, որոնց նկատմամբ նա առանձնակի հակում էր ցուցաբերում: Ակնհերե է, որ ուսանական առաջին ուսուցիչի այբարտությանը հաջորդած գրական անկումային երեվույթները այդ տարիներին ավելի են ազդեցություն դրոծում Չարենցի վրա, քան հայ դեմոկրատական պոեզիայի ճշմարիտ ավանդները: Իհարկե, Չարենցը չէր կարող չգիտենալ հայ պոե-

գիտան. Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը, բարձր արվեստի այնպիսի գործեր, ինչպիսիք են «Էդուարդ Սաքոն», «Անուշը», «Հասաչանքը», Թումանյանի բանաստեղծություններն ու պատմվածքները. հայ գեղջուկի հոգևոր գեղեցկության երգիչ Ավ. Իսահակյանի պոեզիան. Հ. Հակոբյանի ռեույոյիոն մարտաշունչ երգերը, Խորենցով բանաստեղծը գովերգում էր ցարական ինքնակալության դեմ ծառայած պրոլետարիատի պայքարը. Վ. Տերյանի լիրիկան, որի լավագույն նմուշները ներթափանցված են հումանիստական արվեստի գեղեցկություններով: Սակայն այդ ավանդների օրգանական ընկալման և յուրացման համար Չարենցը գեղեցիկ շուններ ամենագլխավորապես՝ կյանքի փորձ: Այդ իսկ պատճառով էլ թերևս Արևմուտքի և ռուսական սիմվոլիստների անորոշ, այլաբանական շշուկների և ակնարկների պոեզիան, մի տեսակ, ավելի հարազատ էր պատանի բանաստեղծին:

Իր այդ, ճիշտ կլինի ասել՝ աշակերտական ոտանավորները, նա մեծ մասամբ գրել է Կարսի այդուժ, որտեղ ընդունվել էր ծառայողները, խշշում էր ճերմակ նոճին: Սակայն այգին միայն մի անկյուն էր Կարսում. դրա կողքին ապրում էր հնամենի քաղաքը՝ իր ամենօրյա ուրախություններով, վշտով ու ցավերով, ապրում էին նրա բնակիչները, որոնք օրավուր ուժեղացող տաղնապով էին սպասում վերահաս աղետալի փոթորիկներին: Սարայնոյի համալսարանը արձագանքի պես հասնում է Կարս՝ Ռուսական կայսրության այդ հարավային սահմանափակում:

Սկսվում է համաշխարհային պատերազմը...

Տասնյոթամյա Չարենցը, սկզբում կարծում էր, թե արդեն հասել է ժամանակը, երբ վերջապես պետք է լուծվի «Հայկական հարցը» և ավանդական փյունիկի պես հարություն առնի, հառնի խորհրդավոր ու հեռու «Երկիր Նայիրին»: Այս երազն էլ ահա 1915 թ. վերջերին Չարենցին որպես կամավորական յոթերորդ բանակի զինվոր բերում է ռուս-տաճկական ռազմաճակատ:

Այդ օրերին Չարենցն արդեն հեղինակ էր մի շարք բանաստեղծությունների, այդ թվում այնպիսի գործերի, ինչպիսիք են «Դիշերն ամբողջ...», «Հայրենիքում», «Ով կհանդիպի...» և մյուսները: Դրանց մեջ դրսևորվել են անհանդիստ, կյանքում մխիթաբություն չգտնող, «անծայր հեռու», «աստեղնային տխրություն» և «բորբ արև» անբջող, բայց և անուրջների ալտո աշխարհում ապրող ուսուսպարտված բանաստեղծի հոգևոր տվյալանքները: Այդ բանաստեղծությունների մի մասը չունի բովանդակության խորու-

թյուն, վկայում է կյանքի բարդ երևույթների մեջ կողմնորոշվելու Չարենցի անկարողությունը, նրա բանաստեղծական պատկերավորման և մտահղացումների պայմանականությունն ու վերացականությունը: Բանաստեղծն իր շուրջը հենարաններ, ապավեն չի տեսնում, սպառվելու վրա են նրա ուժերը: Այդ գործերում որոշ տարբերակումներով հանդերձ, կրկնվում են զգացմունքի ու պատկերի որոշակիությունից զուրկ՝ խուլ արտմոխյան, չիրականացած հույսի և անծայր թախծի մոտիվներ: Կիսաշշուկների և ակնարկների սիմվոլիստական սյուսետիկայի հետևությունները կոնկրետությունը փոխարինվում է աղոտ ստվերներով և կիսաստվերներով:

Արևմտյան դիվանադիտության խարդախ խաղերի և թուրքական ջարդարարների արյունոտ շարագործությունների հետևանքով Մուսթին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Հայաստանը կանգնում է կործանման շեմին՝ Հայրենասիրության զգացմունքը, թեև դեռևս ոչ այնքան դիտակցված, ազգային սահմանափակությունից «զտված», հայտում է «Կապուտաչա հայրենիքի» բոլոր լավագույն հատվածներից ու տողերից՝ Հայաստանի կերպարը այստեղ ջերմանում է որդիական ամենաքնքուշ սիրով և գործվանքով:

Բարդ է եղել ու տառապալից՝ Հայրենիքը, նրա պատմական ճակատագիրը և ապագան հասկանալու, բանաստեղծի անցած ուղին: Այն անցել է հին աշխարհի, հին պատկերացումների և հասկացողությունների ժխտման, պատերազմի արհավիրքների գեղարվեստական արտացոլման բովով՝

1916 թ. գալով Մոսկվա, Չարենցն ընկնում է սիմվոլիզմի, ակմեիզմի, ֆուտուրիզմի և անկումային մյուս հոսանքների խաչաբեկվող կրակի տակ: Սակայն Մոսկվան նրա համար բացվում է նաև մի այլ կողմից: Այստեղ նա ականատես է լինում ժողովրդական լայն շերտերի ուղեւորություն բողոքի հասունացմանը, տեսնում խաղաղության նրանց կրքոտ ձգտումը: Դժվար չէ նկատել երիտասարդ Չարենցի անցումը իրականության առավել լայն երևույթների ընդգրկմանը մի այնպիսի խոշոր գործում, ինչպիսին է «Դանթեական առասպելը» (1916):

«Դանթեական առասպելը» ամենից առաջ սյուեմ-հայտնություն է, — սյուեմ-խոստովանություն՝ պատերազմի ահեղ ճանապարհներին ասյրածի և վերապրածի մասին: Բանաստեղծը հուզմունքով և կրքով պատմում է, թե որքան նման չեն եղել իր պատկերացումներն ու երազները՝ զինվորի կյանքի դաժան ճշմարտությանը:

Պոեմի լիրիկական հերոսը պատանի մի կամավոր է, որ անցնում է հրկիզված քաղաքներով և գյուղերով: Նրա ճանապարհին ամեն- ձուրեք հրացաններ են ճայթում, որոտում թնդանոթները, շուրջը՝ հոգնած, շարացած, անօթևան, ասես դանթեական դժոխքից աշ- խարհ եկած մարդիկ: Եվ չկա ու չկա հրաշագեղ երկիրը, որ իր քորը սրտով երազում էր ու տենչում բանաստեղծը: Պատերազմի դաշտերում առասպելի տողեր են ծնվում. բայց դրանք բնավ էլ չեն վերաբերվում հերոսության խաչ կրող հեծյալների սխրանք- ներին: Երբեք ու ամենևին. ծնվում էր դանթեական մի առասպել՝ ֆր ճշմարտությամբ մոայլ ու ահավոր:

Չարենցի այս առաջին պոեմում դուռն հանդիպում ենք ոչ աչքսոյն լիարժեք տողերի, որոնցում էսլիանտները երբեմն ան- հասկանալի են, կան գրքերից առնված համեմատություններ: Սա դեռևս շրջադարձային կետ չէ բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքում, բանաստեղծ, որ դուռն միամիտ պատանի էր և բաժա- ճում էր իր սերնդի շատ ու շատ մոլորությունները: Սակայն խրա- մատներում ծնված «Դանթեական առասպելը»՝ իր անկեղծ ու ան- միջական տրամադրություններով և ապրումներով, մի գործ է, որ առանձնակի տեղ է դրավում Չարենցի գրական կենսագրության մեջ: Առաջին հրատարակություններում պոեմն ունեցել է «Հիշո- ղություններ պատերազմի դաշտից» ենթավերնագիրը: Եվ իսկա- պես. հեղինակը պատմում է պատերազմական դրվագներից մեկը՝ միմյանց հակադրելով կյանքը և մահը, «Դանթեական առասպելի» առաջին տողերում բանաստեղծը փառաբանում է կյանքի, գոյու- թյան շնծությունը, բնության գեղեցկությունը. որ թև է տալիս մարդկային երևակայությանը, ծնում ոգևորություն և հիացում:

Մենք ճամփա ընկանք առավոտ ծեղին՝
Կապույտ երկնքի խորությամբ արբած:
Թարմ, թևթև էր մեր ճամփորդի հոգին՝
Ուրախ էինք մենք և մեր սիրտը—բաց:
Կանչում էր, կանչում ճամփան անմեկին՝
Ուղրապտույտ մեր առաջ փոված:

Սակայն «Թարմ, թևթև հոգու» և աշխարհի եզերքները կանչող հեռուների այս ներդաշնակությունը առերևույթ է, քանի որ շուրջը տիրապետում է դաժան իրականության տարերբը, շուրջը դիակներ են՝ զինվորների, ծերերի, կանանց ու երեխաների, շուրջը՝ Մահ- վան, շարի սառը, անհրապույր աշխարհն է: Պոեմում միմյանց հաջորդում են սարսափելի ավերածությունների, մարդկային տա-

ռապանքի և անամոք ցալի պատկերներու Թանձր գույներով, իսկ
երբեմն նաև նատուրալիստական մանրամասներով, բանաստեղծը
գծագրում է դանթեական նոր դժոխքի համայնապատկերը (որտե-
ղից և՛ պոեմի վերնագիրը)։

Թեև Չարենցի այս երկում դեռևս չկա իմպերիալիստական
պատերազմը ռևոլյուցիոն պայքարով վերջ տալու կոչ, թեև «նկա-
րագրական եղանակը» նրան երբեմն հանգեցնում է պացիֆիստա-
կան եզրակացությունների, այդուհանդերձ, պոեմի հիմնական
իմաստը իմպերիալիստական սպանդանոցի դաժանության և ան-
մարդկայնության, նրա հակաժողովրդական հանցավոր էություն
մերկացումն է։ Պատերազմը բերում է մահ, ավերածություն, կոր-
ծանում միլիոնավոր անմեղ կյանքեր, այլասերում, այլանդակում
մարդկային բնությունը, — սա է բանաստեղծի դառն եզրակացու-
թյունը։ Չարենցի քաղաքական հայացքների առաջխաղացումն ար-
տահայտվում է մասնավորապես նրանով, որ «Դանթեական փռա-
պելում» արդեն համարձակ կերպով առաջ է քաշվում այն հարցը,
թե «ո՞վ է այս ամենի հանցավորը»։ Պոեմը ներքին տագնապով լի
հարցում է, ուղղված աշխարհին, մարդկանց, իրեն՝ բանաս-
տեղծին։

Ինչո՞ւ է երազն այս աշխարհավեր
կախվել մեր գլխին այսպես կուրորեն,
Ինչո՞ւ են փռում այսքան ցավ, ավեր,
Հողմերը այս շար ե՞րբ պիտի լռեն,
Եվ ո՞վ է լարում այսպիսի դավեր —
Կյանքը դարձնում նզովյալ՝ գեհենն։

Հուզական վառ գունավորում ունեցող լիրիկական այս յուր-
օրինակ գեղումը (ի դեպ պոեմն ամբողջովին լիրո-էպիկական ծա-
վալուն մենախոսություն է), վկայում է, թե որքան դժվարին ու
անհարթ է եղել Չարենցի քաղաքական հասունացման ճանապար-
հը։ Պոետի համար դեռևս պարզ չեն պատերազմի իսկական պատ-
ճառները, հայտնի չեն բուն հանցավորները, նա դեռևս չգիտե, թե
որտեղ պետք է որոնել մարդկության գլխին պայթած այդ մեծա-
գույն արհավիրքից դուրս գալու ելքը։ Այս ամենը Չարենցի հոգևոր
քարդ ապրումների ու որոնումների արդյունք են, որոնք, անկաս-
կած, մեծ նշանակություն են ունեցել գրողի հետագա ճակատագրի
համար։ «Դանթեական առասպելը» հսկայական քայլ էր այն ճա-
նապարհին, որ անցնում է բանաստեղծը, հաղթահարելով իր առա-
ջին գործերի սիմվոլիստական մոտիվները։

Եղիշե Չարենցի նախառեւոյցիւն շրջանի ստեղծագործության հակասականութիւնն աչքի է զարնում հատկապէս «Աթիլլա» պոեմում (որը կարող է ուղղակի լրացումը լինել «Դանթեական առասպելի»)։ 1916 թ. Մոսկվայում գրված այս պոեմը, Վլադիմիրովից առնված՝ «Կոխոտի»-ը նրանց դրախտը, Աթիլլա» բնութանով, թողնում է երկակի տպավորութիւն։

Հոների առաջնորդը անկաշկած սիմվոլաշնում է երիտասարդական թարմ ուժերով լի բարբարոսութիւնը, որ պատմականորեն կոչված էր կործանելու և նորոգելու ստրկատիրական աշխարհի զառամյալ, քայքայվող քաղաքակրթութիւնը։ Եվ դա, իհարկե, Վ. Բրյուսովի հանրահայտ «Ապագա հոների» նույն հայեցակետն է, որի մեջ յուրովի արտահայտութիւն է գտել բանաստեղծի այդ տարիների աշխարհայեցողության սահմանափակութիւնը։ Բրյուսովը ենթադրում էր, թե պրոլետարիատը ձեռք է բարձրացնում անցյալի կուլտուրական արժեքների վրա, բայց և այնպէս ողջունի իրոխտ հրավեր է նետում ապագային.

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Բայց Չարենցի «Աթիլլայում» կա նաև պոեմի հիմնական այս իմաստին հակասող մի այլ բան. Աթիլլան հեռավոր կերպով նույնացվում է 1914 թ. համաշխարհային արշուճահեղության կաղմակերպիչների, իմպերիալիստական ավերիչ ուժերի հետ։ Հետևելով Բրյուսովին (տես Բրյուսովի «Դարերի սիրելիները» բանաստեղծութիւնների շարքը), Չարենցն ընդգծում է իր հերոսի գլխատերապես մի հատկութիւնը՝ նրա վայրենի, խելահեղ արշուճարար լինելը։ Պոեմը հոների առաջնորդ Աթիլլի յուրաքանչէր մենախոսութիւնն է, հերոս, որն այստեղ վերաճում է մահվան և կործանման սիմվոլի։ Բայց միաժամանակ Չարենցը նաև հերոսացնում է Աթիլլին, արդեն որոշ չափով նահանջելով պատմական ճշմարտութիւնից։ Աթիլլի իդէալականացման մոմենտները պոեմում զարմանալիորեն միահյուսվում են հին աշխարհի նկատմամբ արտահայտված առեւտրական և նրա կործանման կրքոտ համոզման հետ։ Բնորոշ է, որ հետազայում, ավելի հառտն տարիներին, Չարենցը ընդգծում էր իր պոեմի հատկապէս այս կողմը։ 1922 թ. նա գրում է. «...նրա մեջ պատկերված է հոների առաջնորդ Աթիլլը, որպէս պատերազմի ահեղ սպանալիք, որ կտխված է հասարակության գլխին (բուրժուական—խմբ.), քանի այն գոյութիւն ունի»։

Հոկտեմբերյան մեծ ռեպուցիան Չարենցի առջև բացում է ասեղծագործական զարգացման լայն հեռանկարներ, օգնում ինքնագիտակցության զարու, գտնելու իրեն որպես բանաստեղծի և քաղաքացու Առանց տատանվելու բանաստեղծը զինվորադրվում է հին աշխարհի կործանման համար մղվող պայքարին. 1918—1919 թթ. Չարենցը Կարմիր Բանակի զինվոր էր, 1918 թվականից՝ Կոմունիստական պարտիայի անդամ:

Արագ և բուռն է ընթանում Չարենցի դադաիարական և քաղաքական հասունացումը: Քաղաքացիական կոիվները մի իսկական «համալսարան» են դառնում նրա կյանքում: Գրոհներ Յարիյինի տակ, հետախուզություններ ռուս հասարակ երիտասարդների հետ, բանակայինի առօրյա կյանք: Մարտերի կարճ դադարներին, զինվորի սրտառուչ երգի մեղեգու տակ Չարենցը հյուսում էր իր նոր երկերը, թղթի պատառիկների վրա գրի առնում «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված» պոեմների հրաշունչ տողերը, որոնք նշանավորում են նրա վերջնական շրջադարձը «շշուկների», «ծխածանի», «կապույտ երգերի» պոեզիայից:

1919 թ. պարտիայի հանձնարարությամբ Չարենցը գալիս է Հայաստան, որտեղ արդեն տիրապետում էին դաշնակները:

Հայաստանի այդ ծանր օրերին Չարենցը նախ Կարսում էր՝ ընդհատակում, ապա նրեանում՝ բուլշեիկների միջավայրում: Նա սերտ հարաբերություններ է հաստատում Ալեքսյուի (այժմ Լենինականի) բանվորների և զինվորների հետ, երիտասարդությանը: պատմում նոր կյանքի համար ռուս պոուլետարիատի մղած պայքարի զրվագներ, լինում է որբանոցներում՝ տովահար և անասպաստան մանուկներին կարգում իր բանաստեղծություններն ու պոեմները, մասնակցում նրեանի աշխատավորության մայիսմեկյան ջուլյին:

Վրա են հասնում Հայաստանի բախտի համար վճռական իրադարձություններ: 1920 թ. մայիսին հնամենի հայոց հողի վրա տարածվում է ժողովրդական ելույթների մի հզոր ալիք: Սակայն դաշնակ մաուղերիստներին հաջողվում է արյան մեջ խեղդել Մայիսյան ապստամբությունը: Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատելու համար մղվող պայքարում ղոհվում են ժողովրդի խիզախ զավակներից շատերը:

Այս փոթորկալից օրերին է ահա, որ Չարենցը ամբողջ խորունկությամբ զգում է ժողովրդի պատմական ճակատամարտի մեծությունը, որ բարձրացնում է նրան, ոգեշնչում, բյուրեղացնում հոգին,

ուղղութիւն տալիս և դառնում նրա հետագա ողջ ստեղծագործութեան պաթոսը:

Սկսվում է նոր էտապ Չարենցի՝ մասսաների ուղղուցիւն ընդ-վըդման, Հոկտեմբերի մեծատաղանդ երգչի կյանքում, կյանք, որ ապացույց է, թե ինչպես անբաժանելի են ուղղուցիւն և սոսկիւն:

2

Կարմիր Բանակի շարքերում, ինչպես և հեղափոխական աշխատանքի տարիներին՝ Հայաստանում, աննախընթաց չափով հարցատանում է երիտասարդ բանաստեղծի կենսամոտիվը. քաղաքացիական կռիւների մարտերում և ուղղուցիւն ընդհատակում նա ձևոր է բերում գաղափարական ամուր կոմիվածք: Այդ տարիներին Չարենցը շատ էր գրում և տպագրում թերթերում, ամսագրերում, ամսանախներում: 1918 թ. Թիֆլիսում առանձին գրքույկով լույս է տեսնում «Սուման», 1919-ին՝ «Ամբոխները խելագարված» պոեմը, 1920 թ. երեք ռադիոպոեմը՝ «Բոլորին, բոլորին, բոլորին»:

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց մի քանի ամիս հետո Չարենցը մեկնում է Մոսկվա սովորելու Հասկանալի է, որ նա չի կտրում կապերը հայրենիքից, շարունակում է հետաքրքրվել, թե ինչով են զբաղվում գրողները Երևանում, «ի՞նչ տրամադրութիւն կա ժողովրդի մեջ խորհրդային իշխանութեան հանդեպ... Ի՞նչ է անում այսպես կոչված «դաշնակցական ինտելիգենցիան», ի՞նչ է անում «ոչ կուսակցական» ինտելիգենցիան, աշխիւնը—վարժապետութիւնը...»:

Մոսկվայում Չարենցը ոչ մի բնական չէր մոռանում, որ պետք է բոլոր ուժերով օգնել դաշնակցութեան լուծը թրթալիւծ և սոցիալիստական կյանքի ուղին թեւակոխած իր ժողովրդին: Հենց այդ օրերին էլ ահա նա տպագրութեան է պատրաստում իր երկերը՝ երկու հատորով: Թեև նրա ստեղծագործական գործունեութիւնը ժամանակի իմաստով այնքան էլ մեծ չէր՝ ընդամենը 3—5 տարի. ահալան զրա կեսը վերաբերում էր նոր, սովետական ժամանակաշրջանին, որ արմատապես փոխել էր Չարենցի բանաստեղծական ճակատագիրը: Նախապատրաստվելով մեծ ու լուրջ հանդիպման ընթերցողի հետ, Չարենցն ստուգում և ճշտում էր էսթետիկական իր սկզբունքները, հանդես բերելով անսովոր խստութիւն և զգաստութիւն այդ տարիներին՝ չափից ավելի խառնված գրական հարցերում: Այսպես,

օրինակ, հայ բանաստեղծը զգաստ է վերաբերվում «Կուղնիցայի» և «Պրոլետուլաի» բանաստեղծների ստեղծագործությանը, որոնք, որպես կանոն, մերժում էին մարդկային կենդանի հոգին պոնզիայում և փոխարինում այն մեքենաների և իրերի պաշտամունքով: Նույնը վերաբերվում է նաև Շերշենևիչի և Մարիենգոֆի տիպի իմաժինիստների բանաստեղծական պրակտիկային, որոնք բանաստեղծությունը համարում էին պատկերների մեխանիկական գումար:

1922 թ. կեսերին Մոսկվայում լույս է տեսնում Չարենցի Երկհերի երկհատորյակը: Երկհատորյակում հանրագումարի է բերված բանաստեղծի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը: Ներկայացնելով ընթերցողին իր պատանեկան գործերը, բանաստեղծն այդ հրատարակության առթիվ գրած առաջաբանում խոստովանում է, որ դրանք թերևս առաջին պահ «անհասկանալի թվան ու անտեղի», սակայն,— նկատում է բանաստեղծը,— առանց դրա պարզ չի կարող լինել իր գաղափարական-ստեղծագործական զարգացումը: Երկհատորյակը միաժամանակ որոշ պատկերացում էր տալիս նաև Չարենցի բանաստեղծական նոր ուղղության մասին:

Առաջին հատորում զետեղվում են լիրիկական բանաստեղծություններն ու պոեմները («Երեք երգ...», «Ծիածան», «Էմալի պրոֆիլը Ձեր», «Փողոցային պլուհուհուն», «Ողջակիզվող կրակ», «Ութնյակների արեխն», «Տաղարան» բանաստեղծական շարքերը և մյուսները), երկրորդում՝ էպիկական պոեմները:

Չարենցի լիրիկական ստեղծագործության նոր շիթը (մեզ հայտնի «Երեք երգ...», «Ծիածան» և վաղ շրջանի մի քանի այլ բանաստեղծություններից հետո) սկսվում է («Ողջակիզվող կրակ» բանաստեղծությունների շարքով (1918—1920), որի տրամադրություններն ու մոտիվները վկայում են, թե որքան էական են այն փոփոխությունները, որ կրել է բանաստեղծը աշխարհայացքային, ինչպես և գեղարվեստական մեթոդի առումով: Այդ շարքի գործերը բաժանվում են երեք, այսպես ասած, ենթաշարքի՝ «Իրիկուն», «Վերադարձ», «Առավոտ»: Դրանք բոլորն էլ ստեղծվել են փոթորկահույզ ժամանակներում՝ քաղաքացիական կոիլիների մրրիկներում, «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված» պոեմների հետ միաժամանակ, ապա ավերված և հյուծված Հայաստանում, որտեղ դեռևս տիրապետում էր դաշնակցությունը: Եվ պատմական իրադրությունների այդ բարդ հանգույցը՝ Ռուսաստանում հաղթանակած պրոլետարական ռևոլյուցիայի պաթոսը և ժողովրդի ողբերգական դրու-

թշուճը Հայաստանում,—իրենց կնիքն են դրել «Ողջակիզվող կրակի» մի շարք բանաստեղծությունների վրա:

«Իրիկուն» հոգեոր, բարոյական, հասկանալի է նաև քաղաքական, ապատիայի թեման «Ողջակիզվող կրակում» արդեն դրական, պոզիտիվ իմաստով չէ, որ արժարժվում է, թեև առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե Չարենցի այդ շարքի մի շարք բանաստեղծություններում տրագիցիայով կամ ինքնիշխանությամբ զեռնե կրկնվում են «Ծիածանի» հիմնական մոտիվները:

Ծիշտ է, «Իրիկուն» ենթաշարքում զեռնե հանդիպում ենք, ասենք, այսպիսի տողերի. «նույնն է սերը՝ կրակված իր սրտում հիմա՝ նույն կարոտը անսփուփ անունը—մահ», «շուրջդ մոթ է, շուրջդ մահ,— երեկո», «էլ աչքերդ երկնագույն չեն ժպտում հիմա, դու պառկել ես դադարում, բույր իմ, մահ»: Սակայն նմանօրինակ տողերով Չարենցն ասես ցանկանում է ընթերցողին (և կրկին անգամ նաև իրեն) հիշեցնել այն, թե որքան աղոտ է, ուրվականացին այն ուղին, որով ինքը ձգտում էր կիսամիտիկական անուրջների և երազների աշխարհը, որքան կործանարար է սուրբկտիվիստական փիլիսոփայությունը իսկական արվեստի համար:

«Իրիկուն» բանաստեղծության մեջ Չարենցը հրաժեշտ է տալիս իր անցյալին, և, իհարկե, այդ հրաժեշտը նման չէ թեթև բաժանումի. այն ցավ է պատճառում բանաստեղծին, բայց այդ ցավը ամոքող է, թարմացնող ու վերածնող, նման այն ղգացմանը, որ ունենում է մարդ ծանր, բայց փրկարար վիրահատությունից հետո:

«Ողջակիզվող կրակը» ցույց է տալիս, թե ինչպես է բանաստեղծը թևակոխում նոր աշխարհ, թե ինչպես է ամբողջ շարքը աստիճանաբար դառնում չարենցյան վաղ լիրիկայի մի յուրատեսակ «անտիթեզը»: Ահա, օրինակ, «Իրիկուն» ենթաշարքի բանաստեղծություններից մեկը.

Կապույտ կարոտը ոչինչ, մեղ ոչինչ չտվեց:
Մոթ է խորհուրդը կյանքի, ու անհուն, ու մեծ:

Մոթ է խորհուրդը կյանքի, բայց կյանքի մթում
Հազար հրդեհ կա հոգու ու հազար խնդում:

Ես հասկացա ու դիտեմ, որ աշխարհը մի
Ե՛րգ է հնչեղ, հրաշունչ—հրաշունչ բամբուլ:

Ջե՛րմ քսվում է մեր հոգու շրթերին պապակ.
Որբա՛ն դռներ կան հոգում՝ հեռավոր ու փակ...

Երկինքնե՛ր կան մեր հոգում՝ անապակ ու ջինջ—
Կապույտ կարոտը սակայն շտվե՛ց ոչինչ...

«Ողջակիզվող կրակի» բանաստեղծություններն ակնհայտորեն տարբերվում են իրենց ամբողջ գեղարվեստական և հուզական կառուցվածքով, նրանք ստացել են արդեն մի նոր «գույն» («Ծիածանում»՝ «կապույտ թախիծ», «կապույտ կարոտ», «կապույտ հոգի» և այլն, «Ողջակիզվող կրակում»՝ «բորբ արև», «հրակալումի» մայրամուտ», «օբերը պուրպուր» և այլն)։

«Ծիածանում» բանաստեղծի զգացմունքներն ասես լուծվում են, դառնում համարյա անօրոպելի, կարծես անհնարին է արտահայտել դրանք։ «Ողջակիզվող կրակում» գեղարվեստական եղանակները պայմանավորվում են երկի ռեոլյուցիոն նյութատեղանկայությունը։ Բանաստեղծի կենսագրությունը այստեղ ձուլվում է իր սերնդի և հայրենիքի կենսագրությանը։ Նախկինում բանաստեղծն իրեն արհեստականորեն բաժանում էր ռեալ իրականության բարդ ու տագնապալից աշխարհից, այժմ, հակառակը. նա չի պատկերացնում սևիփական պոեզիան այդ իրականությունից դուրս, և այս կամ այն ձևով իրականության բնորոշ կողմերը խուժում են Չարենցի բանաստեղծությունները՝ որպես դրանց գաղափարական-գեղարվեստական հիմնական ատաղձ։

Հոգ չէ, որ «Ողջակիզվող կրակում» դեռևս այնպիսի բանաստեղծություններ կան, որոնց մեջ գաղափարական հիմնական բեռը կրում են պատկեր-սիմվոլները։ Ամուր և հաստատ հոգ ունի իր ոտքերի տակ բանաստեղծի պատմածը ռեոլյուցիոն սրբնիաց հուզմի, նրա անսպառ ուժերի ու ռոմանտիկական պաթոսի վերաբերյալ, և դա է հենց, որ այսօր էլ հուզում է ընթերցողին.

Կարմիր նժույգները թռչում են սրբնիաց,
Կարմիր նժույգները՝ բաշերը փրփուր։
Վառվում, բոցկլտում են պայտերը նրանց,
Պայտերը սփռում են բոցկլտուր ու հուր։

Վառվե՛լ է երկիրը կարմիր կրակով,
Կարմիր նժույգները վառե՛լ են երկիրը,—
Թռչում են—հոգմի՛ պես—անընդհատ շարքով,
Ամեն տեղ—երա՛շտ է, տաղնա՛պ է, գրգի՛ռ է։

Գոփում են պայտերը, կայծկլտում են վա՛ռ,
Կայծերը նևտի՛ պես նեղբու՛ր են զալիքը.
Հոգմի՛ մեջ փչում են շներերը մարմար.
Ամեն տեղ հրդեհ է, ու հուրը—բարիք է։

Թռչում են, թռչում են անվերջ, սրբնթաց
կարմիր նժույգները, բաշերը—փրփուր,
Վառվում, հրդեհվում են հետքերը նրանց—
Կարմիր նժույգները հրդեհ են ու հուր...

Չարենցի այս բանաստեղծությունն իր ռիթմով «գրոհային» է, իր բոլոր տողերով՝ ահագնաթափ։ «Ամեն տեղ հրդեհ է, ու հուրը—բարիք է»— հուրը որպես բարու, նորոգման սիմվոլ, որպես «խնդություն հսկա» «Ողջակիզվող կրակում» վերածում է ռևոլյուցիայի բողոքին կերպարի, որն այդ օրերին նա ընկալում է որպես «ռոմանտիկորեն հուզող պայթեցման պրոցես»։

Հարկ է նշել այս շարքի մի այլ առանձնահատկությունը ևս՝ կապված Չարենցի ստեղծագործության ազգային հիմքի և թեմատիկայի հետ։ «Ողջակիզվող կրակի» համարյա բոլոր բանաստեղծություններից հառնում է հայրենի երկրի, Հայաստանի կերպարը՝ «Կտրած աշխարհի մեջ», որը, սակայն, դաշնակցության տիրապետության մռայլ օրերի միջոց, ասես մղվում է, նետվում դեպի լուսավոր ու ցնծալից դալիբը։ Դիմելով հեղափոխությանը, որի փառքը հասել է արդեն «մինչև Հաբաշ ու Հնդուշին», բանաստեղծը կանչում է նրան իր սրտի ողջ ջերմությամբ և անհամբեր սպասումով։

«Ողջակիզվող կրակ» շարքում ծրագրային է «Վերագարծ» լիբրիկական սյուիտը՝ գրված 1918 թ. հուլիսին։ Սա իրոք որ յուրօրինակ մի պատմություն է բանաստեղծի հինգ-վեց տարվա ստեղծագործական ճանապարհի վերաբերյալ։ Այստեղ արդեն չկա սիմվոլիզմի նախկինում տիրապետող տարերքը։ Պոեմում մի առանձին ուժով է հնչում կյանքը որպես այդպիսին ընդունելու, «կապույտ հեռուններից» իրական աշխարհ վերադառնալու, միասնական իր վաղեմի տրամադրություններն ու ռոմանտիկ հրապուրանքները հաղթահարելու թիման։ Կոմպոզիցիոն առումով «Վերագարծը» կապող օղակ է «Իրիկուն» և «Առաւիտտ» ենթաշարքի միջև, անցածի և այն նորի միջև, որ ողջունում է բանաստեղծը։ «Առավոտ» ենթաշարքում արդեն հանդիպում ենք այսօրինակ տեղերի.

Կուղիմ, որ կյանքի մեջ դալիբ այն
Ըրդերս զնդան ու հսչեն—
Կուղիմ, որ լսե, ախ, դալիբը
Ըրդերս այս վառ ու հեշեղ...

Եվ, թեև «անցած օրերը» շարունակում են կանչել նրան, խոստանալով հանգիստ և անդորր՝ նրանք արդեն կորցրել են իրենց

երբեմնի իշխանությունը բանաստեղծի հոգուն: Չարենցը վճռակա-
նությամբ լի հաստատում է.

Եանշում են՝ դարձի՞ր, դարձի՞ր,

Օրերը—իզո՞ւր ու դուր.

Բացվե՛լ է իմ դեմ անձիր

Աշխարհը հիասդոր...

Գրողի ստեղծագործության յուրաքանչյուր փաստ կարող է
ճիշտ իմաստավորվել միայն այն դեպքում, երբ այն դիտվում է
մյուս փաստերի հետ ունեցած բարդ կապակցության մեջ: Այդ բա-
նում կարելի է համոզվել, դիմելով միմյանց հետ սերտորեն աղբյու-
րվող «էմալի պրոֆիլը Ձեր», (1920, փետրվար), «Փողոցային պչրու-
հուն» (1920, սեպտեմբեր) «Ութնյակների Արևին» (1921, մայիս)
«Տաղարան» (1920—1921) բանաստեղծական շարքերին և 1920—
1921 թվականների մի շարք բանաստեղծություններին («Վահան
Տևրյանի հիշատակին», «Աստղիկ», «Կարմիր սոնետ» և այլն):

Այս շրջանում Չարենցը ձգտում էր մշակել էսթետիկական այն-
պիսի նոր սկզբունքներ, որոնք պետք է որ համապատասխանին
ժամանակի պահանջներին, պատասխան տային նոր ընթերցողին:
Եվ այստեղ Չարենցը հանդես է բերում բանաստեղծական մեծ
հնարամտությամբ, որը, դժբախտաբար, չեն հասկանում նրա ժա-
մանակակիցներից շատերը: Եվ ոչ միայն ժամանակակիցները:
Բանաստեղծի ստեղծագործության հետագա հետազոտողները ևս,
որպես կանոն, խուսափել են ծայրը ծայրին բերել բոլոր այն դեպ-
քերում, երբ խոսք է բացվել մի կողմից 1920—1921 թթ. Չարենցի
ռևոլյուցիոն պոեմների և մյուս կողմից՝ «էմալի պրոֆիլը Ձեր»,
«Փողոցային պչրուհուն» և մյուս գործերի շուրջը: Մինչդեռ նորը
միշտ չէ, որ հաստատվում է գեղարվեստական ուղղակի ասված
հայտարարությամբ կամ գեկլարացիայով: Հաճախ արվեստում հի-
նը մերժվում է նաև իմիտացիայի, ընդօրինակման, պարոդիայի
նուրբ միջոցներով, որի դեպքում հնացածը ժխտվում և դեն է նետ-
վում հիմքից, արմատով, երբ հմտորեն ձև են առնվում, ծաղրվում
նրա առավել բնորոշ հատկանիշները: Մեր կարծիքով, ճիշտ այդ-
պես է վարվել Չարենցը «Գալանտ երգեր» ենթավերնագիրը կրող
«էմալի պրոֆիլը Ձեր» բանաստեղծական շարքում:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ այդ բանաստեղծու-
թյուններում բաղմն է Բլոկի Գեղեցիկ Տիկինը: Սակայն, «քայլե-
լով» շուրջ երկու տասնամյակ տևող ահեղ ժամանակների միջից, և

որ կարևորն է՝ կերպարանափոխված երեք ռեուլյուցիաների բովում, նույն այդ հերոսուհին Չարենցի բանաստեղծություններում արդեն զրկվում է իր միստիկական-իդեալական հատկանիշներից: Նա արդեն կորցրել է այն ամենը, ինչ իսկապես վեհ է եղել ու գեղեցիկ, չունի այլևս հուզող հոգի,— մնացել են միայն էմալե պրոֆիլը և «բարակ մատներն ապակի», մնացել է քաղցր մի դիմանկար-պատկեր: Տեսնեք, թե ինչպիսին է բանաստեղծի այդ «սերը».

Երբ ես տեսնում եմ դեմքը Ձեր
Եվ Ձեր մատները ապակի,
Եվ Ձեր գեմքին—լուսե դծեր
Լնչ-որ հեռու արեգակի—
Միրտս զգում է ցավը նուրբ
Ձեր ուսերին նիրհող շալի,
Սետաքոսի վիշտն անսփոփ,
Անրան թախիծը ոռոյալի,
Ու բաժակում նիրհող թեյի
Անմահ ձանձրույթը հորանջող —
Ու ջահադարդ սենյակների
Մարմանդ մորմորը մեզ տանջող:

Չարենցն ասես ծաղրում է նրա գեղ էսթետիզմը, աշակերտի պարտաճանաչությամբ կրկնելով նրա մի քանի հնարներ:

Ու թեև այս շարքում գեռես հիացում է նկատվում Գեղեցիկ Տիկնոջով՝ այդ բանաստեղծությունների հիմնական իմաստը «էմալ-լային» մեռած գեղեցկության, քաղքենիական աշխարհի և քաղքենիական պոեզիայի սիրո ժխտումն է: Նա, ով սիրում է, այլևս չի կարող մնալ նեխած մթնոլորտում, նա ասպարեզ է մղվում, գնում է այնտեղ, որտեղ եռում է կյանքը, փախչում է, հեռանում փտած միջավայրից:

Չարենցի այդ տարիների բանաստեղծություններում էական տեղ է զբաղում բանաստեղծի, նրա կոչման և պարտքի թեման: «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում լսվում են պառնասական երգչի խուլ շշուկներ: Բանաստեղծություններից մեկում Չարենցը պարզ հայտարարում է. «էմալե պրոֆիլը Ձեր, Ձեր հակիրթ աչքերը բիլ, ես այսօր կուղեմ երգել, որպես մի անհայտ դը Լիլ»: Այս տողերի խոր իմաստը, ինչպես և իրոնիան այն է, որ այդ օրերին արդեն ռեուլյուցիոն պոեզիայի ուղին ընտրած Չարենցը համեմատում է իրեն Լեկոնտ դը Լիլի հետ: Բանաստեղծական այս հնարանքով զարմանալի ցայտունությամբ է ցույց տրվում «մաքուր արվեստի» անհեռա-

նկար և վերջնականապես դատապարտված լինելը ռեուլյուցիոն մեծ գոտեմարտերի ժամանակաշրջանում:

Իսկ տ՞րն է Չարենցի էսթետիկական ծրագիրը:

Արվեստագետը պետք է կապված լինի կյանքի, նրա ընթացքի ու զարգացման հետ: Արվեստի աղբյուրը ժողովուրդն է, և հենց նրան՝ «խելագարված ամբոխներին» (այս արտահայտությունը հանդիպում ենք «Անկումների սարսափից» բանաստեղծության մեջ) պետք է ուղղված լինի գրողի հայացքը: Չարենցը հեռու է, իհարկե, ընդհանուր բնույթի էսթետիկական դեկլարացիա հռչակելու մտադրությունից, Բանաստեղծի կոչման և պարտքի մասին նա խոսում է ելնելով իր սեփական ստեղծագործական կենսափորձից, անցած ճանապարհից: Ստեղծելով արդիական բանաստեղծի կերպարը (վերը հիշատակվող «Անկումների սարսափից», ինչպես և «Աստղիկ», «Նրբակիրթ լ-ին», «Կարմիր սոնետ» և մյուս բանաստեղծություններում), Չարենցը կրքոտ վեճի է բռնվում իր վաղեմի մոլորությունների, սիմվոլիստական էսթետիկայի հետ՝ ընդհանրապես: Գրողը պետք է օժտված լինի ժողովրդի, ժամանակի հետ մեկտեղ առաջ ընթանալու պատրաստակամությամբ, իր գրչով ծառայի ռեուլյուցիային,— սա է ամենակարևորը գրողի համար: Ահա հենց դա է արտահայտում հրաշունչ «Կարմիր սոնետը», որին բնաբան են բերված Վ. Բրյուսովի նշանավոր տողերը՝ «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза»:

Որպես դաշույն՝ օրերի հնամենի պատյանից
ելնում է, կարծր ու բոսոր, ու վառվում է ապագան.
Եվ չի մտնի ես հնի փոշոտ պատյանը նորից,
Ու չի թաղվի օրերում, որ վառվեցին ու չկան:

Ի՞նչ է ուզում էլ տաղտուկ հիմարությունը ձեր խեղճ,
Եվ ձեր մեռնող աշխարհի տխրությունը հուսահատ.
Այն, որ օրերն ապրեցին և բանաստեղծը երգեց—
Զի՛ խորտակվի տազնապից ու սարսափից ձեր վհատ:

Իմաստուն է օրերի վայրագ նահանջը հիմա,
Ինչպես փոշոտ պատյանի բիրտ հեռացումը սրից—
Նրբ ոսոխի հանդիպած՝ պիտի կովեա ակամա—

Եվ ես, պոետ իմաստուն, ահա երդում եմ նորից.
Նահանջում են օրերն ետ, հեռանում են ու չկան—
Ու թռչում է երգս՝ նետ՝ դեպի վառվող Ապագան...

Պոետ, ժողովուրդ, հայրենիք հասկացողությունները Չարենցի բանաստեղծություններում արդեն հաճախ են հանդես գալիս կողք-կողքի, թեև դրանցից յուրաքանչյուրի բովանդակությունը հետագայում ավելի է հարստանում ու խորանում: Հատուկ ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ Չարենցը այդ տարիներին դիմում է և օգտագործում հայ մեծ բանաստեղծ, ժողովրդական գուսան Սայաթ-Նովայի ավանդները, բանաստեղծ, որի մասին Վ. Բրյուսովը գրել է. «Իր հանճարի ուժով ժողովրդական երգչի արհեստը նա դարձրեց բանաստեղծի բարձր կոչում: Կարելի է ասել, որ այն ամենը, ինչ արել են Սայաթ-Նովայի նախորդները, ոչնչություն է նրա սիրաանքի առջև և ասես աղոտանում են նրա փառքի ճառագայթները»:

Չարենցին ամենից առաջ հմայում էր Սայաթ-Նովայի պոեզիայի իսկական ժողովրդային ոգին: Նրա համար Սայաթ-Նովան անշահախնդիր «խալխի նոքար» է՝ անվերապահորեն նվիրված հասարակ մարդկանց, ժողովրդական ցավերի և ուրախությունների, նրանց կյանքի, սիրո և մարդկայնության մեծատաղանդ երգիչը: «Տաղարանի» բնաբանն առնված է Սայաթ-Նովայից, և առհասարակ այդ շարքի բանաստեղծությունների մեծ մասը Չարենցը գրել է ընդօրինակելով մեծ գուսանին:

«Տաղարանի» գաղափարական և գեղարվեստական հայեցակետը արտահայտվում է, եթե կարելի է այսպես ասել, յուրօրինակ եռաստիճան ֆորմուլայով՝ բանաստեղծ—ժողովուրդ—հայրենիք: Անցնելով մի թեմայից մյուսին, Չարենցը միաժամանակ ընդգծում է նրանց փոխադարձ պայմանավորվածությունը: Եվ բանաստեղծի բոլոր խոհերի և հույզերի արդյունքում հնչում է «Ծն իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությունը, որ գետեղել է բանաստեղծը «Տաղարանի» վերջում: Սա Չարենցի բանաստեղծական հրաշալիքներից մեկն է, նրա տաղանդի ազգային յուրահատկության լավագույն ասպարեզը:

Ծն իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բարն եմ սիրում,
Մեր հին սաղի ողբանվաղ, լացակումած լարն եմ սիրում,
Արևանման ծաղիկների ու վարդերի բո՛լբոլ վառման,
Ու նայիրյան աղջիկների հեղաճկուն պա՛րն եմ սիրում:

Սիրում եմ մեր երկինքը մուգ, ջրերը չիկջ, լիճք լուսն,
Արեն ամռան ու ձմռան վիշապաձայն բուրբ վսեմ,
Մթում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սև
Ու հնամյա քաղաքների հաղարամյա քա՛րն եմ սիրում:

Ուր է՞լ լինեմ—չե՞մ մոռանա ես ողորձայն երգերը մեր,
Չե՞մ մոռանա աղոթք դարձած երկաթաղի գրգռերը մեր,
Ինչքան էլ սո՛ւր սիրտս խոցեն արշունաբամ վերքերը մեր—
էլի՞ ես որը ու արնավառ իմ Հայաստան—յա՛րն եմ սիրում:

Իմ կարոտած արտի համար ո՛չ մի ուրիշ հերթաթ չկա.
Նարեկացու, Քուչակի այն լուսապսակ ճակատ չկա.
Աշխա՛րհ անցի՛ր, Արարատի նման ճերմակ գաղաթ չկա.
Ինչպես անհաս փառքի ճամփա՝ ես իմ Մասիս սա՛րն եմ սիրում:

«Երկրորդ հատորի տասներեք պոեմներից («Կապուտաշյա հաչ-
բենիք», «Դանթեական առասպել», «Վահագն», «Աթիլյա», «Աղղա-
յին երազ», «Հատված», «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված»,
«Բոլորին, բոլորին, բոլորին», «Երգ ժողովրդի մասին», «Խաղաղու-
թյան ռադիո», «Ամենապոեմ», «Չարենց-Նամե») ինը Չարենցի
ստեղծել է Հոկտեմբերից հետո: Էպիկական պոեմը (Ժանրային այս
սահմանումը հայ պոեզիայում առաջինը օգտագործել է Չարենցը)
մեծ հնարավորություն էր բնօրինակ գեղարվեստորեն ընդհանրա-
նելու կուտակված հարուստ կենսափորձը, բազմապիսի տպավորու-
թյունները:

Չարենցի էպիկական լավագույն գործերից են «Սոմա» և «Ամ-
բոխները խելագարված» պոեմները՝ գրված 1918 թ. հունիս-հուլի-
սին, ռազմաճակատում:

«Սոման» զարթոնքի, կյանքը ակտիվորեն վերափոխելու կրք-
քոտ կոչ է: Այստեղից է ահա, որ սկիզբ է առնում հեղափոխություն
երգչի, ժողովրդական մասսաների հեղափոխական այլքարի մունե-
տիկի նրա դիրքորոշումը, որն այնուհետև որոշում է, կանխանշում
բանաստեղծի ետհոկտեմբերյան ողջ ստեղծագործության բնույթը,
ուղղությունը:

Պատահական չէ, որ ինքը՝ Չարենցը այդ ստեղծագործությու-
նը համարում էր իր բանաստեղծական հաստուն շրջանի սկիզբը: «Իմ
մասին» ինքնակենսագրական նոթում (1924 թ. նոյեմբեր) Չարենցը
ուղղակի նշում է, որ «Սոմայից» առաջ ստեղծված իր բոլոր գոր-
ծերը աշակերտական փորձեր են:

Պոեմը, բառի սովորական իմաստով, սյուժե չունի: Այն բաղ-
կացած է ինը ոչ մեծ ենթագլուխներից, որոնց մեջ հաջորդաբար
փառաբանվում են հին հնդկական Սոմա պաշտամունքի զորու-
թյունները: Սոմա-ի մեկ ներկայանում է: «գթառատ քրոջ» կերպա-
րանքով, մեկ որպես «աստվածային խմիչք», ապա իբրև «սուրբ

— Քե՛ղ եմ երգում, բա՛ղցր բույր,
 Խեղագա՛ր Սոմա՛...
 ...Օ, սրբազան հա՛րս դու ազատութեան,
 Դու—ազատութիւն,
 Դու—վերջին ցնորք վերջին բաղցրութեան,
 Դու—ողու խնդում...
 ...Սո՛մա, օ, Սո՛մա, օրհնվի՛ թող այն
 Վայրկյանը կարմիր աշխարհում այս շար,
 Երբ մարդու սրտում առաջին անգամ
 Հրի փոխվեցիր ու Ա՛գնի դարձար...

Պոեմի որոշ բարդութիւնը, բանաստեղծութեան «խորհրդավոր» շունչը, Սոմայի կերպարի «բազմադեմութիւնը» խանդարել են ժամանակակիցներին ճիշտ ըմբռնելու երկի գաղափարական-գեղարվեստական պոռթկմատիկան:

Սակայն, երկն ուշադիր կարդալով չի կարելի չնկատել, որ այն իր ողջ ընթացքով հետապնդում է հիմնականում մի խնդիր. արտացոլում է հին աշխարհի, «քարե դարի», անշարժութեան և ստորկութեան տրագիկաների կործանման անխուսափելիութիւնը և ցնծագին պաթոսով հաստատում մարդկային պատմութեան նոր աշխարհը:

Առաջին պիտում Սոմայի կերպարը հաղիվ միայն սաղմնավորվում է, ձևավորվում: Այստեղ դեռևս հանդիպում ենք որոշ վերացականութեան, կոսմիկական արտահայտութիւնների, իր՝ բանաստեղծի միտքը ևս կարծես հստակ չէ, ասես նա մի տեսակ չի «որսացել ասելիքը»:

Ու սիրտս տված մահի անուրջին,—
 Մահ էի տեսչում,—
 Բայց տեսա հանկարծ քո զեմբը վերջին
 Այս աղչամուղչում:

Քո զեմբը տեսա, որպես սրբազան
 Մի զոհարեում.
 Քո զեմբը տեսա աշխարհաստան
 Այս հրդեհներում:

Սակայն սկզբում անհասկանալի այդ կերպարը պոեմի ընթացքի մեջ հետզհետե ծավալվում է, ակտիվանում: Մի ներքին օրինաչափությամբ միմյանց են հաջորդում Սոմայի զորություններն ու «դեմքերը»: Երկնային բրոջից նա դառնում է արեւցնոց խմիչք, ապա—ազատության համայնապարփակ սիմվոլ և վերջապես, բոցեղեն մի հրդեհ, որ իր թեժ կրակով ուզում է հրկիզել «չար աշխարհը»: Սկսած հինդեբորդ գլխից, այսինքն պոեմի համարչա կեսից, հուր, բոց և «աշխարհալին» ամենակուլ հրդեհ Սոման դառնում է արդեն առաջատար, «միջանցիկ» կերպար: Պոեմի ռիթմային թափն էլ, ասեն, մի տեսակ օգնում է, օժանդակում, որպեսզի ավելի ու ավելի բուցավառվի հուրը և շիկանա: Եվ այլևս ոչ մի ուժ չի կարող դիմադրել հրեղեն այդ հզոր տարերքին, որ պայքարի է կռում միլիոնավոր մարդկանց.

Հե՛լ, հեռավոր բնկերներ ու եղբայրներ,—
Դուք չե՛ք լսում. ձե՛ղ ենք կանչում,—
Զվարթ ու սեղ,
Եկե՛ք, մտե՛ք, շուրջապարը մեր—
Եկե՛ք, Լկե՛ք:

Օ, կո՛ւր է նա, ով չի տեսնում
Երկինը հասած կրակի թեժ.
Եկե՛ք, Լկե՛ք, ով սիրտ ունի
Ողջակիզվող ու հրակեղ:
Ով որ եկավ—պետք է իր հետ
Ողջակիզվող մի սիրտ բերի—
Եկե՛ք, հսկա պարբ մտեք
Աշխարհային հրդեհների:

Բերված տողերը մի տեսակ կամուրջ են «Սոմայի» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմի միջև, որի իսկական հերոսներն արդեն նոր կյանքի համար մարտնչող աշխատանքի մարդիկ են ամբոխները:

Կ. Ի. Լենինը գրել է, որ ռեւոլյուցիան հնչված և շահագործվող մասսաների տոն է: Ռեւոլյուցիան հենց այդպիսի մեծ տոն է պատկերում Զարենյը «Ամբոխները խելագարված» պոեմում, մի գործ, որը ժողովրդի հեղափոխական վերելքի հզորությունը ներկայացնում է բարձր պայթույթ և ցնծության հանդիսավոր տրամադրությամբ: Պոեմի լավատեսական բովանդակության դրսևորման համար կիրառվում են շեղարվեստական բաղմամպիսի միջոցներ, եղա-

նակներ. բանաստեղծական հանդիսավոր շափ, հեղինակային վառ, հուզաշունչ խոսք, կոնկրետ, տեղին և արտահայտիչ մետաֆորներ, թարմ էպիտետներ, դիպուկ հիպերբոլներ, համարձակ երանգավորում, որոնք տրամադրում են, ասես, մղում ընթերցողին՝ ընկալելու սրտմում մարմնավորված վսեմ գաղափարները:

Շատ ուշագրավ է, օրինակ, գեղարվեստական հետևյալ հնարանքը: Պոեմի տասնյոթ գլուխներից ութը (4—11) նվիրված է թըշնամական քաղաք-հսկայի, «խելադարված ամբոխների» հերոսական գրոհի նկարագրությանը՝ երկաթտուղու կայարանը դրավելիս: Իսկ ինչպե՞ս է պատկերված ռեոլյուցիայի մարտիկների տանկուն բանակի տրամադրությունը:

Մայր էր մտնում իրիկնային արևը՝ թեժ լույսով վառված:—

Ու երգելով կոմում էին ամբոխները խելադարված:—

(գլ. IV)

...կարծես նետված մի հաղթ ձեռքով՝ աշխարհային կամքին հլու Գեոմ էին կոմով, երգով կայարանը դրավելու:—

(գլ. V)

...Երգ էր կարծես նշվել աչդ, որ զնգում էր մայրամուտում.

(գլ. VI)

Երգ էր սիրել ամեն մեկի, երգ էր հայացքը կրակոտ.

Վառվում էր սիրտը ահեհրի, որպես կարմիր մի առավոտ:

Երգ էր կարծես արևը հին՝ իրիկնային լույսով վառված:—

Եվ երգելով կոմում էին ամբոխները խելադարված...

(գլ. VII)

Եվ երգում էր մեկը՝ հոգր, հուժկու ձայնով ահեղազու,

Գոմքն էր երգում կովի ելած, արիացած իր ընկերու:—

Որպես բազն՝ երգը նրա սլանում էր հեռու, հեռու:—

Եվ երգելով կոմում էր նա՝ լուսածպիտ ու ահարկու

(գլ. VIII)

Իսկ իններորդ գլխում, որն իրենից ներկայացնում է հերոսներից մեկի երգը, կա այսպիսի մի տող՝ «Ու խնդասիրտ կովում ենք մենք, Երգ եմք ասում կովում հիմի»:

Եվ վերջապես տասը և տասնմեկերորդ գլխում կարդում ենք.

Եկան իրենք, կովով, երգով դրավեցին կայանը մեծ—

Իսկ ըշնամին փախուտ տվեց ու քաղաքում պատսպարվեց...

Խնդասիրտ երգ, մարտական երգ,— և այն ամենը, ինչ բխում է այս պատկերից, լիովին ներդաշնակում է պոեմի դադափարական մտահղացմանն ու կոնցեպցիային: Երգը որպես մարդկային կյանքի ուղեկից հայ պոեզիայում պատկերվել է նաև մինչև Չարենցը: Բավական է հիշել միայն Հ. Հովհաննիսյանին, Հ. Թումանյանին և Ավ. Իսահակյանին: Սակայն երգը որպես մարտահրավեր առաջին անգամ հնչում է Չարենցի այս պոեմում: Մինչ այդ մշտապես կողք-կողքի հանդես էին գալիս «երգ» և «տխրություն», «երգ» և «ցավ» հասկացողությունները, այժմ արդեն կողք-կողքի են դրվում «երգ» և «խնդություն», «երգ» և «պայքար», «հաղթություն» միմյանց հետ ձուլված հասկացողությունները: Մայակովսկու լեզվով ասած, այդ բառերն այստեղ արդեն ընկերացել են, բարեկամացել: Հենց դրանք էլ ահա բնութագրում են կեղծիքի և բռնության դեմ ծառացած մարդկանց հոգևոր աշխարհն ու մղումները:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմը գրվել է այն օրերին, երբ սովետական գրողները, հաղթահարելով դադափարական, ինչպես և գեղարվեստական կարգի մեծ դժվարություններ, առաջին փորձերն էին անում էպիկական արվեստով պատկերելու ժողովրդին՝ ուսուցիչի մորկաշունչ փաթիլներում:

Քաղաքացիական կռիվների մի զրվագ՝ երկաթուղու կայարանի գրավումը, հիմք է դարձել գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների: Դրան է ենթարկված նաև սյուժեի վարդապետը: Ժողովրդական խավերի դարավոր ճնշման, շահագործողների նկատմամբ նրանց ատելության հատանացման բարդ պրոցեսի նկարագրությանը, երկաթուղու կայարանը գրոհելու վեհաշունչ պատկերներին հաջորդում են հերոսական-պաթետիկ տոգեր, որոնց մեջ գովերգվում է «խելագարված ամբոխների» հզորությունն ու անպարտելիությունը, «ամբոխներ», որոնք հանդես են գալիս ոչ թե մոլեռանդ «խելահեղություն»-ի, ինչպես Լենինգրդում են որոշ քննադատներ, այլ որպես ահեղ ու հզոր, ճնշողների կործանվող աշխարհից արդար վրեժ լուծող նոր աշխարհի սիմվոլ:

Ժողովուրդը Չարենցի պոեմում բնութագրվում և զնահատվում է սոցիալական միանգամայն ճիշտ դիրքերից: Ժողովուրդը՝ աշխատանքի մարդն է, գյուղացին ու բանվորը, կյանքի և հողի իսկական տերը, ժողովուրդը՝ պատմության, ճշմարիտ երջանկության ստեղծողն է: Այժմ արդեն Չարենցը հստակորեն պատկերացնում է ոչ միայն աշխատավորությանը ղեպի ուսուցիչի տանող ուղիները, այլև ղգում, տեսնում է նրաչ հաղթական երթը՝ մեծ Հոկտեմբերով սկսվող պատմության քառուղիներով:

...կուսարացին, երբ կարմրածուփ հորիզոնում հրաշուշան
կարմիր վառվեց արևը բոբր, որպես կովի աղդանշան,—
երբ բռնկվեց արևելքում արևը՝ նոր լույսով վառված—
Դո՛ւրս նևտվեցին կայարանից ամբոխները խելագարված...
Դեմը դաշտն էր անծայրածիր, ուր մշուշ էր արեգդույն,
Ու մշուշում շողիացող, առավոտից մարմանդ միգում,
Կրկեսի պես մի վիթխարի, խաչտարդևտ, խաչտանկար—
Եղբրբի մոտ ճանապարհի երևում էր քաղաքը քար...
Աչքերն հառած հեռու-հեռուն կարմիր վառվող արեգակին՝
Արևավառ հեռուներում նրանք կովում էին կրկին.
Հոծ խմբերով հազարանուն, արեգակի հրով վառված՝
Դեպի Արևն էին դնում ամբոխները խելագարված...

Դեպի արևը ժողովրդի այս երթը, թափով լի մոնումենտալ
պատկերը, որ հիշեցնում է Ալ. Իսահակյանի «Աբու Լալա Մահա-
րի» պոեմի (1909—1911) վերջին տողերը, ներթափանցված է
պատմական բալտիկյան նոր բովանդակությամբ, հաղորդում է ռե-
վոլյուցիոն մասսաների երկաթե հեղեղի պես ձուլ ուժն ու հզորու-
թյունը:

Ժողովրդի ռեվոլյուցիոն հերոսականության այս թեման Չա-
րենցը գեղարվեստորեն իմաստավորել է նաև երկհատորյակում զե-
տեղված էպիկական մյուս գործերում: Հոկտեմբերյան Մեծ ռեվոլյու-
ցիան օգնեց բանաստեղծին ամբողջ խորությամբ հասկանալու ժո-
ղովրդի՝ որպես պատմության շարժիչ ուժի, դերն ու նշանակություն-
ը, կոմունիզմի ամենահաղթ դադափարների համամարդկային
իմաստը: «Բռլորին, բոլորին, բոլորին», «Նաղաղության ուղիով»,
«Ամենապոեմ», «Չարենց-Նամե»՝ իրենց կառուցվածքով և բնույ-
թով տարբեր այս գործերն են ահա, որ նշանավորում են Չարենցի
ստեղծագործական առաջընթացի մայրուղին՝ ռեվոլյուցիային հաջոր-
դող առաջին տարիներին: Կեղծիքի և բոնություն դեմ մղվող հա-
մաժողովրդական պայքարը համակել էր բանաստեղծին, և նա իր
գործերով ողջունում է, ոգեկոչում բոլոր նրանց, ովքեր ռեվոլյուցիա-
յի թշնամիների դեմ մղվող ահեղ մարտերում պաշտպանում էին
սոցիալիզմի առաջին նվաճումները:

Չարենցի մինչ 1920 թ. նոյեմբերը գրած պոեմների համա-
բնորոշ է նաև այն, որ դրանց մեջ Հայաստանի ճակատագրի հար-
ցը առաջին անգամ առաջ է քաշվում ռեվոլյուցիոն դիրքերից: Մինչև
Հոկտեմբերը Հայրենիքի կերպարը մշտապես ծանր, երբեմն հոռի-
տեսական տրամադրությունների առիթ էր Չարենցի համար, քանի

գեռ նա չգիտեր երկրի և ժողովրդի վերածնության ճշմարիտ ուղին. այժմ արդեն Չարենցը համոզված է, որ իր հայրենիքը ևս կկանգնի ուսուցիչի գրողի ներքո, և այդ հավատն էլ ահա կենսալից, գվարթ շունչ է հաղորդում նրա պոեմներին:

Նոր բովանդակությունը հրամայաբար պահանջում էր բանաստեղծական համապատասխան ձևեր, և Չարենցը համառորեն որոնում էր, դիմում նոր ժանրերի՝ «ռադիո-պոեմ», «ազիտ-պոեմ», Հոկտեմբերի համաշխարհային պատմական նշանակությունը հաղորդելու համար գործադրում արագընթաց ութմեր, հետոքական կրքոտ ինտոնացիաներ և այլն: Բանաստեղծը վիթխարի աշխատանք է կատարում հասնելու բառի իմաստային ճշգրիտ օգտագործման, պատկերների իսկական պարզության և հստակության: Այն լսարանը, որին այժմ պետք է դիմեր բանաստեղծը, դարձել էր արդեն անընդգրկելի, ուստի և տրադիցիոն պոեմի սահմաններն ընդլայնվում են մինչև բոլորին հասցեագրված հիպերբոլիկ «ռադիո-պոեմը»:

Հոկտեմբերյան ուսուցիչայի, ուսուցիչի հաղթանակը, բնականաբար, հայ բանաստեղծին տանում է դեպի Ռուսաստանի պատմության խորքերը, որ նրա առջև բարձրանում է իր ողջ մեծության մասին Ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարը Չարենցը պատկերում է որպես խիզախության և հերոսության օրինակ՝ Ռուսաստանի մյուս ժողովուրդների համար: Այդ աղնիվ ու մեծ թեմային է նվիրված 1920 թ. վերջերին երևանում գրած «Երգ ժողովրդի մասին» էպիկական պոեմը: Հղյուր և հանդարտ գետի նման է հոսում այստեղ Չարենցի խոսքը ուսական հողի, Ռուսաստանի անծայրածիր տափաստանների և ձյունածիր հորիզոնների մասին: Սակայն բանաստեղծի խոսքը վերաբերում է ուս մեծ ժողովրդին, ժողովուրդ, որն անցել է պայքարի ու հաղթանակների մեծ ուղի և դարձել իր բախտի տերը: Հետևելով Ռուսաստանի պատմությանը, բանաստեղծն անդրադառնում է նրա ամենից նշանակալից էջերին. Ստեփան Ռադիկի և Պուգաչովի գյուղացիական ապստամբությանը, 1905 թ. ուսուցիչին իրադարձություններին: Ընթերցողին անմիջականորեն դիմելու գեղարվեստական եղանակով (այս իմաստով հատկանշական է պոեմի ենթավերնագիրը «ազիտ-պոեմ ժողովրդի համար»), Չարենցն այնուհետև պատմում է Ռուսական ազատագրական շարժման պրոլետարական ժամանակաշրջանի, Հոկտեմբերյան մեծ ուսուցիչայի ընթացքի և հաղթանակի մասին:

Զարեհի ստեղծագործական զարգացումը արագ ընթացք է ստանում հատկապես Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո: 1921 թ. դեկտեմբերին Մոսկվայում բանաստեղծն ավարտում է իր ամենանշանակալից գործերից մեկը՝ «Ամենապոեմը», որ սկսել էր Նրեանում 1920 թ. մարտին: Այս երկն արժանանում է Վ. Բրյուսովի ուշադրությանը, որը և մեծ ոգևորությունը թարգմանում է այն: «Ամենապոեմի» բառային հարստությունը, բազմազան ինտոնացիաները, շարահյուսական ձևը, շափը, հանգավորումը հաղորդում են հեղինակի գաղափարական հարուստ մտահղացումը, պատմական կոնկրետությունը և ռեալիստական ուժով ներկայացնում նրա հերոսներին:

«Ամենապոեմում» բանաստեղծը հստակորեն բացահայտում է հեղափոխական սպառարի դասակարգային արմատները, ստեղծում բնավորություններ՝ նրանց առավել բնորոշ և տիպական գծերով ու հատկանիշներով: Անպաճույճ սյուժեի շրջանակներում գեղարվեստական ընդհանրացման ձևով արտացոլվում են կյանքի մեծ ճրջմարտություններ, ներկայացվում պատմական իրադրությունը Հայաստանում՝ սովետական իշխանության նախօրեին:

Պոեմի սկզբից մինչև վերջ անցնում են երեք կերպար՝ բանվոր Պողոսը, խանութպան Համոն, վարժապետ Սողոմ, ըստ որում «Ամենապոեմը» կոմպոզիցիոն առումով կառուցված է այնպես, որ ընթերցողը տեսնում է այդ կերպարներից յուրաքանչյուրին նաև ապագայում: Իսկական ապագան՝ Պողոսի ապագան է, քանի որ իր ամբողջ էությունը, զգացմունքներով և խոհերով, իր ողջ կյանքով և գործով, նա ձգտում է դեպի պատմության վաղվա օրը, ստեղծում այն, պայքարում հանուն նրա առաջընթացի: Պոեմի հիմնական ատաղձը Պողոսի կյանքի ուղին է, և բնավ պատահական չէ, որ պատմությունն սկսվում է այդ նույն հերոսի տքնաշան աշխատանքի խորապես սիմվոլիկ պատկերով:

Երեսու:

Առաջիկան փողոց:

Փողոցի մեջտեղով ահա...

Մտքերի տակ ծանր կրած՝

Անցնում է մի բանվոր—

Պողոս:

Այրում է արեւ եփող,

Խանձում է ջգերն հողնաժու—

Գնում է գեպի գեպո
Նա:

Տոթ է,
Ամառվա կեսօր:
Արևը—կարմիր շաֆրան:
Արևը—դրել է հինա:

Շտապում է նա—գեպո*:
Մտրերը հրում են՝ դնա՛:

«Ծանր բեռի» պատկերը, որի տակ կքվել և անքում է Պողոսը, պոեմում ստանում է ընդհանրական մեծ իմաստ: Իրականում զա այն դարավոր ստրկության, շահագործման և ճնշման դաժան լուծն է, որ հարյուրամյակների շարունակ վիճակվել է շարքաշ աշխատավորին: Սակայն այս պատկերը իմաստալից է ոչ միայն դրանով. բերված պատկերը միաժամանակ նախապատրաստում է «հրաշքի» այն պատմությունը, որ տեղի է տնենում հիշարժան այդ օրը Երևանում.

Եվ հրաշքն... այնպես պարզ եղավ...
Հանկարծ բանվորի ճակատից
(Տոթ էր, շոգն ասում էր՝ դնա՛)—
Մի կաթիլ քրտինք ընկավ
Փողոցի փողու վրա:

Ընկավ—ու մնաց մի պահ:
Ու ցուպց նրա մեջ հանկարծ—
Երկրի անսահման հեռուն
Ու արևը—հեռո՛ւ մի առկայծ...

Ու հանկարծ այնտեղից, փողոց,
Ուր քրտինքը մնաց մի պահ—
Բյուրավոր բանակներ ելան՝
Վիթխարի, համարձակ, անահ...

Ելան րյուրավոր մարտիկներ,
Ձինվորներ երկաթե, բռնղե,—
Նրանք, որ իր պես, իր նման
Աշխատում էին դեռ անդեն:

Ելան, հառնեցին հանկարծ
Փողոցի ամառվա փողում—
Բյուրավոր բանակներ անահ,
Ջրահալատ բանակներ ուժի:

Բանվոր Պողոսը դուրս է գալիս արդեն համաշխարհային, պատմութեան լայն ասպարեզ, նա կանցնի դեռևս շատ ճանապարհներ մինչ որ կգտնի՝ ռեուլուցիայի, Հոկտեմբերի, լենինյան գաղափարների մեծ ճշմարտութիւնը:

Կյանքում, ինչպես և պոեմում, այլ տեղ էր գրաւում խանութպան Համոն, որ գերի էր դարձել շահասիրութեանն ու աղգայնական դառանցանքներին: Միայն նրա խանութն է, որ տեղաւորված է Երևանի կենտրոնական փողոցում, ինքը՝ Համոն խարխափում է պատմութեան խուլ խորշերում: Եվ պարզ է, իհարկե, որ Համոն չէր կարող հասկանալ կատարված «հրաշքը», չէր կարող որոշել այն մի կաթիլ քրտինքի գինը, որ փողոցի փողուն ծորաց բանվոր Պողոսի ճակատից: Մինչդեռ բանվոր Պողոսը պայքարի բռնում ձեռք է բերում նոր հայացք, նոր վերաբերմունք, նոր դաւանանք.

. Եվ նրանց բոլորի առաջից
Մի դրոշ առնական ուսին՝
Արշաւում էր Պողոսը հաստատ—
Ելնում էր փողոցի փողին:

Ելնում էր փողոցի փողին,
Ծփծփում էր բանակը հոծ.—
— Անցնում էր դարերի միջից
Ընդհատ, բյուրանուն Պողոս...

Իսկ Համոն՝ ամբողջ աշխարհը, նրա բոլոր գույներն ու ձևերը «խցկել է» մի «փողոստ փողոցի» մեջ.

Թվում էր նրան, Համոին,
Աշխարհը—փողոստ մի փողոց...

Երազում էր Համոն կիսաքուն,
Օրորվում էր մեղկ հողում
Աշխարհը—շուգ մի անկյուն՝
— Առավոտ,
Կեսօր,
Իրիկուն...

Էլ ո՞նց հրաշքներ տեսներ
Խանութպան Համոյի հողին...

Ինչպիսի՞ կոնտրաստ, հայացքների և սկզբունքների որպիսի՞ ակնբախ հակադրութիւն: Կարմիր դրոշներով ընթացող երկաթե

մարտիկների հզոր երթ և իր խանութի առջև ծուլորեն հորանջող սեփականատեր՝ Համո:

Եվ վերջապես վարժապետ Սողոմն՝ սահմանափակ և ինքնաբավական քաղքենու և «ազդայնականի» այդ տիպիկ ներկայացուցիչը: Նրա մասնագիտությունը բնորոշող «վարժապետ» բառն ինքնին հեղինական երանգ ունի, իսկ անունը՝ «Սողոմ», ծագումն է «սողալ» բայից, որն իր իմաստով երգիծական է, մերկացնող: Բայց պոեմում նա անվանվում է նաև «Նայիրի հարազատ որդի», «Նալբրի հանձարեղ որդի»: Այս առնչություններով բացահայտվում է նրա քաղաքական ողջ կարճատեսությունն ու հավակնոտ դատողությունների սնամեջ լինելը: Պարզ է, որ եթե Չարենցը գրում է, թե «վարժապետը» կանգնած էր Համոյի և Պողոսի միջև, ապա զրանից, իհարկե, չի կարելի եզրակացնել, թե Սողոմն զրանելով էր ջրապտույտի մեջտեղում: «Ամենապոեմի» պաղափարական հայեցակետն էլ հենց այն է, որ աշխարհը, այդ թվում և հնամյա Նայիրին, բաժանված է երկու հակոտնյա բանակի՝ աշխատավորների և պորտաբույծների,— և որ անխուսափելի է, օրինաչափ ռեուլյուցիայի դրոշի տակ համախմբված աշխատանքի մարդկանց հաղթանակը: Եվ դատակարգերի պատմական ճակատամարտում միանգամայն որոշակի է Սողոմի՝ դատարկախոս այդ մարդու դիրքորոշումը, որ զբաղված է միայն խանութպան Համոյի մանր գործարարության համար «գաղափարական շիրմաներ» յիսնելով: Այդ պատճառով էլ նրանց ճանապարհները միմյանցից էապես չեն տարբերվում:

Հոկտեմբերյան մեծ ռեուլյուցիայի, իրականության ռեուլյուցիոն վերափոխման, բոլոր երկրների աշխատավորների դասակարգային համերաշխության թեման ամենից էականն է պոեմում:

Պատմության առաջին թաղը, համաշխարհային դեպքերի զարգացումը տանում են դեպի պարավոր ստրկության կործանում, հասարակական արդար կարգերի հաստատում՝ ռեուլյուցիոն պայքարի մրրիկների միջով: Չարենցը գեղարվեստական մեծ ուժով է ցույց տվել, թե ինչպես են Պողոսի նման միլիոնավոր մարդիկ՝ յուսուֆներ, իվաններ ու հանսեր,— մերձենում կոմունիզմի գաղափարներին: Նրանք նորոգում են, վերաշինում աշխարհը, «դուրս հրավիրում» հին կյանքի տեբերին և պաշտպաններին: Դեպի այդ մեծ ճշմարտությունը տառուղ ճանապարհը անցնում է ահեղ փորձությունների, հարյուրամյա համառ մարտերի միջով, որից և ընթացք է առել պրոլետարիատի ստեղծարար անսպառ եռանդը,

հաղթանակելու կամքն ու պատրաստակամությունը: Այսպիսին է պոեմի բանաստեղծական մեծ պաթոսով տողորված հիմնական մոտիվներից մեկը: Իսկ որքան խորն է բանաստեղծի կանխատեսումը պոեմի վերջին հատվածներում:

ևս ասում եմ՝ աշխարհը կդառնա
Մի հանձնար խնդրվյալն փողոց,
Ու Չինկ-Ֆուն Պեկինում կխմեն
Քո կենս' ցը՝ Բարթոլո, Պողոս...

«Ամենապոեմը» կարևոր նշանաձող էր Չարենցի ստեղծագործական կյանքում: Իսկապես ասած, սա բանաստեղծի առաջին լուրջ գործն էր՝ մարդկային անհատականացած, կոնկրետ բնավորություններ, մեծ բովանդակություն մարմնավորող գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու ճանապարհին:

Ինչպես վերը նշվեց, Չարենցն այդ տարիներին ուշի-ուշով հետևում էր սովետական գրականության ղարգացմանը, խորհում ու խորհում ունեցուցի՞րն ժամանակաշրջանի գեղարվեստական գրականության սկզբունքների մասին՝ սերտորեն կապված նոր արվեստի ընդհանուր խնդիրների հետ: Այս ամենի վերաբերյալ նա հատուկ հոգված չի գրել, բացի այդ բոլոր հարցերը անմիջականորեն «բերել» է «Ամենապոեմի» մեջ, սկսելով այն յուրօրինակ մի ծրագիր-գեղարացիայով: Ի դեպ, այստեղ շարունակվող խոսքը, ըստ էության, նա սկսել էր դեռևս ռադիո-պոեմներում:

1920 թ. մարտ-հունիս ամիսներին Երևանում գրված ռադիո-պոեմները («Նայիրի Երկիրը», «Դեպի ապագան», «Բրոնզե թևեր կարմիր դալիքի») համակում են ընթերցողին իրենց ներքին լիցքով, ունեցուցի՞րն նպատակադրությամբ, «դաշնակցության պառնասի» ազգայնական պոեզիայի դեմ ուղղված պոլեմիկական շարժում: Հայաստանի նոր ճակատագրի կանխադրումը ռադիո-պոեմներում արտահայտվում է ոչ թե տարտամ հույսի կամ ցանկություն ձևով, այլ որպես ժողովրդի հաստատուն վճիռ, պատմական դարգացման անխուսափելի քայլ:

Չարենցն իրեն կոչում է «կարմիր բանաստեղծ», և դա արդեն քաղաքական այնպիսի մի ինքնարևութագիր է, որ, վերջին հաշվով, կանխորոշում է ռադիո-պոեմների թեման և բովանդակությունը: Ունեցուցի՞րն ժամանակաշրջանը արմատապես վերափոխել է բանաստեղծի նկարագիրը, ներշնչել ուժ, անսասան հավատ:

Ոտքերս ամուր, հողի մեջ մխած,
Գլուխս աստղերում,
Անասան, հաստատ կանգնած հողմային
Նրերի հրում—
Իմ հավերժատես, պայծառ աչքերով
Նայում եմ հեռուն:

Ռեւոլյուցիան բանաստեղծի հայացքն ուղղել է դեպի ժողովուրդը, նրա երգերը դարձրել թանկ ու հարազատ բանվոր մարդկանց, գյուղացիներին, ղինվորներին: Չափազանց կարևոր է այն հանգամանքը, որ Չարենցն արդեն ռադիո-պոեմներում հռչակում է ժողովրդին ակտիվորեն ծառայելու բանաստեղծական իր սկզբբունքը, վերջնականապես ձևակերպում իր և ժողովրդի շահերի միասնության գաղափարը:

«Ռադիո-կայան է իմ հողին հիմա»,— բացականչում է բանաստեղծը: Եվ տրուվհետև նա հրապարակ է դուրս եկել երգելու «բոլոր կողմերում տառապող մարդկանց» խնդույթյունը, պայքարն ու սխառնքը,—նրա երգը հաղթական է հնչում, նրա ձայնը հզոր է և հաստատ: Բանաստեղծը իր հողին, խոհերը, բոլոր զգացմունքները նետում է աշխարհին, միաժամանակ զգայուն սրտով որսում աշխարհի ժողովուրդների բյուրավոր սրտերի արձագանքը: Հետըզհետև վերանում է սահմանը բանաստեղծական «եսի» և կոլեկտիվի հզոր զանգվածի միջև, և իր տրամաբանական ավարտով տրիբուն-բանաստեղծի կերպարը լուծվում է, ձուլվում հին աշխարհի դեմ ծառացած ժողովրդի կերպարին:

Ես եմ—եղբայրս, ընկերս—օ՛, ո՛չ.
Կա՛մքը իմ, կա՛մքը քո—ու էլի՛, էլի՛
Կամքեր նույնազոր—հաղար ու հաղար
Ու էլի, էլի,
ու էլի՛, էլի՛...

Այսպիսով, բանաստեղծի բախտի թիման վերաճում է ժողովրդի, ամբողջ մի սերնդի ճակատագրի թիմայի: Եվ ինքը Ապագան՝ իր բրոնզե թևերով, արդեն ոչ թե վերացական մի բան է, հիպերբոլիկ սիմվոլ, այլ պատմության վաղվա իրական օրը, որ ծնվում է այսօր՝ պայքարի բոցերի մեջ: Ուստի և բնական, ինքնաբերական է հնչում բանաստեղծի ղիմումը՝ օերունդներին՝ ռադիո-պոեմներից մեկի վերջում:

Եվ նրանք, որ դեռ աշխարհում չկան,
Որ դեռ նոր պիտի մայրեն աշխարհում,
Դեռ նոր պիտի դան,—
Կարող են, թող մեր թոխնիքն այսօրվա
Անձկորեն շրջան...

Խաղիտ-պոեմների բոլոր այս մոտիվներին հանդիպում ենք նաև «Ամենապոեմի» նախերգում և վերջերգում (որ բանաստեղծն անվանում է սկիզբ և վերջաբան): Միայն թե այստեղ դրանք արգեն արտահայտվում են ավելի ճշգրտությամբ, առավել հաղթական շնչով: Արդեն իսկ պոեմի վերնագրով՝ «Ամենապոեմ»—Չարենցը հաղորդում է արվեստի՝ որպես հանուրի գործունեության, որպես ռեոլյուցիոն մասսաների ստեղծագործական եռանդի արտահայտության իր նոր ըմբռնումը:

Իսկական պոեզիան աշխատանքի մեջ է, ստեղծարար գործի մեջ, ճշմարիտ տաղանդը հլոր և արդյունավետ կարող է լինել միայն այն դեպքում, երբ նրա տարերքը, էությունը սերն է աշխատանքի հասարակ մարդկանց նկատմամբ: Հաղար-հաղարավոր գեղեցիկ պոեմ և երգ ունի պահած իր հոգում «ամեն մի թաթոս», ամենամեծ երգասաց ժողովուրդը: Չարենցը անխնա փշրում է բոլոր այն «փղոսկրյա աշտարակները», որտեղ մի ժամանակ փորձում էր օթեանել նաև ինքը, և ողջունում պոեզիայի ներխուժումը, խիզախ մուտքը կյանքի և պայքարի լայն հրապարակ: Եվ նա ժողովրդին է սրակում բանաստեղծի դափնեպսակով, բազմիցս կրկնելով, որ աշխատանքի անանուն միլիոնավոր մարդիկ ստեղծել են ամենամեծ երգը՝ աշխարհը—իր ողջ գեղեցկությամբ ու հարստությամբ, քաղաքները, երկաթուղիները, խճուղիները, հավասարապես և՛ խրճիթները, և՛ ապարանքները, ամեն-ամեն ինչ: Հենց այստեղից է ահա, որ սրունում հառնում է «տիեզերական բանաստեղծի» կերպարը.

Այո՛:

Ինչո՞ւ միայն ես:

Թող բոլորը նրանք—երգեն:

Բոլորի՛ն—բոլորի՛ն—բոլորի՛ն—

երգեն:

Երգելու, նոր արվեստ, նոր կյանք ստեղծելու աշխարհի բոլոր մարդկանց ուղղված Չարենցի կողմ՝ հասարակ մարդու իրավունքների անձեռնմխելիության հաստատումն է: Եվ նոր կյանքի ու

նոր արվեստի այս անբաժանելի միասնության մեջ Չարենցը տեսնում էր մարդկության իսկական վերածնունդն ավելագույն շնորհիվ իր բերյան ունեցության մեծագույն նվաճումներից մեկը: «Ամենապոեմի» նախերգում Չարենցն ստեղծում է բանաստեղծ-ժողովրդի տիտանական կերպարը: Վերջերգում նա նորից է վերադառնում «անձնական» թեմային, «բանաստեղծական իր սեփական բախտին»: Գլխավորն այստեղ այն է, որ բացահայտվում և իմաստավորվում է բանաստեղծի և դասակարգի, բանաստեղծի ճակատագրի և դասակարգի ճակատագրի փոխհարաբերությունը, և Չարենցը գտնում է զարմանալիորեն դիպուկ ու յուրովի սպառիչ մի ձևակերպում, որով և ավարտվում է պոեմը.

Կերգեմ քո կոիվը մեծ,
Աշխատանքդ հոգ՛ր, անծի՛ր—
Այս պոեմս—քո կա՛մքը երգեց,
Այս պոեմս—դո՛ւ երգեցիր:

Թե խաբեն օրերն այս հրկեզ՝
Սրտո՛վ միշտ քեզ պե՛ս ու քեզ հե՛տ—
Ես էլի՛ քո փառքը կերգեմ—
Ես—չնչին,
Վերջին
Պոե՛տ...

Բերված տողերն արդեն իրենց մեջ թաքցնում են Չարենցի այն նոր պոեմի մտահղացումը, որ նա անվանում է «Չարենց-Նամե»։ Լիրիկական մի յուրօրինակ օրագիր է «Չարենց-Նամեն», բանաստեղծական խոստովանություն, որը փոխադրում է մեզ բանաստեղծի պատանեկան անուրջների և երազանքների աշխարհը պատմում առաջին սիրո և հուսախաբության, խելահեղ հափշտակության և անսասան ինքնազգաստացման մասին։ Սակայն պոեմի ռեալիզմը ոչ միայն և, թերևս ոչ այնքան, դեպքերի և փաստերի հավաստիության մեջ է։ Խոր, ոգեշունչ լիրիզմ՝ ամենից առաջ սրա մեջ է դրսևորվել «Չարենց-Նամեի» ռեալիստական պաթոսը։ Սակայն լիրիզմ էլ կա, լիրիզմ էլ. և Չարենցը, հիանալիորեն հասկանալով դա, պոեմի ընթացքում ոչ մի անգամ չի վերադառնում իր վաղեմի բանաստեղծությունների պատկերավորման սխստեմին և ինտոնացիաներին, թեև բազմիցս խոսում է անցյալի մասին։ Նա նայում է իր անցած ճանապարհին և գնահատում այն՝ այս անգամ արդեն որպես ունեցություն մեծ ժամանակաշրջանի քաղաքացի.

Թող իմ սիրտը—բուրմունքը վարդի,
Իսկ ուղեղս—կրա՛կը խանձի։—

— Իսկ հիմա լսեցե՛ք, մարդի՛կ,
Շահ-Նամեն բանաստեղծ Չարենցի...

Հեղինակային այդ նոր դիրքորոշումն էլ ահա պայմանավորում է պոեմի լիրիկայի նոր բնույթը։ Թող այս համեմատությունը անսովոր չթվա և տարօրինակ, բայց, կարդալով «Չարենց-Նամեն», ակամայից վերհիշում ես Գերցենի խոսքերը, որը «Օղբերություններ և խոհերը» բնութագրում է որպես «отражение истории в человеке, случайно попавшемся на её дороге»։ Չարենցի պոեմում անձնական թեման, լիրիկական հերոսի կենսագրությունը իմաստ ու նշանակություն են ստանում այնքանով, որքանով արտացոլում են պատմական զարգացման մեծ, էապես կարևոր օրինաչափություններ։

Ռևոլյուցիայի բանաստեղծ և մարտիկ Նիկիտ Չարենցը «իր մասին» պատմածը այլևս չի սահմանադատում «Ժամանակի մասին» պատմածից։ Նա իմաստավորում է իր կյանքի պատմությունը սերտորեն կապված մեր դարի առաջին երկու տասնամյակի հասարակական-քաղաքական կարևորագույն իրադարձությունների հետ։

Թեև «Չարենց-Նամենում» նշանակալից տեղ է գրավում լիրիկական հերոսի ճակատագիրը, այդուհանդերձ դա երկի միակ գեղիշխող թեման չէ։ «Հեռագրային» ժլատ լեզվով Չարենցը ստեղծում է այն մեծ և բարդ ժամանակաշրջանի պատկերը, որի խաշուղիներում բանաստեղծը որոնել էր, ապա տիրացել իր նոր քախտին։

3

Չափազանց բարդ պատկեր է ներկայացնում Չարենցի քսանական թվականների առաջին տարիների ստեղծագործությունը։ Ճշմարիտ, մեծ բովանդակություն ու վարակող ուժ ունեցող երկերի կողքին («Ներք ժողովրդի մասին», «Խաղաղության ռազիո», «Ամենապոեմ», «Չարենց-Նամեն») բանաստեղծը գրել է նաև գաղափարապես անհասուն (երբեմն նաև արատավոր), գեղարվեստական արժեքից զուրկ բանաստեղծություններ և պոեմներ։

Նվ ճիշտ չէր լինի, իհարկե, եթե մենք Չարենցի այդ իսկական նվաճումների և հաջողությունների կողքին շտեմանեինք նաև նրա վրիպումներն ու սալթաքումները, որոնք, վերջին հաշվով,

բանաստեղծի տեական որոնումների արդյունք էին՝ նոր արվեստի ստեղծման ճանապարհին:

Չարենցի դիրքորոշման հակասականությունը առանձնապես աչքի է ընկնում կլասիկ ժառանգության վերաբերյալ նրա մի շարք դատողություններում, հարցեր, որոնց շուրջը այդ տարիներին տաք վիճաբանություններ են ծավալվում ինչպես ուսու, նույնպես և հայ գրողների միջավայրում:

Իրավացիորեն հաստատելով, որ Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան գրողների առջև բացեց նոր հորիզոններ, կանխորոշեց արվեստի պատմական մի նոր բովանդակություն, այդ օրերին Չարենցը միաժամանակ չէր հասկանում, որ ռևոլյուցիան ոչ թե դեն է նետում, այլ հակառակը՝ ընդունում, աշխատավորության սեփականություն է դարձնում այն ամենը, ինչ գեղեցիկ է ու վեհ, ինչ մարդկության հանճարով ստեղծվել է դարերի ընթացքում:

«Նրերի գեղեցիկացիան», ինչպես և Չարենցի շատ ելույթներ, գրված էին սրուկեղծական բովանդակների ոգով:

Չարենցի էսթետիկական հայացքների հակասականությունը իր անդրադարձումն է դնում «Ռումանս անսեր» և «Ասպետական» պոեմներում (1922), «Պոեզիոլոնա» ժողովածուում (1922) և մանամիր նաև «Կոմարլոմանխում» (1924):

«Ռումանս անսերը» իր ձևով հեղինակային ընդարձակ մի մեկնախոսություն է: Պոեմը սկզբից մինչև վերջ բանավիճորեն ուղղված է սիրո «քաղքենիական իդեալի» դեմ: «Pro domo sua» հոգովածում, պատասխանելով քննադատ Ա. Կարինյանին, որն իրավացիորեն նշել էր «Ռումանս անսերի» գաղափարական-գեղարվեստական արատավորությունը, Չարենցը գրում է. «Իմ «Ռումանս անսեր»-ով ևս դուրս եմ եկել մի կուլմից մեր հին (տերյանական) պոեզիայի, մյուս կողմից մեր «սրուկեղծականների» դեմ: Յանկացի եմ պատկերել սերը: Ինչպիսի— Տերյանյան պատիվ, երազային վերաբերմունքին դեպի «կյնը», դեպի այդ բուրժուական «ցնորքը» ևս հակադրել եմ տոնական ատելությունը դեպի այդ «ցնորքը»...

Ի՞նչ սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես— ահա իմ պոեմի իմաստը... Ես չեմ ուղում այդ «ցնորքը», որը իմ անցյալ, մինչև հեղափոխական ստեղծագործության հետ «թքել եմ արդեն դեն»: Եվ այնուհետև. «...ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը: Շերշենինիչը և Մարիենգոֆը այստեղ ու պրի ցեմ... Հայտնի է, որ «Նե՛Պ»-ից հետո դուրս ցրվեց «մեկշանհերի մոուլթը»

(ինչպես ասում է Մայակովսկին) անգամ մեր շատ և շատ կուսակցական ընկերների հոգիներից: Եվ երբեք կապ կա «Ռոմանսի» և «ՆէՊ»-ի միջև—ասպա այդ կապը հարկավոր է հասկանալ հակառակ իմաստով: «Ռոմանսի» սրագույն անկյունները ուղղված են այդ «մոմօթներին» ունիսին»:

Մեջ բերված հատվածից երևում է, որ Չարենցին իսկապես հուզում էին կենսական մեծ պրոբլեմներ, որ նա իսկապես ձգտում էր արվեստին հաղորդել սրբնիլաց, մարտական ոգի, դարձնել մագսաների ձեռքին հզոր զենք՝ մարդկային նոր կենցաղի, նոր հարաբերությունների համար մղվող պայքարում: Հատկանշական է, որ Չարենցը Մայակովսկուն պարծանքով է համարում իր ուսուցիչը, որի ստեղծագործությունը մշտապես նա հետևում էր. ամենայն ուշադրությամբ: Սակայն Չարենցը Մայակովսկուն իր ուսուցիչը ճանաչելուց հետո դեռևս շատ ճանապարհ պիտի անցներ, որպեսզի հասկանար և ստեղծագործորեն յուրացներ բոլորայնության մեծ երդչի բանաստեղծական նորարարությունը: Մայակովսկին, որ նույն 1922 թ. դրել էր բոլորայնություն հռչակելով ներթափանցված «Սիրում եմ» պոեմը, դեռևս շարունակում էր Չարենցին պատկերանալ ֆուտուրիստական փառքի դափնեպսակով. ուստի և հայ բանաստեղծի ուսումնառությունը Մայակովսկուց այդ շրջանում կրում էր միակողմանի, բոլոր էություն, ձևական բնույթ: «Ռոմանս անսերում» Չարենցին չհաջողվեց վեր հանել մարդկային զգացմունքների հարստությունն ու գեղեցկությունը:

Չարենցից պակաս ուժով չէ Մայակովսկին հակադրվել անկուսակցին «լիրիկայի» ջառագուղներին: Սակայն նրա այնպիսի գործերում, ինչպիսիք են «Սիրում եմ» և «Այդ մասին» պոեմները, հիմնադրված, ինչպիսիք են «Սիրում եմ» և «Այդ մասին» պոեմները, հիմնադրված աշխարհի, քաղաքների և իդեալի հանդեպ տաժած ատելությունը զուգակցվում է սիրո բարձր, վեհ զգացմունքի հաստատման պաթոսով: Սերը Մայակովսկու երկերում վիթխարի է, հզոր, գեղեցիկ:

Այդպիսին չէ սերը Չարենցի պոեմում: Արդեն իսկ նրա վերնագրի մեջ՝ «Ռոմանս անսեր», թաքնված է այն հատիկը, որը զարգացնելով մերժում և դատափետում է սիրո զգացմունքը, Պոեմի ողջ ընթացքում Չարենցը դիտավորյալ նստահեղձում է սիրո թեման, նատուրալիստական մանրամասների ընդգծումով փորձում այլանդակել նրա վեհացնող և ոգեշնչող էությունը: «Ռոմանսում» Չարենցը մեխանիկորեն ներմուծում է որոշ պատկերներ «Վլադիմիր Մայակովսկի» տրագեդիայից, «Վարտիկավոր ամպ» և «Ողնաշարի սրնգափողը» պոեմներից, որոնք այստեղ արդեն

կորցնում են սոցիալական այն իմաստը, որ ունեին Մայակովսկու գործերում: Նոր բարոյականության, նոր մարդու սիրո գեղեցկության հարցը Չարենցի պոեմում մնում է չլուծված: «Ռոմանս անսերը» հնչում է որպես անախորոնիդ, որպես Մայակովսկու վաղ ստեղծագործության՝ այն էլ միակողմանիորեն ընկալված, ուշացած արձագանք:

Պակաս հակասական չէ նաև «Պոեզոգլոնան», որտեղ գետնի ված բանաստեղծությունների մի մասը դեկլարատիվ բնույթի է: Հայ գավառական քաղաքի կենցաղի ճշմարտապատում ուրվագծերն ու ռեռլյուցիոն իրականությունը գովերգելու կոչերը այստեղ միահյուսվում են անցյալի բանաստեղծական կուլտուրայի, հայ դասական քնարերգության դարավոր փորձի ժխտման հետ: Մարդու զգացմունքներին, կրքերին և ասլրումներին Չարենցը հակադրում է Մեքենայի, Շոգու և Երկաթի գեղեցկությունը: «Շոգեգալուստ» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք, օրինակ, այսպիսի տողերի.

Լսում է ձեր սիրտը այսօր
Անողոր ևրգ մի երկաթե
Օրերի մասին այն բոսոր,
Որ գալու են՝ բոբրոք ու թեժ...

...Մոտենում է նա, երկաթե,—
Իսկ այստեղ, խանդով անտեղի,
Գլումբեցի, հարրած մի Ալեք
Դեռ փչում է իր զուռնան զեղին...

...Միթե չի զգացել նա դեռ,
Որ արդեն մի հաղթ Մեքենա
Ցնցում է ձեռքով երկաթե
Այս խուղերը խանդով մի անահ:

Զգիտե՞, որ վաղը կրբի
Ու մահվան երգի փախարեն
Պիտի թեժ Կրկաթե երգի
Դաշտերում այս խուլ, մոխիրե...

Որքան էլ էական են Չարենցի սխալներն ու մոլորությունները՝ քսանական թվականների սկզբին, այնուամենայնիվ անվիճելի է, որ բանաստեղծն ընթանում էր իրականությանն ալելի ու ալելի մերձենալու անխոտոր ճանապարհով, «նվաճում» իրականությունը իր պոեզիայի համար և ժամանակաշրջանի մեծությունն ու անկրկնելիությունը վերարտադրելու համար՝ որոնում գեղարվեստական նոր միջոցներ:

Ճիշտ այս ելակետից պետք է դնահատել նաև «Կոմալմանա-
խը», որ հրապարակվել է 1924 թ. Մոսկվայում:

«Կոմալմանախը» հրապարակախոսական բնույթի գիրք է, որ-
տեղ պլակատային ազիտ-բանաստեղծությունների կողքին (որ ժա-
մանակի սրտը զբաղեցնում էր տրագիկաների տուրք էր), հանդիպում
ենք արդեն քաղաքական պոեզիայի իսկական նմուշներին: «Բոլոր
պոետներին» բանաստեղծության մեջ (1923 թ. մայիս), որով և
բացվում է ժողովածուն, — Զարենյը խոսքի վարպետներին կոչ է
անում մեծ պատասխանատվությամբ վերաբերվել ժողովրդի ուն-
չացիոն հաղթանակներին և եռանդուն մասնակցություն ցուցաբե-
րել երկրի քաղաքական կյանքին: Անդրադառնալով իր ստեղծա-
գործությանը, բանաստեղծը հպարտությամբ գրում է.

ես
մարտիկ եմ,
արիստե,
բուլեիկ...

Ինչու՞ սոցիալիզմի շարքային կառուցողների աշխատանքա-
յին էնտուզիազմի ակնատես, Զարենյը «Կոմալմանախում» մշա-
կում է սովետական հայրենասիրության, սրբոլետարական ինտեր-
նացիոնալիզմի և ժողովուրդների եղբայրական համագործակցու-
թյան թեմաները: Ժողովածուի լավագույն բանաստեղծություննե-
րում հաստատվում են սոցիալիստական իրավակարգի գերադան-
ցությունը կապիտալիստական համեմատությամբ, սովետական
խրականության գեղեցկությունը, լենինիզմի մեծ զաղափարների
ուժն ու անպարտելիությունը: Զարենյը մերկացնում է Արևմուտ-
քի, որպես «ծաղկող, ազատ երկիր», մասին եղած կեղծ պատկե-
րացումները.

Կարդացել եր
լսել եր երեի
ս — Ամերիկա...
ա — Դեմոկրատիա...
ս — Դրախտ...
ա — Եղեմ...

— Դրախտ է, իհարկե —
Միլիարդեր եր երեի...

Բարձրագույն իշխանությունը Ամերիկայում՝ դուլարի իշխա-
նությունն է: Նա ամեն տեղ է, այդ «միստր-դուլարը»: Կհանդիպի

նա ձեզ Նյու-Յորքում, եթե դուք միլիոնատեր եք, ապա սիրով կուղեկցի Ձեզ փողոցներում, կաֆեներ կտանի, կոտանի Սպիտակ տուն,— բայց միայն, եթե դուք միլիարդատեր եք. մի խոսքով հաճելի երիտասարդ է այդ «պրեզիդենտ-գոլլարը»:

Սատիրական դույներով է գծագրվում Ֆրանսիայի պրեզիդենտ Պուանկարեն, որը հայտնի էր կեղծիքի և խաբեության վրա կառուցված իր քաղաքականությանը, սովետական երկրի հանդեպ տաժաժ ատելությանը: Իրենց արտահայտիչ կերպարանքով ընթերցողի առջև են կանգնում նաև սոցիալ-դավաճաններ էրեբտը, Նոսկեն և Շեյդեմանը, կապիտալիզմի այդ երգվյալ սպասավորները:

Չարենցի քննադատությունը մշտապես ունի իր ուղղակի հասցեատերը, սակայն բանաստեղծի գլխավոր նպատակն է ցույց տալ սոցիալիստական հայրենիքի, այն երկրի պատմական սխրանքը, ուր առաջին անգամ իրագործվում են եղբայրության, հավասարության և ազատության մեծ սկզբունքները: Ամեն ինչ պատկանում է ժողովրդին. այստեղ երկրի բախար չեն կարող տնօրինել ոչ «պրեզիդենտ-գոլլարը», ոչ Պուանկարեն, և ոչ էլ Հուգո Ստինենսը:

Ընթերցող,

Մենք,

ես ու դուք

Ապրում ենք Շ. Շ. Շ. Ք-ում:

Խորհուրդների երկրում:

Այսինքն՝ երկրում մի,

ուր ապրում են բանտերն ու գյուղացին:

Տեր են ո՛չ թե էնպես,

Խոսքով,—

Բառացի:

Չարենցի այդ շրջանի ստեղծագործության մեջ ուշագրավ է «Մաճկալ Սարդի ուսումնությունը» պոեմը, որ առաջին անգամ տպագրվել է 1924 թ. «Նոր ալոս» շաբաթաթերթում: «Կոմալմա-նախից» հետո, որտեղ ղեկավարված բանաստեղծությունների խոշոր մասը գրված էր ֆուտուրիստական պոետիկայի հետևությանը, ժամանակակիցները «Մաճկալ Սարդի ուսումնությունը» դիտում են որպես որոշակի քայլ դեպի հայ գրականության ղեկավարատական ավանդները, որպես գործնական մի փորձ, որ կատարում է Չարենցը վերանայելու համար կլասիկալի նկատմամբ իր վերաբերմունքն ու հայացքները:

«Մաճկալ Սաքոյի պատմութիւնը» երկում Չարենցն արդեն հրաժարւում է «պլակատային լիզվից» և, հետեւելով Թումանյանի տրագիկականերին, բանաստեղծական արտահայտչականութեամբ գեղանկարում իր հերոսի կյանքն ու հոգեբանութիւնը: Պոեմը սուգորված է, դասակարգային դաժան պայքարի զգացողութեամբ և շնչով: Մոռացված և թշուառ է ներկայանում Սաքոն՝ պոեմի առաջին գլուխներում: Բայց պաշտում է առաջին համաշխարհային պատերազմը, և ահա հերոսը ռազմաճակատում է: Թնդանոթի բեկորը կտրում է նրա թևը: Պետրողրադում, լազարեթում, Սաքոն լրջորեն մտածում է կյանքի արմատական հարցերի շուրջը. ո՞ւմ է պետք պատերազմը, ո՞ւմ է իր նման միլիոններին քշել ու բերել ռազմաճակատ: Պարզ ու հասարակ, բայց հոգուն մեծ բան ասող խոսքերով է բացում Չարենցը լենինյան գաղափարների իմաստը.

...Ու դուրս եկավ ընկեր Անին,
Բանվոր խալիսը տվավ ուռաւ
Եւրոն խոսնեց նրանց ձեռին
Դռանշարի ձեռք իրաւ:
Ու երբ մի քիչ ձեռք կտրավ—
Խոսեց Անին ժողովրդին,
Ու ետ Ապես խոսքեր ասավ,
Եւ ջուր խմեց դիմի սրտից:

Լենինը ղինվորներին կոչ է անում վերջ տալ արյունահեղ եղբայրասպան պատերազմին, սվինները դարձնել աշխատավոր ժողովրդի երգչալ թշնամիներին՝ կալվածատերերի և կապիտալիստների դեմ: Ժողովրդի խոհերն ու ձգտումներն արտացոլող այս գաղափարներին է ահա, որ հաղորդակից է դառնում Սաքոն պատերազմում: Եվ այդ պրոցեսը, նոր գաղափարների հարստութիւնը պոեմում բացահայտւում է գեղարվեստական դիտումնաւոր պարզութեամբ և անմիջական ինտոնացիաներով, երկի հշուսվածքին օրգանապէս հարապատ ժողովրդական կենդանի խոսքով:

4

1923 թվականին Չարենցը գրում է «Կապկազ» երգիծական պոեմը, որի առաջին հրատարակութեանը որպէս բնաբան կցված են վ. Մայակովսկու «150.000.000» պոեմի հետեւյալ տողերը.

Художники

Вильсонов

Ллойд Джорджев,

Клемансо

рисуют —

усатые,

безусые рожи —

И напрасно:

всё

это

одно и то же.

«Կապկազը»՝ Անդրկովկասում հակառուլյուցիոն պարտիաների՝ դաշնակցության, մենշևիկների և մուսավաթականների, տիրապետության շրջանի դեպքերի յուրատեսակ ժամանակագրություն է:

Պոեմ-թամաշայի դեմոկրատական պաթոսը պայմանավորում է նրա քննադատական, մերկացնող բնույթը, նրա էմոցիոնալ հյուսվածքն ու ինքնատիպ արվեստը: «Ներկայացումը» վարում է բանվոր Ղարան: Եվ ահա ընթերցողի առջև են կանգնում հայ, ադրբեջանական և վրաց ժողովրդի ազգային շահերի դավաճանները՝ իրենց գրոտեսկային կերպարանքով: Օգտագործելով բուֆոնադային հնարանքներ, Չարենցը բացահայտում է այդ հակառուլյուցիոն պարտիաների ծախվածությունը, արկածախնդրությունը, քաղաքական անսկզբունքայնությունը, ծայրահեղ կտրվածությունը ժողովրդի շահերից, ծառայակամությունը Արևմուտքի իմպերիալիստական տերերի առջև: Գաղանային ատելությունը հեղափոխության հանդեպ, սարսափ աշխատավորության գիտակցական դարթոնքից, իշխանության անհագուրդ ծարավ, — ահա սրանք են միավորում դաշնակներին, մուսավաթականներին և մենշևիկներին, և «ներանք բոլորն էլ նույնն են»:

Պոեմում մեծ դեր է կատարում, այսպես կոչված, «խոսքային դիմումը»: Ահա, այդպիսին է, օրինակ, բանվորի պարզ, շիտակ, դիմում-խոսքը.

Տավարիչչի՛:

էսպե՛ս:

Բաղավորը չկա:

Հիմի պետք է, որ մենք

թոցենք —

նրա քեռուն, տղին, թոռին, ծոռին, բավորին, բավորի ազդեան:

Տավարիշի՛:

Կորչի՛ն

մոլլան, տերտերը, կնյազը, բուրժուազին, շարշին:

Բանվորին ընդհատում է մենշևիկը, որի ճառը լիբերալ ֆրազ-ներն մի խառնուրդ է. նա նույնիսկ հավակնում է ներկայանալ որ-պես ունեյուղիտներ, թեև, ըստ էության, պաշտպանում է բուր-ժուազիայի շահերը.

Տավարիշի՛.

հիշտ է.

Թագավորը, որ կար,

ընկեր բանվորի ասածի նման՝ լիրը էր.

մեր արյունն էր ծծում, բորենի էր ագահ:

Թագավորը չկա:

Բայց ի՞նչ—

է. կեր բանվորի ասածի նման՝ կենդանի են կնյազը,

վաճառականը, աղամեղիքը, շարշին:

Ճի՛շտ է. նրանք են մեր թշնամին հիմի:

Բայց դուք—

մոռանում եք, որ կա—արտաքին թշնամի՝

հեմե՛ց,

թյուրք:

Դուք դիտե՛ք, որ պրանք թե դան՝

Թագավորին նորից կնստեցնեն թախտին:

Ի՞նչ կմնա—

է; ի՞նչ...

Ոսկի ձկնիկի առակը դիտե՛ք.—

նո՛ւյնը. կլի:

Նուրբ ու խորամանկորեն է գործում մենշևիկը, հավասարու-թյան նշան դնելով իր և բանվորների միջև, դասակարգային իր շահերը ներկայացնում որպես համազգային շահ: Դաշնակցականը խոսում է «ունեյուղիտն որևէ բան» ասել, սակայն հենց այդ խղճուկ փորձն էլ շրջվում և դառնում է նրա համար ինքնամերկացում: Առարկելով բուլշևիկին, ահա թե ինչ է ասում դաշնակցականը.

Հայրենակիցե՛ն՝:

Սո՛ւտ է:

Առաջ դեռ հալա թյուրքին քշենք Իզմիր—

հետո,

կամայ-կամայ,

թե կուզեք—կհասնենք սոցիալիզմի:

«Կապկազը» ավարտվում է մի պատկերով, որտեղ նկարագրվում է Անդրկովկասը՝ ռևոլյուցիոն Ռուսաստանի դեմ որպես ռազմական պլանցդարմ օգտագործելու ազդեցնական պարտիաների և նրանց արտասահմանյան ոգեշնչողների «գործունեության» լիակատար փուլումը: Բանվորները, գյուղացիները և զինվորները իրենց ճանապարհից դեն են շարտում դաշնակցականներին, մենշևիկներին և մուսավաթականներին և «Խնտեռնացիոնալ» երգելով (որ վարպետորեն թարգմանել է Չարենցը) հռչակում նոր ժամանակաշրջանի սկիզբը անդրկովկասյան ժողովուրդների կյանքում:

Բուրժուա-նացիոնալիստների քաղաքական ողջ սնանկությանը, որոնք իրականում ժողովրդին հրում էին դեպի անդունդը, իսկ առերևույթ քողարկվում «ռևոլյուցիոն» և «հայրենասիրական» լողոկոսներով, — գեղարվեստական մեծ ուժով վեր է հանվում «Երկիր Նայիրի» վեպում, որ տպագրվել է «Նորք» հանդեսում՝ 1922—1925 թթ.:

Գծվար է «Երկիր Նայիրի» վեպ համարել, եթե մենք դատակ հասկանում ենք գեղարվեստական լայն կտավի մի գործ՝ սյուժետային որոշակի գծերով, կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքով, հերոսների հանգամանորեն գծագրված բնավորությամբ: Այն նաև պոեմ չէ, թեև վերջինիս հատկանիշներից անպայման կան «Երկիր Նայիրիում»: Եվ, իհարկե, միանգամայն իրավացի է, Մարիետա Շահինյանը, երբ Չարենցի այս գիրքը անվանում է էպոս, Նայիրի երկրի հին և նոր պատմության, հին և նոր նայիրցիների գեղարվեստական ընդհանրացված ժամանակագրություն, անորոք երգիծանք ուղղված «ազգային ուժանդի» դեմ՝ նրա հայկական կոնկրետ արտահայտությամբ, պատմական մեծ իրադարձությունների նախօրեին:

«— Ինչքա՞ն, ինչքա՞ն անգամ հարցրել եմ ես ինձ, թե ի՞նչ է վերջապես — Նայիրին: Գուցե քեզ տարօրինակ թվա այս հարցը, սիրելի ընթերցող: Բայց դա նույնքան է բնական, որքան այն հարցը, թե ո՞վ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում: Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը», — այսպես է գրում Չարենցը իր գրքի առթիվ գրած առաջաբանում, և այս խոսքերի մեջ է ահա երկի գաղափարական-գեղարվեստական էությունն ըմբռնելու բանալին: Ի՞նչ է Նայիրին, ուրբե՞ր են նայիրյանները, ի՞նչ ենք եղել երեկ, ո՞ւր ենք գնում, և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը — ահա այս հարցերն են, որ հուզել և մտատանջել են Չարենցին երկար տարիներ: Այդ հարցերին բանաստեղծը ավելի կամ պակաս չափով անդրադարձել

է մինչ Հոկտեմբերը, և Հոկտեմբերից հետո գրված համարյա բո-
լոր գործերում, ներառյալ հոգւածները: Պատանկան գործերում
բանաստեղծը չէր կարող, իհարկե, հստակ և որոշակի պատասխան
տալ այդ հարցերին: «Դանթեական առասպելում», ինչպես արդեն
ասվեց, Չարենցը ազգային հարցը կապում է սոցիալականի հետ,
և զգալի չափով իր վրայից թոթափում վերացական և մշուշապատ
պատկերացումների բեռը:

Իր բնույթով երգիծական «Ազգային երազ» պոեմում՝ գրված
1917 թ. դեկտեմբերից (1918 թ. փետրվարը, Չարենցը պսակադերծ
է անում «կույր ու հարբած ամբոխի» ումանտիկական ցնորքները,
ամբոխ, որի մեծ մասը, քաղաքական կարճատեսութեան հետեան-
քով, աղատագրության, ազգային վերածննդի և կամ ուղղակի բա-
րեկեցիկ կյանքի՝ ինչ-որ հույսեր էր կապում «Փրադլորների»,
«հերոսների», «ազգային սջուների» գործունեության հետ:

Չարենցը ցավով և մորմորով է պատմում իր ժողովրդի դա-
ժան ողբերգությունը, որի բախտը տնօրինել էին ցանկանում փուշ
մարդիկ, խզճուկ բախտախնդիրներ, սպեկուլյացիայի և թափափուկ
նրա բարձր խոհերը, հայրենասիրական զգացմունքներն ու ողա-
տասիրական ձգտումները: Կյանքի դառը, դաժան ճշմարտությու-
նը՝ սխառական դարգացման անհաղթահարելի օրենքով, ցրում է
«ազգային» այդ կոշմարային «երազը». այս ամենի մասին, իհար-
կե, բացահայտորեն և ուղղակի ոչինչ չի ասվում պոեմում, սա-
կնայն տրադի-կոմիկական այդ ամբողջ պատմությունից անմիջա-
կանորեն բխում է հենց այս եզրակացությունը: Իսկապես ասած,
«Ազգային երազը» «Երկեր նայելի» յուրօրինակ նախերգանքն է.
պոեմում առկա են այնպիսի թեմաներ ու մոտիվներ, որոնք վե-
պում ստանում են մեծ իմաստ և հնչեղություն: «Ազգային երազը»
ավարտվում է դառը հիասթափությամբ լի տողերով, որը միաժա-
մանակ հավակնություն ունի լինելու կյանքի—գոյության փիլիսո-
փայական, «ընդհանրական» բնութագիր.

Մի՛թե չդիտես, ասացի ես ինձ,—

Որ չի տարբերվում կյանքը երազից:

Մի՛րա՞մ է կյանքը, երազ ու տեսիլ—

Քո այդ երազում դու կյանքն ես տեսիլ:

Կյանքը աշխարհում մի երազ է հենց,

Օ, ցնդած պոետ նգիշե-Չարենց...

«Ազգային երազում» ռեալ կյանքը «տեղավորվում է» երադի
պայմանական շրջանակների մեջ, հերոսների գրոտեսկային ֆի-

գուրները՝ իրենց ծիծաղելի և խղճուկ քարոզներով ու արարքներով մարդկային պաշտոյաններ են: Այլ է «Ներկիր Նաիրին»․ այստեղ ոչ թե կյանքն է երազում, այլ կոշմարը՝ կյանքում, մարդկանց պարոդիա չէ այն, մարդիկ իրենք են իրենց ներքին էության պարոդիան:

«Ներկիր Նաիրին» մասին չի կաշիլի ճիշտ դատել, առանց պարզելու պատմողի դիրքորոշումը: Պատմողի խոսքում առհասարակ հաճախ են լսվում հիացական ինտոնացիաներ, որոնց դերը, սակայն, որոշ չափով արտասովոր է: «Քաղաքի արևմտյան ծայրում, վերը, ժայռակուռ, գեղին բլուրի վրա, խիստ, խոժուռ, որպես արևելյան քարն մի բռնակալ—բազմեղ է բերդը: Ժայռն իր գահի, աթոռի վրայից նայում է քաղաքին: Քարերի վիթխարի արկղ լինի կարծես՝ ծանր՝ ընկել է վերից տւ կախված մնացել է բլուրի վրա, նստել է՝ ծանր ու հաստատ—Ընկել է նախ մի հսկայական քարն արկղ կարծես—և հետո, մեկը մյուսի ետևից տեղացել են վար ուրիշ մեծ ու փոքր, ծանր ու թեթև, զանազանաձև սնդուկներ՝ մեկը մեկի վրա, կողք-կողքի. հրաշք է. չես հասկանում, զարմանում ես, միայն... Հիմարները միայն կարող են զարմանալ այդ բերդի վրա...»: Այստեղ մենք գործ ունենք Չարենցի երգիծական յուրօրինակ ոճի հետ: Սուր հեգնանքով, ժխտողական ոգով ներարկված «հիացումներ»: Ինտոնացիան երգիծական բնույթ է ստանում նաև այն դեպքում, երբ Չարենցը դիմում է բառային բնութագրին՝ «հրաշք է», «հիանալի», «գեղեցիկ», «անկրկնելի», «զարմանալի», «նշանավոր» և այլն:

«Սնդուկի» և հիացական «հրաշք էր» բացականչության զուգակցումը արտացոլում է, ասես, նայիրցի քաղբենու խղճուկ մտածողությունը, որ այնուհետև պետք է մերկացվի գրքի էջերում:

Ապա ծանոթանում ենք նայիրյան հնամենի քաղաքի մյուս «հրաշքներին»՝ Վարդանի կամուրջը, Առաքելոց եկեղեցին, Լրկաթուղին, հինգ հարկանի շինությունը քաղաքի մեջտեղում, որտեղ տեղավորված են գավառի ազդեցիկ հիմնարկները, գիմնազիան, խանութներ և կրպակներ: Սակայն, ամենակարևորը, իհարկե, քաղաքի բնակիչներն են՝ իրենց գորշ, միապաղաղ ասլրեւածեղով, իրենց ձանձրալի առօրյայով: Չարենցի երգիծանքի ումն էլ հենց այն է, որ նա կարողանում է պատկերել բազմապիսի, բայց և ինչ-որ բանով զարմանալիորեն միմյանց նման նայիրցիների կերպարներ: Գրողը սրում, ընդգծում է իր հերոսների այն գծերը, որոնք ավելի են տպավորվում հիշողության մեջ, կերպարների կեն-

ցաղային-հոգեբանական նեղ մեկնաբանությունը զուգակցում նրանց լայն, սոցիալ-սպասմական բնութագիրը: Առաջին ելակետով (կենցաղային կամ հոգեբանական) «Երկիր Նաիրիի» ամեն մի «բնակիչ», ասես, պահում է իր դեմքը, յուրահատկությունները, սովորությունները, սակայն գլխավոր հարցում՝ կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, կյանքի ընկալումով բոլորն էլ նմանվում են միմյանց, նույնանում դատարկ ցնորքների ընդհանուր սլորաում, ցնորքներ, որ մշտապես բորբոք է պահում «նաիրյան գործերի կենտրոնը»՝ դաշնակցության «կենտրոնը»:

Այս տեսակետից կարող է թվալ նույնիսկ, թե Չարենցն իր գրքում աղավաղում է սպասմական ճշմարտությունը, քանի որ ցույց չի տալիս այն ուժը, որ հակադրվում է «նաիրյան գործերի կենտրոնին», և վնասում ներկայացվող համարյա բոլոր նաիրցիներն էլ գտնվում են դաշնակցական «հիպնոզի» թակարդում: Սակայն այդպես է արդյո՞ք. վնասի ամենաբարձր, ամենահանդիսավոր պահին չի հնչում արդյո՞ք հեղինակը, ոչնչացնող ծաղր «նաիրյան այդ «գործերի կոմիտեի» հասցեին, և բացասական շեշտված լիցք չունի՞ արդյոք հենց ինքը քաղաքական այդ հիպերբոլան: Այն ամենը, ինչ առնչվում է այդ «կենտրոնի» գործունեության հետ, ըստ էության հակապատմական է: Դաշնակցության «գործի» դատապարտվածության պատճառը մասնավորապես այդ նույն նաչիրցիներն են, որոնց Չարենցը ներկայացրել է իր գրքում. մանր ու խոշոր «հերոսներ», որոնց, այսպես ասած, «նշանակալիությունը» և «արժանիքները» կարող են գրսևորվել միայն ստեղծության և ոչնչության մեջ: Երբ հերոսների արժանիքները երևույթական են, երբ նրանց ժափին ասված ճառը կամ խոսքը կարող է շրջվել և հնչել որպես հեղինակը, երբ «դրամատիկական կոլիզիան» ներկայանում է ընթերցողին իր իսկական կոմիկական կողմից, ասպա ուրեմն այդ ամենը միասին վերցրած դառնում են գործոն-մեծ ուժ, ասել է թի երգիծական երկի դրական, հաստատող պաթոս:

Ճիշտ այդպես է ահա «Երկիր Նաիրիում»: Նրա հերոսները Գոգոլի հայտնի սպասմվածքի իվան իվանովիչի և իվան Նիկիֆորովիչի պես, չնչին են հենց այն պահին, երբ ներկայացվում են որպես «բարձր» մարդիկ, հիմար են իրենց «իմաստությունամբ», անբարոյական՝ «բարոյականությունամբ», ստոր են իրենց «ազնվությունամբ» և վերջապես նրանք ծիծաղելի են, որովհետև իրենց թշվառ, խղճով գոյությունը (առաջիններն իրենց բուսական ան-

հշատ

նպատակ կյանքով, երկրորդները՝ առերևույթ գործով) ընդունում և հռչակում են որպես իսկական, հիացմունքի և ընդօրինակության արժանի մարդիկ:

Երբեմն բավական են միայն հերոսներից մեկի կամ մյուսի կենսագրության մեկ կամ երկու մանրամասն, որպեսզի նրա մասին կազմվի ավելի կամ պակաս ամբողջական պատկերացում: Չարենցն իր վեպում ընդհանրապես չի ձգտել կուտակել փաստեր, մանրամասներ, օրինակներ կամ ինչ-որ բնութագրեր: Գրողն ընտրելիս չափազանց խիստ է և ժլատ, սակայն ընտրածը միշտ էլ հնչեցվում է ամբողջ ուժով, երանգներով և ղորությամբ:

Ահա, օրինակ, ընթերցողը ծանոթանում է քաղաքային հիվանդանոցի բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչին: Մերկացումն առաջ է տարվում նրա «մարդկային մտադրությունների» և անսպասելի, բայց այդ իսկ մտադրությունների կենսագործման ճանապարհին ծագած «կարևոր հանգամանքների» «լուրջ» հակադրության ոլորտում: Եվ ծիծաղելին էլ հենց այդ «կարևոր հանգամանքների» էության մեջ է, նմանօրինակ խոչընդոտների հնարավորության մեջ, մանավանդ, երբ դրանք ներկայանում են որպես ծանրակշիռ պատճառաբանություններ, թեև ընթերցողն արդեն գիտե զրանց իսկական գինն ու արժեքը: «Քաղաքային հիվանդանոցն էլ, աւելնր, համարյա թե քաղաքից դուրս է գտնվում. միհարկանի ցածլիկ մի տնակ է այդ, որ գտնվում է քաղաքի ծայրում, մի ցեխոտ ու նեղլիկ փողոցի անկյունը՝ ինքն էլ ցեխոտ ու խոնավ, ինչպես այդ փողոցը: Հիվանդանոցի բժիշկ պ. Սերգեյ Կասպարիչը քանիցս մտադիր է եղել հիվանդանոցը տեղափոխել քաղաք, բայց զրծբախտաբար միշտ այնպես է պատահել, որ որեէ կարևոր մի հանգամանք խանգարել է նրան: Կամ ինքն է հիվանդացել, կամ գավառապետի կինը, իսկ վերջին անգամ, երբ թե շնքն էր պատրաստ և թե սկսված էին բանակցություններ ինչպես շնքի տիրոջ, այնպես էլ հինգհարկանի կենտրոնի հետ,—երբ, որտեղից-որտեղ, բժշկի համար միանգամայն անսպասելի, իսկ քաղաքացիների համար չափազանց սպասելի կերպով՝ պայթեց բժշկի գլխին աներևակայելի մի դժբախտություն. բժշկի Լեդայի գեղեցկություն ունեցող մանկահասակ կինը ինքնասպանություն գործեց... երևակայում եք՝ իրենց տան... արտաքնոցում... Այս զարհուրելի, քստմնելի, այլանդակ, անհասկանալի, համարյա դիվային դժբախտությունից հետո բժիշկը ընդմիշտ ձեռք քաշեց իր մարդասիրական տրամադրություններից և սկսեց ակումբում, որտեղ նա զրծ-

քախտությունից առաջ միայն «պրեֆերանս» էր խաղում ժամանցի և ջղերի հանգստության համար,—սկսեց դժբախտությունից հետո «բակարա», «մակառ» կամ տեղական «ցխրա» խաղը խաղալ, որով բավականին հանգստացնել կարողացաւ իր այնքա՛ն քայքայված ջղերը»:

Մեղ համար միանգամից պարզվում է ոչ միայն Սերգեյ Կապարիչի «մարդասիրական մտադրությունների» իմաստը, այլև լիակատար պատկերացում ենք կազմում նրա հոգևոր աշխարհի մասին, որ շնչին է և դատարկ, զգում նրա «հումանիստական» այն սկզբունքների ուժը, որոնք զարմանալի թեթևությամբ փոխհատուցվում են թղթախաղով: Միծաղելի են և մանր ոչ միայն «խաչընդոտները»։ Ցիծաղելի և մանր է առաջին հերթին նա, ով իր կյանքի կոշտան ու նպատակն էր համարում «մարդկային այդ մտադրությունների» իրագործումը:

«Երկիր նայիրիում» Չարենցի երգիծանքը ներկայանում է տարբեր կողմերից, իր բաղմապիսի ձևերով. «պաթետիկ հիացմունքը» փոխարինվում է լիրիկական հումորով, «գրամատիկական» կոլիկիան միահյուսվում է կենցաղային կոմիզմին, «հերոսականի» մասին դրույցը հնչում է որպես հերոսականի պարողի և այլն: Չարենցը սուր ծաղրի է ենթարկում քաղաքի բնակիչների ստորությունը, մարդիկ, որոնք ազնիվ ու կանոնավոր մարդու դիմակի տակ՝ դատարկ են, այլանդակ, և միաժամանակ ինքնասիրահարված: Գոգուլյան է, օրինակ, հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովի նկարագիրը. «Նվ ճիշտ որ՝ հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովը, ինչպես ուսաներն են ասում, հոգի է, կատարյալ հոգի. Չնայած, որ նա ծնվել է Հաշտարխանում, բայց երևակայո՞ւմ եք, այնպես է ընտելացել նայիրյան այդ քաղաքին, որ ասես այդտեղացի լինի: Ահա սա է պատճառը, որ նա շատ գործեր՝ վեճեր, ընտանեկան կռիվներ, ամուսնական անախտություններ և նման այլ և այլ փոքրիկ դատեր սիրում է հարթել ո՛չ որպես պաշտոնյա, այլ այսպես ասած՝ ընտանեբար, կամ ավելի ճիշտ՝ հայրաբար, որի համար և նա ամենաիրավացի կերպով վայելում է բոլոր քաղաքացիների հարգանքը, իսկ շրջակայքում բնակվող գյուղացիների կողմից այդ հանգամանքն արտահայտվում է, որպես խորին ակնածանքով նվիրաբերած մի քանի տասնյակ ձու, տաս-տասներկու ֆունտ «անքաշ» պանիր, կամ, երբեմն էլ, եթե գործը քննվում է զատկական տոների նախօրյակին՝ մի-երկու գառ կամ ուլ: Նա չի սիրում գործերը ձգձգել՝ զգվում է պաշտոնական

եռուղեպետ: Օսեփ Նարիմանովը այնպիսի մարդ չէ և չի՝ էլ ուզում լինի: Եթե նա հնարավորություն ունենար և մի քիչ էլ ֆիզիկականը ներքե—ամենամեծ ուրախությամբ կթողներ քաղաքն էլ, հաշտարար դատավորի պաշտոնն էլ և որևէ մի գյուղ կտեղափոխվեր՝ երկրագործությամբ զբաղվելու: Օսեփ Նարիմանովը շատ է սիրում երկրագործությունը, մանավանդ այդ աստվածային զբաղմունքի կենարար բարիքները և հողային հարցի մասին սիրում է հայտնել բավականին աղատամիտ կարծիքներ: Հետաքրքիր անձնավորություն է Օսեփ Նարիմանովը—Օսեփ Նարիմանովին հարկավոր է հասկանալ: Ինչպես տեսնում ենք Օսեփ Նարիմանովը նույն «արժանիքներն» ունի, ինչ դոգույան Տյապկին-Լյապկինը:

Պատմելու «լուրջ» ձևը, Օսեփ Նարիմանովին ընթերցողին ներկայացնելու ազդեցիկ մաներան և վերջապես բազմանշանակ՝ «հետաքրքիր անձնավորություն է Օսեփ Նարիմանովը—Օսեփ Նարիմանովին հարկավոր է հասկանալ»,—բացականչությունը սրում է, ընդգծում հաշտարար դատավորի՝ որպես արդարության պաշտպանի, լիակատար սնանկությունը և բնութագրում նրա, որպես «կառավարողների» աշխարհի ներկայացուցչի, էությունը: Երբ կողք-կողքի են դրվում այնպիսի հասկացողություններ, ինչպիսիք են «երկրագործության կենարար բարիքները» սերը, կաշառք վերցնելու հակումը և հողային հարցի շուրջը լիբերալ դատողություններ անելու առավորությունը, ապա միանգամայն հասկանալի է դառնում նմանօրինակ դատողությունների՝ Օսեփ Նարիմանովի «աղատամտության» ճշմարիտ գիներ:

Նախընտանի տիպերի վառ պատկերասրահում հանդիպում են տարբեր զբաղմունքի և մասնագիտության մարդիկ: Գենեթալ Ալոշը, որ այս պատմավոր կոշտը ստացել է ոչ թե այն բանի համար, որ մի ժամանակ եղել է զինվորական, այլ որպես ազդեցիկ մարդ քաղաքում գրաված իր դիրքով, այն նույն Ալոշը, որի «արժանիքներին» դառնալով, Չարենցը հեգնանքով նկատում է՝ «որ նրա բնակարանում է իջևանում նահանգապետը՝ ամեն անգամ այդ քաղաքն այցելելիս»: Ալոշի և նրա հիշարժան հատկությունների մասին պատմածը աննկատելիորեն իր մեջ է առնում բնակարանի պատմությունը՝ կահավորված այնքան ճաշակով, որ պատիվ կբերեր «նույնիսկ Պետերբուրգին, այո՛, անգամ Պետերբուրգին...»: Ընթերցողի առջևից հերթով անցնում են սրճարանատեր Սեթոն, որին ամենից ավելի մտահոգում էր իր ստամոքսի պահանջները (այդ պատճառով էլ սովորություն ունի պարծենալու,

թի առավոտ «կանուխ» կերել է գառ), անգլիացած վաճառական
Հաճի Մանուկոֆ էֆենդին՝ «կատաղի հայրենասեր» և ...բաղնիքի
առանձին համարների սիրահար, ծխական դպրոցի ուսուցիչ վա-
ռողյանը՝ կնասեր և այդ ժամանակներում մոդայիկ «քաղաքական
գործիչ» (իսկական բախտախնդրի անուրանալի տվյալներով):

Սակայն Չարենցի երգիծական էպոսի գլխավոր գործող անձը
«Լույս» նալթարդյունաբերության ընկերության ներկայացուցիչ Հա-
մո Նամբարձումովիչ Ասատուրովն է, կամ, ինչպես ուղղակի անվա-
նում են քաղաքում, Մաղուլի Համոն: Մաղուլի Համոն դաշնակցա-
կան «գործիչ» առաջին կերպարներից մեկն է (եթև ոչ առաջինը) սո-
վետահայ դրականության մեջ: Զբաղմունքով վաճառական է, մի
ճարպիկ գործարար՝ փող կուտակելու տենդով բռնված. նա ունի
սեփական տուն և «մի քիչ էլ հող», հայտնի է հասարակական իր
լայն կապերով և այդ պատճառով էլ չափազանց շահախնդիր է
կյանքի տերերի արտոնություններն աներեր և հաստատուն պահելու
խնդրում: Սակայն Մաղուլի Համոյի իսկական էությունը բացա-
հայտվում է նրա քաղաքական ավանտյուրաներում և հասարակա-
կան գործունեության մեջ, որը նրա խորին համոզմունքով իսկապես
նշանակալից է, վեհ, և ամենակարևորը՝ հանրագուտ «աղգային
բարձր շահերի» տեսանկյունից: Մաղուլի Համոն «աղգային քոջի-
րի» հարադատ եղբայրն է, որոնց իր ժամանակին սպանիչ ծաղրով
նշավակել է հայ խոշորագույն երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանը:
«Լույս» նալթարդյունաբերական ընկերության ներկայացուցիչ
կյանքի ուղին վնասում նկարագրվում է ավելի մանրամասն, քան
քաղաքի մյուս բնակիչների կյանքը: Եվ դա իր պատճառներն ունի:
Զէ՞ որ Մաղուլի Համոն սպունգի նման ներծծել է իր մեջ այն ա-
մենը, ինչով ասլում էին նաիրցիները, և իր ընդհանրացնող մեծ
ուժով առանձնացող այդ կերպարը, ասես, խտացնում է Օսեփ Նա-
րիմանովի, Սերգեյ Կասպարիչի, գեներալ Ալոշի, ուսուցիչ վառող-
յանի և բոլոր մշտնների «արժանիքները»: Մաղուլի Համոն մարմ-
նացած ոչնչություն է, չնչին մի մարդ, որը, սակայն, մեծ հավակ-
նություններ ունի ներկայացնողու որպես նաիրյան երկրի ծաղիկը:

Մաղուլի Համոն գրքի սկզբից անցնում է մինչև վերջին էջը,
սակայն նրա հոգևոր և բարոյական «հատկանիշները» մի առանձին
ուժով են դրսևորվում և ծավալվում հայ ժողովրդի մեծ ողբերգու-
թյան օրերին, երբ համաշխարհային պատերազմը իր ահավոր հար-
վածների տակ է առնում Հայաստանը: Այստեղ է ահա, որ Չարեն-
ցի երգիծանքը դառնում է իսկապես անողոր, որովհետև Մաղուլի

Համոն՝ «ազգի այդ փրկարարը», «ռեուլյուցիոն անվանի գործիչը», ինչպես համարում էր ինքն իրեն,— արդեն հանդես է գալիս լիտի գավաճանի, արկածախնդրի և ուսական ոստիկանության զաղտնի աշխատողի կերպարանքով:

Բնորոշ է, որ Մաղուլի Համոյի սպասմությունը գրքում սկսվում է մի այնպիսի բնութագրով, որը լայն հնարավորություն է ընձեռում ընթերցողին դատելու հերոսի, այսպես կոչված, «հեղափոխականության» շուրջը. «...նա, Մաղուլի Համոն, արտասահմանից «Դրոշակ» է ստանում (դաշնակցության պաշտոնական օրգանը, հրատարակվել է մինչև ռեուլյուցիան ժամեում — խմբ.) և զաղտնի կերպով տարածում ժողովրդի ստորին խավերում: Եվ այս հանգամանքը ոչ միայն ինձ, հասարակ մահկանացուիս է հայտնի, այլև նույնիսկ իրեն—գավառապետին,— և այս է ահա ամենազարմանալին: Գավառապետը Համո Համբարձումովիչի հեղափոխական գործունեության վրա մատենների արանքից է նայում, հայտնի չէ թե ինչու, նրա հեղափոխական գործունեությունը համարում է «միամիտ չարաճճություն»: Համո Համբարձումովիչը կրակ էլ լինի—հոգի է և միանգամայն անվնաս անձնավորություն,—ասում է գավառապետը»:

Այսպես, ուրեմն, «ռեուլյուցիոն գործունեություն», որ հովանավորում են բարձր իշխանությունները և համարում «միամիտ չարաճճություն»: Չարենցն այստեղ զայրույթով է նշավելում դաշնակցության ծախու քաղաքականությունը, ցույց տալով, թե ինչպես են նրանք անդադար և հետևողականորեն կատարելագործվում կեղծիքի «արվեստում»:

Պատերազմի առաջին իսկ օրը Մաղուլի Համոն դառնում է քաղաքի ամենահեղինակավոր անձնավորություններից մեկը: Պատերազմը նրա համար հարստանալու աղբյուր էր, գավաճանական գործունեության ընդարձակ դաշտ, մարդկանց տանջանքներն ու տառապանքը՝ ղեմագոգիկ երգումների առարկա, համատարմության ֆրազները՝ կարիերիստական հուսալի և փորձված միջոց: Մաղուլի Համոն հանդես է բերում արտակարգ աշխուժություն: Հասցնում է երեւալ ամեն տեղ, միտինգներ է կազմակերպում, ժողովներ, մանիֆեստացիաներ, հանդես է գալիս ճառերով, կուլյթներով, շոտանալով նաև, իհարկե, այնպիսի մանրուքներ, ինչպիսին է, ասենք, նավթի գնի բաժրացումը, և այլն, և այլն: Առաջին հայացքից կարող է թվալ նույնիսկ, որ Մաղուլի Համոյի ակտիվությունը հետապնդում է որոշակի նպատակ, որ նրան առաջնոր-

դում է ինչ-որ ուղղութիւն տվող գաղափար, նստատակակետ: Սակայն դա քաղաքական արկածախնդրի ակտիվութիւն է՝ նման սնանկացող խաղամուրի աղարտին: Ծիշտ և ճիշտ այդպիսի խաղամուր է Համոն:

Բնորոշ է, որ հեղինակն ինքն է ընդգծում նրա բնավորութեան էական այս հատկանիշը. սկսվող պատերազմի մասին իր հաղորդումը, ճառը Մազութի Համոն արտասանում է «Բելլախաղային կանաչ սևեղանի ահեղի բարձրութիւնից», որի շուրջը խաղաղ օրերին ակումբի «անվանի» այցելուները «խաղում էին» պրեֆերանս, մական և այլն:

Մազութի Համոյի պատմական ճառը՝ պատերազմի հենց առաջին օրը «ի մեծ զարմանք իրա ընդունվում է «...լուսլամբ» կամավորական ջոկատի օգտին հավաքված նվիրատւութիւնները յուրացնում է տեր-ձուսիկի տիպի մի բախտախնդրի, և վերջապէս «նայիրւան մեծ հանրապետութիւն» ստեղծելու ամբողջ պատմութիւնն ավարտվում է ամոթալի, ահալոր մի պարտութեամբ, բերելով ավերածութիւններ, սով, անարխիա, հազարավոր անմեղ մարդկանց կոտորած: Այդպիսիք էին դաշնակցութեան «ազգային քաղաքականութեան» սոսկալի, դաժան հետեանքները, որի պսակը կախաղանների շուրքն էր նայիրյան այդ հնամյա քաղաքում, կախաղաններ, որոնցից կախվում են ուսուցիչ վառոդանը, բժիշկ Սեբեկ Վասպարիչը և ինքը՝ Մազութի Համոն, գլխավորելը ցուցատախտակ՝ «Մազութի Համո՝ Արքա Նայիրի»:

Այսպես, պղպջակի նման սլայքում է հնօրյա «Երկիր Նայիրին», անվերադարձ կերպով անհետանում են նաև նրա «եռանդուն» զինվորները, մարդիկ, որոնք հավակնութիւն ունեին բացառիկ դեր վերապահելու իրենց այդ երկրի կյանքում:

Մազութի Համոյի և մշուսների պատմութեան «ողբերգական» ավարտը Զարենցի գրքում հնչում է որպէս նարսաւանքի և դատապարտման զգաստ խոսք՝ կեղծիքի և բռնութեան հին աշխարհի հառցելին, Այս իմաստով է պոսի իմաստը, նրա գաղափարական նստատակասլացութիւնը ավելի պարզ կդառնա և հասկանալի, եթէ զիմելու լինենք վիպի առաջաբանին. «...գուցէ ճիշտ որ՝ միրաժ է Նայիրին. ֆիկցիա. միֆ. ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդութիւն... իսկ նրա փոխարեն—կա այսօր մի երկիր, որ կոչվում է Հայաստան, և այդ հին երկրում ապրել են հրեկ և ապրում են այսօր շատ սովորական մարդիկ՝ սովորական մարդու սովորական ճատկութիւններով: Եվ ուրիշ ոչինչ: Ոչ մի «Երկիր Նայիրի»—այլ

միայն—մարդիկ, որ ապրում են այսօր աշխարհի այն անկյունում, որ կոչվում է Հայաստան, որ հիմա դարձել է խորհրդային Սոցիալիստական Հանրապետություն, իսկ 1917-ից առաջ ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ Ռուսական իմպերիայի մի հետամնաց ծայրամասը—և ուրիշ ոչինչ... Ուրիշ ոչինչ»:

Չարենցի այս գրքում դեռևս թույլ է հնչում նոր, վերածնված Հայաստանի թեման: Թերևս այդ կարևոր լինի բացատրել հրկի երգիծական բնույթով և նրանով, որ, վերջին հաշիվով, անավարտ է մնացել գրողի մտահղացումը (հայտնի է, որ Չարենցը պատրաստվում էր գրել «Երկիր Նաիրի» շարունակությունը): Սակայն, ինչ էլ որ լինի, «Երկիր Նաիրի» մնում է որպես բուրժուական-նացիրոնալիստների անփառունակ գործունեության տարեգրություն, «գործիչներ», որոնց արարքներն ու մտադրությունները միանգամայն խորթ էին և օտար աշխատավոր ժողովրդի լայն զանգվածներին: Եվ այստեղ չի կարելի չտեսնել նրա հաստատող, լավատեսական պաթոսը:

Երգիծանքին Չարենցը անդրադառնում է նաև հետագայում: Այս կարգի գործերի շարքին են դասվում «Էպիքական լուսաբացի» մի շարք բանաստեղծություններ, ինչպես և «Խմբապետ Շավարշ» պոեմը, որ տպագրվել է (1929 թ) հունվարին, «Նոր ուղի» ամսագրում:

Պոեմը մեզ վերադարձնում է Հայաստանում դաշնակցության տիրապետության տարիների մռայլ ժամանակները: Հենց սկզբից ընթերցողի առջև կանգնում է դաշնակցական խմբապետի ահեղ կերպարանքը.

...Խմբապետ Շավարշը— Մի հաղթ տղամարդ,
Երեսին՝ վերից վար՝ դաշույնի հարված.
Այդ հարվածն համարում էր իր դեմքի զարդը՝
Մանավանդ, երբ դժգոհ էր ու մի քիչ հարբած:
Այդ հարվածն—ու բխերը— Դեղին, ուրած,
Երկու խուրձ հրեղեն, երկու առու,
Որ, ծանր, իջնիով կզակի վրա—
Նրան տալիս էին «բաշի» համարում:
Եվ մռայլ աչքերը՝ բիրերում արյուն՝
Եվ խիտ հոնքերի զերանդին...
Նա իրեն համարում էր — անհաղթ արու,
Որպես հրաշք՝ ելած հայ ցեղի արդանդից:

Պոեմում դեպքերը «դիտվում են» մոլեգնած Շավարշի աչքերով, որն իր «տղերքի» հետ խմում է ամբողջ գիշերը, մտածելով.

թե ինչպես դատաստան տեսնի դաշնակցութեան միմիաստր Դրոյի հետ, որը դաւ է նշուելում իր դեմ: Շաւարշը «բացատրում» է «դաշնակցութեան հանրապետութեան» առօրյա փաստերը, և մենք հետզհետեւ մտնում ենք այն բախտախնդիրներին սարսափելի աշխարհը, որոնք ատում են միմյանց և հավասարապես արհամարհում ժողովրդին: Դաշնակցութեան ռազմական միմիաստր Դրոյի հանդեպ Շաւարշի տածած ատելութեան հիմքում ընկած են, իհարկե, ոչ թե սկզբունքային տարաձայնութիւններ, այլ անասնական վախը, վախ, որ ունենում է դայլը, երբ հանդիպում է իրենից ուժեղ զիշակերին: Եւ որքան քաջանում է Շաւարշը, այնքան ավելի են երեւան գալիս նրա բնավորութեան իսկական դժերը:

Պոեմի ֆինալը (ավելի ճիշտ՝ երկրորդ գլուխը, քանի որ երկը մնացել է անավարտ) հիանալիորեն հանրագումարի է բերում խմբապետ Շաւարշի «հրաշագործութիւնները»: Մինչև լուսաբաց խմելուց հետո իր ջոկատի ուղեկցութեամբ Շաւարշը ուղևորվում է Դրոյի մոտ: Ահա՛վոր և ամոթալի է քաղաքական այդ խուլիգանների անցած ճանապարհը: Նրանք ծաղրում են անցորդներին, հարձակվում և դատաստան տեսնում անսպաշտպան մարդկանց հետ: Փողոցով անցնում է հայհոյանքը՝ մաուզերի կրակոցների ուղեկցութեամբ:

Մի ամբողջ փողոց նա այդպես անցավ,
Մինչև հանդիպեց մի մարդու,
Որ երեսը շրջել չկամեցավ...
— Երե՛սպ, — գոռաց Շաւարշը. — զեպի պատը,
Թե չէ՝ ունիս—մեխիս հիմի կշարգեմ... —
Բայց այդ դարմանալի մարդը
Մտուղբը քաշեց — ու կանգնեց նրա դեմ:
Շաւարշը շվարեց. երա՞զ էր, տե՛նդ...

Եւ ահա պատահում է այնպես, որ փողոցի մեջտեղում միմյանց հոշոտել են ուլում երկու գաղան. Շաւարշը ծեծկռտվում է, և նրան ջարդողը իր ավագ կնքահայր խմբապետ Սմբատն էր:

Չարենցի երգիծական դործերը ծնվել են հալածաւոր ժողովրդի, սոցիալիստական հայրենիքի հանդեպ ունեցած նրա անսահման սիրուց: Այդ երկերում, Մայակովսկու բառերով ասած, «բնակվում են» «վիթխարի սեր և վիթխարի ատելութիւն»: Սեր՝ հասարակ մարդկանց, և ատելութիւն՝ պորտաբուծներին և շահագործողներին, քաղաքական բախտախնդիրներին և նրանց գործակալներին հանդեպ, որոնց սպառնութեան ետնախորշերն է նետում սոցիալիստական ձեռնհակադրութիւնը:

Սովետական գրականության առաջավոր գծում Չարենցի պոեզիան ևս դարձանում է արդիականությանն էլ ավելի մերձենալու նշանաբանով:

Նրա մտահղացումների բաղմամբության, պոեզիայի գաղափարական-գեղարվեստական հասունության ասպարեզը է կոմունիստական պարտիայի և Սովետական պետության հիմնադիր Վլադիմիր Իլյիչ Լենինին նվիրված երկերի՝ բանաստեղծությունների և պոեմների շարքը: Մեծ առաջնորդի անմահ կերպարը Չարենցը հոգում կրել է իր ողջ կյանքի ընթացքում: Իլյիչի կերպարն անցնում է բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործության միջով: Նա ստեղծել է Լենինյան բանաստեղծական մի շարք, որը կարող է համարվել ժողովրդի և ռևոլյուցիայի թեմաներով զրկված նրա լավագույն գործերի շարունակությունն ու խորացումը: Առաջնորդի կերպարն ստեղծելը Չարենցը համարում էր քաղաքական վիթխարի նշանակություն ունեցող ստեղծագործական խնդիր:

Գրել Լենինի մասին՝ Չարենցի համոզմամբ, նշանակում էր գրել պատմության մեծ ճշմարտության, ժողովուրդների ամենաթանկ և սրբազան զգացմունքների մասին. այս միտքը ողելշնչում էր բանաստեղծին, և, իսկապես, նա իր Լենինյան շարքի գործերով վերջնականապես հաստատում և ամրապնդում է սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերում:

1923 թվականի մարտի տասնչորսին և տասնհինգին հրապարակվում են կառավարական առաջին բյուլետենները Լենինի ծանր հիվանդության վերաբերյալ, Չարենցը այդ օրերին գտնվում էր Մոսկվայում: Շուտով ավրիլ-մայիսին ստեղծվում են առաջնորդին նվիրված նրա առաջին բանաստեղծությունները՝ «Անտանտին մենք», «Ես և Իլյիչը», որոնց մեջ բանաստեղծը ձգտում էր արտահայտել իր համակ զգացմունքները, անհուն սերը ամենահարազատ և թանկ մարդու հանդեպ, որ ստեղծել էր ամբողջ աշխարհի աշխատավորների անպարտելի ղեկը՝ Լենինիվը: Բայց որքան էլ որ ծանր էր ս. աջնորդի հիվանդության միտքը, Չարենցի բանաստեղծությունների հիմնական թեման այստեղ Լենինյան անմահ գործի, Լենինի, պարտիայի և ժողովրդի միասնության թեման էր.

Մենք կանք:

Կա կամք:

Կա միլիոն, տրիլիոն Հանսիվանհարեթ,

Լսո՞ւմ ես՝

Լե՛—

նի՛ն կա,

կամ

կա

Ք.

Կ.

Ս.

«Ես և Իլյիշը» բանաստեղծության մեջ՝ գրված 1923 թ. մայիսին, Չարենցը ուրվագծում է կոմունիստական ասպագայի պատկերը։ Անցել են ժամանակներ, վերափոխվել է աշխարհը, զարմանալիորեն հրաշագեղ են դարձել քաղաքները, գյուղերը, անձանաչելի են արդեն Մոսկվան, Կիևը, Երևանը։ Ընդարձակ և լուսավոր պողոտաների երկայնքով բարձրանում են բաղմահարկ շենքեր, ամեն ինչ ծառայության է դրված մարդուն. մարդկանց հիշողությունից արդեն բացարձակապես ջնջվել են այնպիսի սարսափելի հասկացողություններ, ինչպիսիք են սովը, աղքատությունը, պատերազմները։ Եղբայրական միասնական ընտանիքում ծաղկում են աշխարհի ժողովուրդները։ Եվ ահա կոմունիզմի քաղաքը՝ իր սերունդներին է այցելում բանաստեղծը։ Նա տալիս է իր անունը. թերևս հիշե՞ն, բայց մարդիկ մոռացել են Չարենցի անունը. շուրջը ոչ մի ծանոթ դեմք... այսպես է սկսվում բանաստեղծությունը, եվ այնուհետև բանաստեղծական այդ ֆանտաստիկ աշխարհն է մտնում Լենինի անկրկնելի կերպարը։ Խնդրվամբ է լցվում բանաստեղծի սիրտը. այնտեղ, որտեղ կա Լենինը, մենություն չի կարող լինել, և տարակուսանքն ու հոգնածությունը այլևս անվոր են զբաղեցնելու բանաստեղծին.

Վերջապես դուռ։

Սա ծանոթ է։

Ինձ կպատմե ողջը.

Ձի պահի ո՛չ մի բան.

Կնստի մոտոս.

Հետս կլինի...

Ահա ժպտում է նա.

Ելնում է դեմս.

Նա ի՞նքն է,

Մանթը,

Հարադատը...

Մոտենում եմ.—

— Բյուստն է Լենինի...

Նա՛ է:
 Իլլիշը...
 Է՛յ,
 Լեւոնե՛ր,
 Շուրջս եկե՛ք,
 Հավաքվեցեք մոտս.—
 Ես նրան ճանաչում եմ...
 ...Հասկանո՞ւմ եք՝ նրան ես տեսել եմ.
 Ասլրել եմք մի դարում.
 Ե՛րբ էր.
 Ոնց որ դեռ երեկ էր...
 Հասկանո՞ւմ եք՝ նրան ես լսել եմ...
 Ակնթարթը—
 Ի՞նչ էր...
 Հասկանո՞ւմ եք՝ էդրա՛ն տարի հետո,
 Աշխարհում, որ փոխվել է—
 Հանդիպում ենք—ես և... Իլլիշը...
 Նա ինձ նայում է ժպիտով.
 Ինձ ճանաչում է նա տարիների տակից...

«Փոքրիկ», անհատական թեման հագնելում է մեծ բովանդակությամբ, հնչում որպես լենինիզմի անմահության հուզաթաթալ գովերգություն, և բանաստեղծական հիմնական պաթոսի ուժ է ստանում այն միտքը, որ Լենինը կապրի դարերով, որ աշխարհի ժողովուրդները կոմունիզմ են մտնելու Լենինի հետ, և որ Լենինը մշտապես նրանց սրտումն է, հոգում: Ժլատ, բայց վառ երանգներով է գծագրում Չարենցը՝ Լենինյան բնավորության սիրելի գծերը՝ պարզությունը, բարությունը, մարդկայնությունը:

Վ. Ի. Լենինի մահը ցնցում է Չարենցին: Մոսկվայի բանվորների, երկրի բոլոր կողմերից առաքված պատվիրակների հետ ուս-ուսի տված նա մի քանի անգամ անցնում է Սյունազարդ դահլիճով՝ առաջնորդի աճյունի մոտով: Նրա հիշողության մեջ են մեխվում մայրաքաղաքի փողոցներում և հրապարակներում վառվող խաբույկները 1924 թ. հունվարյան դաժան սառնամանիքին, առաջնորդի զինակիցների վշտոտ դեմքերը, զլխահակ սգո կարմիր դրոշներ: Լենինյան թեման նրա գիտակցության մեջ բորբոքվում է չտեսնված ուժով և պայծառությամբ: Այդ նույն ժամանակներում Չարենցի համար չափազանց արդյունավետ է լինում նաև ուսական առաջավոր սյոնդիայի, և հատկապես Մայակովսկու բանաստեղծական փորձի ստեղծագործական յուրացումը: «Ռոմանո անսերը», «Պոեզիոտան», «Կոմալմանախի» առանձին գործերն ստեղ-

ծելու օրերին Չարենցը տարված էր Մայակովսկու վաղ ստեղծագործության արտաքին հատկանիշներով: Այժմ նա կարողանում է հասկանալ և ղգալ ուելլուցիայի մեծ բանաստեղծի ամենափմնական հատկանիշը՝ նրա իսկական ժողովրդայնութլունը, բոլշեկյան պարտիականութլունը, կիրքն ու թափը:

Համեմատելով Չարենցի լենինյան շարքի բանաստեղծութլուններն ու պոեմները՝ «Լենին» (1924), «Բալլադ Վլադիմիր Իլլիչի, մոսկիկի և մի զույգ կողիկի մասին» (1924), «Լենին քեռին» (1924), «Լենինն ու Ալին» (1925), «Կոմունարների սլատը Փարիզում» (1925), «Մահվան քայլերգ» (1928), «Զուգունե մարդը» (1927—1929), «Հոկտեմբեր 25—26, 1917» (1929),—Մայակովսկու Լենինին նվիրված երկերի՝ նրա «Վլադիմիր Իլլիչ Լենին» պոեմի հետ, չի կարելի Չարենցի և Մայակովսկու միջև շնկատել գեղարվեստական սկզբունքների ընդհանրութլուն, զաղափարական բովանդակութլան, մտահղացումների հարազատութլուն, իսկ երբեմն նաև առանձին մանրամասների, հնչերանգների, բնութագրումների, կերպար ստեղծերու առանձին տարրերի նմանութլուն և այլն:

Լենինի և մասսաների միասնութլան, նրանց անբաժանելիութլան միտքը, օրինակ, Մայակովսկին արտահայտում է այսպիսի պատկերով.

Չարկվո՛ւմ էր
Լե՛նինին
դասակարգը մութ.
Հոսում էր
նրանից—
լուսափայլուն
Մասսաների՝ մտքով,
ուժո՛ւլ ողողուն,
դասակարգի՝ հետ
Լե՛նինն էր աճում:
(Թարգմ. Գ. Արով)

Այս նույն գաղափարը, իհարկե, գեղարվեստական այլ միջոցներով, Չարենցն արտահայտել է «Լենին» բանաստեղծութլան մեջ և «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմում.

Դասակարգը
Դար դարի ետևից
Սեև է Իլլիչին:
Դասակարգը

Դար դարի ետեից
 Հյութեր է նյութն
 Անզամ ջրկիրը Տիրեթի
 Տվել է Իւլիի ուղեղին—
 Մի թել:

(«Լենին» բանաստեղծությունից)

Լենինը—
 Ուղեղն էր մեր դասի,
 Մեր դասի հոգին է՛ր:
 Նրա ամեն մասում
 Հոսում էր մեր դասի արյունը:
 Նրա մկա՛նն սմին,
 Ամեն բջիջը մի—
 Դասակարգի համար եռում էր, պայքարում էր:
 Լենինը —
 Դե որպես երկրագունդը,
 Այսինքն՝ աշխարհը,
 Որ հավաքել է կյանքը իր ջղերում,
 Լենինը—
 Հավաքել էր իր մեջ—
 Հիսո՛ւն հաղար սերունդ,
 Բանվորական, իհարկե,
 Բանվորական սերունդ:
 Դասակարգը
 Դրել է նրա մեջ իր ամբողջ մեծությունը
 Նա եռանդ,
 Կամք,
 Եվ զիտություն էր:

Օրինակները կարելի է բաղմապատկել: Սակայն ո՞րն է այսպիսի, առաջին հայացքից զարմանալի, նմանությունների և համընկումների պատճառը:

Միևնույն ժամանակաշրջանի բանաստեղծներ Մայակովսկին և Ջարենցը՝ միևնույն ռենդհանուր լիրիկայի ժապավենն են: Կոմունիստական պարտիականության ղիրքերից, ռևոլյուցիոն ժողովրդի հայեցակետով նրանք իմաստավորել են Լենինի, լենինյան գաղափարների և գործի անմահության և վեհության թեման: Եվ բանաստեղծական տողերում առաջին հերթին զտվել, բյուրեղացիլ են հենց այն հասկացողություններն ու պատկերացումները, որոնք ապրում էին ժողովրդի գիտակցության մեջ և առավել լիակատարություն մարմնավորում ժամանակաշրջանի պատմական ճշմարտությունը:

Չարենցի բանաստեղծական առաջին արձագանքը սովետական ժողովուրդներին մեծ կորուստին՝ «Լենին» բանաստեղծությունն է, գրված 1924 թ. հունվարի 23-ին, հենց նույն օրը, երբ «Պրավդայի» և «Իզվեստիայի» արտահերթ համարներում հրապարակվում է Կենտրոնական Կոմիտեի դիմումն՝ ուղղված «Պարտիային, բոլոր աշխատավորներին»: Երկի յուրաքանչյուր տողը, բառը՝ լարված ու սենսուոն միտք է.

Всем, всем, всем...
 Ռադիո:
 Մոսկվա:
 Կրեմլ:
 ...Վախճանվել է Իլիչը...

«Հեռագրային» այս առաջին տողերին հաջորդում է լենինիզմի անմահության բանաստեղծական բացահայտման թեման: Այդ անմահության վկայությունն է այն, որ անհնարին է ջլատել լենինյան բանական շարքերը:

Չարենցի տողերն անմիջականորեն արձագանքում են Կենտրոնական Կոմիտեի դիմումին տողերին: Բանաստեղծը գրում է.

Եվ հիմա
 Իլիչը—
 Վախճանված .
 Մեռած կամ.
 Կամ չկա...

Զի՛ ալրուետար:
 Իլիչը—իմ մեջ է,
 Քո մեջ է,
 Նրա մեջ է,
 Իլիչը—կա...

Կա—դասակարգը:
 Դասակարգը
 Պարզել է լենինին, իրեն դեղի:
 Դասակարգը հակադրել է հեին—
 Իր
 լենինին:
 Ու կպարզե՛ հեին
 Լենինիզմ:

Բանաստեղծական խոսքի հուզականությունը, թափը այստեղ ավելի է ուժեղանում հեղինակի անմիջական դիմումով ընթերցողին: Լենինը Չարենցի պատկերացումով աշխատավոր մարդկության մեծ առաջնորդն է, Հոկտեմբերի կազմակերպիչն ու ղեկավարը, միջազգային պրոլետարիատի, հպարտությունը, Արևելքի ճնշված ժողովուրդների ազատագրության դրոշմ: Լենինը պարզ ու հասարակ մի մարդ է, իր հայրենիքի որդին, նրան հասկանում է սիրում են հավասարապես և՛ սիրելիքի մոմիկը, և՛ մաճկալ Սաքոն, և՛ թիավար Ալին:

Չարենցը ձգտել է ստեղծել աշխատավորների մեծ առաջնորդի ճշմարտացի, պատմականորեն կոնկրետ, կենդանի կերպար: Այս նպատակով բանաստեղծը ամենայն համարձակությամբ դիմել է գեղարվեստական ամենաբազմապիսի միջոցների: «Լենին» բանաստեղծության մեջ հիմնական գաղափարն արտահայտվում է բանաստեղծական աֆորիստիկ, հստակ և դիպուկ ձևակերպումների, ուժեղացող ռիթմի, բոլորին ուղղված մարդկային խոսքի կրթքոտ հնչերանգների օգնությամբ: Հետագայում Չարենցը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում պատմական ռեալ հանգամանքների, փաստերի, իրադարձությունների պատկերմանը, որոնում երկի առաջատար դադափարը մարմնավորող կոնկրետ մանրամասներ: Լենինյան սրտմեներում շափաղանց կարևոր տեղ են զբաղում սյուժեն և կոմպոզիցիան, ըստ որում ամեն մի առանձին դեպքում բանաստեղծը հասնում է առավելագույն պարզության և հստակության: Վերականգանցնելով Իլյիչի կյանքի էջերը, նա ստեղծում է ամբողջական, ներդաշնակ պատկերներ, որոնք հուզականորեն ներգործում են, մնում հիշողության մեջ, տպավորվում: Եվ այն, ինչ հեղինակային մտահղացում է, բանաստեղծական երևակայության արդյունք՝ ստանում է հավաստի փաստի ուժ և նշանակություն:

Չարենցի՝ Լենինին նվիրված երկերի շարքում լավագույններից է «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մոմիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» գործը: Սա բաղկացած է երեք, ծավալով ոչ այնքան մեծ, մասերից: Առաջինը վերաբերվում է նորաստեղծ Սովետական պետության պատմության ամենալարված ժամանակահատվածին: Բաղաբացիական կռիվներ են: Թշնամական բանդաները սպառնում են հայրենիքի ազատությանն ու անկախությանը: Կրեմլում, իր առանձնասենյակում, աշխատում է Իլյիչը: Անհետաձգելի խնդիրներ պետք է լուծի նա: Հարկավոր է պայքարել բաղմոքանակ թշնամիների դեմ, հարկավոր է կազմակերպել Կարմիր Բանակ, դաս-

տիարակել գյուղացուն, կրթիկ, սովորեցնել բանվորին, հարկավոր են դրամ, թերթեր, կադրեր, խոհարարուհին պետք է սովորի երկիր կառավարել: Կրկնվող այդ «հարկավորը» որոշում է պոեմի այս առաջին մասի թեման: Միաժամանակ այն բնութագրում է առաջնորդի անկոտորում կամքը՝ չկա խնդիր, որ չկարողանա լուծել Իլյիչը:

Երկրորդ մասում, որտեղ, իսկապես ասած, իրականացվում է պոեմի սյուժեն, պատկերվում է Սիբիրից երկար ճամփա անցած մուծիկի հանդիպումն ու զրույցը Լենինի հետ: Այստեղ, ինչպես ասվում է, «բանում են», «աշխատում» յուրաքանչյուր տողը, ամեն մի մանրամասն: Զգում ես, որ օրգանական կապ կա երկրի անհետաձգելի գործերի և այստեղ նկարագրվող դեպքերի միջև: Մասնավորը, առանձինը ենթաբեկված է ընդհանուրին, և այդ ընդհանուրն էլ իր հերթին հանդես է գալիս իր ողջ լիակատարությամբ, կազմավորվելով կյանքի, առաջին հայացքից առօրեական, փաստերի հանրագումարից:

Մուծիկի և Իլյիչի միջև բացվում է սրտալի, անմիջական մի զրույց: Մի քանի հարց ու պատասխան, — և ընթերցողի առջև վերականգանանում է արթնացող գյուղի եռուն կյանքի պատկերը, բացահայտվում մարդկային մի նոր ճակատագիր:

Իլյիչի հաբեցնում մարմնավորված են ժողովրդի առաջնորդի հատկույթյունները՝ զրույցին ընթացք և ուղղություն տալու կարողությունը, զրույցով շարքային մարդկանց խոհները, ձգտումներն ու հոգսերը իմանալու հմտությունը: Ընթերցողը պարզ պատկերացնում է այն երկար ու ձիգ ճանապարհը, որ անցել է մուծիկը, տեսնում, թե Սիբիրի խորքերում ընկած մի գյուղ ինչպես է շարժվում դեպի նոր կյանքը, նոր աշխարհը: Գյուղացիները հարուստներից խլել են հողը, որդիներին ճամփեկ ռազմաճակատ, պատգամավոր ուղարկել Մոսկվա՝ ձեռք բերելու համար գյուղատնտեսական գործիքներ, — և այս բոլորը «Բալլադում...» ներկայացվում է հակիրճ, բայց դիպուկ բնութագրումներով: Թվում է, թե մուծիկն ու Լենինը վաղևմի ծանոթներ են, միմյանց հարազատ մարդիկ. սիբիրցի մուծիկի հոգում այդ բոլորներին արթնանում են նրա մարդկային ամենալավ զգացմունքները. զարմանալիորեն բնական, ձևով, անմիջականորեն, և գեղարվեստական ընդհանրացման շնորհիվ մուծիկի կենսագրությունը ընկալվում է որպես ուսու հեղափոխական գյուղացիության բնորոշ կենսագրություն:

Չարենցի վարպետությունը, նրա բանաստեղծական տաղանդի

ուժը իրականության կենդանի դժերի, երևույթների մեջ ընդհանուրը կոնկրետացնելու հմտությունը, իր ղիտոզությունները ամփոփելու կարողությունը արտահայտվել է պոեմի վերջին տողերում, որտեղ օրգանապես միահյուսվում են, ձուլվում՝ առաջին հայացքից չափազանց տարբեր, նույնիսկ անհամատեղելի բեմաներ.

— էիս-է՛ն, մոժիկ...—

Քեզ հարկավոր էր—մի զուգ կոշիկ,

եվ կոշիկի համար

Հնդունեց քեզ Իլլիը:

— Բայց հասկացա՞ր, մոժի՛կ,

Որ շուներ Իլլիը ժամանակ,

Որ Իլլիի համար—

Մեր ժամանակը քի՛չ էր...

Չարենցի՝ Լենինին նվիրված երկերում առաջնորդի կերպարի կողքին ներկայացվում են աշխատանքի շարքային մարդիկ՝ բանվորներ և գյուղացիներ, հենց նրանք, ովքեր կազմում են լենինյանների հզոր, անպարտելի բանակը:

«Բալլադում...» բանաստեղծը գծադրում է Սիբիրից եկած մոժիկի կերպարը, «Լենին քեռի» պոեմում՝ մոսկովյան մի պրոլետարի և նրա որդուն՝ Վանյային, «Լենինն ու Սիին» գործում՝ թուրք ընչազուրկ մի թիավարի: Չարենցը համար սկզբունքորեն կարևոր էր ցույց տալ Իլլիչին՝ ժողովրդի հետ միասնության մեջ, քանի որ հենց դրանում էր Լենինի՝ որպես նոր տիպի առաջնորդի, էությունը:

Ժողովուրդը որպես պատմության առաջ մղիչ ուժ, որպես Մեծ Հոկտեմբերի ստեղծող և նրա նվաճումների անձնազուգ պաշտպան, էպիկական մեծ թափով և շնչով է ներկայացվում «Լենին քեռին» պոեմում: Իր այս գործով Չարենցը հանդես է գալիս որպես իսկական նւրարար, նուրբ և զգայուն արվեստագետ, որ հմտորեն կարող է պարզ և հասարակ ձևով պատմել մարդկանց մասին, բացահայտել նրանց ներքին աշխարհը, ցուցադրել նրանց նոր բախտի փառահեղ պատմությունը: Սովետահայ գրականության մեջ Չարենցը առաջիններից էր, որ ստեղծեց ուսւ պրոլետարիատի, ժողովրդի երջանկության համար մաքառող առաջամարտիկի կերպարը: Սոսկովցի անանուն բանվորը և նրա ութնամյա որդին ներկայացնում են երկու սերունդ՝ կապված ոչ միայն արյունակցական կապերով, այլև, առաջին հերթին, Լենինի, ռեղուցիայի և Սովետական հայրենիքի նկատմամբ տածած սիրով: Անթիլ է, անհաշիվ լենինյանների բանակը: Ռեղուցիայի մարտիկների, ռեղուցիայի

նվաճումները զենքը ձեռքին պաշտպանող բանվորների ետևից ընթանում են նրանց որդիները՝ կոմունիստական հասարակության ապագա կառուցողները: Լենինը թեև ավերում է նրանց միտքը, Լենինը նրանց համար՝ աշխարհում ամենահարազատ և թանկ մարդն է, և նրանք պատրաստ են Լենինին հաղորդել իրենց բոլոր խոհերն ու մտորումները:

Լենինյան դադափարները նշանավորում են մեծագույն հեղաշրջում մարդկության ճակատագրում, դառնում ամբողջ աշխարհի ճնշված աշխատավոր մարդկության դրոշմը: Չարենցը խորապես համոզվում է դրանում 1924 թ. վերջերին և 1925 թ. սկզբներին այցելելով Թուրքիա, Իտալիա, Ֆրանսիա, Գերմանիա և եվրոպական ալլ երկրներ: 1925 թ. հունվարին Կոստանդնուպոլսից Ալ. Մյասնիկյանին ուղղած նամակում Չարենցը գրում է. «Եվրոպայում շրջում է ոչ թե «կոմունիզմի ուրվականը», ինչպես ընդունված է աեսել, այլ կոմունիզմի սարսափը... Ահաբեկված բուրժուան, շշմած եզան նման, արյուն է կալել աչքերին ու ամեն տեղ, ամեն ինչի մեջ տեսնում է կարմիր գույնը ու բառաչում է վախից ու ահաղանգ է խփում... Եվ այդ ահազանգն է ահա, որ կերպավորվել է չիստը Չեմբուլենի և ընկ. մեջ և ուզում է «ճակատ» կազմել բոլշևիկյան վտանգի հանդեպ: Եվ ահա այս մթնոլորտում հս շրջում էմ այստեղ, դիտում եմ «սիեղերական բուրժուալիայի» կյանքը և սիրաս ուռչում է հպարտությանից, որ բոլշևիկ եմ, կոմունիստ, լենինյան կազմակերպության անդամ»:

Չարենցի ստեղծագործությանը հատուկ պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը առանձնակի ուժով է արտահայտվել «Լենինն ու Ալին» պոեմում, որ առաջին անգամ տպագրվել է «Խորհրդային Հայաստան» թերթում, 1925 թ. հունվարի 22-ին:

Չարենցյան պոեմի հեքիաթատիպ հյուսվածքը՝ բնական, անկաշկանդ ընթացքով ընթերցողին մտցնում է Ալու հոգևոր աշխարհ: Միամիտ են ու սլարդ նրա պատկերացումները Լենինի մասին:

Չարենցը բանաստեղծական ճշմարիտ հնչեղանքներ է գտել իր հերոսի հոգևոր աշխարհը բացահայտելու համար, կարողացել է ցույց տալ թուրք ժողովրդի ներկայացուցչի պատկերավոր մտածողության չորահատկությունները, դեղաբլիսատական հյուսվածքի մեջ համարձակորեն ներմուծելով սեփականության մեծ բովանդակություն տեսնող «էկզոտիկ» նյութ: Ալին դգում է Լենինին բնորոշ ամենակարեւոր՝ սերը ոտնահարված աշխատավոր մարդու հանդեպ, և, թող դեռևս տարերայնորեն, նա արդեն հաստատում է

լենինյան անմահ գաղափարների ուժը, գաղափարներ, որոնց հաղորդակից են դառնում ահա ամբողջ աշխարհի աշխատավորները:

Իր այս պոեմում առաջնորդի կերպարը ստեղծելիս Չարենցը հեղինակային բնութագրեր գրեթե չի օգտագործում: Լենինի, որպես աշխատավորութեան բարեկամի, ժողովրդի շահերի հավատարիմ պաշտպանի մեծությունը բացահայտվում է Ալու խոհերի և զգացմունքների վերարտադրության մեջ: Լենինի ծանր կորստյան առթիվ թուրք թիավարի անկեղծ վիշտը արտահայտում է ամբողջ աշխարհի ճնշված ժողովուրդների զգացմունքները: Ասենք նաև, որ պոեմի սյուժեն չի սպառվում Ալուն համակած վշտի պատմությանմբ: Ալու կերպարում, առանձին վերցրած, իհարկե, ողբերգական շատ բան կա, սակայն, երբ նրա առջև արդեն բացվում է լենինիզմի մեծ գաղափարների լայն հեռանկարը՝ այլ ընթացք է ստանում նրա ողջ կյանքը, ճակատագիրը: Չարենցը հարկ է համարում ընդգծել այդ, որպես հատուկ գլուխ առանձնացնելով պոեմի վերջին վեց տողը.

Ուրիշ ի՞նչ,

Ուրիշ,

Խնդալու

Կամ լալու կարծեմ պատճառ չի՞ք:—

— Ողջո՛ւյն արխաղաշ Ալուն:

— Հաղթանակ գործին Իլլիին 

Այս տողերում արտահայտված է այն միլիոնավոր ալիների կյանքի հեռանկարը, որոնք արդեն մղվում են դեպի վաղվա օրը, մերձենում լենինիզմի մեծ գաղափարներին: Պոեմն այսպիսով ներթափանցվում է լավատեսական պաթոսով, Լենինի մահվան պատմությունը վերաճում Լենինի, լենինյան գաղափարների անմահության հանդիսավոր հիմնի: 

Հեղափոխական մարտերի հերոիկան, լենինյան բանակի սըլս-րագործությունների մեծությունը Չարենցն արտացոլել է իր մի շարք գործերում: Միջազգային ռեուլյուցիոն շարժման և սովետական հայրենասիրության թեմայով գրել է պոեմներ («Ստամբուլ», «Կոմունարների պատը Փարիզում», «Բորիս Չեխով»), բալլադներ («Իմ ընկեր Լիպոն», «Բալլադ զնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին», «Բալլադ քսանվեցի մասին»), բազմաթիվ բանաստեղծություններ, էլիգիաներ, քաչերգեր: Դրանց մեջ

իրենց ամբողջ հասակով բարձրանում են թուրք կոմունիստների, Հայաստանում քաղաքացիական կռիւների հերոս Լիպարիտ Մըխչյանի, Փարիզի կոմունարների, Վրաստանի կոմերիտմիութեան հիմնադիր Բորիս Ջնեւաձեի, Բաքւի անանուն կոմերիտականի և քսանվեց կոմունարների կերպարները: Բանաստեղծն ամբողջ կրթքով հաստատում է նրանց գործի անմահութիւնը, իր այդ երկերով սկզբնավորելով ռեուլյուցիոն մարտիրոսագրութեան նոր ժանրը սովետահայ պոեզիայում:

Չարենցի այդ բալլադներում և պոեմներում հատուկ տեղ է գրաւում իրեն՝ բանաստեղծի, լիրիկական հերոսի կերպարը: Այսպես, օրինակ, Ա. Մյանիկյանի հիշատակին նվիրված «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմում էսլիկական շիթը անբաժանելի է լիրիկականից: Պեր-Լաշեզի գերեզմանատան և Կրեմլյան պատի հուշաթաթալ նկարագրութեամբ (առաջինում գնդակահարվել են Կոմունայի հերոսները, երկրորդում թաղվել ռեուլյուցիայի զոհված մարտիկները) հաստատւում է ռեուլյուցիոն ավանդների պատմական արշունակցութիւնն ու ժառանգականութիւնը: Փարիզի կոմունարների մասին գրւող պոեմի հշուսվածքի մեջ Չարենցը բերում է քաղաքացիական կռիւների մի դրվագ, հաղորդում իր մասնակցութիւնը այդ դեպքերին, հասնելով «անձնականի» և «ընդհանուրի» օրգանական միասնութեան: Լիրիկական հերոսի հոգեհարազատութիւնը Փարիզի կոմունարներին պոեմում արտահայտւում է հուշական վիթխարի ուժով:

Փարիզ:

Մշուշ ու ահ:

Ես,

Պոետս,

Լենինյան բուլեւար՝

Պատին կոթնած ահա

Լսում եմ նրանց ձայնը,

Շշուկը:

Հասկանո՛ւմ եմ ես ձեզ, ընկերնե՛ր:

Դուք մոտիկ եք ինձ:

Հարազատ եք:

Մեկը թե գար հիմա և ինձ այստեղ տեսներ՝

Դժվա՛ր թե դեմքս նա ձեր դեմքերից զատեր:

Իհարկե, թշնամին թե գար՝

Պիտի կարծեր, թե դեմքս

Ձեր դեմքերի'ց է՝
Գնդակով այս պատին քանդակած:

Ձեր մսի'ց եմ ես էլ, ընկերնե՛ր,
Իմ մե՛ջ է մարմնացել ձեր աճյունը...

Բացահայտելով լիրիկական հերոսի վերաբերմունքը մեծ իրա-
դարձությունների, ռևոլյուցիայի անվեհեր մարտիկների նկատ-
մամբ, Չարենցը ամեն առանձին դեպքում գտնում է բանաստեղ-
ծական առավել նուրբ և ճշմարիտ հնչերանգներ: Հիշենք «Իմ
ընկեր Լիստոն» և «Բալլադ քսանվեցի մասին» գործերը: Դրանցից
առաջինի հերոսը հայկական առաջին հրաձգային բրիգադի հրա-
մանատար Լիսյարիտ Մխչյանն է՝ զոհված դաշնակների դեմ մղ-
վող անհավասար մարտում: Մխչյանը եղել է Չարենցի մանկու-
թյան ընկերը, բանաստեղծը հիշում է հայրենի Կարս քաղաքը, նրա
խաղաղ փողոցները, ոտաբոբիկ նիհար տղային՝ չարխի առջև
կանգնած: Մանկության, Լիսյոյի շարաճճի ընթացքի մասին
Չարենցի հիշողությունները ընթերցողին տանում են դեպի անցած-
գնացած անհոգ օրերը: Լիրիկական հերոսի ներկայությունը բալ-
լադի այս մասին հաղորդում է հույզ և ջերմություն, լիրիկական
անկեղծ, մտերիմ երանգ:

Սակայն՝

Դասակարգեր ընկան հին ու ելան նորեր—
Օրեր վառվառ ու անգին, անմոռա՛ց օրեր...

Եվ ոտաբոբիկ Լիստոն դարձավ Լիսյարիտ, տղամարդ, որ «ար-
շավում էր բանակում՝ ռազմի շապիկով»: Զինվորի հետ միասին
առնականացել է նաև բալլադի լիրիկական հերոսը:

Այլ պլանով է զրված «Բալլադ քսանվեցի մասին» գործը, որ-
տեղ արդեն գերակշռողը էսլիկականն է: Լիրիկական հերոսն այս-
տեղ արդեն այն անմիջականությունը չունի, ինչպես Լիսյարիտ
Մխչյանին նվիրված բալլադում էր, բայց այստեղ էլ փոքր չէ լի-
րիկական հերոսի նշանակությունը:

...Ամեն առավոտ ծեփին, երբ արթնանում է Բաքուն, սկսվում
է քաղաքի առօրյան՝ իր ռևոլյուցիոն փառքով, պրոլետարների
վիթխարի հոսանքի մեջ, նրա հետ ձուլված, փողոցներով անցնում
են քսանվեց կոմունարները իրենց հերոսական կոմանդորի՝ Ստե-
փան Շահումյանի ղլխավորությամբ: Նրանք գնում են այնտեղ, ուր
պայքար է, ուր եռում է աշխատանքը, շառաշում կյանքը: Լենինի
հավատարիմ աշակերտները՝ Բաքվի քսանվեց կոմունարները,

մշտապես ժողովրդի հետ են, հանուն լուսավոր ապագայի նրանք բանվորներին անձնագոհ աշխատանքի են կոչում, կոմունիզմի հաղթանակի համար միլիոնների մղած պայքարում տեսնում իրենց անմահությունը: Ամենուրեք լսվում է Շահումյանի ձայնը.

Ոչ զնդա՛կը մեզ սպանեց
Եվ ո՛չ էլ կսպանի հոգնությունը:
Քանի կաք, ընկերնե՛ր, քանի կաք,
Քանի կա աշխատանքը անդուզ—
Մեր երթին—վախճան չիա,
Մեր պայծառ գործին—պարտություն:
Տոկացե՛ք, ընկերնե՛ր, մենք ձեզ հետ ենք,
Տոկացե՛ք, ընկերնե՛ր անգին,
Որ անցնենք այս նեղ արահետը
Եվ հասնենք ցանկալի կյանքին...

Չարենցի պոեզիայի գաղափարական բովանդակության հարստության հետ է առնչվում նաև տողի բանաստեղծական միջոցների և հնարանքների բազմազանությունը: «Բալլադ Վադիմիր Իլյիչի, մուծիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» երկի «հեռագրային», առաջին կարճ տողերից մինչև «է՛խ-է՛խ մուծիկ, մուծիկին հարկավոր է մի զույգ կոշիկ» հուզաթաթալ, մեղմ հումորով ներթափանցված ռեֆրենը, «Լենինն ու Ալին» պոեմի հեքիաթատիպ սկզբից մինչև նրա պաթետիկ ավարտը, «Լենին» բանաստեղծության քաղաքական լուսնգններից մինչև «Ծա և Իլյիչը» գործի ընդհանրացնող սիմվոլիկան, «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադի ազատ տողերից մինչև «Բալլադ քսանվեցի մասին» դասական բանաստեղծության հատվող ձևերը,— այսպիսին է ահա Չարենցի բանաստեղծական դիապազոնը: Չարենցը հսկայական նշանակություն էր տալիս հանգի և չափի «աշխատանքին», նրանց, այսպես ասած, մտածված շարժմանն ու գործողությանը: Այսպես, «Ստամբուլ» պոեմում, օրինակ, բանաստեղծական չափը փոխվում է երկի գաղափարական-իմաստային խնդրի հետ միասին, նրանով պայմանավորված: Պոեմի առաջին գլխում Չարենցը պատմում է մի հին ավանդույթյուն, ըստ որի Սուլթան Ֆաթին իր սրով ճեղքել է Այա-Սոֆիայի սյուներից մեկը և նրա վրա դրոշմել իր արյունոտ թաթը: Չարենցի համար այստեղ կարևորն այն է, որպեսզի ավանդությունը հնչի որպես հավաստի իրողություն, այնքանով, որքանով պոեմի մյուս գլուխներում խոսքը վերաբերում է Սուլթանի այն իսկական ժառանգներին, որոնք Բոսֆորի ջրերում գազանաբար խեղդել են թուրք

կոմունիստների առաջնորդ Մուստաֆա Սուբխիին և նրա ընկեր-
ներին.

Կռացել է սուլթան Ֆաթին,
Թաթախել է ձեռքը արյան մեջ—
Ու խփել է մարմարե պատին՝
Տե՛սու—

Չափազանց խուսուն է այս տողերի հենց չափը: Առաջին երեք
տողերը «ղարգանում են» դանդաղ, ասես հաղորդելով Սուլթանի
արյունոտ ձեռքի շարժման տեմպը, Վերջին տողը միայն մի բառ
է՝ «Տե՛ս», սակայն ինչպիսի մեծ ուժ է պարունակում այդ բառը
իր մեջ: Արգելակելով չափի խաղաղ հոսանքը, այդ բառը ամփո-
փում է բանաստեղծական ամբողջ պատկերը և «ստիպում», որ
ավանդույթյունը հնչի որպիսի ճշմարտություն, քանի որ ընթերցողն
ինքը կարող է տեսնել Սուլթանի արյունոտ ձեռքի հետքը («Տե՛ս»):
Այնուհետև, երկրորդ գլխում կարդում ենք.

— Զարդացել է, Ֆաթի՛հ, քո Պոլիսը.
Դու նրան դժվա՛ր թե հանաչես:
Բայց—
Կարծում ես՝ հեռո՞ւ է գնացել
Քեզանից.—
— Չէ՛:

Այստեղ նույնպես առաջին երկու տողը հանգիստ, չափավոր
հոսք ունեն: Սակայն բանաստեղծի շիկացող զգացմունքները չեն
կարող այլևս տեղավորվել բավականաչափ իններտ այս չափի մեջ:
Եվ համառոտ «բայցը», համադարկի նման առես, ներսից պայթեց-
նում է առաջին տողերի անդորր հանգստությունը: Հաջորդ եր-
կու տողում կրճատվում է վանկերի քանակը, և միավանկ «չէ՛»-ն,
որին հատկացված է մի ամբողջ տող, նորից մեխում է մեր ուշա-
դրույթյունը: Չէ՛,—ասում է բանաստեղծը,—Մուստաֆա Սուբխի և
նրա մարտական ընկերների դահլճները հավատարիմ են մնացել
Սուլթան Ֆաթիհին, հեռու չեն գնացել իրենց արյունարբու նա-
խորդից: Այսպիսով, չափի տեսակետից ճշտորեն առանձնացված
«չէ՛»-ն կրում է գաղափարական նշանակալից բեռ, պոեմի հաջորդ
գլուխների համար դառնում յուրատեսակ ծրագիր:

1923 թվականին իր գրախոսականներից մեկի մեջ Չարենցը
գրել է. «...բովանդակությունից պետք է ըխի նույնիսկ ամենաան-

նշան ձևական նորարարությունը»։ Իր լավագույն գործերում Չարենցը հավատարիմ է մնացել այդ սկզբունքին։ Շատ բան է արել Չարենցը հայ պոեզիան նոր, թարմ հանգերով հարստացնելու համար, մշտապես մտահոգվել նրանց իմաստային նշանակությամբ։ Բերենք այդպիսի համարձակ, ինքնատիպ հանգավորման մի օրինակ «Կոմունարների պատը փարիզում» պոեմից.

Այդ նրանց վրայո՞վ է, որ՝
Պատվանդան շինելով այդ դիերը՝
Բարձրացել է մի օր
Տյերը։

Հանգավորվում են այստեղ «դիեր» և «Տյեր» բառերը, և, հասկանալի է, այսօրինակ հանգավորումը «աշխատում» է բանաստեղծական ամբողջ պատկերի համար, այն ավարտում, հաստատում է Տյերի՝ Փարիզի կոմունայի դա՞ճի, բնութագիրը։

Լենինին, ռեվոլյուցիայի անթիվ մարտիկներին նվիրված՝ Չարենցի պոեմներն ու բալլադները միավորվում են տրիբուն բանաստեղծի, մարտիկ բանաստեղծի միևնույն խորը զգացմունքով։ Նրանց մեջ արտացոլվել է Չարենց բանաստեղծի հայրենասիրությունը և ինտերնացիոնալիզմը։ Եվ, անկասկած, նաև այս ստեղծագործություններն է հիմք ընդունել բանաստեղծը, հայտարարելով, թե ինքը որպես արվեստագետ վերջնականապես հաղթահարել է «ազգային սահմանափակումների այդ ողորմելի ցնորքը», հաստատապես ձուլվել ռեվոլյուցիոն արդիականությանը, իր տաղանդը անկեղծորեն և մինչև վերջ ի սպաս դրել իր սոցիալիստական հայրենիքին։

6

Չարենցի անհանգիստ, խիզախ, մշտապես գիտելիքների ծարավ միտքը կլանում և իմաստավորում էր հայրենի և համաշխարհային հարուստ կուլտուրան։ Բանաստեղծը փորձում էր իր ուժերը բանաստեղծական տարբեր ժանրերում և ձևերում, ստեղծագործորեն յուրացնում այլ ժողովուրդների՝ կուլտուրայի արժեքավորը՝ չկորցնելով իր ազգային յուրահատկությունը։ 1926 թվականին Չարենցը գրում է «Ռուբայաթ» շարքը։ Բանաստեղծը դիմում է արևելյան պոեզիայում տարածված բանաստեղծական այդ ձևին՝

ռուբայիներին, բայց դա արտաքին էկզոտիկ էֆեկտայնության ձգտում չէր, առավել ևս՝ կույր ընդօրինակման փորձ։ «Ռուբայաթում» Չարենցը մշակում է արդիականության հրատապ թեմաներ, անդրադառնում կյանքի բազմապիսի հարցերի, բանաստեղծորեն իմաստավորում մատերիալիստական փիլիսոփայության մի շարք դրուլիֆներ։ Կյանքն իր դիալեկտիկական շարժման մեջ, պատմությունը որպես հավիտենապես առաջ շարժվող պրոցես, աշխատանքի դերը մարդկային հասարակության մեջ, — այսպիսիք են «Ռուբայաթի» գլխավոր մոտիվները։ Բանաստեղծը ծաղրում է անհատապաշտութունն ու սկեպտիցիզմը, պատկազերծ անում այն «հերոսներին», որոնք փորձում են իրենց վեր դասել պատմությունից, հասարակությունից, ժողովրդից։ «Ռուբայիներին» միջով կարմիր թելի պես անցնում է ժողովրդի՝ որպես աշխարհի նյութական և հոգևոր բոլոր արժեքներն ստեղծողի, միտքը։ Բանաստեղծը խոսում է մարդու բարձր կոչման մասին — ավելի ու ավելի խոր և լայնորեն ճանաչել աշխարհը, նրա զարգացման օրինաչափությունները, մշտապես խիզախել, իր կամքին, բանականությանը և նթարկել բնության անսպառ ուժերը։

*Հեթերոքսի*ր դու, մա՛րդ, անդադար, որ ոչինչ քեզ երազ չթվա,
Որ լինես անվախճան ու հար—ու ոչինչ քեզ երազ չթվա,
Որ զգաս, շոշափես դու կյանքը՝ մշտահո՛սք դու ալդպիսով—
եվ դառնա աշխարհը՝ աշխարհ—ու ոչինչ քեզ երազ չթվա*

Մարդու նկատմամբ խոր հավատով է տոգորված նաև «Հիշողություններ Երեանի ուղղիչ տնից» մեծ ակնարկը, որի համար նյութ են ծառայել զրոգի անմիջական տպավորությունները, նրա տեսածն ու ապրածը։ Այստեղ մի քանի անգամ ակնարկվում է Դոստոևսկու հանրածանոթ «Հիշողություններ մեռյալ տնից» գործը։ Եվ դա բոլորովին էլ սպառահական չէ։ «Հիշողություններում...» Չարենցը վիճարկում է Դոստոևսկու հիշյալ այդ երկը, որտեղ, ինչպես հայտնի է, բանտարկյալների կյանքի, ուռա մարդկանց դաժան ճակատագրի՝ աքսորում և աղատության մեջ, — սարսափելի, բայց և ճշմարիտ սպառնության կողքին, քիչ չեն նաև հիվանդագին էջեր՝ ներծծված մարդուն նվաստացնող ռեակցիոն գաղափարներով։ Չարենցն այստեղ լուծում է սովետական հումանիզմի սկզբնավորման, մարդու նկատմամբ սոցիալիստական վերաբերմունքի թեման։ Ուղղիչ տան բանտարկյալները, որոնց հետ մեկ ծանոթացնում է Չարենցը, արժանի պատիժ են ստացել իրենց դրոժած հան-

ցանքների համար: Սակայն սա չէ, իհարկե, «Հիշողություններ...» գլխավոր խոստով: Մենք տեսնում ենք, թե ինչպես երեկվա մարդասպանը կամ սպեկուլյանտը,—Ճիշտ է, դժվարությամբ, համառորեն դիմագրկելով, նույնիսկ երբեմն ընդդեմում,—բայց և այնպես ներքին փոփոխություններ է կրում առօրյա աշխատանքային սլաժաններում, մարդկային վստահության մթնոլորտում, սովետական մարդկանց դաստիարակչական աշխատանքի շնորհիվ: Մարդու հանդեպ մեծագույն հավատով և վստահությամբ է տոգորված Չարենցի գիրքը՝ գրված բանտարկյալների բազմապիսի տիպերի հիանալի խմացությամբ, հույակապ լեցվով և մեղմ հումորով:

Չարենցը գրականության անխոնջ մշակ էր: Հատկապես իր կյանքի վերջին յոթ-ութ տարում նա աշխատում էր շտեմելած նուանդով: Ոգեշունչ էին սովետական ժողովրդի աննախորժաց հաշտությանը սույնալիզմի կառուցման բնագավառում, և նա ստեղծագործում էր, խորապես գիտակցելով բանաստեղծական իր գործի կարևորությունն ու նշանակությունը:

1930 թ. սկզբին լույս է տեսնում Չարենցի բանաստեղծությունների նոր ժողովածուն՝ «Էպիքական լուսաբացք», որին բնաբան է բերված Նեկրասովի հայտնի տողերը.

И Музе возвращу я голос.
И вновь блаженные часы
Ты обретишь, собирая колос
С своей несжатой полюсы.

Ինչպես հայտնի է, այս տողերը ուսս ընդունցիոն դեմոկրատիայի բանաստեղծը գրել է իր մահից մի փոքր առաջ. ստեղծագործական մեծ աշխատանքի ծարավը այդ օրերին անգամ հանդիստ չէր տալիս բանաստեղծին: Ժողովածուի սկզբում ղետեղված նեկրասովյան այս տողերը նրան տալիս են լավատեսական առանձնակի հնչողություն. անվերադարձ կերպով անցել են թախծոտ, ցավոտ երգերի, ինչպես և «երկաթե աշխարհով» միամտորեն հափշտակվելու ժամանակները: Բանաստեղծը ճեղքել և դուրս է եկել «իրերի բանտից» և նրա մուսան դարձել է ավելի համառ, ավելի զգաստ, շրջահայաց և հզոր: Չարենցը կանխադգում է իր պոեզիայի վաղվա առատ հունձը: Եվ, իսկապես, «Էպիքական լուսաբացում» նա անդրադառնում է հասարակական-քաղաքական մեծ նշանակություն ունեցող թեմաների, արդի և անցած պատմության իրադարձությունների, ստեղծում քաղաքական բարձր պոե-

սխալի նմուշներ ուղերձներ և խոհեր, պոեմներ և չափածո նովելներ, որոնց մեջ ղգացվում է իսկական էպիկական շունչ և տարերք:

Ժողովածուում տեղավորված ստեղծագործությունների մի մասը գրված է 1929 թ. վերջերին, իննինգրադում: Այս հանգամանքը ևս պայմանավորել է գրքի բանաստեղծական մտահղացումներն ու պատկերները: Իննինգրադը՝ ռևոլյուցիայի օրրանը, պատմական իր հիանալի տրագիցիաներով անջնջելի տպավորություն է գործում Չարենցի վրա, և «էպիքական լուսաբացում» հանդիպում ենք բաղմամբիվ տողերի՝ ծնված այն խոհերից ու մտորումներից, որ ունեցել է բանաստեղծը, ծանոթանալով հերոսական քաղաքին: «Հրաժեշտ Իննինգրադին» բանաստեղծության մեջ Չարենցը սիրո և ակնածանքի խոսք է ասում «սերունդների ճանապարհով գնացող» Իննինգրադին, «գործի, աշխատանքի» այդ «վեհ քաղաքին»:

Չարենցը գերված էր Իննինգրադի ոչ միայն պոլոտաների և հրապարակների զուսպ գեղեցկությամբ, ճարտարասկզբական հուշարձաններով: Գեղագիտին ամենից առաջ հուզում էր և ոգևորում Իննինգրադի ռևոլյուցիոն տրագիցիաների փառքը, տրագիցիաներ. որոնք անխզելիորեն կապվում են մեր ամբողջ երկրի պատմության հետ: Եվ Չարենցն, ասես քայլ առ քայլ, հետևում է այդ պատմությանը, հանդես բերելով ժամանակի կենսական պահանջներին արձագանքելու զարմանալի կարողություն:

«Ձմեռային պալատի ներքնահարկում» բանաստեղծության մեջ, Գերցենի նման, Չարենցը կծու հեղանքով է գծագրում նիկոլայ առաջինին՝ սենատի հրապարակի հերոսների այդ սառնար, յուն դահճին: Մենք տեսնում ենք նրա՝ այդ «պորփյուրակիր արքա-արևելիսին» սառցե ժպիտով, սուր բեխերով, երկնագույն «ձմեռային աչքերով», Պեստելին և Ռիլենին կեղծավորաբար «սրտաբաց» գրույցի հրավիրելիս, որից հետո ամենայն հանգստությամբ ընդունվում է վճիռը՝ «բանտ, Սիբիր, կախաղան»: Չարենցը վերականգնացնում է հեռավոր այն ժամանակները, երբ պատմական ասպարեզում գործում և պայքարում էր ռուսական ռեվոլյուցիոներների առաջին սերունդը:

«Անակնկալ հանդիպում Պետրոպոլիսյան ամրոցում» փոքրածավալ չափածո նովելը ընթերցողին տանում է Պետերբուրգ անցած դարի վաթսուհինական ֆլականները, Չիրնիշևսկու ժամանակաշրջանը: Չարենցի ալս ստեղծագործության մեջ, պատմական

փորձին համապատասխան, «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում» բանաստեղծության համեմատության մեջ առաջինը որոշակիորեն է հնչում ժողովրդի խիզախ առաջամարտիկների ձայնը։ Ռազմապետական խնդիրների միջավայրում Չարենցը հանդիսանում է հայ ժողովրդի արժանավոր դավաճ Միքայել Նալբանդյանին, և նրա սիրտը բողբոջվում է եղբայրական մի քնքուշ սիրով, լցվում օրինական հպարտությամբ իր մեծ հայրենակցի և նախորդի համար։

Բայց այս ամենը դեռևս միայն նախապատմությունն է։ Չարենցի խոսքն ավելի ուժեղ և արտահայտիչ է դառնում, նրա պոեզիայի էպիկական շիթը բացառիկ ուժով է դրսևորվում այն դեպքում, երբ անդրադառնում է մեծ Հոկտեմբերի, Հինինի թեմային։ Պրան են նվիրված ժողովածուի լավագույն գործերը՝ «Հաստվածներ չգրված պոեմից», «Զուգունն մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26, 1917», «Մահվան քայլերք» և մյուսները։ «Հոկտեմբերյան վայրերը» այս երկերում դեկորատիվ տարր չեն կամ պատկերվում, նրանք վերաճում են մեծ ճակատամարտերի, պատմական մարտերի վիթխարի մի պատկերի, բանաստեղծի հոգում ծնունդ ապրումների մի ամբողջ բարդ հանգույց։

Ահա, թե ինչպես է Չարենցը պատկերում Սմռնին՝ 1917 թ. հոկտեմբերի 25-ի լույս 26-ի դիշերը։

...Այդտեղ առաջ
Մի մենաստան է եղել խաղաղ,
Ու սովորել են հետո այդտեղ
Այն նորը կույսերը սիրել, խանդել,
Ծրգել ուռնաններ, սրբել կադրի—
Ինչ երազել է ամեն պատրիկ
Իր հոմանունու, կնոջ համար...

Հանդարտ այս պատմությունը երբեմնի խաղաղ և անգործ այդ վայրի մասին ընդհատվում է եռանդուն, կրակոցի պես կարճ և հատու բառերով.

Գոռ ռազմավայր է այնտեղ հիմա,
Նեղ սենյակներում, վարը, բակում,
Այդում, փողոցում, հրապարակում
Անգույն վիտում են, հազած շինել,
Մարդկային դժկամ բաղմունքներ—
Ու թնդանքներ, դնդաղներ,
Ռումբաձիգ զնդեր կանգնած ահա,—
Այդտեղ իր բո՛ւյնն է հիմա դրել
Մի շտեմբել, մի նոր քանակ։—

Ֆրագմենտի վերջին տողերը՝ լենինը հրամայում է կրակել
Ջմեռային պալատի վրա,—հուզական մեծ ուժով ամփոփում են և
ավարտում ռևոլյուցիայի ծննդյան առաջին օրվա անմոռանալի
պատկերը:

«էպիքական լուսաբացում» լայն տեղ է գրավում Չարենցի
քաղաքական լիրիկան: ժողովածուի ամենաուժեղ գործերից է
«Դաշնակցականներին» սատիրան, որը հեղինակն անվանել է
«նեբրեղ քաղաքական»: Իր զայրալից խոսքն ուղղելով դաշնակնե-
րին, Չարենցը պատռում է ազգային «բարեգործների» դիմակը,
գծագրում այդ ողջ պարտիայի քաղաքական և բարոյական քայ-
քայման պատկերը, բացահայտում դաշնակցության զաղափարա-
խոսույթյան հակաժողովրդական բնույթը:

Կոմունիստական ճշմարիտ կրթով՝ բանաստեղծը մերկացնում
է դաշնակ բախտախնդիրների հակաժողովրդական քաղաքականու-
թյան արմատները, ճշգրիտ բնութագրերով, դիպուկ համեմատու-
թյուններով ցույց է տալիս դաշնակցության կապը միջազգային
ռեակցիայի հետ: Բանաստեղծության մեջ մեծ ուժով է հնչում սո-
վետական հայրենասիրության, ազատագրված հայ ժողովրդի
հպարտության թեման, այստեղ զգում ես ժողովրդի երախտագի-
տությունը Կոմունիստական պարտիային՝ իր նոր և հզոր սոցիա-
լիստական հայրենիքի համար:

Նվ կրում ենք մենք այդ պայքարը
Մեր երկրի անկախ արևի ներքո,
Որ լենինն է մեծ մեզ մի օր տվել՝
Պրոլետարիատի հաղթական ձեռքով:

«էպիքական լուսաբացի» մի շարք բանաստեղծություններում
առաջ են քաշվում և լուծվում բանաստեղծական ստեղծագործու-
թյան, արվեստի զաղափարական բովանդակության, ժողովրդայ-
նության, սոցիալիստական էսթետիկայի բազմաթիվ հարցեր և
պրոբլեմներ: Չարենցն արվեստագետից պահանջում է վերարտա-
դրել կյանքի ճշմարտությունը, խորապես թափանցել իրականու-
թյան մեջ, հասկանալ նրա զարգացման ողջ բարդությունը: Առանձ-
նակի զայրույթով է խոսում բանաստեղծը նրանց մասին, ովքեր
փորձում էին անառարկելի դոգմա դարձնել անարյուն ստանդար-
տը, ովքեր կյանքի կենդանի բաղմազանությունը, սովետական
ժողովրդի պայքարը փոխարինում էին պատրաստի սխեմաներով:
Չարենցն արվեստը համարում էր հզոր զենք՝ սոցիալիզմի հա-

մար մղվող պայքարում, նա շարունակ պահանջում էր հետևյալ կանորեն կենսագործել պարտիայի քաղաքականությունը՝ գրականության բնագավառում: «Էպիքական լուսաբացում» շարադրված է բանաստեղծի էսթետիկական ծավալուն ծրագիրը, բանաստեղծ, որ ձգտում էր իմաստավորել սովետական արվեստի խնդիրները երկրի կյանքում, նրա պարզացման նոր ժամանակահատվածում:

Այնպիսի բանաստեղծություններում, ինչպիսիք են «Երգ մաքառումի», «Ես այն չեմ այլևս», «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս N. N.-ին, գրված Եֆեանից», «Թուղթ Ակսել Բախունցին՝ գրված Լենինգրադից», «Խոհ», «Մուսայիս», «Ընթերցողիս» և մյուսների, — բարձրանում է քաղաքացի, մարտիկ բանաստեղծի կերպարը որ համարձակ մխրձվում է կյանքի մեջ, խոսում ժամանակաշրջանի անունից և ժողովրդի ձայնով: Արվեստագետը պետք է անձնվիրաբար ծառայի ժողովրդին, հարազատ երկրին, — սա է նրա բարձր կոչումը: «Ես այն չեմ այլևս» բանաստեղծության մեջ Չարենցը խոսում է՝ մեծ տաղնապնեռով և հրճվանքներով լի ստեղծագործական ճանապարհի մասին:

...Ճամփա եմ ելնում ես ահա մենակ.
Քնա՛րս է միայն ինձ հետ միասին,—
եվ երգում եմ ես, երգում եմ անահ
Իմ սլաշառացած խոհերի մոտին:
Դժվար կլինի իմ երթը հիմա,
Դժվար ու դժին, քան երբեիցե,
եվ ճամփա դուցե օձերի նման
Ինձ արշունոտեն ժանիւրները ձեր,—
Բայց պի՛նդ է ողիս... Ու ոչ մի ժանիւր
Ինձ չի բաժանի իմ անդուլ դարից,
Ինչպես ոչ մի ում ինձ չի՝ բաժանի
Իմ շոնդալից, սլաշծառ բնարիդ...

Մարտնչելով հանուն սովետական մեծ արվեստի, Չարենցը կրքոտ վեճի էր բռնվում ամեն կարգի դեհեկարարների դեմ, որոնք մոռանում էին իսկական ստեղծագործության դժվարությունները, արհամարհանքով և անհոգությամբ վերաբերվում ընթերցողի պահանջներին և կերակրում նրան էժանազին ոտանավորներով:

Պոեզիա և աշխատանք հասկացողությունները Չարենցի համար անբաժանելի են: Ժողովածուի բաղմամբիվ բանաստեղծություններում նա ձգտում է զատել և խմբավորել սյունդիայի հիմնական հատկանիշները, որոշել նրա տեղը մոգովրդի կյանքում

Ամենակարեւորը պոեզիայում իրականութեան ամբողջ բազմազանութիւնն անդրադարձնող բովանդակութեան հարստութիւնն է: Չարենցի բանաստեղծութիւններն պոլեմիկական տողերն ուղղված են պոեզիան գունակացնողներին ու հասարակացնողներին, միամիտ լավատեսներին՝ դեմ, որոնց համար պոեզիան թեթիւ հաճույք էր, ուրախ ժամանց: Պոեզիայի «քարքարոտ դագաթները» նվաճում է նա՛, ով սնվում է կյանքի անսպառ ակունքներից, ով դժվարին ճանապարհից չի թեքվում դեպի «քաղցրենիական ճահիճը», ով չի վախենում անկեղծութիւնից և պայքարի մեջ հաղթահարում է ամեն մի հոգնածութիւն և երկմտանք: Չարենցը սրում է այն հարցը, որ սովետական գրողի աշխատանքը ոչ մի իմաստ չի կարող ունենալ, եթե նա չկարողանա իր երգը համահնչուն դարձնել ժամանակակիցների սխրանքներին և մեծ գործերին: Միաժամանակ բանաստեղծը խոսում է այդ խնդրի իրականացման դժվարութիւնների մասին, հակադրվելով սովետական մարդուն՝ գորշ, անկիրք, անարյուն սխեմաների վերածելու փորձերի դեմ: Չարենցը հայ գրողներին կոչ է անում բազմակողմանիորեն ուսումնասիրել կյանքը, թմբուկի գատարկ շառաշներին, ծնծղաների աղմուկին հակադրել մեծ խոհերի և կրքերի պոեզիան: «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ N. N.-ին, գրված Նրեանից» բանաստեղծութեան մեջ Չարենցը գրում է.

Սակայն դու չն՞ս գտնում արդյոք,
Որ վիթխարի այս մեր դարում
Իր հույզերով և կրքերով
Ալեյի՛ է մարդը հարուստ:
Ինչն՞ էր է նա այսօր տեսել,
Ինչն՞ ր ասլել ու զդացել,
Եվ ի՞նչն է նա համարել սեր.
Եվ ինչո՞վ է ուրախացել...

Սովետական մարդու աղատութեան մեջ Չարենցը տեսնում էր նրա զգացմունքների, խոհերի ու ասլումների հարստութեան, գունագեղութեան և բազմազանութեան իսկական ակունքը:

Չարենցի ստեղծագործութիւնը ներթափանցված է ջերմ սիրով հարազատ հայերեն լեզվի, նրա հյութեղ բառ ու բանի նկատմամբ: Չարենցը հասկանում էր, որ բառի և իրական բովանդակութեան միջև պետք է լինի անխզելի, սերտ կապ: 20-ական թվականների սկզբներին, Չարենցը կրում էր ֆուտուրիստական պոե-

տիկայի որոշ աղղկայությունը, առերթ տալիս կարծեցյալ «նորարարությունն» ու ինքնանպատակ բառաստեղծմանը: Եվ դա Չարենցի գտնվածագործությանը բերում է հայոց լեզվին օրգանապես խորթ արհեստական խրթնարանություններ և գոնհկացում: Բայց չնհինյան պոեմներում արդեն բառը կոնկրետացնելու, պատմական բովանդակությամբ հագեցնելու Չարենցի ձգտումը տալիս է հիանալի արդյունքներ: Բառը հանդես է գալիս իր ռեալ իմաստով, ազատագրվում անորոշությունից, ներկայացնում և երանգավորում կյանքի մարդկային բնավորության ճշմարիտ էությունը: Խոսքը, Չարենցի համոզմունքով, ծանրակշիռ կարող է դառնալ միայն լարված, համառ աշխատանքով. բառը պետք է որ լինի նույնքան վառ և հրստակ, որքան այն մարդկանց աշխատանքն է, որոնց երգում է բանաստեղծը: Չարենցը կոչ էր անում պոեզիայից վտարել խղճուկ տրամաբանը, «խրտվիլակային» «փղձկոցը», հարթել նոր ճանապարհներ, խնամքով վերաբերվել լեզվին, խստապահանջ լինել բառի նկատմամբ:

«Էպիքական լուսաբացը» հայ պոեզիայի այն հիանալի զբոսրից մեկն է, որով Չարենցը կաբողացավ ցույց տալ համաշխարհային կլասիկայի հսկայական նշանակությունը աղագլին զբաղանությունների վարդապետի և հարստացման գործում: Ժողովածուի մեջ զգացվում է հատկապես պուշկինյան և նեկրասովյան ավանդների կենսունակությունը: Հայ բանաստեղծի կապը ոռու գրականության մեծ ներկայացուցիչների հետ արտահայտվել է ոչ միայն նրանց նվաճած գեղարվեստական ձևերի գործոն օգտագործմամբ: Այդ կապը առկա է «Էպիքական լուսաբացի» գաղափարական-գեղարվեստական ողջ հյուսվածքում, այնտեղ, ուր Չարենցը հաստատում է արվեստի հասարակական դերը, առաջ քաշում մեծ կոփվածքի քաղաքական բարձր պոեզիայի պահանջը:

Չարենցը Պուշկինի և Նեկրասովի ջերմ երկրպագուն էր. Իր «Բազրի էջերում 1934 թ. մարտի 23-ին բանաստեղծը արել է հետեյալ խոստովանությունը. «Չկա ինձ համար ավելի մեծ հաճույք, քան պառկել սենյակում, շմտածիլ ոչնչի մասին և կարդալ որևէ դասական հեղինակի... Ամենից ավելի ես սիրում եմ կարդալ Պուշկինին:— Երբ ես տխուր ու հոգնած եմ լինում և թուգում եմ վարձատրել ինձ մեծագույն հաճույքով — ես փակում եմ իմ տան դռները—պառկում եմ սկսում եմ կարդալ Պուշկինը—ո՛ր գրվածքն ու գում է լինի...»:

Քսանական թվականների վերջերին, երբ դեռևս բավականա

շափ ամուր էր գռեհիկ սոցիոլոգների դիրքերը, Չարենցը ստեղծագործորեն դիմում էր Պուշկինին, և դա սոցիալիստական նոր իրականության համար մղվող պայքարում հանձարեղ գրողի ժառանգության նշանակությունն իմաստավորելու որոշակի ձգտման արդյունք էր: Ի՞նչն էր ամենից ավելի թանկ Չարենցի համար Պուշկինի պտեղիացում: Ամենից առաջ նրա խոր ժողովրդայնությունը, ձևի բնականությունն ու զուսպ գեղեցկությունը: «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ N. N.-ին, գրված Երևանից» բանաստեղծության մեջ Չարենցը բացահայտում է ժամանակաշրջանի հետ ձուլվելու, իր ժամանակի յուրահատկությունները մարմնավորելու Պուշկինի մեծությունը: Միաժամանակ Պուշկինը Չարենցի համար հավիտենապես կենդանի և զարգացող երևույթ է: Չարենցը անսահմանորեն սիրում և գլուխ է խոնարհում Պուշկինի առջև հենց այն պատճառով, որ մեծ բանաստեղծի բարձրարժեք վաստակը կենդանի ուժ է և օգնում է լուծելու արդիականության ստեղծագործական մեծ հարցեր:

Մեր կյանքի ամբողջ հարստությունն ու բազմազանությունը ներկայացնելու համար «բնարն է պետք Ալեքսանդրի» — հաստատում է Չարենցը:

«Էպիքական լուսաբացով» նվաճված բանաստեղծական կուլտուրայի բարձր մակարդակը Չարենցը ձգտում էր պահպանել իր հետագա ստեղծագործության ընթացքում:

Մեծ ոգևորությամբ նա ստեղծում է իր պոեմների և բանաստեղծությունների նոր շարքը, որոնք կազմում են նրա վերջին ժողովածուի՝ «Դիրք ճանապարհի» (1934) բովանդակությունը և նշանավորում գրողի ստեղծագործական զարգացման նոր և կարևոր փուլը:

«Դիրք ճանապարհի» բոլոր գործերը չեն, որ հավասարաբարժեք են: Սոցիալիստական շինարարության կենդանի տպավորություններով, քաղաքացիական կռիվների հիշողություններով, արվեստի մասին առողջ խոհերով և լավատեսական տրամադրություններով ներթափանցված բանաստեղծությունների և պոեմների կողքին ժողովածուում զետեղվել են գործեր, որոնց գաղափարական կոնցեպցիան տեղիք է տալիս լուրջ առարկությունների («Սասունցի Դավիթ», «Պատմության քառուղիներով», «Մահվան տեսիլ»): Սակայն այնպիսի պոեմներով, ինչպիսիք են «Դեպի լլառն Մասիս», «Զրահապատ Վարդան զոքավար», «Դուրք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» և «Արվեստ քերթության», «Դիրք իմացության», «Տա-

ղեր և խորհուրդներ», «Զանազան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ» բաժիններում տեղավորված երկերում ղրսեորվել են Զարենցի հզոր տաղանդի յավագուն հատկանիշները:

Զարենցի հասուն շրջանի պոեզիայի և մասնավորապես «Գիրք ճանապարհի» յուրահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նրա մեջ արդեն վերացել, չնշվել են հակասությունները բանաստեղծի անձնական հետաքրքրությունների և հասարակական մեծ ապրումների, կրքերի և ձգտումների միջև: Իր մասին ասած Զարենցի անկեղծ, սրտալի խոսքը, որպես կանոն, արտացոլում է մի ամբողջ սերնդի կյանքի օրինաչափություններ, անցյալի թեմաներով գրված նրա էպիկական գործերը՝ ներսից ջերմանում են բանաստեղծի հուզառատ, հրաշունչ կրակով: Եվ «Գիրք ճանապարհին» գիրք է՝ ժողովրդի և բանաստեղծի անցած ճանապարհի մասին, գիրք է պայքարի և աշխատանքի, պատմության և արդիականության վերաբերյալ: Արվեստի այդ մեծ, հավերժական պրոբլեմները Զարենցը լուծում է պոլեմիկական պաթոսով, իր գրական ընդդիմախոսների հետ վիճելով, բայց և՛ մշտապես ինքնատիպ արվեստով:

Ահա Արուվյանի կյանքի վերջին օրերին վերաբերող «Դեպի լյառն Մասկա» պեմբը: Կենցաղային մանրութների և մանրամասների միջից, որոնք պոեմի հենց սկզբում կարծես թե երանգավորում են մեծ լուսավորչի անձնական տրամադրությունները, — հենց դրա միջից տիրաբար ուղի է հարթում երկի հիմնական գաղափարը, միտքը. սերունդների հեղափոխական մեջ երբեք չի կարող աղոտանալ այն արվեստագետի սիրագործությունը, որ իր հոգու ողջ կրակը նվիրել է հաքազատ ժողովրդին, իր ստեղծագործությանը մարմնավորել ժողովրդի իղձերն ու ձգտումները:

Առաջին հայացքից դժվար է ինչ-որ կապ տեսնել Արուվյանի մասին պոեմի և «Զրահապատ «Վարդան զորավար» երկի միջև, ուր վերարտադրվում է 1920 թ. Մայիսյան ապստամբության դրվագներից մեկը. տարբեր են ժամանակաշրջանները, սարբեր են նաև հերոսները: Բայց բանն էլ հենց այն է, որ ռևոլյուցիոն պայքարի այն ճանապարհը, որով ընթանում է «Վարդան զորավար» զրահապատի կապիտան Մզուպիլյանը, պատմականորեն նախապատրաստվել է այն բազմաթիվ սերունդների գործունեությանը, որոնք ազատություն և երջանկություն էին երազել ժողովրդի համար: Մա Զարենցի խորին համոզմունքն է, որ բացահայտորեն, անվիճելի կերպով արտահայտվում է նրա պոեմներում: Եվ, հեղինակի գաղափարական այս դիրքորոշումն էլ ահա ներքնապես մոտեցնում և ա-

աընչում է «Դեպի լյառն Մասիս» և «Զրահապատ «Վարդան զորավար» պոեմները, պայմանավորում այդ երկուսի կառուցվածքի, առանձին բնորոշ մանրամասների շատ հետաքրքիր ընդհանրությունները:

Մարդ և բնություն, արվեստ և իրականություն, պոեզիա և աշխատանք,— սա է «Գիրք ճանապարհում» զետեղված գործերի հիմնական թեման: Այստեղ կան և՛ փիլիսոփայական խոհային մասին, թե ինչպես է մարդն անընդհատ ներթափանցում բնության գալուստարանները («Տաղ՝ ձոնված բնությանը»), և՛ ամեն մի շարժման կամ զարգացման ախուճի աշխատանքի մեջ որոնելու իմաստուն խրատ («Տաղ եկվորներին ողջունելու համար»), և՛ պատգամապազայի բանաստեղծին՝ մշտապես հիշելու, որ դարեր է ապրում միայն երկրից և ժողովրդից սերած, ծնված երգը («Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասաններին»), և՛ դասական խոստաշունչ օկտավներ ժողովրդական ստեղծագործության անմահության մասին («Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության») և այլն, և այլն: Չարենցը մի շարք բանաստեղծություններ է նվիրում Հովհ. Թումանյանին, որին այժմ արդեն անվերապահորեն համարում է իր բանաստեղծական ուսուցիչը, երազում՝ հասնել նրա իմաստությունը, պարզությանն ու իսկական ժողովրդայնությանը: Չարենցը զարմանալիորեն ճիշտ է գնահատում հայ հանճարեղ բանաստեղծի ուժն ու մեծությունը:

Նա մեծ էր հողո՞վ, արյունո՞վ:— Արմատեն ր ուներ նա հողում:

Իր երգերը-գեղջուկ նայիրցու քրտինք ո՞վ էր նա ողողում:

Հանճարեղ երգերում նրա—իր երկրի արև՛ն էր շողում:—

Նա մեծ էր հողո՞վ, արյունո՞վ:— Արմատեն ր ուներ նա հողում:—

«Գիրք ճանապարհին» ներթափանցված է մեծ, կենսահարուստ աշխատանքի պայթույթ, և պատահական չէ, որ այն ավարտվում է Պուշկինի «Աշխատանք» բանաստեղծությամբ («Ժամանակն անցավ արդ հասավ. ավարտված է երկար աշխատանքը»), որ հիանալիորեն թարգմանել է Չարենցը:

Սակայն ճիշտ չէր լինի լուծյան մատենել ժողովածուի էական թերություններն ու սխալները: Չարենցը վրիպումներ և սայթաքումներ է թույլ տվել, ինչ-որ չափով ենթարկվելով գոեհիկ սոցիալոգիական տեսակետների ազդեցությանը: Չարենցը սխալ էր պատկերացնում հայ ազգի կազմավորման և զարգացման ժամանակաշրջանի դասակարգային ուժերի հարաբերակցությունը և ըստ էության

պաշտպանում 30-ական թվականների սկզբներին տարածված՝ հայ ժողովրդի «մուսլ անցյալի» վերաբերյալ հակագիտական կոնցեպցիան: Սրանով պետք է բացատրել «Պատմության քառուղիներով» և «Մահվան տեսիլ» պոեմների հոռետեսական տրամադրությունը և մուսլ կոլորիտը, որոնց մեջ, պատմական գործիչների և հեռու անցյալի դասակարգերի ճիշտ բնութագրությունների կողքին, կարելի է հանդիպել սխալ եզրահանգումների: Հայ ժողովրդի անցած ճանապարհը ներկայանում է մուսլ, անիմաստ և անփառունակ «Մահվան տեսիլում» շեշտը դրվում է այն բանի վրա, թե որքան ապարդյուն են եղել իրենց ժողովրդին օգնելու, նրան ստրկության ճիրաններից ազատագրելու հայ մտավորականության շատ և շատ սերունդների ֆափած ջանքերը:

Չարենցի պատմագիտական կոնցեպցիայի հակասականությունն արտահայտվել է նաև «Սասունցի Դավիթ» պոեմում: Որ Չարենցն անդրադարձել է ժողովրդական էպոսին, այդ փաստն ինքնին արժանի է հատուկ ուշադրության: Դեռևս 1927 թ. իր հոգվածներից մեկում («Սասունցի Դավիթ»-ի, պոեմական պիեսների և նախնալիստական իդիլոգիայի մասին)՝ տպագրվել է Բաբլի «Կոմունիստ» թերթում) Չարենցը պատկազերծ է անում էպոսը գոհակացնելու, հեռավոր անցյալի օրյեկտիվ պատկերը աղճատելու որոշ դրամատուրգների փորձերը: Չարենցը հաստատում է, որ պրոլետարական գրողը, վերարտադրելով պատմական իրողությունները, չի կարող լինել անտարբեր ժամանակագրող, անկիրք տարեգիր, և պարտավոր է ռեուլյուցիոն գաղափարախոսության դիրքերից բացահայտել ժամանակաշրջանի պատմական ճշմարտությունը: Սակայն, պայքարելով զրականության մեջ գոհակ սոցիոլոգիզմի դեմ, Չարենցը ևս ղերծ չի մտնում նրա ազդեցությունից:

Եթե համեմատելու լինենք Ե. Չարենցի «Սասունցի Դավիթը» Հովհ. Թումանյանի նույնանուն պոեմի հետ, ապա դժվար չի լինի նկատել գաղափարական-գեղարվեստական տարբերությունները մեկի և մյուսի միջև: Հովհ. Թումանյանը կարողացել է տալ էպոսի գեմոկրատական տարերային ոգին, գծագրել Դավթի կենդանի կերպարը, ցույց տալ նրա միամտությունը, բարեհոգությունը, քաջությունը, հայրենիքի, ժողովրդի սերը, ազատասիրությունը: Բնորոշ է նաև Դավթի հորնդոր՝ Զենով Օհանի կերպարը, մի մարդ, որ քաջ չէ, համենայն դեպս, համարյա թե զուրկ է իսկական հերոսի հատկություններից, բայց և վճռական պահիսին այնուամենայնիվ աջակցում է Մարա Մելիքի հետ մենամարտի ելած Դավթին: Հովհ.

Թումանյանի պատմածում զգում ես էպոսի ոգին, նրա գեղարվեստական յուրօրինակությունը, որ տրվում է համապատասխան տաղաչափական ձևերով, հյութեղ ոճական միջոցներով:

Դավթի սխրագործությունները Թումանյանի պոեմում գունավորված են հեքիաթային մթնոլորտով, որը, սակայն, պոեմը չի զրկում ռեալիստական խոր բովանդակությունից:

Այլ ձևով է մեկնաբանվում էպոսը Չարենցի պոեմում, որտեղ նա խստորեն սահմանազատելով ժողովրդի դասակարգային շահերը՝ իշխողների շահերից, Ձենով Օհանյան դարձնում է դավաճան և զրանով իսկ մեղանշում բուն էպոսի փիլիսոփայության դեմ, որտեղ Դավթի հորեղբայրը, վերջին հաշվով, դրական կերպով է և Պոեմի խրթին և մթմած լեզուն ավելի է խորացրել նրա թերությունները:

Ժողովրդի թեման «Գիրք ճանապարհի» կենտրոնական թեմաներից է: Չարենցի հերոսները՝ լինի ավանդական Դավիթը, խաչատուր Աբովյանը, ապստամբ զրահապատի հրամանատար Մուսայելյանը, թե գերմանական բանաստեղծ Հայնեն՝ խորհում և մտահոգվում են ժողովրդի համար, ապրում նրա ուրախություններով և ցավերով, մինչև վերջ նվիրվում ժողովրդին: Չարենցը փառաբանում է ժողովրդի՝ որպես գեղեցիկ և վեհ ամեն ինչ ստեղծողի, — անսահման հզորությունը, հիացմունքի հիմն երգում մարդուն.

Օ՛, բնութո՛ւն, օ՛, մա՛յր...

Պայքարների գծնի ճանապարհով

Բազմություններ ահա բազմահազար,

Որ դարերով զրկիդ ու զգվանքիդ կարոտ

Հնձել են, րայց չեն ճաշակել բերքերդ սրբազան,

Դեպի բե՛ղ են գալիս, դեպի անհղորական

Նրկինքնե՛րդ բազմաշխարհ ու բազմաստեղծ,

Ի՛րեն տե՛ր են գալիս, ի՛րեն տիրակա՛լ:

Դալիս են, որ աստղերիդ ու ընթացքի՛դ անզա՛մ

Իրենց ստեղծարար հանճարը պատվաստեն...

«Տաղ՝ ձոնված բնությունը» ստեղծագործությունից մեջ բերված այս տողերը կարող են բնաբան լինել ամբողջ ժողովածուի համար: Դրանք արտահայտում են Չարենցի այս վերջին գրքի գաղափարական հիմնական ուղղությունը:

Չարենցը ոչ միայն հայ պոեզիայի փայլուն վարպետն էր, այլև մյուս ժողովուրդների գրականության կրքոտ պրոպագանդիստը: Սովետական գրողների առաջին համագումարում արտասանած փայլուն ճառում Չարենցը թվարկում է իր սիրած սովետական բա-

ևսաստեղծների անունները՝ Պ. Յաշվիլի, Տ. Տաբիձե, Ն. Տիխոնով, Պ. Տիշինա, Մ. Ռիլսկի, Ի. Սելվինսկի, Մ. Բաժան։ Նույն ամբիոնից նա ստեղծագործական փորձի փոխանակման կոչ էր անում բոլոր ժողովուրդների բանաստեղծներին։ «...Մենք,— ասում էր նա,— խորհրդային Միության ժամանակակից բանաստեղծներս, պետք է ճանաչենք միմյանց ոչ միայն երկու-երեք պատահական թարգմանությունների միջոցով, այլ, որ ամենակարևորն է, ստեղծագործական փորձի կենդանի փոխանակման, փոխադարձ թարգմանությունների միջոցով։ Ես գիտեմ, որ թարգմանելով ռուս կամ ուկրաինական լավագույն բանաստեղծներին, ես ոչ միայն օժանդակում եմ նրանց ազդեցության ոլորտի լայնացմանը, այլև ինքս եմ սովորում նրանցից»։

Թարգմանական աշխատանքին Չարենցը ներկայացնում էր շահազանց բարձր պահանջներ, զիջումներ չանելով ոչ իրեն, ոչ ուրիշներին։ Բավական է ասել, միայն, որ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուում Չարենցը տեղավորել է Գյոթեի «Թափառականի գիշերվա երգը» ութ տողանոց բանաստեղծության թարգմանությունը՝ երեք տարբերակով։ Թարգմանելով տարբեր ժամանակաշրջանի և տարբեր ժողովուրդների մի շարք բանաստեղծների, Չարենցն ուսումնասիրում էր նրանց լեզուն, պատմությունը, գրականությունը, օրգանապես մտնում թարգմանվող հեղինակի զգացմունքների և ապրումների ոլորտը։ Չարենցը թարգմանել է էժ. Պոտյեի «Ինտերնացիոնալը», Հ. Հայնեի «Ջուլհակները», Վ. Հյուգոյի «Նավարումը», Մ. Լեոմոնտովի «Մեռնող գլադիատորը», Ն. Նեկրասովի «Երկաթուղին», էմ. Վերհարնի «Բանկիրը», Ու. Ուիտմենի «Եվրոպան», Ն. Հիքմեթի «Արևելք և Արևմուտքը», Գյոթեի, Պուշկինի, Մայակովսկու բանաստեղծությունները, Մ. Գորկու «Բազեի երգը», «Մորկահավի երգը», «Աղջիկը և մահը» և համաշխարհային պոեզիայի մի շարք այլ նմուշներ։

Մեծ, ինքնատիպ բանաստեղծի կյանքի ուղին ընդհատվեց 1937 թ. նոյեմբերին։ Բանաստեղծը չկարողացավ իրագործել ստեղծագործական շատ ու շատ մտահղացումներ։ Նա պետք է ավարտեր մեծ Կոմիտասին նվիրված պոեմը, ցանկանում էր գրել պոեմներ ավանդական Արա Գեղեցիկի և քերթողահայր Մովսես Խորենացու մասին,— և ասպա՝ այս արդեն նրա սրբազան իղձն էր, ստեղծել մոնումենտալ գործ մարդկության պատմության նոր ժամանակաշրջանի՝ Մեծ Հոկտեմբերի վերաբերյալ։ Բայց և հենց այն, ինչ հասցրեց ստեղծել գրողը՝ մեր հայրենիքի ժողովուրդների

գրականութեան հարուստ գանձարանի անքակտելի մասն է։ Չարեն-
ցի մեծ վաստակը, որ բարձր է գնահատել Կոմունիստական պար-
տիան, չի կորցրել իր ներգործուն ուժը նաև մեր օրերում։ Նրա
պոեզիայի լավագույն նմուշներով Հայաստանի երիտասարդ գրող-
ները սովորում են արվեստի և գաղափարայնութեան վարպետու-
թյուն։ Չարենցը թանկ և հարազատ է մեզ իր հղոր, կրքոտ, կենսա-
հաստատ պոեզիայով, որն աշխատավորութեանը դաստիարակում է
սովետական հայրենասիրութեան և սրբաշատարական ինտերնացիո-
նալիզմի ոգով, անձնվեր նվիրածութեան ոգով Կոմունիստական
հասարակութեան կառուցման մեծ գործին։

ԱԶԱՏ ՎՇՏՈՒՆԻ

1

Ազատ Վշտունին ծնվել է 1894 թվականի հուլիսի 17-ին, Վան քաղաքում, ուսուցչի ընտանիքում: Սկզբնական կրթությունը ստացել է Վանի Երամյան դպրոցում:

Վշտունին, այնուհետև, մեկնում է Պոլիս, ուր 1908—1911 թվականներին, գավառացի պատանիներին օգնող ընկերության ղեկավարությամբ, սովորում է Աղգալիս կենտրոնական վարժարանում և ստանում միջնակարգ կրթություն:

Պոլսում նա ծանոթանում է արևմտահայ նշանավոր գրողներ Վարուժանի, Սիամանթոյի, Զոհրապի և ուրիշների հետ, հափշտակությամբ լսում նրանց հայրենասիրական խոսքը:

Վշտունին շուտով հեռանում է Պոլսից և ուսման տեղը հոգում, 1911 թվականին մի քանի ուսանողների հետ մեկնում Փարիզ: Նյութական հնարավորությունից դուրկ բանաստեղծը ցերեկներն աշխատում է կահույքի գործարանում, երեկոները հաճախում Սորբոնի համալսարանի գրական-փիլիսոփայական ֆակուլտետը որպես ազատ ունկնդիր:

Փարիզյան տարիներին սկսվում են նրա ստեղծագործական առաջին քայլերը: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործության և՛ թեմատիկայի, և՛ գրական տեխնիկայի վրա բացահայտ է սիմվոլիստների ազդեցությունը: Սրտամաշ թախիծը, անձուկ կարոտը, մեղմ գույների զգացումը բնորոշ են նրա վաղ շրջանի բանաստեղծություններին:

Ա՛խ, ի՞նչ ձյուն է, այս ի՞նչ ձյուն է
Մաղում հանդարտ, տրտում, տրտում.
Այս ի՞նչ թախծոտ, մեղմ հեծծյուն է,
Ա՛խ, իմ սրտում, տրտում, տրտում...

Փարիզում Վշտունու համար սոցիալական շատ հարցեր են պարզվում: Այդ խոշոր քաղաքում նա տեսնում է ոչ միայն պերճություն, այլև ծայրահեղ աղքատություն, մի կողմում զեխության մեջ հղիացած մարդու շվայտ կյանք, մյուս կողմում՝ չարքաշ մարդու ողբերգություն: Նա զգում է սոցիալական աղաղակող անարդարությունները և լցվում անամոք վշտով:

Այդ ծանր տափալորություններն իրենց պարզորոշ արտահայտությունն են գտնում նրա վաղ շրջանի երգերում:

Ահա հսկա քաղաքն է սա—
Անուրդ, կեղծիք, ոսկի և դանձ...
Հողիս ամպեց, ավա՛ղ, տեսա
Վիշտն ու զրկանքը բոլոր մարդկանց...

Հայրենիքից ու հարազատներից հեռու, որը ու աղքատ պատանին մոլոր ու շվար թափառում է Փարիզի լաբիրինթոսում: Կյանքը նրա համար դառնում է տառապալից, ապագան՝ մշուշապատ:

Ա՛խ, այս ճամփան ո՛ւր է տանում—ձայն չկա՝
Հույսի կայծն է անհետանում—ձայն չկա,
Հայրենի տուն, անուշ անուն—ձայն չկա...
Մենակ ու լուռ, հուսակերտուր՝ չղիտեմ,
Գնում եմ զո՛ւր, դառն ու տխուր՝ չդիտեմ,
Հայրենազուրկ ղեռում եմ ո՛ւր՝ չղիտեմ...

Այս անորոշ ու դառն խոհերով էր ապրում պոետը, երբ բռնկվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը՝ հիմնիվեր տեղաշարժելով հասարակական կյանքը: Հասարակական մթնոլորտը շիկացած էր: Փակվող բազմաթիվ ձեռնարկությունների և ուսումնական հաստատությունների հետ միասին փակվում է նաև Սորբոնի համալսարանը: Դասախոսներից շատերը որպես կամավոր մեկնում են ռազմաճակատ: Լցված հայրենասիրական ջերմ զգացմունքներով, Վշտունին նույնպես թողնում է Փարիզը: 1914 թվականի աշնանը, Հովհաննես Թումանյանին ուղղված հատուկ հանձնարարականով, նա մեկնում է Թիֆլիս:

Գրական նոր կյանք մտած Վշտունին հյուրընկալվում է մեծ

բանաստեղծի կողմից և նրա խրախուսանքի մթնոլորտում ապրում
իր ստեղծագործական զարգացման ուշագրավ փուլը:

1915 թվականից Վշտունին իր բաղմամբով երգերով հանդես է
գալիս «Մշակ», «Արև», «Արեգ», «Վան-Տոսպ», «Թատրոն և երա-
ժրշտություն», «Գեղարվեստ» և այլ պարբերականներում, գրական
ժողովածուներում ու ամսանախններում:

1915 թվականին Բաքվում տպագրվում է «Սրտիս լարերեն»
բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը, իսկ 1918 թվականին՝
Թիֆլիսում՝ «Բանաստեղծություններ» նոր ժողովածուն:

1915 թվականին սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթում
լույս են տեսնում Վշտունու սիրո («Իդուր», «Ծն եմ», «Ափսոս»,
«Բուպեններ») և մարտական («Ծն դարձյալ», «Դուք որ...», «Փառք
քեզ» և այլն) մի քանի երգերը:

1915—16 թվականներին ստեղծած նրա երգերը հատկանշվում
են տրամադրությունների և հայացքների խիստ հակասականու-
թյամբ: Մի կողմից՝ զայրալից բողոք և ըմբոստացում անյուր շա-
հատակությունների, արյունահեղ կոտորածների և ավերիչ պատե-
րազմի դեմ, մարտնչելու կորով և շմարող հույս գալիք հաղթանակի
նկատմամբ, մյուս կողմից հուսալքություն և մոլորություն՝ հայ ժո-
ղովրդի փրկության բավիղներում:

Կյանքը բանաստեղծին բերում է այն համոզման, որ ավերա-
ծություններն ու արյունահեղությունները վերջ չեն ունենա, քանի
դեռ աշխարհում կլինեն ռոսկե հորթեր և արքաներ: Նա տեսնում
է սոցիալական շարիքը, վրեժխնդրությամբ դիմելով տերերի դեմ:

Երգն իմ հյուսեմ ցասումի, ատելության վառողով,
Քանի դեռ կան աշխարհում ոսկե հորթեր ու արքան:

Ահա թե ինչու հայրենասիրական ազնիվ խոհերով ու զգաց-
մունքներով տոգորված Վշտունին պատանեկան ավյունով նետ-
վում է ռազմադաշտ, զենքի կոշիկով հայ երիտասարդին:

Սուրաց ու անցավ մրրիկը խելառ,

Խլեց ու տարավ վարդը մայիսի

Եվ քողը հարսի,

Ժպիտները վառ...

Սրբի՛ր աչքերդ, ժամը չէ լացի,—

Օ՛ն, զենքերդ առ...

Բողոքելով շեն գյուղերն ու քաղաքները ամայացնող պատե-
րազմի դեմ, Վշտունին բռնում է մարտական դիրք, համոզված, որ

ավերվող խրճիթներում բողալառվելու են «և՛ հույսեր, և՛ լույսեր» («Ես դարձյալ»)։ Եվ նա ինչ-որ տեղում ասես լսում է աղատության «նոր խոսք» և ինչ-որ տեղում տեսնում է կյանքի «նոր լուսայգը» («Փառք քեզ»)։

Բանաստեղծի լուսատենչ զգացումները ցայտուն արտահայտություն են ստանում «Աստղը հեռավոր» երգում։

Վշտունին, ոգեշնչված գալիք հաղթանակով, նետվում է պատերազմի հորձանուտը, բայց նրա հույսերը փշրվում են։ Իր ժողովրդի փրկության փոխարեն նա տեսնում է նրա ընաջնջումը։ Բանաստեղծը հասկանում է պատերազմի հակաժողովրդական բնույթը և համոզվում, որ այն ավերում է ոչ միայն շենքեր ու ավանները, մարդկային հանճարի կոթողները, որ ստեղծված են տասնյակ սերունդների ջանքերով, այլև խեղում է մարդու հոգին, փտրատում ժողովուրդների սրբազան բարեկամության թելերը և աղառ ընթացք տալիս կույր բնազդներին։ Եվ նա ամբողջ հոգով նզովում է պատերազմը, մի նշով, որը զեղարվեստական ընդհանրացման է հասնում «Սիրտն են խոցեր» (1916) բանաստեղծության մեջ՝ եղնիկ-ձաղի ողբերգական սուլանության սիմվոլիկ պատկերով։ Ահա ամբողջ բանաստեղծությունը.

Եղնիկ-ձաղի սիրտն են խոցեր
Որսորդ օձեր...
Արունը ծոր
Կրկավկի սրտի խոցեն,
Եվ իր կոծեն
Հուռ կարտասովեն սարերն ու ձոր,
Թող անիծվի որսորդը, վա՛յ,
Որ տվաւ մահ
Եղնիկ-ձաղին...
Եվ հա մեռավ արյունաքամ
Վերջին անգամ
Աչքը հառած կույսի ծաղին...

Վշտունու մի շարք երգերում նկատելի է նաև ատելությունը «ոցիալական անարդարությունների, այն մարդկանց հանդեպ, ովքեր ծաղրում են հոգու թոփշը, ատում լույսն ու ճշմարտությունը, պաշտում ոսկին։ Նա գալիս է «օրինաց խոսքեր» ասելու բռնակալներին, նրանց համարելով «քծնող սողուններ մեծ Անտոշին»։ Սակայն էապես թույլ են այդ հարձակումները. նրա պոետական խոսքը նույնպես կրում է անորոշ բնույթ և չունի սրություն ու մարտական ուժ։

Այդ անորոշությունը, իհարկե, նույն 1915 թվականի՝ «Տարինձ», «Մտվի կանչը», «Նաւլաստին» երգերում սրուշ շափով տեղի է տալիս. պոետը բռնում է պայքարի ուղին.

Երթամ, երթամ հորդ, երերուն

Դու ճիւղանքով

Դնայի պալատ, դեպի հեռուն—

Երոխտ կամքով...

Հիասթափված կամուլնորական շարժումից, որը հայրենիքի փրկության ճշմարիտ ուղին չէր, դառնացած ներքին այրող մտորումներից, բանաստեղծը փորձում է հոգու անդորր գտնել սիրե երազների ու դգացմունքների կախարդիչ աշխարհում:

Սիրո երգերում Վշտունին վերարտադրում է մարդկային խոր զգացմունքներ: Նա սիրում է «չար օրենքին ու մարդեն» մերժված աղջկան (սեւ կսիրեմ», 1915), «դժգույն ու թախծոտ» բանվորուհուն («Աւստոս», 1916) և դրա հետ՝ մենուկյուն ու վերջալույս, թոշ նաժ ծաղկունք ու աշնան տերևաթափ, մարող գույներ ու թրթռա ցող հնչյուններ:

Վշտունին համոզվում է, որ բուրժուական աշխարհում, ուր սերն ու գեղեցկությունը տսկով են գնում՝ չկա ու չի կարող լինել երջանկություն ու իսկական սեր: Այդ մտքին է հանգում նա իր մի շարք երգերում և «Կապույտ աղջիկը» (1916) պոեմում:

Վշտունու հուսալքումն ու միաժամանակ ըմբոստացումը «Տրտունջ» և «Համերգ» բանաստեղծություններում հասնում են իրենց բարձրակետին: Ցասումով նա ծառ է լինում աստծո դնմ ատում «դահիճ» մարդուն, այլև խորշում մարդկային իր կոչումից և մահ տենչում:

Ինչի՞ս է պետք, ինչի՞ս՝ մարդկային միտք, հանճար,

Երբ մութի մեջ կուլամ, կրխարխալիմ անճար...

Ինչի՞ս է պետք, ինչի՞ս՝ մարդկային միտք, հանճար:

Օ՛ր, կամաշնմ հիմա, չէ՞ որ մարդ եմ դահիճ,

Ո՛ր աստված մ'եմ քեզ պես՝ ընկած ադտի ճահիճ,

Օ՛ր, կամաշնմ հիմա, չէ՞ որ մարդ եմ, դահիճ:



Իր ստեղծագործության առաջին շրջանում՝ 1914—1916 թվականներին, Վշտունին, որպես ստեղծագործող, գեոևս երերուն էր, գտնվում էր խաշաբեկ աղեցեցությունների տակ, գեոևս չունեք իր

որոշակի դեմքը: Թեև ակնհայտ էր նրա պոետական կարողությունը, բայց նա ղեռ չէր գտել իր ուրույն ուղին: Օժտված բանաստեղծը, սակայն, անդուռ ու անհանգիստ որոնում էր.

Հողիս մատղաշ հար ծարավի գեղեցկին,

Կրթափառն անկողան.

Պասպակումով երաբներով անմեկին

Ու միշտ կարոտ վառ-գարնան

Գեղեցկին հասնելու այդ անհագուրդ ծարավն էր, հայրենիքի սերը, վառ-գարնան հասնելու անմարելի տենչը, որ Վշտունուն բեքում է դեպի Հոկտեմբերը, նետում սուցիալիստական կյանքի հորձանուտը:

2

Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիան արմատական բեկում մտքինց Վշտունու ստեղծագործության մեջ: Անորոշ արամադրությունները տեղի են տալիս ռեոլյուցիոն պայծառ խոհերին ու զգացմունքներին:

Այս, միանգամայն նոր արամադրություններն իրենց գեղարվեստական անմիջական արտացոլումն են գտնում 1917 թվականի Մարտ-ապրիլ ամիսներին Վշտունու ստեղծած «Բերկրանք», «Բան-ձորական քայլերգ», «Փորրիկ լրագրավաճառը», «Ելի՛ր», «Գարնանականը» և այլ երգերում: Վերջիններիս մեջ հեղինակը ցույց է տալիս, որ «սեւամած գիշերներին», մուսլ ու «անարև կյանքին» հաջորդում է լուսարացը:

Հեղափոխության խնդրվյունը Վշտունին արտահայտում է իր հյուղակը ներս մտնող ահեի մետաֆորիկ պատկերով («Բերկրանք»).

Դուրբ բացի հյուղակիս,

Արեն առավ ներս...

Պոետի այս արամադրություններն ավելի որոշ ու ցայտուն արտահայտություն են ստանում «Բանվորական քայլերգ» բանաստեղծության մեջ, որն ունի «Ընչալուրկեն՝ ր բոլոր երկրների, միացե՛ք» բնաբանը: Խոսքն ուղղելով բանվորական մասսաներին, հեղինակն խոստեղ ավելի կոնկրետացնում ու իմաստավորում է «արևի» պատկերը.

նշենք վե՛ր, լուսացա՛վ, շողշողաց արփին,
Ողջունենք իր ծագման ուժը խոր:

1917 թվականի մարտին է ստեղծվում նաև «Փոքրիկ լրագրավաճառը» բանաստեղծությունը: Պոետին հաջողվում է պատկերել կապիտալիստական աշխարհում տառապող, բայց «ըմբոստ, մաքառող» տասնամյա մանկան հմայիչ կերպարը. «խարտյաշ մաղերով... լճակ աչքերով» տղան, որը թեև տառապում, հյուծվում է թշվառության, «մրի, դրկանքի» մեջ, բայց ըմբոստ է, «խայթող ու հեգեղ», դիշերը քնում է փողոցում, առավոտյան նրա վաղըրց թնդում է փողոցը, աշխուժությամբ ու կենդանությամբ լցնում շրջապատը: Ծանր է վիճակը, բայց նա մաքառում է, կամքի հրակայական ուժով հաղթահարում դժվարությունները.

Բորիկ ոտներով տղա, առույզ, կիսամերկ տղա,
Փողոցին միշտ կանցնես արագ, մալթը կըմնդա վաղեղ,
Հալարտ, աշխատող տղա, մրի, դրկանքի տղա,
Կանչի՛ր, համարձակ գոռա—նոր լո՛ւր, հեռագի՛ր, զագե՛թ:

Բանաստեղծությունն ունի հուղական հաղեցում, ռեալիստական ուժ և իր անմիջականությամբ ու խորությամբ համակում է ընթերցողին:

«Փոքրիկ լրագրավաճառում» արտահայտած՝ Վշտունու բողոքի ձայնը «Գարնանական» (1917, ապրիլ) բանաստեղծության մեջ վերաճում է հեղափոխական պաթոսի:

Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան է՛լ ավելի մեծ լիցք է տալիս պոետին, նրա ստեղծագործական բեկումը դարձնում հաստատուն. 1918 թվականի հուլիսից Վշտունին արդեն Կոմունիստական պարտիայի շարքերումն է, նրա հավատարիմ մարտիկը:

1918 թվականի սեպտեմբերից մինչև 1919 թվականի մայիսը, նա տրպես կառավարիչ պաշտոնավարում է Հին Նիրսիսյան որբանոցում՝ բուռն պայքար ծավալելով ամերիկյան բարքերի դեմ:

Որբանոցում է, որ պոետը դրսևորում է նաև իր կազմակերպչական ունակությունները: Նրա ջանքերով են ստեղծվում որբերի աշակերտական միություններ, ինքնագործ խմբակներ, «Փարոս» տպագիր հանդեսը:

«Փարոսը» դառնում է երեք հազար հայ որբերի բերանը. նրա միջոցով են խոսում որբերը իրենց կարիքների ու ձգտումների մասին, նրանով են դրսևորում իրենց ստեղծագործական առաջին թոթովանքները՝ այնքան անպաճույճ, պարզ ու սրտագին:

«Փարոս»-ում իրենց առաջին երգերով ու հոգեվածներով հանգես են գալիս Գ. Մահարին, Վ. Նորենցը, Սարմենը, Ն. Դաբադյանը և ուրիշներ:

Հին ներսիսյան որբանոցը դառնում է մեր նշանավոր գրողների ու հասարակական գործիչների՝ Հովհաննես Թումանյանի, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Վրթանես Փափաղյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Վահան Թովթովենցի, Գարեգին Լևոնյանի և շատ ուրիշների մտահոգության առարկան: Իրենց բարոյական և նյութական մշտական օժանդակության, դասասխոսությանն ենթարկվելով և խորհուրդներով նրանք քաջալերում են որբերին, կյանք ու կենդանություն տրու՞մ այդ տրտմալի աշխարհ:

Վշտունու համարձակ, հալ սրբերին դեպի ազատություն և ինքնություն կյանք, դեպի բազմակողմանի զարգացում մղող կադմակերպական-դաստիարակչական աշխատանքը՝ ի հեճուկս ամերիկյան ստրկացնող քաղաքականության, դառնում է ակնհայտ: Նրա դեմ սկսվում են հալածանքներ: Ամերիկյան ղեկավարության ճնշման տակ նա ստիպված հրաժարական է տալիս և 1919 թվականի մայիսի 21-ին թողնում իր այնքան փայփայած Հին Ներսիսյան որբանոցը:

Այնուհետև, 1919—1920 թվականներին, Վշտունուն տեսնում ենք Ղրիմի բոլշևիկյան ընդհատակում:

Հասարակական անխոնջ աշխատանքը մեծ լիցք և թափ է հաղորդում պոետի ստեղծագործությանը: 1917—1920 թվականներին նրա երգերի հիմնական պաթոսը դառնում է ռևոլյուցիայի հաղթանակի պաթոսը:

Մենք կերտողները գալիքի, աշխատանքի բանակն ենք հաղթ,
Մենք կքանդենք աշխարհը հին և կկերտենք արև ու բախտ:

Թեև մոռված ռևոլյուցիոն զարթոնքի զգացմունքներով, պոետը կամենում է, որ ամենուր՝ «Լեզբերներից մինչ և կղերք», հնչի «զարթոնքի զանգը զրնգան», ամենուր տարի և լենն «տերերի դեմ թագակիր»:

Նա որոնում է արտահայտչական այնպիսի միջոցներ, որոնք կարողանային դրսևորել մասսաներին համակող զարթոնքի այդ բուռն ու պոռթկացող զգացմունքը: Այդ որոնումների արդյունքն է «Զանգահար» (1919) բանաստեղծությունը, որը, սակայն, ամբողջապես կառուցված է զանգ գոյականի կրկնության վրա. ցանկանալով ընդգծել զարթոնքի և զորականչի զանգը, պոետը զանգը

տուր», «գանգը դարկ», «դարկ դանգը հզոր», «թող զընգա գանգը
ամուր» արտահայտությունները կրկնում է մի քանի անգամ:

Բանաստեղծության առանձնապես վերջին հատվածում զանգ և
զանգահար բառերի կրկնությունը ավելի տազնապի ու ազմկարա-
բություն պատրանք է ստեղծում, քան ռևոլյուցիոն զարթոնքի
տրամադրություն:

Հեղափոխական պայթյունն անհամեմատ հաջող է դրսևորված
Վշտունու արևելյան երգերում, երգեր, որ թեմատիկ թարմություն
էին բերում նրա պոեզիային: Հայտնի է, որ 1917—1920 թվական-
ներին ու այնուհետև Վշտունու ստեղծագործության հիմնական
մոտիվը դառնում է «...համաշխարհային ռևոլյուցիոն շարժման
ընդհանուր շրջապտույտի մեջ» (Լենին) ներքաշված արևելյան ժո-
ղովուրդների ազատագրական պայքարի մոտիվը:

Հենց դա էլ, կարելի է հաստատապես ասել, նշանակալից է
դարձնում Վշտունու ստեղծագործությունը, որոշում նրա տեղն ու
գերը սովետահայ պոեզիայում:

Նա իր հայացքն ուղղում է ոչ թե դեպի ֆանտաստիկ գիշեր-
ների, «հրաշքների ու հեքիաթների» էկզոտիկան, այլ ռևոլյուցիոն
երկունքով, ազգային-ազատագրական ընդլիզումներով բռնված և
դեպի փրկարար ռևոլյուցիան ընթացող ժողովուրդը, ամենից առաջ
իր ռոչույնի ջերմ խոսքն ուղղելով «մռնչացող ալամին»:

Հե՛յ,

Արևելքի մռնչացող ալամ.

Սալամ քեզ...

Պոետը լավ է ճանաչում արևելյան ժողովուրդներին, խորա-
պես ասլորում է նրանց վշտերով, ոգեշնչվում նրանց ռևոլյուցիոն
պայքարով. «Ցասումիդ ծփանքը տեսել եմ»,—ասում է նա: Նա
տեսել է կապիտալի մուտքը, որը եթե մի կողմից ուժեղացնում է
սոցիալական ու քաղաքական ճնշումը, ապա մյուս կողմից առաջ
է բերում հարաճուն ցասում տերերի դեմ: Վշտունին իր «հուր ու
հրադիր դալամը» ի սպաս է դնում դարավոր քնից զարթնող Արե-
վելքին:

Քո շողեկանչին վաղվա,

Քո զորականչին վաղվա,

Քո լուսարացին՝

Նվեր իմ դալամ:

Վշտունու 1917—1920 թվականների երկրում արտահայտված վսեմ ձգտումը՝ ազատագրվել հին աշխարհի մղձավանջից, ստեղծել նոր կյանք, իրագործվում է։ «Անցան օրերը տարտամ ու տըրտում», «սիրտս գարուն է պայծառ և եռուն»,—ասում է պոետը։

Սովետական մարդու հույզերը դառնում են երգ, և «լուսածին օրերի» այդ երգը հնչում է հայրենի բովանդակ երկրով։ Այս միտքը պոետական գեղեցիկ արտահայտություն է ստանում Վշտունու «Գյուղանկար» (1923) բանաստեղծության մեջ։

Բանաստեղծը թևավորված է հայ ժողովրդի վերածնության, մոխրակույտների վերածված երկրի վերաշինության, «Ողբի ու որբի հայրենիքը» այժմ դարձել է Սովետական հզոր պետության օրգանական մասը՝ հայացքը հառած պայծառ ապագային։

Հիմի հայացքդ հեռածիգ, կուրճըդ հիմի աստղանշան,
Բարձրանում ես նոր դարերի սրգոտայով վեր, Հայաստան..

Նոր, սոցիալիստական դրականություն և կուլտուրա ստեղծելու գործում, Վշտունին 20-ական թվականներին իր եռանդուն մասնակցությունն է բերում։

Նա մեկ հանդես է դալիս որպես սովետահայ գրական առաջին ամսագրի՝ «Մուրճի» (1922) ստեղծող ու խմբագիր, գրական առաջին կազմակերպության՝ Սովետական Հայաստանի գրողների Ասոցիացիայի կազմակերպիչ ու նախագահ, իր շուրջը համախմբելով սկսնակ գրողներին, քաջալերելով նրանց առաջին գրական քայլերը, մեկ խմբագրում է «Դիրքերում» գրական երկշաբաթաթերթը (Թիֆլիս, 1924), «Մուրճ-մանգաղ» թերթը (Հյուսիսային Կովկաս, Ռոստով, 1926—1927), «Գեղարվեստի ֆրոնտում», «Խորհրդային Հայաստան»-ի գրական հավելվածը (Երևան, 1930), «Խորհրդային արվեստ» (Երևան, 1932—1934) ամսագիրը, մեկ դառնում է Հայաստանի Պրոլետարական գրողների Սոցիալիստիկ ներկայացուցիչը Մոսկվայում (1925), ընտրվում Պրոլետգրողների համամիութենական Ասոցիացիայի վարչության անդամ (1926), ղեկավարում Գլավլիտի, Արվեստի վարչության աշխատանքները (1929) Հայաստանում։

Մի շարք զեկուցումներով ու ելույթներով, Վշտունին հանդես է գալիս Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի առաջին համագումարում («կազմակերպչական խնդիրների մաս-

տին»), գրականության ու արվեստին նվիրված կոնֆերանսներում, օազմամարդ հավաքույթներում ու ժողովներում:

1922 թվականի նոյեմբերին արդեն Վշտունին հիմնում է «Մուրճ» ամսագիրը՝ նոր գրականության ստեղծելու և այն պրոպագանդելու համար:

«Մուրճի» նույն համարում Վշտունին հանդես է գալիս Հայաստանում Պրոլետարական դրոշմերի Ասոցիացիա կազմակերպելու կոչով, նրա ստեղծումը համարելով հույժ կենսական՝ սկզբնավորվող սովետահայ գրականության զարգացման մեջ: Կոչը համալիված է լավատեսությամբ, ժամանակակից կյանքը պատկերող երկեր ստեղծելու աղնիվ ձգտումով: «Ապագան մեր աչքերին նայում է հուսալի և ժպտադեմ,—ասված է կոչում,—վաղվա օրը մեզ է պատկանում: Այդ պատճառով մենք համառ ու տոկուն աշխատանքով պեսք է ձգտենք հայտնագործել ու պատկերավորել մեր նոր ժամանակի զեղարվեստական արժանիքներն ու հույզերը և ստեղծել նրանց հետ զուգընթաց բովանդակության համապատասխան նոր ձևեր... ձևավորենք հետզհետե սրբաշատարական գրականությունը»:

«Նոր ժամանակի զեղարվեստական արժանիքներ»-ի պատկերումով, գրական «նոր ձևերի» հայտնագործությամբ մտահոգված, Վշտունին «Մուրճի» շուրջն է համախմբում սովետահայ գրականության նորեկ ուժերին՝ Ն. Զարյանին, Գ. Մահարուն, Ալադանին, Վ. Նորենցին, Հմ. Սիրասին և շատ ուրիշների, տպագրում նրանց սովետական շրջանի առաջին գործերը՝ Թեև Թույլ, բայց տոգորված նորը պաշտպանելու, նորը պատկերելու ձգտումով:

Սակայն ինչպես իր ժամանակակից բանաստեղծներից շատերը, Վշտունին ես տուրք է տալիս Երևույթների պատկերման վերացական ձևերին, «հասնում տիեզերական մասշտաբների»։ «մեր հայրենիքը—տիեզերք»,— ասում է Վշտունին իր երգերից մեկում: Այսպես, ուրեմն, սոցիալիստական երկիրը նեոկայացվում է իբրև տիեզերք, իսկ նրա պոետը՝ Դանթե կամ Պուշկին:

Մի Դանթե,
կամ Թե
Պուշկին ևս դու,—
Զէ, իմ ընկեր,
Ավելի ուժգին ևս դու,—

ասում է Վշտունին Հակոբյանին նվիրված ձոներգում:

Ծրեույթների նկատմամբ ցուցաբերած նման լեֆիտապաշտոն
հայացքն անմիջականորեն ու որոշակի դրսևորվում է նաև առնետա-
կան ձևերում:

Նոր օրերի դինամիկան արտահայտելու սխալ ըմբռնումը
Վշտունուն մղում է դեպի բայերի ու գոյականների կուտակում,
հասցնում բանաստեղծությունը «բացառապես բայերով և գոյա-
կաններով» կառուցելու մոլորությունը:

Անի՛վ, անի՛վ, անի՛վ,
Անի՛վ, անի՛վ, անի՛վ,
Բանող, մանող, հանող,
Անիվ, անիվ, անիվ,
Շողով, փովով, թովով,
Անհաղթ հզոր հողով՝
Բանում, մանում, հանում,
Բառնում են ու տանում,
Դառնում են ու տանում...

Զգտնելով նորը բացահայտող արտահայտչական նոր ձևեր,
Վշտունին շատ անգամ աղարտում է լեզուն, ուրիշական-հրե-
շունական հնարանքները, դրա հետ միասին՝ և՛ բովանդակու-
թյունը:

Տեխնիցիզմը և նատուրալիզմը, որոնցով տառապում էին Վըշ-
տունու և նրա շուրջը համախմբված մուրճականների մի շարք
գործերը, դեռևս իշխող էր: Մինչդեռ վերացականությամբ ու տեխ-
նիցիզմով տառապող երգերը, որոնցով լցված էին «Մուրճի» էջե-
րը, որոշ գրաքննադատների կողմից համարվում էին «սլորվետա-
րական կուկելտիվիզմով, մարքսիստական աշխարհադրացողու-
թյամբ և դասակարգային պայծառ հեռանկարներով» տոգորված:

Վշտունու և մուրճականների հիմնական սխալն այն էր, որ
ներքնա ձգտում էին գրողայնությամբ ու վարչարարությամբ լուծել
սովետահայ գրականության բարձր հարցերը, դասական ժառան-
գության նկատմամբ ցուցաբերելով խիստ անհանդուրժող, ժխտա-
կան վերաբերմունք: «...Պաշտպանել, արժեքավորել հին արվեստի
իր ամբողջության մեջ՝ որպես բանվորական և աշխատավորական
մասսաներին դաստիարակող, տգեղորդ, առաջ մղող ազդակ. դա
բացարձակապես ռեգրեսիվ ու հետադիմական միտք է...», — ասում
էր Վշտունին 1924 թվականի հոկտեմբերին, Անդրկովկասյան
երկրային մամուլի բյուրոյի կողմից հրավիրված խորհրդակցու-
թյունում. Ա. Կարինյանի ղեկավարման (Գ. Կարվախյանի և Կարվախյանի

ըրաւոր՝ առթիւ: Ասկա և՛ «անցել է Բաքինների, Գամառ-Քաթի-
պանների և, էթն կուղեք, Թումանյանների գրական շրջանը—ազ-
գային գրականության շրջանը»,-- վճռականորեն հայտարարում
էր նա:

4

Սովետական կառավարության որոշմամբ, 1921 թվականին,
անօթեան հայ տարագիրների հայրենադարձության կազմակերպ-
ման գործով Վշտունին մեկնում է Իրան և Իրաք: Ճանապարհոր-
դությունը թարմացնում ու առավել խորացնում է այն հարուստ
տպավորությունները, որ պոետը ստացել էր Արևելքից դեռևս վաղ
պատանեկության տարիներին: Նա ամբողջ հոգով կրկին վերապ-
րում է արևելյան ժողովուրդների և՛ տառապանքը, և՛ դաժան իրա-
կանության դեմ հասունացող ընդվզումները: Այստեղից էլ՝ պոետի
ստեղծագործության մեջ դրսևորված ճանաչողական ուժը, նրա
ստեղծած կերպարների ու պատկերների կենդանությունը, արևել-
յան գույների նուրբ զգացողությունը:

1922 թվականին Արևելքին նվիրած իր մի շարք նոր երգերով
ևս հանդես է գալիս Սեյիդ էլ Նուր ստորագրությամբ, իսկ այնու-
հետև՝ Ազատ Վշտունի ստորագրությամբ տպագրվում են
նրա «Neo Orientalia» (1923), «Սալամնամե» (1924), «Արևելք
հուր է հիմա» (1927) արևելյան երգերի ու պոեմների առանձին
ժողովածուները:

Զարգացնելով 1917—1920 թվականներին ստեղծած իր արե-
վելյան երգերի լավագույն կողմերը, Վշտունին 20-ական թվա-
կաններին դրանք հասցնում է դեղարվեստական ավելի բարձր մա-
կարդակի, կրկին Արևելքին ու արևելյան ժողովուրդներին ուղղելով
իր հրամատ ու ոգեշունչ խոսքը:

Խորասանու խառ խալու պես՝ հազար գույնով փոփել ես գու:
Եող ու շաֆրան ալ ու նարինջ, ոսկեերանգ, ջան Արևելք
Իմ արեգիկ ու արնագույն նոր գրքումը գրվել ես դու,
Իմ երգի շունչ, իմ հոգու հույզ, իմ կյանքի լույս, ջան Արևելք,
Սրտումդ ջերմ՝ քանի լավա, քանի արև, քանի կրակ,
Արևածին, արևամայր, արևաշող, ջան Արևելք:
Հոգումդ հուր՝ քանի խորհուրդ, արնոտ գրքի քանի պրակ,
Գու նոր դարու հսկա՝ շահիր, դու մեծ հանճար, ջան Արևելք
ես քո որդին—պոետը քո, բարձր ու հպարտ գովքդ երգեմ,
Հրե փառքով, կարմիր վառքով, բարձրաթիփը, ջան Արևելք
Եվ քո ախտան ու շառաշող մեծ պայքարի թուփը երգեմ,
Առլուծարաշ, հազիթ ու կրքոտ, իմ գովական ջան Արևելք:

Այս բառատողերում ցայտունորեն զգացվում է Արևելքի հա-
րազատ շունչը, արևելյան վառ, ճոխ ու բազմերանգ գույները: Մի
կողմից պոետն արտահայտում է մեծ ժողովրդի մեծ տառապանքն
ու հառաչանքը, մյուս կողմից՝ վրեժի այն անսանձ ցասումն ու
ազատասիրական անմարելի տենչը, որ բոցավառել է Հոկտեմբեր-
յան ռևոլյուցիան:

Բանաստեղծության գաղափարական խոր բովանդակությունն
այստեղ դրսևորվում է թե՛ մակդիրների առատությունն ու գույների
խտացման, թե՛ արևելյան բնորոշ պատկերների, բառերի ու ար-
տահայտությունների դիպուկության և թե՛ ոճական մի շարք այլ
հնարանների միջոցով: «Խորասանու խաս խալու պես՝ հազար
գույնով փռվել ես դու» համեմատությունը, «նոր երգերի դիվան ես
դու», «գիշերների դու վառվառ ջահ» արտահայտությունները, ինչ
պես և 16 վանկանի յամբական չափական տողը հարազատորեն
են ներկայացնում Արևելքը, լիասլեւ արտահայտում Վշտունու
պոետական զգացումը:

Բանաստեղծն իր հայացքն ուղղում է դեպի «սիրազուրկ» մար-
դիկ, դեպի հոգիները քենով լցված մասսաները: Նրանք Բաբա
Դերվիշից, որը պատմում է «Լեյլի-Մեջնունի սիրավեպը տխուր»
(«Դերվիշ», Քեհրան, 1921), պահանջում են իրական կյանքը ներ-
կայացնող սրտառու խոսք, զրնգացող ու հրեղեն երգ, որ իր
շուրջը համախմբեր ձմուրի ու մրուրի մարդկանց»:

Պատմիր մեզ Գանգեսի հառաչի ու շառաչի մասին,
Տիգրիսի ու Եփրատի արյունոտ օրերի մասին,
Արևելքի անարև մարդկանց մասին,
Հեռավոր աշխարհների փոթորկվող սրտերի մասին...

Այլանդակ իրականության դեմ ըմբոստացող մասսաները հիա-
նալի հասկանում են, որ իրական կյանքը երկնային անգո ջաննա-
թում չէ, այլ երկրում («Դրախտ», 1922): Նրանք ծառանում են
կրոնական կաշկանդումների դեմ, հակադրվում մզկիթներում եր-
կրային ջաննաթը հազար գույներով գովերգող ծերուկ իմամին:

Մենք,

Իմամ:

Նրկրի իրական ջաննաթին ենք կարոտ:

Մենք մեր տերերին խնդրազրի փոխարեն

Պահանջադիր կտանք:

Որ ջանաթը մերը լինի,
Ամենքիս լինի,
Ամենքիս,
Իմա՛մ,

Անգո ու ցնորական ջանաթի փոխարեն երկնայինն են պահանջում քաղաքականապես հասունացող մասսաները՝ անգո ջանաթին հակադրում իրականը. նրանց այրում է ապագա՝ կրոնական կաշկանդումներից ազատ, նոր կյանքի տենչը:

Սոցիալական սուր հակադրությունը, հնի ու նորի բուռն պայքարը պատկերավոր, ցայտուն արտահայտություն է ստացել «Արեւելքի փողոցում» (1923) բանաստեղծության մեջ: Մի կողմից խուլ ու խարխուլ մզկիթն է իր «ծուռ ու ժանգոտ մեխ» մինարայով՝ երկնքի մով ֆոնի վրա, մյուս կողմից՝ երկինք խոյացող գործարանային ծխնելույզը՝ հրձիգ: Հին ու նոր Արեւելքի սուր հակադրությունն ու բացահայտ հակամարտությունն արտահայտող այս ճշմարիտ պատկերն առավել ուժեղացվում է մեկ այլ համեմատությամբ. անշարժության ու մահացման ենթակա Արեւելքը ներկայացվում է «մինարան քավթառ» մետաֆորիկ պատկերով, իսկ գեպի ռեուլյուցիան ընթացող Արեւելքը՝ մեքենավար Զամիլի կերպարով:

Արեւելքի
Արեւվառ փողոցում,
Կանգնած,
Դեմ-դեմի,
Դուշման,—
Մինարան քավթառ իմամ իդրիսի նման.
Ծխնելույզն աժդահա՝ ջահել մեքենավար Զամիլի նման,
Կանգնած են
Դեմ-դեմի
Դուշման:

Այդ հակադրության միջոցով արտահայտված են հասարակական նոր հարաբերությունները, արտադրության մեջ կազմակերպվող պրոլետարիատի ռեուլյուցիոն ուժը: Այդ նոր ուժը չի կարող հանգիստ մնալ, մինչև որ չնվաճի վերջնական հաղթանակը Արեւելքում: Այդ է թելադրում պատմության տրամաբանությունը, այդ իդեան է արտահայտված պոետի այս պատկերում, նաև արեւելյան երգերի ողջ ցիկլում:

Վշտունու «նոր օրիննտալիզմը» 20-ական թվականներին որոշակի արտահայտություն է ստանում առանձնապես «Ուղտ» (1921, Բաղդատ), «Երկու սեր» (1921, Թեհրան), «Բումբեյ» (1921, Մոսկով) երգերում, «Պոեմ չինական» (1924, Թիֆլիս), «Ռամ Ռոյ» (1925, Մոսկով) պոեմներում:

Ֆուտուրիստական «նորարանությունները» դրանցում տեղի են տալիս պոետական ճշմարիտ խոսքին, պոետական խոսքը ազատվում է մերկ դիտորիկալից ու սխեմատիզմից, դառնում կենսաթրթիռ, ձեռք բերում հուղական ներգործուն ուժ:

Պոետական ներշնչանքով ստեղծված «Ուղտ» բանաստեղծության հիմնական պաթոսը գաղութարարների դեմ ուղղված արևելյան ժողովուրդների բուռն ցասումն է:

Սյուժետային այդ բանաստեղծությունը կառուցված է ուղտապանի սրտառուլ զրույցի, ի՞նչ, ե՞րբ հարցումների վրա: Համա տեղ աշխատանքը ուղտին և ուղտապանին դարձրել է մտերիմ անբաժանելի: Նրանք միասին են անցել անապատները, տքնեկ ծանր բեռի տակ ու միասին դիտել աստղալից երկինքը, թևավորվել ապագայի պայծառ հեռանկարներով:

Հիշում ես լէ՛,

Որ քրտինք էինք թափում ես ու դու,

Ինձ ու քեզ և ամենքի համար:

Դառն էին մեր օրերը,

Մրկածիծ և արևախանձ,

Մերկ էինք մենք ու սովատանջ:

Քայց մեր հայացքը ժպտում էր

Ու երկարում վազվա հեռուն,

Դեպի խավար գիշերների արդանդից մարմնավորող

Արևածագ:

Քայց ահա հայրենի օջախն է խուժում գաղութարարը՝ բռնազրավում աշխատավորների ունեցվածքը, հայրենի հողի վրա թափում նրանց արյունը, խլում նաև սրտակից սուղտին և փակում գալիքի հեռանկարը: Իր հոգեկան ամբողջ տվյալառնքները, ծանր, ողբերգական խոհերն ու զգացմունքները տուրտապանն արտահայտում է ուղտի միջոցով, նրան դարձնում տառապանքների և ցասման սիմվոլ:

Ինչո՞ւ,

Սիրելի՛ս.

Հայացքիդ մեջ թախիժ կա,
 Հայացքիդ մեջ՝
 Անաստղ զիշեր
 Ու բարկություն
 Ի՞նչ,
 Օտար ոտքերի հետքե՞ր կան
 Ավազների վրա,
 Հարազատներիդ արյան շիթե՞ր կան
 Ավազների վրա,
 Սիրելիներիդ արցունքի ցողե՞ր կան
 Ավազների վրա:

Վերջում ուղտապանի ցասումը հասնում է իր զարգացման
 «սերժակետին»։ Ինչո՞ւ հարցումն, այդ պատճառով, փոխարինվում
 է դեպի մարտ ու ազատություն կոչող ե՞րբ անհանգիստ հար-
 քումով։

Ե՞րբ,
 Ե՞րբ վերջապես տեսնենք ալիտի
 Պարսևոցի արեխն պարզած
 Քո հողմածուխ
 Եվ շոգեկանչ նոր անապատում:
 Ե՞րբ,
 Ե՞րբ,
 Ե՞րբ,
 Սիրելի՛ս,

Ի՞ր դադափարական բովանդակությամբ ու ձևով «Ուղտ» բա-
 ւաստեղծությունն է հիշեցնում «Զիապոեմը» (1923), շունենալով,
 սակայն, առաջինի ոչ պոետական շունչը, ոչ խորությունը։ Հլու
 հնազանդ ձին անծայր տառապանքից զզված ծառս է լինում տի-
 րոջ դեմ, սմբակներով մահացու հարված տալիս նրան և բեռը նե-
 տելով վար՝ սլանում դեպի ազատություն։

Աչքը՝ հրամայք լավա,
 Ականջները՝ սուր ավին,
 Բաշը հովածուխի գրոշակ...
 Որպես մի հրեղեն թռչուն
 Թռչում է, թռչում, թռչում...

«Ուղտ»-ում առաջագրված ե՞րբ հարցումը «Զիապոեմ»-ում
 ստանում է պատասխան։ Ժին ավազների տակ է թաղում «օտարի
 ձեռները ծանր»։

Սեղիալական սուր հակասություններն ու քախումները իրենց

գեղարվեստական արտահայտութիւնն են ստանում «Ծրկու սերձ քանաստեղծութիւն մեջ: Մի կողմում ոսկով դնւած Զեմիլեի սերն է, խանական պերճաշուք, բայց սպանիչ միջոցորտում, մյուսում՝ քանվորուհու Սալիհէի՝ ծանր աշխատանքի մեջ ծնւած մաքուր ու կենսալից սերը: Մի դեպքում սերը խարսխւած է ոսկու վրա, որը տանում է դեպի ալլասերում ու ոչնչացում, մյուսում՝ իշխում է փոխադարձ զգացմունքը, որ ճանապարհ է հարթում դաժան պայքարում: Բանաստեղծը դատապարտում է առաջինը, և հովերգում երկրորդը, որին պատկանում է ապագան:

Սալիհէն հոգում մաղձ ունի, բայց աչքերում շեմա արեն է փայլում, իսկ Զեմիլեն թեև գեղեցիկ է, բայց ոսկով է ծախւում սուլթանին. նրա մետաքսյա շորերը արցունքով են կարում, պարանոցի մարգարիտները արցունքից են հյուսւած:

Վրիդ մարգարտն շար ևս կապել
Սարգարիտները ։
Հատի՛կ, հատի՛կ,
Որբնրի աշտերից վար թափւող
Արցունքների պես—
Հատի՛կ, հատի՛կ...

Զեմիլեի գեղեցիկ պարանոցը սեղմող մարգարիտները համեմատելով որբերի աչքերից հոսող արցունքների հետ, Վշտունիս հասնում է սոցիալական աղաղակող անարդարութիւնները դեղարվեստորեն արտահայտելու վարպետութիւն:

Զեմիլեին շեն կարող հանգիստ տալ արշամբ ու քրտինքով շաղախւած մարգարիտները, մեւաքս շորերն ու արմաստն գոտին. կարոտ ազատ կյանքի ու աշխատանքի, նա կորչելու է պալատում՝ վաճառքի դնելով իր մարմինը:

Դո՛ւ
Սերուկ սուլթանին
Համբույր տուր,
Փոխարեն ալմաստ ու հակինթ առ...
Եվ հետո
Թառամիր,
Ինչպես նարգիզն է թառամում
Զուրկ շողերիցը շեմսի...

Յթե ընթերցողը ափսոսում է Զեմիլեին, ապա համակրում ու սիրում է Սալիհէին, որի դեմքը բրոնզեկ է արևը, ձայնը զրնգում է, և որի սրտում՝ «նոր աշխարհի մայրութիւնն է եռում»:

— Ե՛կ,
 Աչքիս լույս,
 Գնա՛նք ինձ մօտ.
 Թրջներ հացը ջրով,
 Ընթերներ:
 Եվ հետո
 Սիրենք իրար աղատ,
 Արևի պես,
 Հարեմից հեռու,
 Սիրենք իրար աղմկոտ կյանքում՝
 Մարդկային իմաստուն սիրով...

Օրվա ծանր աշխատանքից հետո սիրած տղան այս խոսքերն է շշնջում Սալիհեի ականջին, և սիրո այդ շշուռը մարդկային խոր զգացմունքներ է արտահայտում:

Աղատ սեր, որի մասին խոսում է պոետը, իհարկե, հնարավոր է միայն աղատ կյանքի պայմաններում: «Երկու սեր» բանաստեղծության էությունն էլ հենց այդ է՝ աղատ սիրո դավերգումը, ի հակադրություն հարեմի բռնադատված ու մեղկ սիրո:

Վշտունու ստեղծագործության սլակը զարթնող Արևելքին նվիրված «Չինական պոեմ» (հետագայում՝ «Պոեմ չինական») և «Ռամ Ռոյ» պոեմներն են:

«Չինական պոեմը» ներկայացնում է Չինաստանում գործող հին և նոր ուժերի ճակատագրական բախումը, որը տրված է կոյորիտային կերպարների և պատկերների միջոցով:

«Չինական պոեմ»-ում իր զարգացումն է ստանում «Երկու սեր» բանաստեղծության թեման: Մի կողմում ոսկի բյուզերում, զեխություն մեջ և օպիումից օրորվող ու մարող Տայի Մինկն է, որը խորհրդանշում է հին ու մեռնող Արևելքը, մյուսում՝ օրավարձով ապրող, հանդուգն թիավար Յզան Յին, որը սիմվոլացնում է զարթնող Արևելքի հզոր ուժը:

Պոեմի առաջին գլխում ներկայացվում է Պեկինի հարուստ մանդարին Կաո Դիի աղջիկ Տայի Մինկը: Թաղված բյուրեղյա բյուզերում, նա երբեք չի զգացել աշխատանքի հաճույքը, չի խաղվել արևի կազդուրիչ բոցերում: Հարստությունն ու պերճանքը նրան շփացրել ու զրկել են մարդկային լավագույն գծերից, դարձրել մեղկ և անընդունակ իսկական կյանքի համար:

Դու մի լուսոս էիր լուսաբացին:
 Իրիկվան—

Հոտոսի պես կըղոցվես լուռ:

Իսկ կեսօրդ

Ձի՛ւ լինի,

Ձի՛ւ լինի,

Ձի՛ւ լինի,

Ձէ՛,

է՛.

Ձինմաշինի չինի չին աղջիկ:

Այն, ինչ այստեղ ասվում է Տայի Ծինկի ան:իառունակ ճակատագրի մասին, որպես ընդհանուր ճշմարտություն, կոնկրետացվում ու խորացվում է պոեմի հաջորդ գլխախներում:

Ի հակադրություն Տայի Ծինկի, պոեմի երկրորդ գլխում պատկերվում է թիավար Յզան Յին իր սիրած Ծիու Կանի՝ Տայի Ծինկի պարտիզպանի աղջկա հետ միասին: Սիրահարները հանդիպում են հենց Տայի Ծինկի պարտեզում, նրա իսկ աչքի առաջ, նրա հոգում արթնացնելով խանդի կուրացնող զգայմունքը: Նրանց՝ Յզան Յինի և Ծիու Կանի մաքուր ու զորեղ սիրո մեջ պոետը խտացնում է հասարակական այն կենսունակ ուժերը, որոնք հաղթանակելու են առաջիկայում: «Կեսօրվա արեւներ են խավարի դեմ»,—պատկերավոր ասում է բանաստեղծը:

Այնուհետև («Թիավարը» գլխում) պատկերվում է Տայի Ծինկի ու նրա թիավար Յզան Յինի բախումը: Կիզիչ կեսօր է, «արևի բաղնիքումն» է Պեկինը: Տայի Ծինկը նստած է մակույկում, Յզան Յին թիավարում է: Կրքից եռացող Տայի Ծինկը ցանկանում է ձուլվել առնական Յզան Յինին, հանձնվել «հեղ հարձի պես», սակայն նա՝ Յզան Յին, մերժում է, կրծքի տակ զգալով չարքաշ չինների ցասումն ու ազատության տենչը: Այրող զգայմունքներին հագուրդ տալու ձգտումով Տայի Ծինկը խոստանում է իր ողջ հարստությունը. Յզան Յին մնում է աննվաճ, Ո՛չ կանացի հմայքը, ո՛չ առաջարկվող հարստությունը չեն թուլացնում թիավարի կամքը: Որպես տաշֆուն, փոթորկվող ցասումը հոգում, Յզան Յին պատրաստ է ելնել հին աշխարհի դեմ, խորտակել հին աշխարհի ամբողջները՝ միշտ հավատարիմ սիրած աղջկան.

Մարջաններդ—քե՛զ

Փերուզներդ—քե՛զ.

Նրանք հատիկ-հատիկ արցունքից են.

Կաթիլ-կաթիլ արյուն ե՛մ նրանք...

Իմ սերը մարջանին չի՛.

Իմ սիրտը ոսկուն չի՛.

Բլուրեղյա քյոշկին չի՛:

Տայի Ծինկը, որ սիմվոլիսցնում է ոսկի քյոշկերում օպիումից
օրորվող հարյուրների բախտը, ոչ միայն ստանում է բարոյական
ծանր ապտակ, այլև առհասարակ դատապարտված է մահվան.

Հտում ես:
Հիմի կյանքը թվում է քեզ
Ձար ու չնչին:
Ձինմաշինի չինի չին աղջիկ,
Հարուստ մանդարինների սերը
Թվում է չնչին.
Ձէ՛, սպասում ես ինչի՞ն,
Տայի Ծինկ,
Բյուրեղյա քյոշկի խամրող աղջիկ:

Եվ ապա՝

Լուսարացին—
Լոտոսի պես բացվեցիր դու
Լոտոսի պես դոցվում ես—
Իրիկունդ է:
Իսկ արևաշող կեսօրդ չեկավ,
Չեկավ,
Չեկավ:

Եզրակացությունը պարզ է. Տայի Ծինկի ու նրա բախտակից-
ների լուսարացին հաջորդել է մայրամուտը, չկա և այլևս չի կա-
րող լինել փրկության արահատ: Ապագան պատկանում է չին աշ-
խատավորությանը, թիավար Ցզան Ցինեյին, նրանց, ովքեր կա-
ռուցել են Տայի Ծինկի քյոշկերը, ստեղծել նյութական ու հոգևոր
բոլոր հարստությունները.

Ու նրանք
Հազար են ու էլի, էլի—
Որ կառուցել են քյոշկերը ձեր...
Ու թե վրեժը նրանց կանչի— էլի՛ր,
Կրքանդենք չիք աշխարհը ձեր...

Արևելքի, առանձնապես Չինաստանի և Հնդկաստանի հառա-
րակական կյանքն ու ռևոլյուցիոն շարժումները արտացոլող վըշ-
տունու գեղարվեստական լավագույն գործը «Ռամ Ռոյ» պոեմն է:

Եթե «Պոեմ չինական»-ում դասակարգային անհաշտ պայքա-
րը ներկայացվում է սիրո ֆոնի վրա, ապա այստեղ՝ «Ռամ Ռոյ»-
ում պատկերվում է բուն պայքարը՝ Շանհայում տեղի ունեցած

կուլինների խոշոր ապստամբություններից մեկը: Ռեալությունը բռնկումներով հզի Չինաստանը ներկայացվում է ծփուն ծով, լարված աղեղ, նոր հրդեհ պատկերների միջոցով, ոտքի ելած կուլինները՝ բանվորն ու գյուղացին, համարվում են ուրառով, վառողով լի: Չինացիներն ու Բիմի, օրերը սպաքար,—ասում է սոսեր: Այնուհետև տրվում է ապստամբության պատկերը: Ամառվա կիզիչ օր է, Շանհայի փողոցում՝ ցույց: Չին ապստամբների դեմ զնդակով են խոսում Լոնդոնի, Տոկիոյի իմպերիալիստները: Անգլիական սպայի հրամանով 51 հնդկի զինվորներ զնդակահարում են «ծերերին, փոքրերին, կանանց»: Հոգեկան ծանր ապրումների մեջ է հնդկի զինվորներից մեկը՝ Ռամ Ռոյը: Տեսնելով եղբայրական չին ժողովրդի անմեղ արյունը՝ նա վերհիշում է իր հարազատներին, հայրենի երկիրը, որը նույնպես տնքում է օտարերկրյա իմպերիալիստների արքունիտ կրնկի տակ:

Հինգը շինել են մի խտիր,
Ու նստած քեֆ են քաշում...
Նսիր է Հինգը հիմի,
Շղթայված,
Իր կյանքն է մաշում...

Դեպքերի ցնցող տպավորության տակ Ռամ Ռոյը հասունանում է քաղաքականապես: Նա հասնում է այն գիտակցությանը, որ իրեն դերել ու բերել են չինացիներին՝ իր եղբայրների դեմ, դարձրել դահիճ: Նա տեսնում է, թե ինչպես իր ու իր ընկերների զնդակներով անխնա ոչնչանում են չին ուսանողները, աշխատավոր գյուղացիներն ու բանվորները: Նա տեսնում է, թե ինչպես զնդակահարված հոր կողքին արնաշաղախ ընկնում է նաև տասը տարեկան չին տղան և լսում նրա վերջին աղետարոշ ճիշդ՝ «ա՛խ, հայրիկ»: Ռամ Ռոյի սիրտը, ասես, ինչ-որ բիրտ ձևով պոկում է տեղից: Նրա հայացքի առաջ կանգնում է իր որդին՝ հորն ուղղած նախատինքի ծանր խուռքը շուրթերին:

Կրակողը չե՛մ ես երբեք
Չարքաշ չինների սրտին...,—

բացականչում է հայրն ի պատասխան:

Ռամ Ռոյը, իսկապես, կատարում է վճռական քայլ, դադարում է իր ընկերների վրա կրակելուց: Ավելին, անդուստ ցուսումով լցված «քաղաքակիրթ» բարբարոսների դեմ, նա կոչ է անում իր ընկերներին՝ կրակը դադարեցնել:

նղրայրեն՝ իմ անդետ,
Կա՛նգ առեք,
Էլ մի՛ կրակեք
Ձեր նղրայրների վրա,
Ձեր որդիների, քույրերի,
Ու ձեր հայրերի վրա...

Թիև շատերը դադարում են կրակելուց, սակայն հնդիկ ղին-վորներից հինգը, սսլայի հրամանը կատարելով, ղնդակահարում են Ռամ Ռոյին: Դավաճան ընկերների գնդակից ընկած Ռամ Ռոյը վերջին ուժերն է հավաքում, սողալով մոտենում ու գրկում երե-խային՝ «ինչպես հայրը որդուն հարապատ» ու շնջում:

— Ես ու դու ընկանք այս կտվում,
Որ չինը լինի միշտ ազատ...

Այս սրտառուչ արտահայտության մեջ բացահայտված է պոե-մի գաղափարական բովանդակությունը. ունյուցիայի ճանապարհին ղոհվում են շատերը, բայց ունյուցիան կհաղթանակի, չին ժողովուրդը կհաղթանակի, որովհետև, ինչպես ասում է պոետը, լենինը «վառել է հուլյսի հորդ հրդեհ հին Արևելքի հոգում» («Լենին», 1926):

«Ռամ Ռոյ» պոեմը Հոկտեմբերյան կրակոցներից արձնա-ցած չին և հնդիկ մեծ ժողովուրդների ունյուցիոն հերոսական պայքարի վառ արտացոլումն է:

Վշտունին կարողացել է այս էապիս կենսական թեման հա-գեցնել կյանքի խոր բովանդակությամբ, գտնել բովանդակությունը մարմնավորող ուսուցիչական կերպարների, պատկերների, արտա-հայտչական բազմապիսի ձևեր ու երանգավորումներ:

Նա վարպետորեն կառուցել է պոեմը, կիրառել չափական տողի, պատկերների, հնչյունների կրկնության ու հանգավորման արվեստը:

Պոեմն ունի հինգ գլուխ, որոնցից յուրաքանչյուրը՝ խիստ ան-հավասար տողաքանակ: Առաջին գլուխը հնչում է որպես նախեր-գանք: Այստեղ ներկայացվում է ունյուցիոն տրամադրությամբ շիկացած հասարակական այն մթնոլորտը, ուր ապրում էր Չինաս-տանը Հոկտեմբերյան մեծ տեղաշարժերի անմիջական ազդեցու-թյան տակ: Այստեղ ցայտուն գծերով արտահայտված է արյուն-ոռուշտ գաղութարարների դեմ ոտքի ելած Չինաստանի ըմբոստ ոգին:

Երկիր իմ, արնահեղեղ գուշ,
Երկիր իմ, լարված աղեղ գուշ—

Հնչում է պոետի խռովահույզ, բայց կորովի ձայներ:

Նախերգանքը ընթերցողին նախապատրաստում է լսելու Ռամ
Ռոյի ողբերգական և հերոսական կյանքի պատմությունը:

Պոեմի երկրորդ և երրորդ գլուխներում պատկերվում է Շան-
հայի ցույցը ու նրա դեմ գաղութարարների կազմակերպած ար-
յունահանք սպանդը:

Այստեղ պոետի ոճը դառնում է հատու և դինամիկ.

Շանհայի փողոցում,

Ամառ:

Կեսօր:

Գործադուլ:

Ցույց է:

Ցնցում:

Շանհայի թեժ մարտերի պատկերմանը, այնուհետև (4-րդ
գլխում), հաջորդում է հնդիկ ղինվոր Ռամ Ռոյի հոգեկան ծանր
ապրումների դրսևորումը, վերհուշը հայրենի գյուղի մասին: Այդ
պատճառով էլ այն ստանում է ավելի էպիկական բնույթ, դառնում
հանդարտ ու պատմողական: Ռամ Ռոյը հիշում է իր եղեգնյա
խրճիթը, կնոջը՝ հիվանդ, երեխաներին՝ սովահար, արցունքոտ աչ-
քերով, հոր կարոտը սրտերում:

Հինգերորդ ու ամենածավալուն գլխում պատկերվող դեպքերի
ընթացքը հասնում է իր զարգացման բարձրակետին՝ ներկայաց-
նելով Ռամ Ռոյի հոգեկան շրջադարձը, նրա ըմբոստացումն ու
այնուհետև հերոսացումը: Պոետի ոճն այստեղ ստանում է դրա-
մատիկ, աւեր բնույթ:

5

Հարուստ չէ՝ Վշտունու 30-ական թվականների ստեղծագործու-
թյունը: Մի քանի հրգեր ու մանկական բանաստեղծություններ,
«Խոսում է Ռադիո Ալժիրը», «Դրոշակակիրը», «Հուսադեմին» պոեմ-
ները,— ահա այն ամենը, ինչ ստեղծել է նա այս տասնամյակում:

Նրա այդ շրջանի ստեղծագործություններից են Սովետական
Արևելքին նվիրված մի քանի հրգերը, ուր մեքենայի ֆետիշացման

տենդենցը անհետանում է. մարդը դիտվում է որպես իրերի ստեղծողն ու պատմության շարժիչ ուժը.

Մատենիդ հսկումից ղվարթ—

Ծաղկում են մանուշակ ու վարդ,—

ասում է պոետը հայ աղջկան նվիրած գովերգում:

Աղատագրված կնոջ ու նրա աշխատանքային գովքը հասնում է կատարելության կոմերիտ թուրքմենուհուն նվիրած «Թուրքմենական» (1934) երգում:

Այս առումով թուրքմենուհի տեսա լուսնդ,
Քերզահն առաջ, մանրիկ ու հարթ ձեռքը վրան:
Մատենի տակ ողորկ ու վառ թելի հյուսեր,
Շաֆրանաշող, լաջվարդ, նարինջ ներկը վրան:
Խառ խալիչան հույս է համակ, հրճվանք ու սեր,
Թուրքմենական նոր օրերի կրքը վրան:
Քերզահն առաջ, մանրիկ ու հարթ ձեռքը վրան—
Այս առումով թուրքմենուհի տեսա լուսնդ:

Այս և մի քանի այլ երգերում («Սարոն Խա Մարոն», «Աղջիկ ջան», ուր արտահայտված է նոր մարդու բերկրանքը) ժողովրդական ստեղծագործության օգտագործումը կատարված է ճիշտ ճանապարհով:

Մարդն իր աշխատանքային սխրագործության մեր վրած է առաջին պլանի վրա, մեքենայի փոխարեն նա է ուշադրության կենտրոնում:

— Աղջիկ ջան, խաղով ո՞ւր կերթաս,
Աչքդ սև խաղող ո՞ւր կերթաս,
Կոլխոզի արտերի միջով
Առտը վան շաղով, ո՞ւր կերթաս:
— Արևաշող դարունն է կանչում,
Արտերում առուն է կանչում,
Ջան տղա, եկ վարի դնանք,
Արևը վառում է, կանչում:

Վշտունու՝ 30-ական թվականների ստեղծագործության մեջ առաջին անգամ հանդես են գալիս մանկական երգեր՝ «Ծաղկափթիթ մանկություն» վերնագրի տակ:

«Ուլիկ» (1935), «Մայրական օրոք» (1940), «Մանկիկը» (1940) և այլ երգեր գրված են պարզ ու պատկերավոր լեզվով, ունեն հուզական շունչ, դրսևորում են Վշտունու՝ մանկական երգեր ստեղծելու ակնհայտ կարողությունը:

Պոետի մանկական երգերի հիմքում ընկած է «նոր երկրի նոր բալիկի» երջանիկ մանկությունը, մանկություն, որ, նրա պատկերավոր արտահայտությամբ՝ գալիս է «մանուշակի, վարդի բույրով».

Ծիծաղում ես քնի մեջ,
Քնած ծիտիկ քնի մեջ:
Դու ձնծաղիկ ձնի մեջ:
Օրո՞ր, օրո՞ր, ի՞մ ջանիկ,
Օրո՞ր, մեռնեմ ես ջանիկ:

Վշտունին ակտիվ, անհանգիստ բնավորության բանաստեղծ էր: Նա արձագանքել է մեր հայրենիքի կյանքում տեղի տնեցող կարևոր դեպքերին ու իրադարձություններին: Ու երբ պատահել է, որ լռել է նրա պոետական ձայնը, հանդես է եկել կրքոտ քաղաքացին, դրականության շահերով ապրող հոգատար կազմակերպիչը: Նա պոետ էր տւ քաղաքացի: Այդ նիրդաշնակությամբ էլ հենց պետք է բացատրել նրա երգերի քաղաքական պաթոսը, կրակի առաջին գծում գտնվող զինվորին հատուկ հոգևոր մարտունակությունը:

30-ական թվականներին լույս են տեսնում թուրքմենական «Ալլիկ ջան» (1930) ժողովրդական մոտիվներով գրված բանաստեղծությունները, ինչպես նաև «Ուլիկ», «Գարուն» և մի շարք այլ մանկական երգեր, որոնք մի նոր լույս են սփռում Վշտունու տաղանդի զարգացման պոետենցիալ հնարավորությունների վրա: Այդ նույն թվականներին է գրվում նաև «Խոսում է ռադիո-Ալժիրը» պոեմը, որն առանց վարանումի կարելի է դասել բանաստեղծի արևելյան երգերի շարքը: Իր կյանքի վերջին երկու տասնամյակում Վշտունին քիչ էր գրում: Սակայն այդ քիչ մեջ էլ նա հավատարիմ մնաց Սովետական դրականության մարտական ոգուն, շարունակեց պայքարել սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքների անաղարտության համար:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Վշտունին այցելում է ռազմաճակատ, ակնատես դառնում հրկիզվող քաղաքներին ու ավաններին, տեսնում մարտիկների անօրինակ սխրագործությունները, նրանց մասին լեզենդար պատմություններ լսում և այդ ամենը երգում դրականության զինվորին վայել շիկացած սրտով ու հաղթանակի հավատով: Նա գրում է «Մայր և որդի» (1941), «Կովկաս սովետական» (1943 թ.), «Կովկասյան քաջեր» (1943 թ.), «Սլացեք

Բազմենք» (1943 թ.) և այլ երգեր, որոնց մեջ արտահայտված են բանաստեղծի հայրենասիրական ղգացմունքները, սովետական մարտիկների հաղթանակի կամքն ու արխտվյունը: Դրանցով նա կոչ է անում կովկասյան քաջերին ելնել թշնամու դեմ՝ «վաշտ առ վաշտ... գունդ առ գունդ, բանակ առ բանակ», հաղթանակի անուսսան հավատը հոգում:

Դե թոե՛ք, զնացե՛ք, խիղախ սւացեք,

Դե թոե՛ք և անցեք ուրտից ուրտ,

Դե թոե՛ք ինչպես շանթ, ամսրոսլ և որոտ,

Դե թոե՛ք, հաղթական ետ վերադարձեք:

Հաջողված սկստք է համարել «Այց ռազմաճակատի հայ մարտիկներին» (1943) երգը: Պոետը նրանց՝ հայ մարտիկներին է տանում հայրենիքի «անմար արևը», երկխաների «շուշանի բույրը», ծնողների «օրհնանքն ու սերը» և հայրենական զրնգուն «մարտաշունչ երգերը»:

Թշնամու համար մահվան և լացի,

Ձեզ հույզի վառող հմ բերել:

Ու ձեր հաղթական տուն վերադարձի

Հավատք ու կարոտ հմ բերել:

Անխզելի է սովետական մարդկանց՝ թիկունքի ու ռազմաճակատի կապը, մարդիկ, որոնց բոլոր գործողություններն ուղղված էին մի ազնիվ նպատակի՝ ջախջախել թշնամուն և շարունակել սոցիալիստական խաղաղ, ստեղծագործ աշխատանքը: Այս միտքն է արտահայտում վշտունու «Գյուղի աղջիկը» (1943) սրտառուչ երգը:

Սիրած տղային ռազմաճակատ ճամփած կոտնտեսուհին, թիկունքում ծավալած հերոսական իր անդուլ աշխատանքով, բարոյական վսեմ կերպարով և հոգու ջերմությամբ ոգեշնչում է նրան, մղում դեպի մարտ ու սխրագործություն, մի վայրկյան անգամ հոգով ու գործով չբաժանվելով նրանից, իր ամբողջ ուժերը ներգնելով հաղթանակի գործին:

Ցերեկները հանդում խավարին խառնեմ

Վերջալույսը կապեմ առտըվան շողբին,

Արտերից հաց հանեմ ու թևի արևեմ

Ու թռչեմ հասցնեմ մեր կտրիչ զորբին:

Հայրենական պատերազմի տարիներին են ստեղծվում նաև Վշտունու «Վիլլի Վոլֆ» (1941), «Պատանի պարտիզան» (1942), «Մարա» (1944) պոեմները:



Վշտունու ստեղծագործության լերելքը, որ սկսվում է Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի անմիջական ազդեցության տակ, իր բարձրակետին է հասնում 20—30-ական թվականներին:

Այդ ժամանակաշրջանում ստեղծած նրա «Ուղտ», «Պոեմ շինական», «Ռամ Ռոյ» և այլ երգերն ու պոեմները իրենց թեմատիկ թարմությամբ, գաղափարական խորությամբ և ինքնատիպ արվեստով կայուն տեղ են գրավել սովետահայ պոեզիայում, դարձել պոետի դեմքը որոշող գրական արժեքներ:

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

Ակսել Բակունցը հայ գրականության նպատմության մեջ նվաճել է առաջնակարգ տեղ: Նրա ստեղծագործությանը բարձր գնահատական են տվել հայրենի գրականության այնպիսի վարպետներ, ինչպես Ավ. Իսահակյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Եղիշե Չառենցը:

«Բակունցը մեր արձակի ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչն է», — գրել է Իսահակյանը¹:

Հայ ժողովրդի պատմական կյանքի հիանալի գիտակ, հայոց լեզվի ներուժյուններին և արվեստի օրենքներին բաշատեղյակ, լայն իմացությունների տեր, հայրենի գրականության ուսուցիչական տրադիցիաների կրքոտ ու անխարդախ շարունակող, ժողովրդայնության խելական մարտիկ, գեղարվեստական նոր տրադիցիաների ստեղծող, — այսպիսին է արվեստագետի նկարագիրը: Բակունցի գրական կյանքը կարճ տևեց՝ ընդամենը մեկ տասնամյակ, սակայն այդ ընթացքում նա ստեղծեց այնպիսի արժեքներ, որ նրա անունը անսասան մտավ հայ գրականության հավիտենական շարժման մեջ:

1

Ակսել (Ալեքսանդր) Բակունցը ծնվել է 1899-ի հունիսի 13-ին, Գորիսում, գյուղացու ընտանիքում: «Ոսկի մանկության» մասին «Ինքնակենսագրության» մեջ Բակունցը գրում է. «Մնողներս ունե-

1 Ալ. Իսահակյան, Գրական հոռնձը Խորհրդային Հայաստանում, «20-րդ (Փարիզ)», 1934, № 11:

ցել ևն և՛ հող, և՛ հարստություն: Բայց ես չեմ տեսել ոչ այդ հողը, և ոչ հարստությունը: Ես հիշում եմ մի զարհուրելի շքավորություն, «մի տուն լիքը մանուկներ» և այդ՝ գավառական քաղաքում, որտեղ հասարակական դիրքը որոշում էին կուսակցի արշիներ և շինովներով շինը»:

Ավարտելով Գորիսի Հայոց եկեղեցու ծխական դպրոցը (1910-ին), Բակունցը մտնում է էջմիածնի Գեորգյան Ճեմարանի գասարանական բաժինը: Ճեմարանում, մասնավորապես, հրապուրվում է գրականությամբ ու պատմությամբ: Այստեղ ուսանելու տարիներին, գաղափարական նոր հովերի ազդեցությամբ, Բակունցը Շուշվա «Փայլակ» թերթում մի ֆելիետոն է տպագրում Գորիսի քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի կամայականությունների դեմ, որի համար կարճ ժամանակով բանտ է նստում:

«1915—16 ուսումնական տարում,—պատմում է Բակունցը,— ուսուցիչ «հրավիրվեցի» Զանգեզուրի Լոր գյուղը: Ամառը ես «շարություն» էի արել, որը և կարելի է համարել իմ գրական մկրտությունը, եթե չհաշվենք «Հիմար մարդը» վերնագրով մի հեքիաթ, որ 1913-ին տպեց «Աղբյուր» ամսագիրը: Այդ ամառ ես ֆելիետոն էի տպել կարծեմ սոցիալ-դեմոկրատական մի թերթում. մեր քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի դեմ: Ինձ բանտարկեցին, եղավ «փոթորիկ» և ես բանտարկության 34-րդ օրը ազատվեցի, որպեսզի ուսուցիչ գնամ այն հեռավոր գյուղը՝ Լոր»¹:

Կարճատև ուսուցչությունը Լոր գյուղում զգալի դեր խաղաց ապագա գրողի կյանքում. «Առաջին անգամ ճանաչեցի գյուղը, նրա մարդկանց: Հետո շատ անգամ այդ թվի տպավորությունները օդնել են ինձ»²:

1917-ին, Բակունցը, արդեն էջմիածնի Հոգևոր Ճեմարանի առաջին կուրսի ուսանող, կամավոր մեկնում է ռազմաճակատ. այստեղ վերապրելով ռոմանտիկական հույսերի և արյունոտ իրականություն, պատմական «տոնախմբության» և երազների խորտակման դրաման:

Մինչև 1920 թվականը Բակունցը կատարում է մի շարք աշ-

1 Ա. Բակունց, Երկեր, «Ինքնակենսագրություն», 1955, Երևան, Հայպետհրատ:

2 Նույն տեղում:

խատանքներ (Յերթերի լրատու և սրբագրիչ, որբային պիմնադիրների դասատու), իսկ այդ թվականից դառնում է հարկովի գյուղատնտեսական ինստիտուտի ուսանող: 1923-ին, ագրոնոմի կոչումով, ավերադառնում է հայրենի Զանգեզուր: Գավառական գյուղատնտեսի պրազմունքին զուգահեռ, որ նրան հնարավորություն է տալիս մոտիկից ճանաչելու ժողովրդական կենցաղը, Բակունցը հանդես է գալիս տպագիր ագրուլոգիայիցներով գյուղատնտեսական կուլտուրաների մասին:

Գյուղական դւսուցիչ, ռազմիկ, Յերթերի ռեպորտյոր, հասարակական աշխատող, ուսանող, գյուղատնտես, գյուղթղթակից, — ահա Բակունցի կենսագրության կորագիծը մինչև գրող դառնալը: Բոլոր այս զբաղմունքները նրա համար եղել են միևնույն մեծ գործի՝ հարադատ ժողովրդին ծառայելու նվիրական նպատակի շարունակությունը:

Մի դեպքում, այբբենաբանը ձեռքին, նա մեսրոպատառ գրելով լույսի սերմեր է ցանում գյուղական աղքատիկ խրճիթում հավաքված, անշուք խսիրների վրա նստոտած գյուղական երեխաների հոգիներում: Մյուս դեպքում՝ հրաքանն ուսած, պաշտպանում է հայրենի հողը՝ ժողովրդի գոյության հիմքը: Այսպե՛ս ոգևորված նոր կյանքի առաջին մատաղ ծիլերով՝ գյուղատնտեսական դիտելիքներով զինում է հայրենի հողի սերմնաքաններին, մի այլ անգամ դառնում է ամեն մի նոր երեւոյթի նկատմամբ նախանձախնայիր թղթակից, և վերջապես՝ ընտրում է գրչի աշխատավորի կոչումը՝ գրելու ժողովրդի համար, հյուսելու նրա հոգեկան գեղեցկության և պատմական բախտի, նրա ուժի և ապագայի հրգը:

2

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր ստեղծագործության նախապատմությունը: Դա նրա կենսագրության այն շրջանն է, երբ նա նույնիսկ չի էլ մտածել դրողի կոչման մասին, բայց ինչ-որ չափով, կյանքի ու արվեստի «գաղտնիքների» ուսումնասիրության ճանապարհով՝ ակամա նախապատրաստվել է այդ կոչման համար:

1923—1925 թթ. Թիֆլիսի և Երևանի օրաթերթներում («Մարտակոչ», «Խորհրդային Հայաստան») իրար հետևից տպագրվում են Բակունցի «Գավառական նամականի» և «Նամականեր գյուղից» ակնարկաշարքը: Դրանից առաջ նա մի քանի փոքրիկ էստյոգներ

էր տպագրել «Ժողովուրդ» թերթում (1918)՝ ռազմաճակատային թեմայով: Դրանք ունեն սոսկ պատմագրական փաստի արժեք, և ոչ ավելին: Արվեստագետի անուն՝ Բակունցը նվաճեց «Ալպիական մանուշակը», «Միրհավը», «Խոնարհ աղջիկը» և նման պատմերվածքներով (1926—27): Սակայն նա գրող էր արդեն այն ժամանակ, երբ ուսուցիչ էր Զանգեզուրյան գյուղերում, այն ճակատագրական ակնթարթից, երբ ցնցող իրավադրույթյան աշխարհում առաջին անգամ նրա հայացքը հանդիպեց ցանկապատի արանքից նայող խոնարհ աղջկա անխարդախ գեղեցկությանը կամ երբ նա պոետական այդ պատկերի կողքին տեսավ դրա հակադրությունը՝ արյունվվիկ, վարհուրած դեմքը ծերունու, որ տանուտերի մոտից դուրս եկավ հոշոտված հոգով:

Այո՛, Բակունցին գրող դարձրին ժողովրդական աշխարհի ուրույն պոետիան մարմնավորող խոնարհ աղջիկը, և անցյալի մղձավանջում ժողովրդի դարավոր հավատը անթիված ծերունին, առաջինի ոգեշնչված, վերածնության նկարիչների վրձինն արժանի գեղեցկությունը, և երկրորդի՝ մաքդկայնորեն խոր տանջանքը: Բակունցի փայլուն տաղանդը անմիջական լիցք ստացավ ժողովրդական ազնիվ բնավորությունների միջավայրից, արգասավորվեց հայրենի եզերքում ապրող մարդկանց արդար կենսափոխություն: Սակայն «բնական աշխարհի» ռուսոսյական հիացմունքը չսահմանափակեց նրա գեղարվեստական զննումների տեսադաշտը, նրան շտաբավ այդ աշխարհի՝ Մթնածորի ոսկեզօծման ուղիով:

Քննադատությունը, սակայն, այդպես ընկալեց նրա պատմերվածքների առաջին ժողովածուն՝ «Մթնածորը» (1927): Դրվեցին հողավածներ, որոնց մեջ Բակունցը ներկայացվում էր որպես կյանքի պարփակվածության երգիչ և նահապետական կապերի խորտակման ողբասաց: Բակունցի շուրջը հյուսված այդ լեզենդը եկնում էր ոչ թե նրա պատմվածքների հումանիստական խոր բովանդակությունից, էսթետիկական իդեալի որոնման բակունցյան յուրահատկությունից, այլ «նատուրալ կյանքի» դրական որոշ սկզբունքների նկատմամբ ունեցած այն հարգանքից, որը կապ չունի նահապետականության սրբաբործման հետ: Բակունցի ստեղծագործության գլխավոր երակը «դարձ գեպի հնադարյան բնությունը» համսունյան նշանաբանը և «հողի իշխանություն» սրբաբործում համարողները կամ ղեկավարվում էին խմբակային պայքարի շարժառիթներով կամ հաշվի չէին նստում արվեստագե-

ալի անհատականության հետ: «Ռեուլյուցիայի տարիներին ամբողջովին Հոկտեմբերի կողմն էի, բայց ամեն ինչ ընդունեցի յուրովի, գյուղացիական թեքումով»,—գրում է իր մասին Բակունցին ժամանակակից ռուս նշանավոր բանաստեղծը՝ Սերգեյ Եսենինը:

Բակունցը նույնպես ռեուլյուցիոն նոր իրականությունը ընդունում է յուրովի, գյուղացիական ուրոշ քեֆումով: Սակայն նրան հասուկ չէր եսենինյան դրամայի սրությունը: Եսենինին սոսկում էր պատճառում, որ նրբուտն կարմրաբաշ մտրուկը անհույս վազում է դարի տեխնիկական հրաշքի՝ գնացքի հետևից և ողջունելով հանդերձ Ռուսիայի ռեուլյուցիոն զարթոնքը, նորից նոր դառնում էր հին, սրաամաշ մորմոքին:

Եվ Ռուսիան նորից կպարի ուրախ
եվ լաց կլինի ցանկապատի տակ:

Գլխակցության և հոգեբանության խղման, ստեղծագործական երկվության եսենինյան դրաման, որ Մ. Գորկին համարում էր «վերին աստիճանի հատկանշական» «ղաշտերին ու անտառներին», «իբր գյուղի երկնքին» սիրահարված «ռոմանտիկ ու լիրիկ գեղջուկ պատանու համար», կիրառելի չէ Բակունցի կապակցությամբ և ահա թե ինչու:

Եթե Եսենինի ստեղծագործության մեջ, նրա ժողովրդական հայեցողությամբ հանդերձ, այնուամենայնիվ, ողորբգական շնչով արտահայտվում է կյանքի նահապետական ձևերի և «երկաթե դարի» քաղաքակրթության հանդիպման դրաման, ապա Բակունցը ոչ միայն չի վերապրում պատմական կտրուկ շրջադարձին բնորոշ այդ հոգեբանական հակասությունը, այլև ըմբռնում է կյանքի հին ձևերի պատմական դատապարտվածությունը:

Բակունցի համար հեղափոխության ճշմարտությունը հենց սկզբից օրգանական մտադրացում էր և պատած չէր տարակուսանքների ու երերումների այն քողով, որ հատուկ էր նրան ժամանակակից մտավորականների մի մասին:

Նոր իրականությունը սղջունելը Բակունցի համար նախ և առաջ նշանակում էր՝ ավելի մոտ կանգնել հայրենի հողին ու ժողովրդին, ավելի մերձենալ ցեղափոխության բուն արմատներին՝ ժողովրդական կենսատու ուժերին:

Բակունցի ստեղծագործության «գյուղացիական թեքումը», պատմական պայմանավորվածությունից բացի, ուներ նաև գեղագիտական որոշ սկզբունքների պաշտպանության և գրական սրակետիկայում դրանք հաստատուելու նշանակություն:

Սրժարծելով գյուղի թեմատիկան, Բակունցն առաջ էր քաշում գեպի ժողովուրդը գնալու նշանաբանը, հասարակ մարդու հոգե-
բանությունն ու սոցիալական ճակատագիրը, բնաշխարհի կոլո-
րիտն ու հայրենի հողի գեղեցկությունները գրականության ղլխա-
վոր առարկան դարձնելու ստեղծագործական սկզբունքը: Դա խի-
զախություն էր գեղագիտական բաղմամբան նախապաշարումներով
բեռնավորված գրական միջավայրում:

Այն ժամանակ, երբ գրոհվում էին «գեներալ-կլասիկները»,
գրական մեծությունները համարվում էին «պատմական անախրո-
նիզմ», կոչ էր արվում տրորել արվեստի ծաղիկները և դեն նետել
«գրադարաններում ննջող գրքերը», երբ «նոր» արվեստի «օրինս-
դիրները» անգույն դատավճիռ էին կարգում անցյալի գեղարվես-
տական արժեքների վրա՝ դրանք համարելով անօգնական ու հնա-
ցած, — Բակունցը հանդես էր գալիս՝ 1917 թվականից առաջ կերտ-
ված գեղարվեստական ժառանգության քննադատական օգտագործ-
ման դրույթների պաշտպանությունը:

Ա. Բակունցի էսթետիկական ըմբռնումների մշակման ու
բյուրեղացման մեջ վճռող նշանակություն ունեցավ նրա եռանդուն
մասնակցությունը «Նոյեմբեր» գրական խմբավորման աշխա-
տանքներին:

Բակունցը ամենահետևողական նոյեմբերականներից էր: Նա
գտնում էր, որ գրականության ազգային, ժողովրդական տրադի-
ցիաների վրա հենվելով միայն կարելի է նոր խոսք ասել, գտնել
իրեն, ունենալ իր հարադատ աշխարհը և հոգու սեփական, ինք-
նատիպ երգը: Այս խորին համոզումն էր այն բարերար գործոն-
ներից մեկը, որի շնորհիվ նա կարողացավ ձիրքերով հարուստ հայ
գրականության մեջ պահպանել իր անկրկնելի ինքնատիպությունը,
չդառնալ նախորդներից որևէ մեկի ցուրը, այլ հավասարի իրա-
վունքով կանգնել հայրենական գրականության այն մարտիկների
շարքում, որոնց յուրաքանչյուր ստղծում ու դարձվածքի մեջ բա-
բախում է մարդկային ջերմագին սերը գեպի ժողովուրդը, գեպի
նրա կյանքի նվիրական սկզբունքները, նրա ապագան:

Գրողի և կյանքի փոխհարաբերության հարցի վերաբերյալ
Բակունցը գեղագիտական առանձին հետազոտություն չի գրել և
չնայած բազմակողմանի դարգացմանը՝ գրականության պատմու-

Բյան ու տեսության հարցերում, նա շատ քիչ, միայն դեպքից դեպք է անդրադարձել՝ զեղարվեստական ստեղծագործության տեսության հարցերին: Սակայն նրա գրական բուն ստեղծագործության մեջ իսկ կա մի հետաքրքրական, ամբողջացված կոնցեպցիա՝ ռեալիզմի և գրականության դերի իր ըմբռնման վերաբերյալ:

Ո՞րն է այդ կոնցեպցիայի էությունը և զեղարվեստական հիմքը: Գրողը — ասում է Բակունցը իր «Կերտած» հերոսների, իր արտահայտած իդեալների, իր նկարագրած հրեույթների ամբողջ նպատակասլաց հյուսվածքով — պետք է ամուր հոտերով կանգնի իրականության «նատուրալ» հողի վրա, հոգեբանությամբ և նյարդաթելերով, սրտով ու գիտակցությամբ կապվի ժամանակի հետ՝ ժողովրդի առօրյա կյանքի հետ:

Գրական երկի ստեղծման ընթացքը պետք է այնքան օրգանական ու խոր լինի՝ կյանքի այս կամ այն հրեույթի «թելադրությամբ», որ ընթերցողը չտեսնի գրասենյանի առաջ սյուժեներ և հերոսներ «հորինող» հեղինակին, չզգա արվեստագետի ստեղծագործության ծանր երկունքի պահերը, որ ամեն մի բառ ու նախագասություն շնչեն իրենց կենդանի, բնական հեքով և ճառագայթեն հարազատ երանդներով:

✓ Սկսել Բակունցի պատմվածքների մեջ իր փիլիսոփայական խորությամբ և ծրագրային նպատակադրումով առանձնանում է «Ալպիական մանուշակը» (1926): Այստեղ նա պարզում է իր գեղագիտական ըմբռնումները, իր արվեստի փիլիսոփայությունը, իր պատկերացումները գրականության և կյանքի փոխհարաբերության վերաբերյալ:

✓ Առաջին հայացքից «Ալպիական մանուշակը» բակունցյան ալպյա զափի մի սովորական նմուշ է: Գրողը նկարում է լեռնային Հայաստանի պատկերը՝ նրա ավերակ բերդերով, ձորի մեջ աղմկող գետով, քարե արծիվներով, ալպիական գլխահակ ծաղիկների գեղեցկությամբ, լեռնային գյուղի կենցաղի տեսարաններով՝ կիներ օջախի առաջ, ոտաբոբիկ երեխաներ, հոգնաբեկ հնձուր՝ կորեկի արտում մանգաղը հուսահատ շարժելիս և այլն:

Սա առաջին, նախնական, արտաքին տպավորությունն է, որ կարող է ունենալ կաթավաբերդի այցելուն: Սակայն կյանքի բովանդակությունը շատ ավելի բարդ է և հակասական, քան կարող է թվալ մարդուն առաջին նվազ:

Պատմվածքում, երկու տեղ, մեկ սկզբում, մեկ վերջում, Բակունցը մեջ է բերում հետևյալ պատկերը. «Ծաղկափողու մեջ թա

Թախսված գունավոր բղձերին մանուշակը ճոճք էր թվում, աշխարհը ծիրանագույն բուրաստան»:

Այլաբանական այս պատկերով Բակունցը, ղուգահեռ անցկացնելով բնության կյանքի և մարդկային կյանքի միջև, ոչ թե հաստատում, այլ հերքում է նման պարզունակ պատկերացումները կյանքի բովանդակության մասին: Նա արծարծում է այն միտքը, որ ալպիական մանուշակի առէջքների նման բարդ է իրականությունը՝ չի իրար վրա դարսված ծալքերով, ուստի և արվեստագետը, վերարտադրելով իրականությունը, պարտավոր է խորամուխ լինել երևույթների հոգեբանական իմաստի մեջ, գտնել փաստերի էությունը, Վկանքը ներկայացնել բազմազանության և ներքին հակասությունների ընթացքում՝ արտահայտման և ոչ թե նմանության արվեստով:

Գեղագիտական այս հայտնագործությունը, որ հիշված պատկերի մեջ տրված է այլաբանական սիմվոլիկայի ձևով, հեղինակն արծարծում է լեռնային գյուղն այցելած հնագետի և նկարչի կերպարների միջոցով:

Երկու կերպար, երկու վերաբերմունք դեպի կյանքը, մարդիկ, աշխարհը: Հնագետի էությունը ամրողջովին կլանված է անցյալով, նրա միտքը զբաղված է հնագիտության բերդի պատմությամբ և ճարտարապետական չափումներով. «Աչքը պարիսպներից չէր հեռացնում: Նրա գլխում բերդի պատմությունն էր, մագաղաթյա մատյաններում գրած խոսքերը իշխանական օրերի մասին, երբ զրահապատ ձիերի սմբակները դոփում էին երկաթյա մուտքի առաջ և ավերից դարձող նրա համհարվները ճոճում էին նիզակները: Ակնոցի արանքից նրա ուսյալ աչքերը տեսնում էին զրահավորներին, մագաղաթյա մատենագրին՝ նրա գովքը հորինելիս և նա լսում էր հնօրյա ձիերի դուխությունը»:

Հնագետը չի նկատում վրանների առաջ խաղացող կիսամերկ երեխաներին, չի վերապրում բնության կենդանի գեղեցկությունները. «Հնագետը չէր տեսնում ոչ մանուշակ, ոչ խոտ: Նրա կողմից կրկնվող կրկնակիս էին անում խոտ ու ծաղիկ»: Նրա համար կյանքի իմաստը սահմանափակվում է անցյալի հիշատակների և մասունքների մեջ միայն:

Հնագետի հակադրությունն է նկարիչը, կյանքով լեցուն, կյանքի ամեն մի կենդանի արտահայտությունն, նկատմամբ անչափ զգայուն, որի հայացքից չեն վրիպում ո՛չ լեռնային հովտում գալարվող Բասուտա գետը, ո՛չ ժայռերին թառած քարե արծիվները, ո՛չ

ալպիական ծաղիկները, և ո՛չ էլ օջախի առաջ, եռոտանու մոտ-
ծխի շարժումների գուշակող բրմուհու նման շոքած կնոջ շարժում-
ները, նրա ժալիտը և մինչև ներբաններն իջնող շրջազդեստի
խշշոցը:

Հնագետի երեակայության շառավիղը պատվում է անկենդան
կյանքի շուրջը, նկարիչը տարված, ուղղակի հափշտակված է կեն-
դանի կյանքի գեղեցկությամբ. «Եվ երբ հնագետը բուրգի ծայրից
կանչեց, որ ինքը գտել է Բակուր իշխանի դամբանը, նկարիչը
չհասկացավ նրա խոսքը: Աչքն անզղերի պտույտի հետ էր, նրանց
թևերի հզոր շարժումի, կեռ ու արնագույն կտուցների հետ: Ի՞նչ
ահեղ թափ կար նրանց պտույտում»:

Երկու կերպարների այս հակադրության մեջ էականը այն
սկզբունքային ներհակ վերաբերմունքն է, որ դրսևորվում է գեպի
աշխարհն ունեցած նրանց ըմբռնումներում:

Այս պատմվածքում նկարիչը հանդես է գալիս որպես հեղի-
նակի գեղագիտական կոնցեպցիայի կրողը: Իսկ ո՞րն է այդ կոն-
ցեպցիայի էությունը? Վարկածագետը պարտավոր է տեսումնասիրել
և ճանաչել կյանքը՝ նրա անսահման բազմազանության մեջ, զգալ
կյանքի գեղեցկությունը, ընթերցողին մասնակից դարձնել իր աշ-
խարհաճանաչման բովանդակ հաճույքին, «ամբողջային հոգու ան-
նշմարելի կետերի» նվաճման միջոցով հասնել կյանքի երեւոյթ-
ների փիլիսոփայական ըմբռնմանը և իմաստավորմանը:

Պատմվածքում էական դեր է խաղում այն միջադեպը, որ տե-
ղի է տնենում հնձվորի և նրա գեղանի կնոջ միջև: Վերջինիս գեմ-
քը տեսնելով կտավի վրա, հնձվորը ապրում է անիմաստ խանդի
հոգեբանական ծանր դրաման. «Մարդը գաղաղած արջի նման մի
ոստյուն արեց. նրա մազոտ ձեռքերը սեղմեցին ծանր մահակը,
և մահակը անստելի թափով իջավ կնոջ թիկունքին: Սուրմաները
զրնգացին, ցնցվեցին կնոջ երկար ծամերը: Եռոտանու վրա դրված
թեյամանը թեքվեց: Մահակի ջարդված ծայրը թռավ ծալքի վրա:
Կինը աղաղակ չհանեց, այլ ցավից գալարվեց: Նա ձեռքը թիկուն-
քին տարավ, ապա դուրս եկավ վրանի դռանը անձայն հեկե-
կալու»:

Հոգեբանական նրբերանգների խոր դիտողականությամբ Բա-
կունցը իր նկարիչ հերոսի առաջ բացում է հայ գեղչեւուհու հոգու
պոնելիան, և հայ աշխատավոր գյուղացու մեջ հղած «մարդը»:

Գեղեցկության պարզ պատկերին փեփարկենց նրա հակա-
դրությունը, ալպիական ծաղիկը ընկրկեց մարդկային զգացմունքի

առաջ. «Յոդ կաթեց ալսխական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա»։ Այստեղից՝ հետևություն. արվեստի մեջ պետք է լինել իմաստուն և խոր, հանգես դալ իրականության պարզեցման դեմ, վերարտադրել կյանքի բարդություններն ու բոլոր լուսաստվերները։ Նկարիչը, այս դեպքում փոխարինելով գրողին, հանգում է այն եզրակացության, որ իսկական ստեղծագործական հաճույքն այն է, որ արվեստագետը ավելին է տեսնում, քան ենթադրում էր։ Նվ ոչ միայն դա. իսկական գրողի ճանապարհն անցնում է նախ և առաջ ամենապարզ կենցաղում՝ ժողովրդական միջավայրում ապրող մարդկանց հոգեբանության միջով։ Ժողովրդական միջավայրը, — ասում է Բակունցը, — իր մեջ պարփակում է մարդկային հոգու անբավ գեղեցկություններ ու խղճալներ, որոնց պետք է անդրադառնա գրականությունը՝ դառնալով ճշմարիտ, ժողովրդային և ռեալիստական գրականություն։

«Ալսխական մանուշակը» պատմվածքում հետաքրքրական է նաև պեյզաժի բակունցյան ըմբռնումը։ Ծանոթանալով Բակունցի ամբողջ ստեղծագործությանը, մեր առջև փուլում է հայրենի բնաշխարհի գեղեցկությունն ու անդամադրելի թուլանքը։ Բակունցի պատմվածքներում կենդանի հեքուլ շնչում են հայրենի կուսական թանտառներն ու դաշտերը, գետերն ու ծաղիկները, արոտներն ու ծառերը, բայց սխալ է նրան սահմանափակել պեյզաժի շրջանակներում և չտեսնել այն խոր իմաստը, որ ամփոփված է նրա վերածնած բնապատկերների մեջ։

Բակունցը չի «մարդկայնացնում» բնությունը, այն չի դիտում որպես «աստվածության ապաստարան». նրան բնորոշ չէ պանթեիստական աշխարհազգացումը։ Բնությունը նրա ստեղծագործության մեջ այն ճանապարհն է, որ տանում է դեպի կյանքի ու աշխարհի, անվերջ ու անսահման տիեզերքի ցնծագին, ուժգին սերը, կենցաղությունը որպես երջանկություն հաստատելու դադափարի փառաբանությունը։

Բնության և հողի պաշտամունքի հասկող բակունցյան սերը ծնվում է մարդու նկատմամբ տածած բարեկամության զգացմունքից։

Բակունցի՝ գեղագիտության և հայեցողության այս դեկավար սկզբունքները հիանալի կիրառություն գտան նրա երկերում՝ սկսած առաջին կենցաղական կարևորից մինչև «հաշատուր Աբովյան» ու «Կարմրաքար» անավարտ վեպերը, իհարկե, հարստանալով նոր երանգներով ու գծերով։

Բակունցի վաստակի լավագույն մասն ամփոփված է նրա երկու ժողովածուներում՝ «Մթնածորում» (1927) և «Սև ցեղերի սերմնացանում» (1933): Գրողը պատմվածքների ուրիշ ժողովածուներ էլ է հրատարակել, սյարբերական մամուլում, թերթերի ու գրական հանդեսների, դասագրքերի ու ավանախոսների էջերում ևս թողել է բավական թվով երկեր, բայց այդ երկու ժողովածուներն են գեղարվեստական հիմնական որակը:

«Մթնածորուլ» Բակունցը հայտնի է դառնում գրական աշխարհին, իսկ «Սև ցեղերի սերմնացանը» նրան բերում է գրական իսկական փառք:

Արվեստի տարբեր ուրակներ են սրանք (դա է նկատի ունեցել ինքը՝ Բակունցը, երբ «Մթնածորուլ» միայն առավել մշակված պատմվածքներն է դրել նորերի կողքին), տարբեր հնչեղություն ունեն նրա պատմվածքները՝ սկսած ամենանուրբ սիրույց մինչև զայրադժառ ծաղրը, անպաճույճ հիացմունքից մինչև ողբերգական խոր շեշտը, անմեղ ժպտից մինչև դառն ծիծաղը: Նրանցում տարբեր ուժով է արտահայտված մարդու հոգեբանությունը: Բայց այդ տարբերությունների մեջ Բակունցի պատմվածքներն այնքան միասնական են, հարավատ, «մերված», որ ընկալվում են իբրև մեկը մյուսի շարունակություն կամ մեկը մյուսի լրացում: Գրվել են տարբեր առիթներով, իրարից «անկախ», տարբեր տարեթվերի, բայց կազմել են ամբողջություն, ինչպես դա տեղի է ունեցիլ Տուրգենևի «Որսորդի հիշատակարանը» գրքի հետ:

Այդ միասնականացման հիմքը հանդիսանում է ոչ միայն նյութի նմանությունը, աշխարհագրական նույն միջավայրի ծնունդ լինելու պարագան, այլև ստեղծագործական մոտեցման ամբողջականությունը: Բակունցի գեղարվեստական միտքը կյանքը չի տրոհում առանձին, իրարից մեկուսացած մասերի, այլ ընդգրկում է ժողովրդի պատմության որոշակի ժամանակաշրջանը՝ սպառնալից ամբողջության մեջ:

«Մթնածորուլ» և «Սև ցեղերի սերմնացանը» կարդում ենք իբրև մեծ վեպի տարրեր գլուխներ:

Իսկ ո՞րն է առանձին ֆրագմենտներից հյուսված այդ լայն կտավի գաղափարական իմաստն ու նպատակը: Ասենք Պուշկինի խոսքերով՝ «Մարդն ու ժողովուրդը: Մարդկային ճակատագիր՝ ժողովրդյան ճակատագիր»:

Պատմվածքների այս վեհ նպատակադրումով Բակունցը մտավ հայկական ռեալիզմի պատմության ամենաբարձր արտահայտության՝ Հովհաննես Թումանյանի գրական դարոյցի տրադիցիաների հունի մեջ, տրադիցիա, որ գրականության մեջ բացառիկ լիակատարությամբ ու խորությամբ հաստատեց մարդու էսիկական իդեալը, կյանքի իդեալական ձևի որոնումը և «հայտնագործեց» ժողովրդական աշխարհի առաջադիմական դերը հայ ժողովրդի պատմական ընթացքի մեջ:

Հայ ժողովրդի պատմական ընթացքի մեջ, հեղափոխական բեկման ժամանակաշրջանում, ակտիվ դեր էր խաղում գյուղացիությունը և՛ որպես քաղաքական ուժ, և՛ որպես հասարակության այն տարրը, որի մեջ առավել անաղարտ տեսքով են պահպանվել ժողովրդի ազգային բնավորության գծերը: Գյուղը և գյուղացիությունը տասնամյակներ շարունակ, պատմական հանգամանքների բերումով, եղել են այն արգասավոր ենթահողը, որի վրա վարգացել է հայ գրականության ռեալիստական ուղղությունը:

Բակունցի գեղարվեստական վարպետության արտահայտությունն այն էր, որ գյուղական իրականության մեջ նա տեսավ ազգային տրադիցիաներն ու պատմականորեն ձևավորված, ազգային կյանքի սկզբունքները մարմնավորող ժողովրդական բնավորություններ: Սա հարցի մի կողմն է: Մյուսն այն է, որ Բակունցն առաջ անցավ գյուղագրական սահմանափակությունից և հայ գյուղի սոցիալական խնդիրները կապեց պատմական սրտցեսի բարձրագույն արտահայտության՝ սոցիալիստական ռեվոլյուցիայի հետ:

Մի ժամանակ Բակունցին դասել են գյուղագիրների շարքը, նրա մեջ տեսնելով գյուղագրության բարձր աստիճանը¹: Թյուրատեսություն հիմքը՝ նյութի, թեմայի նույնությունն է: Սակայն, ամբողջ հարցն այն է, որ Բակունցը գյուղագիրներից բարձր էր ոչ միայն իր արվեստով, տաղանդի ինքնուրույնությամբ, այլև այն նոր վերաբերմունքով, տրով նա մոտենում էր գյուղական իրականության քննությանը:

Բակունցի ստեղծագործության մեջ արտացոլվել է աշխատավոր գյուղացիության առաջադիմական դերը անցյալում, գյուղացիության շահագործող մասի պատմական ասպարեզից հեռանալու և նրա գեմեղրատական մասի՝ կյանքի նոր դիրքերը նվաճելու բարդ ընթացքը:

¹ Տե՛ս Ա. Տերտերյան, Նկատողություններ հայ գյուղագիրների մասին, Երևան, 1927:

Բակունցը հարցադրումների այսպիսի որոշակիություն հասաւ նախ և առաջ դադափարական հասունացման շնորհիւ, որի մեջ զգալի դեր խաղաց նոր իրականության օրգանական զգացողությունը: Այս նոր բովանդակությամբ Բակունցը դասւում է սոցիալիստական ուսման շարքը:

Այստեղ պետք է նշել, որ գեղարվեստական նոր մեթոդի յուրացումը գրողի կողմից չի կատարւել մի ակնթարթում կամ մի օրում, որ նա կտրել է վերելքի ճանապարհ, իսկ ճանապարհի յուրաքանչյուր հանգուցակետում նվաճելով ստեղծագործական մեթոդը և գրական վարպետությունը խորացնող մի նոր գիծ, մի նոր երանգ, մի նոր հատկանիշ:

Բակունցի ուսուցիչը միանգամից չի ձևաւորւել և ստացել գաղափարական այն հարուստ բովանդակությունը, որ տեսնում ենք նրա լավագույն պատմվածքներում և լայն կտաւնիրում: Բովանդակության խորացմանը զուգընթաց ընդլայնւում են նրա ուսուցիչի ընդգրկման հնարավորությունները:

✓ — Բակունցի ստեղծագործական զարգացման առաջին շրջանը կապւում է «Մթնաձոր» ժողովածուի և դրան հարակցւող մյուս այն գործերի հետ, որոնց մեջ գրողն անգրագառնում է ինչպես հին հայկական գյուղի, այնպես էլ նոր գյուղի կենցաղի երևույթներին:

Մթնաձորյան կենցաղանկարների և ակնարկների մեջ Բակունցը գերադասեցորեն հանդես է գալիս որպէս գյուղական իրականության առօրյայի կողմերը զիտող նկարիչ: Նա ներկայացնում է հայ գյուղացու տնտեսական վիճակը՝ ականատեսի ճշմարտապատում գրչով:

Անդրադառնալով լեռների մեջ կորած հայկական հին գյուղի երևույթներին, Բակունցը նոր սերնդին պատմում է, թե ինչպես աշխարհի լայն ճանապարհներից հեռու ընկած անկյունում՝ Մթնաձորում, «որ ժամանակի նվաղ միավորը դարձն է», ու բնությանը ձուլված մարդը կեցության այս ձևը համարում է հավիտենական, — այստեղ ևս տիրապետում էր նույն ողբերգությունը, ինչպես «Քաղաքակրթության» դարի ոգին ճաշակած վայրերում:

Մթնաձորյան գյուղերում՝ Մրոց, Աքար, Դրմբոն, Շաթրիզ և այլն, տիրապետում է նահապետական լուսնությունը, մարդն ու արջը ապրում են կողք-կողքի, չկա մարդկային ոտքի հետք, «ճամփի վրա կանաչ խոտ է միայն»: «Եվ եթե երկու տարի հողերը չվարեն, անտառն իր մեջ կառնի Աքարը, քամին լորենու սերմերը շաղ

կտա, թուշունները կաղին կտանեն կտուրների վրա և հանգած թռնրի մեջ կաղինն իր արմատները կխրի»:

— Անկրկնելիորեն ուրույն այս եղերքում մարդիկ աշխատում են, վարում ու հնձում, որսի զնում ու ձմռան համար անտառի բարիքներ ամբարում, հիացած և՛ բնության գեղեցկությանը, և՛ որսով, և՛ իրենց միամիտ կյանքով: Անտառի հավերժական խշշոցն է նրանց հասնող միակ ձայնը, անտառն է նրանց երեւակայության սահմանը: Հնադարի շունչ կա նրանց պատկերացումների վրա, հերիաթն ու առասպելն է նրանց աշխարհաճանաչողության միակ աղբյուրը: Այս «անաղարտ», «հովվերգական» կենցաղի մեջ թվում է, թե չի կարող խոսք լինել սոցիալական կապերի գոյության մասին: Բայց Բակունցը ռեալիստ-գրողի նրբազգացողությամբ ցրում է «իդեալագործված» կյանքի առասպելը, ցույց է տալիս, որ Մթնածորում նույն անարդար իրականությունն է, որտեղ միմյանց են բխվում հասարակական կոպիտ ուժերը և միամիտ ու արդար գյուղացիների ճակատագիրը:

Հայ գյուղացու, նրան բաժին ընկած դաժան ճակատագրի ողբերգական թեման,— մտնելով բնաշխարհի էպիկական «խաղաղության» մեջ,— հնչում է նախ և առաջ որպես նահապետականության դոգմաները կործանող դատաստանի խոսք:

Ահա, օրինակ, «Մթնածոք»... պատմվածքը: Որսորդ Ալին տան ապրուստը հոգում էր մթնածորյան անտառներից, և մի օր Վճռում է մի շալակ ցախ տանել տուն: Ամբողջ օրը անտառում պտույտ անելուց հետո նա բռնում է տան ճանապարհը. «Իրիկնադեմ էր արդեն, երբ Ալին շալակի ցախը դրեց քարին, նստեց մի կոճղի՝ մի քիչ շունչ առնելու: Որսի մի շուն երևաց, հոտոտեց Ալուն, անցավ: Ալու շունչը փորն ընկավ: Երևաց երկրորդ շունը, երրորդը, շների հետևից էլ Պանինը (անտառապահը—Խմբ.), ասես գետնի տակից բուսավ: Մեկի դեմքը քաթան էր, մյուսինը՝ կարմիր ճակընդեղ: Պանինը թքոտեց, որպես արջ: Եվ երբ բարձրացրեց կնուտը, Ալին էլ մեջքը ծռեց, գլուխը ձկների մեջ առավ»:

Անտառապահի առաջարկը՝ կամ տուգանք վճարել շալակած փայտի դիմաց, կամ մենամարտել անտառի ամենհի արջի հետ,— ավարտվում է նրանով, որ անհավասար գոտեմարտում ավերվում է յոթորդի ֆիզիկական կերպարանքը, իսկ «Պանինը սատանայի պես բրբռում էր, ոտքն արջի դիակի վրա»:

Այս ողբերգական դրվագի մեջ կարևորը հոգեբանական այն շրջադարձն է, որ կատարվում է որսորդի մեջ: Ալու հոգեկան աշ-

խարհում փշլում է Մթնածորի՝ նահապետականության հավատը: Ե՛րբ Մթնածորի անունն են տալիս, երևում է, տրատամենքն ավելի է դուրս գցում, կոկորդից ընդհատ ձայներ է հանում: Ու շփոտես՝ զայրանում է, թի ժպտում է հին որսորդը», — այս վերջաբանը ներդաշնակ է հնչում պատմվածքի մեջ նկարագրված սոցիալական դրամային, ցրելով նահապետականության ումանտիկական առասպելը:

«Մթնածոր» շարքի մյուս պատմվածքներում ևս («Այու սարի լանջին», «Աքարում», «Հանավանք», «Խաղաղացավ», «Տիգրանուհին», «Հյումբաթի ձորը», «Ծիրանի տափ» և այլն), Բակունցը նկարագրում է այն ծանր ու ավերիչ հետևանքները, որ առաջ է գալիս մի կողմից նահապետականության հաղթանակներից, մյուս կողմից՝ նորամուտ բարքերի աղդեցությունից. ի՞նչ է լինում մարդու անհատականության հետ, երբ բախվում են «դրսի» ու «ներսի» աշխարհները, — այս հարցին են պատասխանում վերոհիշյալ կենցաղանկարները: Բակունցի գիտողությունների կենտրոնում դրված են մարդկանց շրջապատող սոցիալական հանգամանքները:

Նրա հերոսները համառ ու տոկուն դյուղացիներ են, աշխատում են միշտ ու մեծ համառությամբ, հաղթահարելու հոգսն ու կարիքը, տաժանակիր աշխատանքով փրկելու կործանվող սնտեսությունը: Այդպիսի մի ցնցող դրվագ է ցուցադրված «Տիգրանուհին» պատմվածքում:

Դյուղացի Վասիլը «ձմռան մի գիշեր մտքում դեց օրագրի պես մի բան պահել, նշանակել եղան վարն ու կերը, ինչքան հաց են ուտում ամեն ամիս, քանի խուրձ խոտ է հարկավոր երկու կովին, ե՛րբ է ծնելու կովը, քանի ձու է տանում քաղաք ծախելու և այլն... Վասիլի գլխում ծագած միտքը՝ օրագրի և հաշիվ պահելու մասին, անշուշտ, ներքին և անքակտելի կապ ուներ պարտքի անխուսափելի հատուցման հետ»:

Պարտքի մեջ թաղված դյուղացին երազահանի խունացած էջերի վրա շաբաթվա կարևոր անցքերն է արձանագրում: Ստուգապատում է նրա օրագրությունը՝ թվեր, տոկոսներ, հաշիվներ, ծախի ու պարտքի հիշատակումներ, և ոչ մի դատողություն, զգացմունքի զեղում, խորհրդածություն:

Ցնցող են առանձնապես այն նշումները, որ վերաբերում են նրա 16-ամյա քրոջը՝ Տիգրանուհուն և որոնք միշտ ուղեկցվում են «պարտքի գիմաց են» կամ «պարտքի կողմանից» ձեռնարկումներով:

Հոգսի ծանրությունը սպանում է նրա մարդկային զգացումները, ամալացնում հոգեկան աշխարհը: Հարադատ բրոջ մահն անգամ ոչ մի ցնցում չի առաջացնում դյուղական աղքատության այդ յուրօրինակ մատենագրի մեջ: Տիգրանուհու մահվան օրը երազահանի շրջված էջի վրա գրվեց. «Տիգրանուհին մահացավ առանց կարծիքի, տեղոց-տեղ լավ-թաղեցինք, հղավ ծախսը ութ մանեթ փողով, ևս մի փութ գարի տերտերին, գումարով 9 մանեթ 70 կուպեկ: Նաև առի երկու մոմ:

Օրագրի հաջորդ երեսը, որ գրվել է երկու օր հետո, սկսվում է այսպես.

— Պարտքից մնաց տասնչորս...»:

Ցուցադրելով հայ գյուղացու տնտեսության քայքայումը, Բակունցը միաժամանակ բացահայտում է այն երևույթը՝ թե ինչպե՞ս են տնտեսական հակասությունները կործանում գյուղական աշխարհի գեղեցկությունները, մի պատառ հողի համար հարեանին հանում հարեանի դեմ («Օրանջիա»), շարժման մեջ դնում գյուղի բոլոր մահակները («Միր և Մրոց»), ազավաղում մարդկային զգացումները («Աքաբում»), ստեղծում սնոտիապաշտական նախապաշարմունքներ («Խաղաղացավ») և այլն:

Այս մանրանկարչական պատմվածքներում Բակունցը դիտող է ավելի, քան «հորինող», ականատես, քան «դրական սյուժեների» հեղինակ: «Մթնաձորը» կենցաղանկարների մի շարան է, որը բնութագրվում է փաստական արժանահավատությամբ, խոսքի հակիրճությամբ, ռեալիստական ղենդականությամբ:

5

Ժողովրդի՝ որպես պատմության գլխավոր ուժի, ապագա կյանքի և ազգային բնավորության լավագույն հատկությունները կրող փիլիսոփայական իմաստավորման տենդենցը առավել հետևողականությամբ արտահայտվեց Բակունցի այն պատմվածքներում, որոնք հետագայում կադմեցին «Սև ցեյերի սերմնացանը» (1933) ժողովածուի բովանդակությունը: Սա Բակունցյան ռեալիզմի երկրորդ աստիճանն է, ժողովրդայնության աստիճանը:

Բակունցը, հասունանալով որպես արվեստագետ, խորապես բերնում է, որ սոցիալ-հոգեբանական պատմվածքի գլխավոր ուղղությունը անցնում է էսթետիկական իդեալի որոնման միջով: Այդ

իդեալը նա «գտավ» ժողովրդական այն հասարակ հերոսների մեջ՝ ջրվորներ, գութանավորներ, մաճկալներ, սերմնացաններ, բրուտագործներ, ալգեգործներ, սրոնք հանդիսանում են ժողովրդի կենսափիլիսոփայության և ժողովրդական կյանքի հարատևության սկզբունքների՝ արդարամտության, հայրենասիրության և արդար աշխատանքի կրողները։ Իր պատմվածքների մեծ մասում նա նորից անդրադառնում է հին գյուղին, որը ոչ թե ներքին, հոգեբանական ընդվզում էր կյանքի նոր ձևերի դեմ, ինչպես մեկնաբանել են առաջներում, այլ նրա յուրահատուկ հայեցողության արտահայտությունը։ Լինելով հեղափոխական նոր իրականության կրքոտ սլաշտպանը և նորի շեփորահարը, Բակունցը, միաժամանակ, յուրահատուկ վերաբերմունք ուներ դեպի մարդկային այն ծով առաքինությունները, որ ժողովուրդը կռտակել էր հարյուրամյակների ընթացքում և դարձրել իր գոյության խարխուլը։ Ուստի և նոր կյանքն ու նոր հոգեբանությունը, ըստ Բակունցի հայեցողության, չի կարելի կառուցել առանց մարդկային ստուգված արժեքների օգտագործման։

Գեղադիտական այս դրույթը փայլուն մարմնավորում է ստացել «Լառ-Մարգարը», «Նամակ ուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Եղբայրության ընկուղենինները», «Ծիրանի փողը», «Բրուտի տղան», «Սև ցլերի սերմնացանը» գործերում։

Այս պատմվածքներում Բակունցը սոցիալական ավելի խոր մտածող է, քան նախորդ կենցաղանկարներում։

Այս պատմվածքներից յուրաքանչյուրն ունի իր կոնկրետ թեման և սյուժետային շրջագիծը, յուրաքանչյուրի մեջ Բակունցը վերարտադրում է մարդկային մի ուրույն ճակատագրի պատմություն, բայց դրանցից յուրաքանչյուրի բովանդակությունը լայն է իր կոնկրետ ընդգրկման սահմաններից։

Ո՞րն է գաղափարական այն առավել լայն և առավել նշանակալից բովանդակությունը, որ ղեռն է Բակունցն այս պատմվածքների մեջ։

Հայ աշխատավոր ժողովրդի հոգեբանությունը, կյանքի սերը, տոկոսությունն ու ապագայի հավատը, նրա պատմական մարտաման փիլիսոփայությունն այս պատմվածքներում գտել են իրենց տաղանդավոր պատկերողին։

Գրական ձևի տեսակետից անբասիր այս գործերում, Բակունցը որոշակի հստակությամբ արտահայտում է թե իր և թե իր հերոսների կենսափիլիսոփայությունը՝ պահպանել մարդկայնությունը,

Հոգու ազնվությունն ու վեհանձնությունը, ինչ պայմաններում էլ որ լինի, փայտից Հողը, հայրենի աշխարհը, գուրգուրել նախնիներից ժառանգած ավանդները:

Թերթում ենք բակունցյան էջերը և մեկը մյուսի ետեից կենդանանում են նրա հերոսները՝ ջրվորներ, գութանավորներ, մաճկալներ, սերմնացաններ, ագեգործներ: Առաջին բանը, որ զգում ենք՝ այն մեծ ու հազվագյուտ սերն է, որ գեղազեղ տաժում է ժողովրդական հարուստ հոգու տեր բնավորությունների նկատմամբ:

Գրողը համակրում է նրանց, ովքեր կապված են հայրենի հողին ու արդար վաստակին, ովքեր ոգեշնչված են ազնիվ աշխատանքի երազով ու բնության գեղեցկությամբ, ովքեր ամենածանր տաժանակրության պայմաններում անգամ պահում են իրենց հոգու վեհությունը, մարդկայնությունը՝ ժողովրդական կյանքի այդ մըշտապես անկյունաքարը:

Մի կերպարի՝ գուղական ջրվորի կերպարի, վրա է հենվում «Լառ-Մարգարը» պատմվածքը: Բակունցը մեջմեջ է հշուտում այդ մարդու անցյալն ու ներկան, հին ու նոր տալավորությունները, «մոռացված» հուշերն ու առօրյա զբաղմունքը, և այդ ամենից ստացվում է գեղարվեստական ընդհանրացման հասցված բնավորություն:

Ո՛վ է Լառ-Մարգարը: Հասարակ մի ջրվոր, որ ունի հարուստ կենսագրական անցյալ: Նա փշապատ ճանապարհներ է անցել՝ «ճամփի փոշին մազերի վրա», իր ժողովրդի տեղահան արված բեկորների հետ վայրից վայր է թափառել, եղերքից եղերք՝ կորցնելով շատ բան իր ունեցվածքից և ոչինչ՝ որ հոգուց: Նա պահպանել է հոգու ամենակարևոր արժեքը՝ կենսասիրությունը, որի հրաշագործ ուժով նա նորից նոր վարել է հերկը, նորից գութան է բշել, «ցելի ափսոսե՛հն է ծրել» — այս ամենը ոչ թե անձնապատան սկզբունքի զրդումով, այլ գիտակցական այն բարձր մղումով, թե ժողովրդի ապագան ~~գտնվում է նրա որդիների ձեռքում~~:

Տառապանքի ծանրությունը և հարապատ տան ավերումը, սիրելի մարդկանց կորուստները և դառնի ճանապարհները, տիրողների անբույ խարաղանն ու ճակատագրի անեծքը մի ակնթարթ անգամ չեն մթազնել նրա միտքը, ընկճել հոգին, որը հայրենի հողի իր կարոտով դիմադարձ է կանգնում կյանքի բոլոր ձախորդությունների, և բազում ուղիներում մոլորվելուց հետո, ի վերջո հասնում է իր նոր հայրենիքը՝ անեցնելու ժողովրդի դիմացկունության ու տոկունության կենաց ծառը:

Ո՞րտեղից այսքան կորույժ և ուժ հայ ժողովրդի մի խոշոր հատվածի ահապառնող երեւոյթյան բոլոր հետեւանքները աւարած Լառ-Մարգարին:

Շատ բան է Լառ-Մարգարը թողել անցած ճանապարհներին, բայց անմար է պահել աշխատանքի սերը: «Նրա համար,— սկսում է պատումը Բախունցը,— ամենից մեծ հաճույքը այգին ու արտերը չրելն էր: Երբ բոբիկ, արեւից խանձված ոտքերով քայլում էր անվի եղերքով, բահով ճումրը անվից դեն գցում, որ ջրի հոսանքը սահուն լինի,— Լառ-Մարգարին այնպես էր թվում, թե ջրի պտպակ արտերն ու ծարավ այգիները տապ արած իրեն են սպասում:

Անվով ջուր կապելիս, նա ջրի հետ էլ գնում էր, մինչև ջուրը այգուն հասնէր: Ետեւից շորացած հողը, տեղ-տեղ ճաքճքված, աշահովյամբ ծծում էր ջուրը, ճեղքերից օդի պղպղտկներ էին գուրս գալիս, ձայն հանում, ասես հողը հաղար պռոշ ուներ և անհաղ ծարավ»:

Արգար աշխատանքի սիրո՞ւ Լառ-Մարգարի կերպարի այս հիմնական դժի վրա է կենտրոնացնում Բախունցն իր ուշադրութեամբ, այդ վեպի մտերի արմատները բացահայտելով որպէս հողի հետ կապված մարդու կյանքի փորձից հանված գերագույն իմաստութեան: Աշխատանքի մարդ է Բախունցի հերոսը, դրա համար էլ պահպանել է այն պնդութեամբ, որի ուժով նա, Կ. Ջելինսկու բնորոշմամբ, «պատրաստ է բնութեանց վերցնել ան ամենը, ինչ տալիս է նա, թեկուզ դա լինի ձկնորի ափի մեջ դրած քարը»¹:

Լառ-Մարգարը՝ ուսուցիչական հոգեւորական նկարագրով մի մարդ՝ «ոտքերը մինչև ծնկները բաց, գլխին մի սպիտակ շոր, բահն ուսին», գիշերից մինչև լուսաբաց աշխատելիս,— կարոտի հայացքը սեւեւած գետի հայրենի գյուղի բարդիները, տան դռնակը, եղեգով պատած կոտորները, ծիրանուտը,— այդ «հողեղեն» մարդը—պատմվածքի վերջում վերաճում է կերպար-սիմվոլի, կերպար-ընդհանրացման: Դա հայ ժողովրդի տոկունութեան, հույսի մարմնացում սիմվոլն է, ինչպէս գիտուկ նկատել է ուսն քննադատը՝ Լառ-Մարգարը «արդարամտութեան բարձրագույն արժեքն է»²:

«Լառ-Մարգարը» պատմվածքով Բախունցի ստեղծագործութեան մեջ մտավ մի նոր գաղափարական մոտիվ՝ ժողովուրդն է աշխար-

¹ К. Зелинский, «Аксель Бакуни», «Дружба народов», 1956, № 5, стр. 167.

² Նույն տեղում:

հին փայլ տվողն ու կյանքի վերածնության կրողը, ժողովուրդն է մարդկության ապագան:

✓ Այս մոտիվը առավել ցայտունությամբ ցույց Բակունցի՝ ամենաուժեղ ողբերգական շնչով ու կոլորիտով գրված «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Նղբայրության ընկուղենինները», «Միրանի փողը» պատմվածքներում:

X «Նամակ ռուսաց Թագավորին» պատմվածքի պատումը ունի կենսագրական աղբյուր: Բակունցը, ինչպես իր շատ գործերում, այնպես էլ այստեղ տիպերը, գործողությունը, դեպքերը վերցնում է իրականությունից (սա նրա աշխատանքի առաջին շրջանն է), սակայն դրանք դարգացնում է գեղարվեստի ներքին օրենքների համաձայն՝ հեռանալով սկզբնաղբյուրից (սա ստեղծագործական ակտի բուն ընթացքն է): Այդպես է վարվել նաև այս անգամ, իրական կոնկրետ դեպքը իմաստավորել է այդ դեպքի իմացարանական սահմանները ճեղքող լայն դադափարով:

Ո՞րն է «Նամակի...» թեմա-դադափարը: Դա ժողովրդական բնավորության լավագույն դժերի գրվատումն է, հոգեբանական-սոցիալական այն երևույթի պատկերումը, որ ինչքան աճում է անմարդկության կոպիտ ուժը, այնքան ժողովրդի մարդը տասնապատկում է իր առաքինությունները:

✓ «Նամակը...» սկսվում է Արթին պապի էպիկական կերպարի հռչակալի նկարագրությամբ, «Իրիկնապահին՝ Արթին պապին նստելու տեղը կամարակապ դարբասի նիշն էր՝ օրի ներքևի մասը, գետնից մետրաչափ բարձր, կոկիկ տաշած էր, քարե աթոռի պես սարքած: Կնստեր իր տեղը, կիտթներ հոնի կարմիր մահակին, գլուխը մի կողմի վրա կթեքեր, և եթե զրուցընկեր չունենար, ինքն իրեն կխոսեր ու քթի տակ կժպտար: Երբ նա ժպտում էր, նրա կապույտ աչքերը փոքրանում էին, և աչքերի տակ շարվում էին բարակ կրնճիտներ: Դարբասի մոտ իրիկնապահին նստելը պապին հին սովորությունն էր: Կուլերը արոտից էին տուն գալիս, վարից՝ հոգնած ու դանդաղ քայլերով ելնները, պառավ ատամների տակ ծամելով ճամփի եզրից պոկած խոտը: Ու նստած տեղից պապս մեղանից մեկն ու մեկին մի բան էր պատվիրում:

— Էգուց Ալա եղբ վարի շտանեք:— Կամ թե՛ մի տեսք էն քուռակն ինչի է կոսում...

Հետո պիտի վեր կենար, խոտը հոնի փայտով հավաքեր և մոտեցներ Ալա եղին, կամ շոյեր քուռակի հիվանդ ոտքը»:

Քանդակային ցայտունացման հասցված այս նկարագրության

մեջ ամեն ինչ այնքան բնական և ռեալիստական է, միաժամանակ այնքան ներդաշնակ՝ հայ նահապետական գյուղացու դիմապատկերին, ու նրա իմաստուն բարոյախոսությունը, որ ընդամենը մի պարբերության մեջ մարդկային մի ամբողջական բնավորություն ենք տեսնում: Բակունցն այստեղ կենտրոնացրել է այն ամենը, ինչ կա պապի կերպարի մեջ՝ իրիկնապահի պես խաղաղ ու անդորր հոգի, աղնիվ վարքագիծ, աշխարհ տեսած մարդու մտերմությունն ունյն աշխարհի հետ, զարմանալիորեն հոգատար վերաբերմունք գեպի շրջապատը, մարդու կարոտ: Եվ վերջապես՝ հավատ գեպի մարդը:

Կյանքի հարվածները ծանր վիշտ են թողել նրա հոգում, սակայն նա դեռ վստահում է մարդուն, դեռ հույսը չի հանգել նրա մեջ, ուստի և շարունակ սիրում է կրկնել երկարամյա փորձից հանած և բանաձևի արժեք ստացած խոսքերը. «Աշխարհքս միշտ կմնա, ասա մարդը սեփեռ չմնա»: Մարդկայնության մի անհանգիստ քարոզիչ է Արթին պապը, թոռներին ու մերձավորներին նա շարունակ պատգամում է անխախտ պահել հոգու մաքրությունն ու վեհանձնությունը: Սակայն որքան նա հավատարիմ է մնում իր սրտի ձայնին, նույնքան անխելճ էն վարվում նրա հետ, որքան նա արդարամիտ է իր վարքագծով, այնքան անողորմ են շարիքի սլաքները մխրճվում նրա հոգին:

Ջօր ու գիշեր նա մտահոգված է իր աքսորական որդու բախտով: Հայտնի էր միայն, որ որդին՝ Եղորը, «դինվոր եղած ժամանակ ընդդիմացել է և հրացան է քաշել հրամանատարի վրա»: Իսկ որտեղ է, ո՞ւր է աքսորված,—ստույգ հայտնի չէր:

Պապի մեջ որդու վերաբերյալ հիշողությունները չեն հանգընում անթեղած վիշտը, որ «մերթ բոցավառվում էր որպես պայծառ հույս, մերթ դառնում մարմինն տվող տկար կայծ»:

Հույսը սրտում, օրերից մի օր, նա ուտ է դնում պուղական պրիստավի մոտ՝ իմանալու, թե ի՞նչ տեղեկություն կա ռուսաց Թագավորին գրած նամակից, որով նա խնդրել էր պարզել իր սրդու անհայտացման «առեղծվածը»: Բայց պրիստավի մոտից նա դուրս է գալիս ավերված հոգով ու արյունոտված. «Հանկարծ դոները բացվեցին, երևացին մի քանի ձեռքեր, իրար խառնված մարմիններ, անթիվ փայլուն կոճակներ և այդ ամենի մեջ պապիս ալեհեր զլուխը»:

Ձեռքերն իջնում էին նրա գլխին:

Ու մինչև ևս բարձր կանչեցի, և ձիու սանձից բռնած վաղեցի

սանդուղքի կողմը, — սլապս արդեն թափ էր տալիս փեշերը: Վերից մեկը ոտքով շարտեց նրա սև փափախը: Դռները նորից փակվեցին:

Մի քանի հոգի սիրտ արին և մոտեցան մեզ: Սակայն ոչ-ոք ծպտուն չհանեց: Իսկ երբ սանդուղքի վրա երևաց ուրյադնիկը, նրանք իսկույն հեռացան: Պապս փոշոտ գլխարկը թափ տվեց ու դարձավ ինձ.

— Զին պահի, բախո... պատասխանը չկա:

Բերանից արյուն եկավ: Նո տեսա նրա ջարդված ատամը: Արյունը թքի հետ խառնված կաթում էր նրա արխալուղի վրա:

Այս ծանր տեսարանից հետո նորից վերադառնալն պատմվածքի սկզբնակետին՝ պապը նստած տան առջև, կենտրոնացած կյանքի իմաստի վրա, բարի ժողիտը դեմքին: Մեղմ, փափուկ գույներ, որ աստիճանաբար, կերպարի հետագա ծավալմանը զուգահեռ, փոխակերպվում են նախ հույսի, երբեմն երկմտության, իսկ երբ տեղի է ունենում առերեսումը՝ նրա հայացքի մեջ մի ակնթարթում պոռթկում են ցասումն ու արհամարհանքը:

Առերեսման այս տեսարանը պատմվածքի ծանրության կենտրոնն է և կերպարի իմաստավորման հենակետը. դաժանորեն վիրավորում են Արթին պապի հոգու ամենանվիրական դանձր խոցում են նրա հավատը, բայց համբերության ահագին ուժով. սեփական արժանապատվության բարձր զգացումով և պլեբեյական բնածին արհամարհանքով նա պահպանում է ամենաթանկագինը՝ մարդկայնությունը:

Արթին պապը կրում է գյուղական վերնախավի դաժան հարվածները, գլխի Իրիշի խաբերալությունը, տանուտեր Առուստամի լիտի հեգնանքը, գրադրի կեղծիքն ու պրիստավի ծաղրածանակը. համարյա թե հասնում է մահվան առախնին, և այդպիսով անսպասելիորեն վերադառնում է իր նվիրական երազների աշխարհ՝ հույսը մի նոր պոռթկումով է բուն հյուսում նրա կրճերի տակ: Ծերունին թանկարժեք մասունքի պես է պահում թղթի այն կտորը, որ ստացել է գյուղական գլխից՝ որպես ուսուց թագավորին առաքած նամակի պատճենը, և ողբերգական հայտնի անցքից հետո էլ չի կորցնում վերջին հույսը մարդկանց նկատմամբ. «Մինչև վերջին րոպեն միամիտ ձերունին հավատում էր, որ մի օր պատասխանը գալու է, երբ հիշում էր այն օրը, դեմքն այլալվում էր և ազդուտ նում էր նրա հույսը: Սակայն հետո նորից հուսադրում էր իրեն էլ մեղ էլ:

— Նազու աղջիկ, ես մեռնում եմ: Հուր-հավիտյան պարտական մնաս, թե պատասխանն ստանալիս, չգաս և իմ գերեզմանին իմաց չտաս,—ասել էր նա վերջին լուսաբացին»:

«Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքում Բակունցի ռեալիստական վարպետությունը նոր աստիճանի է հասնում: Նրա պատկերավորման մեթոդի մեջ առկա հեղինակային «սուբյեկտիվ» ապրումների ոճական առանձնահատկությունը թեև իսպառ չի վերանում, նա մինչև վերջ չի կարողանում համընթաց գնալ ծանրաքաջ էպիկայի հետ, զրվածքի այս կամ այն մասում լիրիկական շեղումներ է թույլ տալիս (դա պայմանավորված է նրանով, որ հեղինակը դեպքը պատմում է իբրև մանկական վերհուշ և ականատես), սակայն ոճի հիմնական հատկանիշը կյանքի մանրակրկիտ, շոշափելի, ստույգ նկարագրության սկզբունքն է:

Պատմվածքում հարադատ դույներով են նկարված ոչ միայն պապը, այլև մյուս, դրվագային անձնավորությունները, ինչպես, օրինակ, գրագիրը՝ իր խաբեբայական ծրագիրը որոճալիս, տատը՝ ստվերի նման պապի ամեն մի քայլափոխին հետևելիս, նրա հետ պրիստավի մոտ դնացած միամիտ թուր, գլիր Իբիշը, որի բնորոշ կանչը՝ «Քյոխվից հրաման կա... Տերովյան խաբքը երեք օրում ուզում են: Զտվողին՝ Սիրիր»՝ խեղճացնում էր ամենքին, և վերջապես պրիստավը, որին չի նկարագրում հեղինակը, բայց որի ամենի, գաղազած կերպարանքը առերեսման պատկերում տեսնում ենք նույնքան շոշափելի, ինչպես պապինը:

«Նամակը...» պատմվածքի երկու ծայրերը՝ սկիզբը և վերջաբանը կարելի է համեմատել այն երկաթե ձողի հետ, որի մի ծայրը շիկացած է: Մատնեիդ հանդարտ սահեցնում ես նրա վրաշով, և հանկարծ ետ ես քաշում՝ հասնելով շիկացած ծայրին: Այս պատկերի համաձայն էլ զարգանում է պատմվածքը՝ սկզբում հոգեկան խաղաղություն, որ շարունակվում է մինչև վերջ, և հանկարծ անսպասելի ողբերգություն:

«Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքին հավասար, միևնույն շարքում է կանգնած Բակունցի «Սպիտակ ձին»՝ նախառնուկուցիոն հայ գյուղի ողբերգության դեղարվեստական փայլուն կոթողներից մեկը:

Սոցիալական նրբազգացության և հոգեբանական արվեստի կախարդիչ ուժով, Բակունցը վերաբրտադրում է կյանքի ստորույթյան գրոհը կյանքի գեղեցիկության դեմ, վեր է հանում հասարակ մարդու ողբերգությունը ճնշման ու անարդարության պայմաննե-

բում: Գործողութիւնը տեղի է ունենում պատերազմի շրջանում: Բակունցը ցույց է տալիս այն ահալոր ավերածութիւնը, որ հայ գյուղացու տնտեսական և բարոյական կյանքում կատարում է պատերազմը՝ բացելով հակասութիւններ, որոնք թեև կային, բայց ներհած էին, չէին հայտնաբերվել ամբողջ բացորոշութեամբ: Պատերազմը, ներխուժելով հայ գյուղացու հարկի տակ, ջրի երես է հանում ներքին հակասութիւնների ամբողջութիւնը, բախման մեջ դնելով ժողովրդական և հակաժողովրդական ուժերը, երազն ու իրականութիւնը: X

✓ Պատմվածքը բացվում է «երազի և հուլիս» սպիտակքը մարմնավորող Շարմաղ նանու կերպարի բնութագրութեամբ: Յոթանասուն տարի ապրել է Շարմաղ նանին իր հարկի տակ, անխոս աղոթել աստծուն, երկրպագել նրա սպասաւորներին: Յոթանասուն տարի շարունակ ավանդապահ հայ կիներ անտրտունջ, ինքն իր մտքերի հետ, կատարել է միևնույն արարողութիւնը. «Շարմաղ բիրին երեկոյան, երբ ժամհարը քաշում էր եկեղեցու զանգերը, — խրճիթի ծանր դուռը տնքալով բաց էր անում: Երկար ու կերկեր, իբրև արիւժեկյան թախծոտ երգ, ճռնչում էր հին դուռը, երբ պառավի զոդացող ձեռքերը ձգվում էին դեպի դռան մաշված ունկը: Խաւար խլրճիթում դռան երգին արձագանքում էր սլոխնձների ղնդոցը և Շարմաղ բիրու ջինջ ձայնը:

— Քո փառքը շատ, էսօր էլ զանգերը դարկին, — մրմնջում էր այդ լուսերես կինը, որին իրիկնապահի զանգերն ավանդում էին անանձնական անդորր»:

Շարմաղ բիրին մինչև կյանքի մայրամուտը անդավաճան հաւատացել է, որ «զանգերի զողանջների հետ երկնային մի օրհնութիւն է ներս մտնում իրենց խրճիթը», և դրան համապատասխան կառուցել է իր անուրջները երջանկութեան ու բախտի ոսկեթև աղաժինների մասին, տր գալիս են անտեսանելի աշխարհից և նրա միամիտ հայացքով՝ թևածում աշխարհի վրա, գյուղի վրա, իրենց խրճիթի վրա՝ ավետելով խաղաղութիւն և բարօրութիւն: Շարմաղ բիրու համար զանգերի զողանջին հավատալը տշ այնքան կրփնական զգացում էր, որքան ծանր կյանքի դեմ պայքարի յուրահատուկ ձև: Նա դրանով աշխատում է «հեռանալ» իրենից ու իր շրջապատից, և կենտրոնանալ մի ուրիշ՝ երազանքների աշխարհի մեջ:

Բայց կատարվում է «անսպասելին»։ Երազող կնոջ ամենօրյա աղոթքի՝ նրա գերադույն հուլիսի պոռթկման պահին, եկեղեցական զանգերի զողանջը խլացնում է գյուղական գլխի շարագուշակ ձայն-

նը. «է՛-հե՛-հե՛յ,—ալիք-ալիք դիզվեց ձայնը,—ժողովուրդ... Թագավորի հրամանով առավոտը կանուխ ձիատերերը ձիով քաղաք, հե՛յ-հե՛յ... ով շտանի, Թագավորի հրամանով տունը, տեղը, է՛-հե՛-հե՛յ...»:

Գյուղը գլրի մի կանչով խուճապահար ենթարկվում է մարդկային տառապանքների բարձրացող ալիքին, գլրի մի կանչով հիմնահատակ փուլ է գալիս Շարմաղ բիրու հոգեկան աշխարհը, տընտեսական ծայրահեղ քայքայման սպառնալիքը կախվում է բոլոր խեղճերի ու թույլերի վրա:

Շարմաղ բիրու աղսթբից մինչև գլրի կանչը՝ սա է «Սպիտակ ձին» պատմվածքի առաջին հորձանքի նկարագրերը, իսկ նա ունի մի բանի աչգայլի իրար հաջորդող հորձանքներ, որոնք օղակվում են միմյանց բնական հանապարհով, այնքան բնական, որ թվում է, թե ոչ թե հեղինակն է կաղմակերպում նյութը, այլ պատումը առաջ է գնում ինքնաշարժ եղանակով:

Պատմվածքի այս առաջին հորձանքին իրավամբ առանձին նըշանակություն է տալիս հեղինակը: Սա լավ հղացված բնաբան է, որտեղ ձևակերպված երազի և իրականության բախման զաղափարն այնուհետև ավելի նշանակալից իմաստ է ստանում, երբ պատմվածքի հունի մեջ է մտնում նրա կոնկրետ սյուժետային հատիկը՝ Սիմոնի և նրա ձիու պատմությունը:

Երբ հնչում է գլրի ձայնը, ծայր է առնում, ավելի ճիշտ, գիտակցվում է Սիմոնի հոգեբանական ու սոցիալական ծանր դրաման: Սիմոնը ձեռք է բերել մի ձի՝ «կապտավուն մորթով, սրի վրա, ինչպես աստղերը ցրված էին սպիտակ նշաններ», փոխարենը տալով իր ընտանիքի հույսն ու ապավենը՝ «էջը, մի անմայր հորթ, մի կարպետ և երկու բեռ ցորեն»: Իսկ այժմ նա ստիպված է քաղաք՝ ղորահավաքի տանի «Ցուակին» (ձիու անունն է): Երբ հաստատվում է պատերազմի բոթը, Սիմոնը ականջը սրած հետևում է դրոսից եկած լուրերին, տակնուվրա է լինում նրա հոգեկան աշխարհը, թերևս կյանքում առաջին անգամ նա դիմում է ինքնավերլուծության, և նույնիսկ ապստամբում ինքն իր դեմ: Նրա ղայրույթը անցնում է «Ցուակի» նկատմամբ ունեցած սիրո և կոպտության, հույսի և ցավի, կարոտի և դժգոհության պրիզմայի միջով, տրամադրություններ, որոնք արագ հաջորդում են միմյանց, սրում նրա կոնֆլիկտը՝ «իր» հետ, «ձիու» հետ: Զերմ գործվանքով և ռուրախություն ժպիտով (սա միակ պայծառ գույնն է ամբողջ պատմվածքում) «Ցուակին» փայփայող Սիմոնը տագնապած պա-

տեսպատ է դիպչում, հուսադրում իրեն, նորից հերքում քիչ առաջ մտածածը, վրդովվում, ապա թեթևացած շունչ քաշում՝ ազդու հույսի ակնկալիքից: Սիմոնի հոգեբանական այս ճգնաժամը պատմեցվածքի երկրորդ հորձանքն է, իսկ սրա բարձրակետը այն տեսարանը, երբ Սիմոնը գտն է մտնում ու «ձիու առաջից վերցնում է խոտը, կարծես թե նրա առաջ կանգնած էր ոչ թե բարեկամը, այլ թշնամին»:

Բակունցն այստեղ մի պատկեր է տալիս ընդամենը՝ ձին ու մարդը դեմդիմաց, բայց այնքան նուրբ ձևով է հաղորդում նրանց անդրադարձ փոխհարաբերությունը, որ պատկերը դառնում է մանրամասնության չափ սպառնչ: Այստեղ՝ լիրիկական սրտագին վերաբերմունքով մի ակնթարթ կարծես խաղաղվում է Սիմոնի ներքին աշխարհը, որ նորից ավելի ուժգին պոռթկումով մոլեգնի հաջորդ տեսարանում. «Տխուր ժամ էր, երբ Սիմոնը դռնից հանեց ձին: Կարծես ներսը նա զարդարել էր մի դագաղ, իսկ դուրսը սպառում էին ծանր վայրկյանին, որ Եղի արտասովեն»:

Տխուր կոլորիտով նկարված այս տեսարանին հաջորդում է պատմվածքի մյուս, թվով՝ երրորդ հորձանքը՝ ձիատերերի երթը դեպի մերձակա քաղաք: Սգի թափուրի է նման նրանց շարժումը. «Բուշորն էլ իրենց դժվար մտքերի հետ էին, ձիերն էին համեմատում իրար, ուշի-ուշով դիտում որպեսի տրոշեն, թե ո՞րը նորից կվերադառնա այս ճանապարհով, և որի սանձն ու սարքը տերը շալակած տուն կբերի, որպես մեռած մարդու ղեկստներ, որոնց վրա այնպես դառնալի ողբ են երգում գյուղի կանայք»:

Այս նկարադրության մեջ Սիմոնից բացի, պատմվածքի մեջ են մտնում նաև ուրիշ գյուղացիներ՝ նույնքան խեղճ ու կրակ, նույնքան տանջված, կենսական հյուսթերը ծանր աշխատանքում մաշած:

Նրանք բոլորը՝ Սիմոնի համագյուղացիները, գյուղից հեռանում են՝ հոգսը սրտերում ծանրացած, մտամոլոր, երկյուղած, անթարթ հայացքները միշտ «երկնքին, կարծես մի աչք քաղցր նայում էր այնտեղից», և փրկության ազդու հույսեր ներշնչում:

Բակունցը մեկ այս, մեկ այն գյուղացու կողմից ասված արտահայտությունների, «անհոգ» կատակների, տեղի-անտեղի սրախոսությունների ու դիպուկ, միմյանց ծակող դարձվածքների, կենցաղային բազմազան մանրութների միջոցով, որոնք ցրված են զբլվածքի տարրեր հատվածներում, — տալիս է առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակաշրջանի հայկական գյուղի տնտեսական ծանր կացության նկարագիրը:

Ծանապարհի տեսարանն ուշագրավ է նրանով, որ Բակունցն այստեղ դրսևորում է դիալոգի կառուցման մեծ վարպետություն (ձիավոր գյուղացիների զրույցը խոսքի իսկական սուսերամարտությամբ է), հիանալի պատկերում է հայ գյուղացիության լավագույն գծերից մեկը՝ նրանց հողինների մշտավառ հույսը, այդ մեծ զգացմունքը, որ սոցիալական ծանր աղետի ժամանակ իսկ չի խլանում. նրանք կատակում են՝ մոռանալու համար հարվածի ծանրությունը, երբեմն-երբեմն ստեղծում «փրկություն» լրացուցիչ, անիրականալի, բայց խոստումնալից պատկերացումներ:

Հասնելով ձիերի հավաքատեղը, Սիմոնը համակվում է «Ցուակին» փրկելու ղգացումով. նա ամբողջովին խմորման մեջ է՝ թեև թվում է, թե լուռ է նրա հոգին: Այդ խմորումը նրան բերում է որոշակի վճռի, նրան մղում՝ գործելու: Բայց ի՞նչ: Հանցանք, որ մարդկային հոգու մոլեգնությունից ծնվեց: Սիմոնը ետ է դարձնում «Ցուակին» և քշում դետափ. «Այդպես փախչում են սարսափից: Այդպես փախչում է հոտը, երբ կաթնակն ահուկի որոտով խփում է մոտակա ժայռին: Այդպես դողահար վազում է զազանը, երբ հրկեհվում է անտառը»:

Եվ պարտված մարդու այս փախուստին հետևում է բուն հանցանքը. «Սիմոնը անսովոր արագությամբ ձիու համետը հանեց: Սրեկի տակ փայփլեց ձիու գեր և ողորկ մեջքը: Ասպ նույն արագությամբ կռացավ և գետնից վերցրեց մի չեղաքար»: Հուսահատ կատաղությամբ նա չեղաքարը քսում է ձիու մեջքին, — գործողություն, որ Բակունցը նկարագրել է գեղարվեստորեն ցայտուն, հոգեբանական իմաստավորումով: «Ցուակին» մեջքին բացված վերքը, — ասում է Բակունցը այդ պատկերում, — խոր վերք է բացում նաև Սիմոնի սրտում: Դա անհուսորեն պարտված մարդու մաքառումն էր իր գեմ, զայրագնած բողոքը աշխարհի կարգի դեմ, կյանքի հետ չհաշտվելու զաղափարը:

Պատմվածքի վերջաբանը, երբ առանձնության մեջ Սիմոնը ասում է ձիուն ուղղված զղջման խոսքը՝ «Հենց իմ փխտությունը մընաց, Ցուակ... Հիմա հազար ձիու մեջ անտեր խրխնջում ես», — ընկալում ենք որպես պոեթիկացող ցասում՝ կյանքի կապանքների դեմ, որպես դառն գիտակցում այն բանի, որ այդ կապանքները մղձավանջի նման ծանրանում են ապրողների վրա՝ մթագնելով նրանց կյանքը: Սա է «Սպիտակ ձին» պատմվածքի ամենավերջին իմաստը:

«Սպիտակ ձին» պատմվածքում ևս, Բակունցն ի վերջո այն

միտքն է արժարժում, որ նույնիսկ ամենաածանր կյանքն էլ ի վիճակի չէ հանգցնել հույսի անթևը, խլացնել սրտի ձայնը, ամլացնել մարդու հոգին: Սիմոնը պարտավում է դաժան գոտեմարտում՝ կորցնում է իր ամենանվիրական դանձր՝ ձիուն, մտախոհ կանգնում է իր կորուստների՝ նյութական և հոգեբանական, փաստի իմաստավորման առաջ, բայց նրա հոգու անօրինակ տառապանքը դառնում է սկիզբը նրա վերածնության: Այդ գոտեմարտում պարտվեց ոչ միայն Սիմոնը, նրա բախտին արժանացան և մյուս գյուղացիները, բացառությամբ մի քանի «արտոնյալների», որոնց մեջ էր Կոստանդ աղան՝ արքայավայել բաղմած Սպիտակ ձիու վրա: Եվ երբ գյուղացիները տեսնում են այդ՝ նրանց մեջ ծայր է առնում ցասումը, որ արգեն դուրս է գալիս խմորման աստիճանից և ուղիներ է փնտրում գործողության վերածվելու համար:

«Սպիտակ ձին», ինչպես նաև սրանից առաջ քննության առնված «Նամակ...» պատմվածքներում Բակունցի վարպետությունը նվաճում է արվեստի բարձր կատարներ: Այդ պատմվածքներում Բակունցը ոչ միայն արձանագրում է Արթին պապի կամ Սիմոնի հետ կապված դժբախտ անցքերի պատմությունը, այլ նրանց մարդկային ճակատագիրը դիտում է նման հարցուրավոր երևույթների սերտ կապակցության մեջ, կյանքի մասնավոր փաստերը ծառայեցնում է կյանքի ամբողջության պատկերմանը, առանձին փաստերի վերլուծությունից գնում է դեպի ժողովրդական ոգու մեծարումը:

Այդ լայն հայեցակետը իր անառարկելի դրոշմն է դրել նրա պատմվածքների արվեստի վրա՝ սյուժեի և կերպարի ներգաշնակ ընթացք, ավարտված կոմպոզիցիա, ժողովրդական խոսքի բնորոշ ձևերի և երանգների օգտագործման հմտություն:

Քննարկված պատմվածքների մեջ արտահայտված ժողովրդական ոգու հաղթանակի մոտիվին ուղիղ զծով միանում է «Եղբայրության ընկուղենիները» ծավալուն պատմվածքի հումանիզմը:

Բակունցի խոսքը այս պատմվածքում դարձյալ գտնվում է աղգային էպոսի հունի մեջ: Այստեղ էլ մենք տեսնում ենք այն սկզբունքի մարմնավորումը, որ կա նախորդ գործերում՝ հայ գյուղացիության «սրտի ձայնը» ավելի զորավոր է, քան կրոնական, գավառաբային, իրավական բոլոր պատենշները: Այստեղ էլ Բակունցը առաջ է քաշում բարձր հումանիզմի տեսանկյունը, նյութ ընտրելով հայկական գյուղաշխարհի կեցության դրամատիկական շրջաններից մեկը՝ հայ-ադրբեջանական աղգամիջյան ընդհարումների շրջանը:

Ծանր, դաժան օրեր են, վաղվա օրվա տագնապը գյուղացիներին նորից հավաքել է Շուղանց քարատակը, որը «այժմ օդա չէր, ինչպես հիսուսն տարի առաջ, այլ շտաբ, բաղար, և մինչև անգամ կլուք»։ Գալիս են գյուղացիները, խոսում, զրուցում, հիշում անցած «երանելի» ժամանակները, խորհրդածում պատեհազմի ընթացքի, թանկ ու էժանի, քաղաքական խնդիրների մասին։ Մեջտեղ է գալիս ժողովրդական ելզիժանքի անսպառ հանքարարը՝ մեկի հանդիսատեղում միջոցին հանկարծ շառաշում է մյուսի սրախոսությունը, մեկի խորհրդածության դանդաղ երկունքը ընդհատվում է ընդհանուրի դրդացող ծիծաղի մեջ, ջաղացական Անդրու սիրտ մղկտացնող սաղի նվազի պահին հնչում է Աթա ապոր աղմկոտ սարբը։

Բակունցյան գեղջիկական տիպերի բազմազույն դանդաժ են կազմում Քարատակի բնակիչները, որոնք իրենց հալածող անմխիթար կյանքից ու ողբերգական խորհրդածություններից պաշտպանվելու համար մտնում են սրախոսությունների, թեալոր խոսքերի, անցած կյանքի վերհուշների պատյանի մեջ՝ միակ միջոցը, որով փորձում են հաղթահարել ֆիզիկական ու բարոյական տառապանքների ծանրությունը։

Սակայն առջևում ականադատ դաշտ է՝ ավելի ծանր օրեր են սպասվում, հայ-աղբերջանական անմխտ ընդհարումներին միանում է աշխատավորի անողոր թշնամին՝ սովը։

Պատերազմական գործողությունները, որոնք քարանձավում առյատտանած մարդկանց ամենօրյա խոսք ու զրույցի նշանակետն էին, այլևս չեն զբաղեցնում նրանց մտքերը՝ ոչ որոշումներ են կայացնում, ոչ վճիռներ արձակում, ոչ դիմում մշտարթուն հեղինակին. «Մարդիկ իրար էին նայում. նրանց դեմքերը համր էին և մոռյլ, ինչպես քարանձավի պատերը»։

Մահվան արհավիրքը մտնում է հուսահատ ու աղքատ զբուղաշխաբհ՝ սկսելով իր դաժան ավերածությունը։ Բայց հուսահատ ջղածդումներն պահին էլ ժողովրդի ներկայացուցիչների մեջ հաղթում է մարդը, նրա սիրտն ու խիղճը։

Գյուղի ու ժամանակի ընդհանուր պատկերից, որը պատմվածքում է քաղողիցիսն դեր ունի, բնականորեն պոկվում-առանձնանում է մարդկայնության թեման։ Գյուղացիների հոծ զանգվածից առանձնանում է Աթա ապոր վեհ կերպարը։

Պատմվածքի սկզբում Աթա ապրը ներկայանում է մյուս գեղջիկների հետ հավասար դերով, իսկ աշխուհետե Բակունցը նրան է «հանձնում» զաղափարական ամբողջ բռնկածությունը, ավելի

Ճիշտ՝ նկարի կոմպոզիցիայի մեջ նա դառնում է կենտրոնական ֆիգուրը:

Աթա ապերը կենսասիրի նույն կերպարն է, ինչ որ տեսանք Բակունցի մյուս պատմվածքներում, նրանց նման մարդասիր ու կարեկից, հոգով շռայլ և զգայուն՝ լշտի հանդես:

Գյուղական կենցաղի բոլոր սպառնալի տարուբերումներին ու ժամանակի հոգմերին դիմացած լեռնցի ծերունին, որ կյանքում երբեք լաց չէր հղկել, երբ տեսնում է սովահար մանտկների դիակները, սոսկալի մի ողբ է բարձրացնում:

«...Այդ ողբ չէր, այլ ահարկու բողոք կապույտ երկնքին, բողոք, որին ձայնակցում էր ձմեռվա քնից զարթնող բնությունը, և քարե արծիվը, որը հրգի աղմուկից դուրս էր թռել, — քարե արծիվը իր թևերի վրա տանում էր մարդու բողոքը մահի դեմ»:

Աթա ապերը ողբասացության մեջ չի հրեում իր անմիջական խոսքով, հեղինակն է նկարագրում նրա ողբի ելեէջները, բայց այնպես է նկարում, որ կերպարը հոգին բացում է առանց խոսքերի: Դա անհույս ողբ չէր, կամ թույլ հոգու նվոց, այլ կամքի լարում, գործունեության, մերձավորին հասկանալու և օգնելու կոչ: Կարեկցանք է դա՝ հանուն ակտիվ հումանիզմի, որի մեջ չկա նեղ եռասիրական հաշիվը: Աթա ապերը ժողովրդական մարդու փորձով գիտե, որ դժբախտությանը կարելի է հաղթել միայն սրտով. «Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը»:

Բակունցը ստույգ վարպետությամբ է զարգացնում պատմվածքը: Հերոսի կերպարի բնութագրման համար նա կանգ է առնում մի դրվագի վրա, որտեղ ավելի խորն է բացվում իսկական մարդկայնության իմաստը:

Մինչ Աթա ապերը մտածում էր օրերը տաքանալուն պես զնալ «ճանաչ թուրքերի» մոտ մի ձիարես բրնձի, անսպասելիորեն նրա հարկի տակ հայտնվում է նրա մոտիկ քրիվան՝ աղբրեջանցի Օրուջը: Եվ Աթան նրա հետ կիսում է իր պարկի կորեկը, իր ընտանիքի վերջին հույսը՝ նրա այցելությունը դիտելով որպես աղգամիջյան կոփվներին վերջ տվող «կռունկի ավետիք»: Վեհանձնության անմոռադ դրվագ է Աթա ապոր և Օրուջի բարեկամությունը, որը դիմա-նում է ամենածանր փորձություններին և ծնունդ տալիս հղրայրու-թյան այն ընկուզենիներին, որոնք իրենց ամենօրյա խշշոցով հավերժացնում են ժողովուրդների հինավուրց սրբազան կապը, «ոչ ըստ արյան» բարեկամությունը:

Բակունցի հասարակական տրամադրություններին մեջ ժողո-

վերդական հերոսների՝ ճշմարտության վարպետների արդարության
ու երջանկության որոնման բնածին ղգացումը միազորվում է հայ-
րենի հողի յուրահատուկ փիլիսոփայության ու սիրո հետ:

Մարգու և հողի միասնական, շտրոհված սիրո ուժեղ ղգաց-
մունքն է Բակունցի ստեղծագործության գլխավոր երակը, և ոչ թե
համսունյան բնապաշտ հերոսների՝ խենթ երազողների վերացական
փիլիսոփայությունը: Ինչո՞ւ հիշեցինք Համսունին: Այն պատճառով,
որ Բակունցին անցյալներում հաճախ են համեմատել նորվեգական
գեղագետի հետ, նրա գրվածքները համարելով Համսունի երկերի
մեջ առաջ քաշված պորթլեմների արձագանքը: Ծիշտ է, իր արտա-
հայտչական հնարների սիստեմով՝ իմպրեսիոնիստական խաղաղ
գույներ, բնության լիրիկական ընկալում, Բակունցն սկզբնական
գործերում ներշնչվել է «Պան» վիպակ-սյունից, բայց չի բաժանել
ոչ լեյտենանտ Գլանի՝ ժայռերի, անտառների, մարդագետինների
մեջ ապաստանած միայնակ թափառաշրջիկ հերոսի ֆաթալիստա-
կան աշխարհազգացողությունը և ոչ էլ Համսունի՝ «Երբ-դարի»
հանդեպ ունեցած նախապաշարումները:

Հողի սերը Բակունցի հերոսների համար (նաև իրեն՝ հեղինակի
համար) տանջագին, ամբողջ էությունը կլանող, բայց ողջախոհ,
գործունյա ղգացմունք է, որի տիրապետության առաջ ետին սլան
են մղվում նրանց մյուս բոլոր հույզերը: Հայրենի հողը այն հեստնն
է, որի վրա սրվում է բակունցյան հերոսների մարդկային հոգին,
որը կապ շունի ճակատագրի հարվածները տանող համսունյան հե-
րոսների դատապարտվածության մոտիվի հետ:

Մարդը և հողը, մարդը և բնությունը Բակունցի երկերում հան-
գես են գալիս ոչ թե անջատ-անջատ, այլ միաձուլ ու միահուն:
Նրա հերոսները հողից են քաղում ոչ միայն գոյության միջոցները,
այլև հոգեկան բարձր մղումները՝ սերն ու երազանքը, կարոտն ու
լայնասիրտ հոգեբանությունը: Հայրենի հողի հետ ունեցած կապի
վրա է հիմնված Բակունցի պատմվածքների մեջ հանդես բերված
ժողովրդական բնավորությունների հոգեկան աշխարհի ներգաշնա-
կությունը:

Այսպիսի ելակետը պարզում է մի շատ էական առանձնա-
հատկություն Բակունցի գեղարվեստական ղննումների մեջ: Դա այն
է, որ հայ գյուղի սոցիալական ծանր անցյալը նկարագրելիս հե-
ղինակն այդ իրականությունը վերլուծում է բոլոր կողմերից, «հողի
իշխանության» հոգեբանությունը, որ նրա առանձին պատմվածք-
ների մեջ նույնպես արտահայտվել է, սահմանադատում է հողի

կենսափիլիսոփայությունից: Բակունցը ոչ թե սրբագործում է «հողի իշխանությունը», այլ ընդհակառակը, դրան հակադրում է ավելի բարձր, ավելի վեհ հատկանիշ՝ նյութական բարիքներն ստեղծողների ու հողի տերերի ձգտումը՝ դուրս գալ այդ ծանր իշխանության տակից:

Իր հերոսների փայփայած իդեալների, նրանց երազների տեսանկյունով է Բակունցը նայում կյանքում տեղի ունեցող փոփոխություններին: Նույն տեսանկյունով էլ արժարժում է հեղափոխության պրոբլեմը, որն ազատագրելով հողը, սկիզբ է դնելու հայ գյուղացու մարդկային լիարժեք կյանքին: Ինչպես յուրաքանչյուր թեմա, այս թեման ևս Բակունցի ստեղծագործության մեջ հանվում է պատմվածքների մի որոշակի շարքի վրա: Հեղափոխական թեմային նվիրված շարքի պատմվածքները երեքն են՝ «Վանդուց Բադին», «Բրուտի տղան», «Սև ցիլերի սերմնացանը»: Կյանքի գոհակություններից պաշտպանվող, անրջող ու տրոհող հերոսների կողքին մարդկային նոր որակ են գյուղական ըմբոստ խռովարարների՝ Հաբուդի, Անդոյի, Սեթի կերպարները՝ պայքարող ու գործող, կյանքի հեղաշրջման անհրաժեշտության գործում իրենց դերը գիտակցող, սքանչելի ասպագայի ու հայրենի հողի ազատագրության համար մաքառող մարտիկներ:

Իր մի հոգվածում (1936) Բակունցը գրում է. «Ես աչսօր հիշում եմ կարմիրբանակային Վասիլի Լոպուխինի խոսքերը. նա կոչվում էր 11-րդ բանակի զորամասերում և ընկավ 1921 թվականին, Զանգեզուրում...

Նա առաջ.

«Ինչպիսի՞ն դու պետք է լինես, աշխարհ, այն ժամանակ, երբ մենք կհաղթենք բոլորին: Դու երևի կլինես այնպես գեղեցիկ, այնքան մեծ, որ քեզ համար աչսօր արժե տալ կյանքը»¹:

Գիտակցված նահատակության մասին ուսու գինվորի այս խոսքերը կարող են բնաբան ծառայել գյուղացիության ռեուլյուցիոն շրջադարձի համար մարտնչող բակունցյան հերոսների համար, որոնք հողի կենսափիլիսոփայությունից թևակոխում են աշխարհի դեմքը գեղեցկացնելու տևիվ գործողության ոլորտը:

Արվեստի տարբեր ուժով և միանգամայն ուրույն ֆորմայով գրված, Բակունցի այս պատմվածքներն ընդհանրություններ ունեն՝ իրենց գաղափարական-իմաստային նպատակադրումով:

¹ «Литературная газета», 1936, № 60.

Ի՞նչն է բնորոշ, ընդհանուր այս երեք պատմվածքի համար: Ի՞նչ մյուս գործերի հերոսները ժողովրդական կյանքի հասարակուն ծառի արմատներն են՝ աշխարհ տեսած, կյանքի մեջ իմաստացած բազմափորձ ծերունիներ, օժտված գյուղացիական դեմոկրատիզմի գծերով և բյուրեղացած՝ համարյա աֆորիզմների վերածված խոսքով, ապա ուսուցիչայի դրվագները պատկերող պատմվածքների պատանի հերոսները այդ նույն ծառի զալար ճյուղերն են, որոնք իրենց հոգին բացում են նորի առաջ, ուսուցիչին հեղաշրջման մրդկառատ բոցերի մեջ տեսնելով աշխատանքի ու հողի ազատագրության ճշմարիտ ուղիները:

Բախունցը ցույց է տալիս այն անցուղիները, որով հայ գյուղացիների պատանի սերունդը, ճեղքելով տեղային ինքնամփոփված օւթյան պատվարները, դառնում է հայ ժողովրդի ազատագրության բանակի անվահներ ղինվորը:

Հաբուղը, Սնդոն, Սեթը այն կերպարներն են, որոնք իրենց հոգու մեջ կրում են սոցիալական արդար կառուցվածքի տենչը, և դերադանցորեն իրենց անմիջական հույզերի հարստությամբ են արձագանքում հասարակական կյանքի շրջադարձին: Սրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ Բախունցի պատմվածքներում չկան ոչ շառաչուն հիպերբոլաներ, ոչ ժամանակի գրականությանը հատուկ պոետիկական մետաֆորներ՝ կապված տարերքի, հրդեհի, քամու և նման ուրիշ հասկացողությունների հետ:

Բախունցն ընտրել է ուրիշ, թերևս ավելի դժվարին ճանապարհ՝ տալ ուսուցիչին գիտակցության ծնունդը, բայց չհասարակացնել հոգեբանական-սոցիալական բարդ պրոցեսը, ընդհակառակը՝ երկփոյթների բազմապիսիության մեջ ուշադրություն դարձնել որակական այն տարրերին, որոնք կաթիլ առ կաթիլ, շերտ առ շերտ կուտակվելով, ստեղծում են մարդկային նոր բնավորություններ:

Բախունցի ուսուցիչին շարքի պատմվածքներից ամենահաջողը «Սև ցիլերի սերմնացանն» է:

Սեթի, պատմվածքի հերոսի, կյանքի իմաստը ազնիվ աշխատանքն է, սերմնացանի իր պարտականությունը, որը ողողում է նրա ամբողջ կոյությունը. «Սերմնացանը ցանում է սիրմը, երբ ետ են դնում քրերը և գետնին նստում է թաց տիղմը: Նա հանում է ոտքերը, մինչև ծնկները վերբաշում և փայտյա կոտը պարանոցից կախ դնում է օրոր և հավասար քայլերով: Գնում է և աջ ձևով լիաբուռն վերցնում ծանր հատիկները, որ մի վայրկյան շողում են արևի տակ, ինչպես ճնճղուկների երամը, և ծանրությամբ բնկնում հողի մեջ»:

Այս մի հատիկ պարբերության մեջ Բակունցը դժել է մի ամբողջական կերպար, որը թեև պատմվածքում չունի գործողությունների անհրաժեշտ ասպարեզ, չունի իր խոսքը (Բակունցը պատմում է իբրև հերոսական կյանքի մի ավանդույթուն՝ ժողովրդական ասքի ձևով), սակայն ընթերցողը այս «համր» նկարագրության մեջ զգում է նրա մեծ սերը հողի ու աշխատանքի նկատմամբ, նրա հոգու ամեն մի շարժումը՝ հրե նա հողին է հանձնում ցորենի հատիկները, «լսում է» նրա խոսքի կենդանի հնչունները, թեև դրանք չեն արտասանվում:

Այս նկարագրությանը անմիջապես հետևում է պատմության ողբերգական ֆինալը. «Երեկոյան կարմիր հեծելազորը գլուզ մտավ: Միայն մյուս առավոտ, երբ եկան և ծանր թնդանոթները, դաշտի բարակ արահետով եղեգնյա պատգարակի վրա ընկերները տուն բերին սպանված սերմնացանի մարմինը: Նրա սրունքները մերկ էին, մի կողմի վրա չորացած տիղմ էր և խառնված արյուն: Երևում էր միայն սառած աչքը, որ նայում էր անշարժ, ինչպես գորշ ամպը անհունի խորքից...

Նա արնաքամ սողացել էր թաց հողերի վրայով դեպի եղեգները, դեպի ջուրը, կոշտ մատներով չանգոնել էր գետինը, ցխտեղ մատները, և անզգայության մեջ ցխտոտ մատներով սեղմել էր թրատված ուսը: Հետո երեսնիվայր թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»:

Հերոսի բնութագրման համար Բակունցը կիրառում է մի հետաքրքրական եղանակ. գլուղական նոր ակումբի վարագույրի վրա մի անհայտ նկարիչ վրձնում է «վիթխարի սերմնացան, փայտե կոտը պարանոցից կախ, մինչև սրունքները բաց ոտքերով: Լույսի տակ շողում էին այն ոսկեգույն հատիկները, որ աջ ձեռքով նա շաղ էր տալիս արգավանդ ցեղերի վրա»:

Դա թեև Սեթի նկարը չէ, բայց նրա նմանությունը Սեթին՝ դուցե և ոչ արտաքին, այլ հոգեկան, այնքան ուժեղ է, որ գլուղի կանայք այդ անկենդան պատկերի մեջ տեսնում են իրենց սիրելի երիտասարդի էություն անդրադարձումը, ողողում են արցունքով վարագույրի փեշերը. «Այդ գիշեր արցունքը սրբագործեց մի ոսկե առասպել»:

Այս այլաբանական սիմվոլի իմաստն այն է, որ ժողովուրդը անմար է պահում հեղափոխության համար ընկած նահատակների հիշատակը:

«Սև ցեղերի սերմնացանում» իշխում են երկու պատկեր, ավե-

լի ճիշտ՝ դրանք են ամփոփում նրա խորիմաստ բովանդակութ-
յունը:

Դրանցից առաջինը կապվում է սերմնացանի մոր՝ Երանի հետ,
Նղեգնյա ավելը ձեռքին, խուլ պառավը բանն օր ներս ու դուրս է
անում ակումբի առաջ, մաքրում վարագույրի փոշին և զրուցում
որդու պատկերի հետ:

Սա ոչ միայն միամիտ հայ կնոջ հավատն է, այլ ժողովրդի
հավատը՝ կյանքի լուսավոր սկզբունքի հաղթանակի նկատմամբ,
«առաջին հավատացողների սրբազան պարզությունը»: Սերմնացա-
նը զոհվել է, բայց նրա զոհաբերությունը ազնիվ հոգու ավանդ է՝
վառ պահելու հավատի ժողովրդական զգացմունքը:

Երկրորդ, դարձյալ սիմվոլի նշանակություն ձեռք բերած պատ-
կերը սպանված սերմնացանի նկարագրին է, որը «երեսնիվայր
թաղվել էր սառը հողում՝ յուպես ոսկեհատ սերմ»:

Ո՞րն է այս պատկերի իմաստը: Այն, որ հողը և հեղափոխու-
թյունն ազգակից հասկացողություններ են, որ հայրենի «հավիտ-
յան անմոռնչ հույը», — ամենահին նյութը, որ կա այս տափարա-
կում», — ցուցվում է նրա իսկական տերերի տաք արյան շիթերով,
որպեսզի հավերժ ապրեն հայրենի հողի աշխատավերները:

Հերոսների արյան և հողի միազոգման այս սիմվոլիկ վերջա-
բանը կա նաև «Վանդույ Բագին» և «Բրուտի տղան» պատմվածք-
ներում: Բակունցը այս պատկերներով ավելի խորն է արտահայ-
տում ոչ միայն հայ գյուղացիության երազանքը, սերն ու նվիր-
վածությունը հողին, այլև հայ գյուղի ազազա կյանքի դադափա-
րը, որը հենվում է «հողի դեմքը» փոխելու գործողության վրա:
Սեթի, Հաբուդի, Անդույի նահատակությունը Բակունցը դիտում է
իբրև սկիզբն այն բանի, որ հայրենի հերկերի ակոսները այլևս
ցանելու են նրա իսկական տերերը՝ ապագայի սերմնացանները:
Սա է հայ գրականության մեջ հույը ի վեր լայն տարածում ստա-
ցած գյուղական բունտարի սրազիցիոն կերպարի բախտնության մեկ-
նաբանության նորությունը:

Ակսել Բակունցը իր ստեղծագործության մեջ անդրադարձել է
նաև հայ գյուղի նոր շրջանի երևույթներին, գերազանցորեն դրել
է ակնարկներ, նամականի ու ճանապարհորդական տպավորու-

թյուններ, հասարակական քննության ներկայացնելով գյուղի՝ անհետաձգելի լուծում պահանջող դործնական խնդիրները: Դրանք նյութի կուտակումներ էին՝ ապագա մեծ կոալիցիայի համար (անավարտ մնաց նրա մտահղացած «Որդի որոտման» վեպը): Մի շարք պատմվածքներում («Թանգին», «Ծառուն տղան», «Իվան Բեյը» և այլն), նա անդրադարձել է նաև հին կյանքի վերջին մոհիկանների «ողբերգական» գալարումներին և պատմական դատապարտվածության պրոբլեմին: Այս առումով ուշադրավ է նրա «Պրովինցիայի մայրամուտը» անգուղական պատմվածքը:

Այստեղ պատմական ընթացքի երկու կողմերը՝ նորի ծնունդը, աշխարհի ջահերթությունը, նորի փայլուն հրաշքը և հնի մահացումը, անցած օրերի կարոտը, անցյալի վերջին մոհիկանների հոգեբանական դրաման տրված է փխրոտփայլական լայն խմսոտավորումով,—պրոբլեմը դիտված է իբրև դարաշրջանի մեծ կոնֆլիկտներից մեկը:

Սոցիալական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական զրլխապսուլտը և հոռետեսությունը, անցյալի հետ իրենց կապերը չխլած հերոսների տրագեդիան,— ահա այն գլխավոր կոնֆլիկտը, որ Բակունցը ինքնատիպ մտահղացումով և նույնքան ինքնատիպ լուծումով վերարտադրում է «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում:

Թանձր գույներով է նկարագրում Բակունցը գավառական քաղաքի առօրյան,— ամեն մի փողոց այնտեղ ունի իր անկրկնելի պատմությունը, իր առանձնահատկությունները,— ծայր աստիճան կոնկրետ հատկանիշներով է գծագրում քաղաքի կենցաղը, նրա բնակիչներին,—այնքան կոնկրետ, որ ամեն մի պատկերը ավարտված նկարի տպավորություն է թողնում: Ահա պրովինցիայի «նկարչական» պատկերներից մեկը. «Մի տափակ կտուրով տան ամբողջ ճակատը դարձարված է գունազեղ աղյուսներով, որոնց համակարգություն մեջ կա թաքնված խմսոտ, մի ուրիշ տուն ունի երազային պատշգամբ, կապույտ ճաղերով և թվում է, թե ահա ցածր գոնակը կբացվի և նշաձև աչքերով մի աղջիկ դուրս կգա պատըշգամբ և, ինչպես երազ, նորից կանհետանա: Ահա մի գետնափոր տուն, որ դրսից լուսամուտ չունի և գորշ պատի մեջ չի երևում դուռը: Կարծես դեղնած աչքիներում ամայի հնձան է, որտեղ ալյուս չկա ոչ մի դռ, ոչ երդ: Սակայն գետնի տակից լսվում է երեսխալի լաց և գետինը թնդում փայտե օրորոցի վրա և մոռացված մի երգ, օրորում է ձիւ մանկությունը»:

Սա քաղաքի խաղաղ փողոցի նկարն է, վրձինված մեղմ, փափուկ գույներով, իսկ երբ Բակունցն անցնում է, ասենք, Աստաֆյան փողոցի նկարագրությանը՝ երազային գույները փոխվում են իրենց հակադրությանը՝ աղմուկ ու բամբասանք, զանազան տեմբերերի ծիծաղ՝ «գլխավոր հաշվապահի կոշտ զրնգոցից մինչև ժանր հաշվետարի անպատեհ քրքիջը», օրիորդների «երփնարույր օծանելիքներ», գործի մարդկանց վիճաբանություններ, ծաղիկների փունջը ձեռքին ժամադրության սպասող պատանիներ, կաքավաքայլ տիկիներ, անհաղթահարելի կրակով «բռնկված ղուլգեր»։ Բակունցը փայլուն վարպետությամբ է վերարտադրում Աստաֆյան «զարմանալի փողոցի» ամենօրյա ռիթմը՝ վաղ լուսաբացից մինչև կեսգիշեր, մի երկու շտրիխով՝ դիպուկ խոսք, սրամիտ դարձվածք, հարևանցի նետված երգիծական ոճ, կերտում է տիպեր, տալիս հին, քաղբենիական և նոր, սովետական կենցաղի՝ Աստաֆյանի անբան երթևեկների և նրա հրապույրների անտարբեր «աշխատանքի մարդկանց» լուռ, զսպված հակամարտությունը։

Քաղափարական և գեղադիտական խոր իմաստ պարունակող նախադրությունից հետո Բակունցն անցնում է պատմվածքի անաճառն Բեռուսի հոգեկան աշխարհի վերլուծությանը, և դա սպառնալից դարձնելու համար մի կողմ է թողնում պատմվածքի մյուս գծերը։ Բակունցի այս հերոսը՝ սրբովինցիայի ջերմեռանդ պաշտպանը յուրօրինակ մենակյաց է՝ յիսնամյա կյանքի աղմուկներից ու ֆիլիստերության շափ սկեպտիկ՝ նորի հանդեպ. «Գիշերային այդ ժամին, քաղաքի խուլ փողոցներից դուրս է գալիս մի վտիտ մարդ, մի անանուն մարդ։ Նա կանգնում է երեք բարդիների առաջ, նայում է նիքքե, տեսնում է փողոցի դետինը, որ շողում է լույսերի տակ, և լսում է ջրերի ձայնը։ Հետո նա բարձրացնում է բարակ վերարկուի օձիքը և մայթի վրայով գնում է դեպի վեր»։

Անանուն մարդն ունի պատկերացումների իր աշխարհը՝ անէական, աննյութական, անհետացած մի աշխարհ, — ունի իր անպտուղ անուրջները. «Նա հողին կհավասարեցնեք բոլոր քարաշեն տները և նրանց փոխարեն կկառուցեք կավե խրճիթներ... Նա կկտրատեր լարերը, և բնակիչներին կհրամայեք, որ ձմեռը ձեթ վառեն, մնացած ժամանակ ելնեն արևի հետ և պառկեն մթնով։

...Թող ամբողջ աշխարհում թագավորներ երկաթը և, միայն այստեղ իշխեր կավը, քարը, փայտը... Դրանց չհասներ ոչ մի հնչուն, ոչ մի օտար աղմուկ, և ոչինչ չվրդովեր նրա հանգիստը։ Անեղծ մնար սրբովինցիան։

Այդ էր նրա ցնորքը»:

Բակունցն «անաղարտ» տեսքով մեջ է բերում անանուն հերոսի սահմանափակ երազների ներքին պոլեմիկան՝ նոր կյանքի երևույթների դեմ: Չհաշտվելով նորի հետ, և սոցիալական հոգեբանությամբ անպատրաստ լինելով ընդունելու ռևոլյուցիայի հրաշագործ ուժը, անանուն մարդը ապավինում է անցյալի հրապուրիչ կուռքերին՝ աչքերի մեջ հեռավոր եղբրքները: Բակունցը, առանց սոցիոլոգիական կանխակալ «տենդենցի», բայց հերոսի հոգեբանական աշխարհի նրբերանգները ի ցույց դնելով, բացահայտում է սկեսպոտիցիզմի ու հնության փիլիսոփայության սոցիալական արմատները, հնի կրողների պատմական դատաստարտվածությունը:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» տաղանդավոր վերջարան ունի, որ պարզում է Բակունցի վերաբերմունքը առավել որոշակի. գավառական նախկին քաղաքում, բահերով ու բրիչներով ղինված բազմության հրաշագործ ուժով, ձգվում են պողպատյա գծերը և զրահագնացքի նման Աստաֆյան փողոցով սուրում է առաջին տրամվայը:

«Մի գիշեր այն անանուն մարդը, որ վերջին սիրահարն էր այս փողոցի, դուրս եկավ նեղ փողոցների լաբիրինթից, որտեղ ամեն մի տան մեջ, ամեն մի ներքնահարկում խոսում էին այդ վիթխարի հաղթանակի մասին: Դուրս եկավ մարդը, նայեց իր երեք բարդիներին. նրանք կանգուն էին, և երբ սլացավ լույսերով ողողված վագոնը, նա բնազդաբար սեղմվեց բարդենուն: Ապա արագ-արագ բարձրացավ վեր, դեպի այն բարձրությունը...

Հետո պատահմամբ գտան մի վերարկու, որ կռթնել էր քարին, մի զույգ մաշիկներ և հնաձև գլխարկը: Այդ ամենն այնպես էր, որ կարծես մեջը մարդ կա, գլխարկի տակ՝ զուլս, վերարկուի մեջ՝ իրան, և կոշիկների մեջ՝ ոտեր: Բայց ոչինչ չկար: Կարծես մարդը շորերի միջից հրաշքով դուրս էր եկել և անհետացել»:

Հիպերբոլիկ այս հիպնոսացումն ունի հասարակական կոնկրետ հիմք:

Բարդ և բազմանշանակ այս պատկերի մեջ երգիծական անողորմությամբ բացահայտված է անիրական երազի վերջնական փլուզումը իրական կյանքի ուժեղ հորժանքի առաջ, պեսիմիզմի նեղ հոգեբանության կործանումը՝ ռևոլյուցիոն առաջընթացի ուժի առաջ: Տրամվայի կապտագույն ռեւսերը խորհրդանշում են նոր կյանքի ընդհանուր-տիպականը: Երկաթե դարի հաղթանակը, — որ հռչակում է Բակունցը, — ժողովրդի ռևոլյուցիոն եռանդի հաղթա-

նակն է հնության դիմ, նրա կենսագործունեության՝ երջանկության հասնելու ճշմարիտ ճանապարհի, փառաբանությունը:

Հնի երգիծական դատապարտմանը ղուգահեռ, Բակունցը ստեղծագործական տրոնումներ և փորձեր է կատարում նոր դրականության ամենից ավելի բարդ ստեղծագործական խնդրի՝ սովետական շրջանի դեպքում հեռուի պլանում լուծման ճանապարհին:

Այս իմաստով նրա ստեղծագործության մեջ ուշագրավ էք է «Քնուի Դավոն» ակնարկը, որտեղ Բակունցը վեր է հանում նոր հոգեբանության աստիճանական հարստացման ութմը՝ շարքային մարդու ճակատագրի միջոցով հայտնագործելով ռեկոլուցիայի ստեղծարար ուժն ու վեհությունը:

Մարդու վերափոխման պրոբլեմն է լուծված նաև «Մուրոյի զբուլ»-ը՝ հայկական ժողովրդական ստեղծագործության ոգով և նրան հարադատ ոճով ու մտածողությամբ գրված պատմվածքում:

Բակունցը պատմում է իր հանդիպումը Ալապյազի Մաղդա գյուղի կաղ հովիվ Մուրոյի հետ և նույնությամբ, առանց հեղինակային միջամտության, գրի առնում կաղ Մարգարենրի ու Հազրոների միջավայրում ծնունդ առած ավանդություններից մեկը, որ Մուրոն անվանում է «զբուլ»՝ լենինի կյանքի մասին:

Ակնհայտ է այդ ավանդության ֆոլկլորային ծագումը և գեղարվեստական կապը հայ ժողովրդական բանահյուսության լենինյան շարքի, մանավանդ «լենինի փաշա» վիպերգության հետ՝ նույն լեզվական-պատկերային ֆակտուրան (սկզբնականում ուրու էր Յուր հերն լէ չրավոր էր, պապ լէ. դնաց կարդալու, էս յան, էն յան, մի հուսումնարան ուստ եկալ, ասալ՝ չրավոր եմ, ինձն կառնեք, կուղեմ կարդացվոր էղնիմ), լենինի դործի գրվատման ժողովրդական դարձվածաբանություն (սկզբնական ասալ, աշխարհն էդպես չի մնա, էսօր ամպ է, էգուց պարզ արև»), բանավոր ստեղծագործությանը հատուկ հիպերբոլաներ («Թագավոր թուր հանեց, դարկեց, արյունք ծով արեց»), լենինի անմահության ժողովրդական պատկերացում («լենին մեռալ... Յոթ օր, յոթ գիշեր սուգ արին, տարան մի բարձր տեղ թաղին, որ արևուց մոտ եղնի...»):

Առանց մի բայլ անգամ հեռանալու նախատիպից՝ Մուրոյից, Բակունցը լավ իմաստով ոճավորում է անգրագիտ հովիվի «զբուլ»-ը՝ պահպանելով ավանդության ոչ միայն բառային հյուսվածքն ու

յուրահատուկ կառուցվածքը, այլ նաև ասացողի խոսքի բնական հնչերանգը՝ նրա միամիտ հիացմունքը «տասվերկու տարեկան տղայի» և նրա ընկերների բռնած գործի նկատմամբ, նրա վայրույթը լենինի դեմ դավադրաբար մահափորձ կատարած «հարուստի» դեմ («Հարուստի փոր-փսոր լէ տրորին, եղավ հավասար»), խոսքի զվարթ ինտոնացիայի փոխակերպումը մի նոր երանգի՝ լենինի մահվան պատկերը «նկարելիս»:

Մուրոյի զրույցի մեջ գծագրվում է՝ ոչ միայն անմահ առաջնորդի կյանքը՝ անդրադարձած ժողովրդական երևակայության միջոցով, այլ նաև զրույցն ստեղծած հայ գեղջուկների, և դրանց թվում նաև Մուրոյի զգացմունքների ու մտքերի բանաստեղծական ջինջ աշխարհը, նրանց պատկերացումների յուրահատուկությունը:

Պահպանելով ավանդության արագիցիոն, «հերիաթային» սյուժեն, Բակունցը տալիս է հասարակ հովվի իրական նկարագիրը՝ իր լեռան բարձունքում, համեստ գործի մեջ, մահակին կոթնած. «Նրա մի ոտը կարճ էր: Կանգնելուց մատերի ծայրը հալիվ էր գետնին դիպչում: Դեմքը ծաղկատար էր, ձախ աչքի տակը՝ ճուլթած: Նրա զգեստը, զգալը, դեմքը, ձեռքերը համարյա հողագույն էին, արիվից խանձված, քամուց ծնծված: Սակայն մի քաղցրություն կար նրա միամիտ, մի քիչ կոշտ դեմքին»:

Բնությանը, իր ոչխարի հոտին ձուլված հովիվը լենինի մասին պատմում է այնպիսի հուզական շեշտով, որ բացում է նաև իր հոգեբանական նոր գծերի հարստությունը՝ նվաճված մարդուն մարդկային վիճակի վերադարձրած սոցիալիստական հումանիզմի լենինյան դարաշրջանում:

Դրական հերոսը փնտրել և գտնել այնտեղ, որտեղ թվում է, ամենից քիչ է հավանական նրա գոյությունը, — իրենց մասին չադգարարող մարդկանց միջավայրում, — ահա այն իմաստը, որ դրված է պատմվածքը եղրափակող հետևյալ կիսաձայն դիալոգի մեջ.

«Հը, ո՞նց էր... հարցրի ընկերոջս:

— Երբեք չէի սպասի»:

Այս բացատրական ռեպլիկի կարիքը գուցե և չլիներ, եթե Բակունցը դրա մեջ ամփոփած չլիներ իր բաղմամբիվ երկերում կոնկրետացված գեղագիտական ծրագիրը՝ հոգու իսկական գեղեցկությունը հայտնագործել այնտեղ, որտեղ նա ամենից քիչ է երևվում առաջին հայացքից:

Բակունցի ստեղծագործության մյուս աստիճանը կապվում է նրա «Կյոռես» պատմական քրոնիկոնի և «Կարմրաքար» ու «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպերի հետ:

Անցնելով արձակի կարճ ձևերի վարպետության դպրոցը, 30-ական թվականների սկզբից Բակունցը թևակոխում է լայն կտավի բնագավառը:

Գրողն ըմբռնել է իմաստուն խոսքը՝ «Ժամանակը կարճ է, արվեստը՝ հրկար», և չի շտապել հանդես գալ մեծ կտավներով, նախքան նախապատրաստված կլինեիր դրա համար: Վերոհիշյալ մեծ կտավները գրելուց առաջ նա վիթխարի աշխատանք է կատարել թե՛ անցած ժամանակների տնտեսական ու քաղաքական հարաբերությունների և թե՛ իր գրվածքների զաղափարական կոնցեպցիան ճշտելու, նրանց պոետիկան ու կառուցվածքը գտնելու համար: Երեք դրոժ և երեք տարբեր ոճական երևույթ: «Խաչատուր Աբովյան» վեպում իշխում է ողբերգական-լիրիկական պոետիկայի սկզբունքը, «Կարմրաքարում»՝ ժողովրդական իմաստության տարբերը, «Կյոռեսում»՝ երգիծական կոլորիտը: Դժբախտաբար, այդ երեք կապիտալ գործերից Բակունցը ամբողջացրեց միայն «Կյոռեսը» (1935):

«Կյոռեսը» Բակունցի գրական վաստակի, և առհասարակ հայ երգիծաբանության բարձր նմուշներից է: Պատահականություն չէ, որ քննադատությունը «Կյոռեսը» դասում է ոռոս և մայրենի գրականության մեջ հրեմել ստեղծված երգիծանքի անկրկնելի երևույթների շարքը¹:

Ի՞նչ աշխարհ է բացում Բակունցն իր այս գրվածքի էջերում, ի՞նչ խոհեր ու հույզեր են լիցք տվել նրան՝ վերադառնալու մանկության վաղեմի տապալուրություններին, երգիծանքի ի՞նչ որակ է «Կյոռեսը»:

Մանկության տարիներից մինչև արմատները ծանոթ իրականությունը՝ գավառի կյանքը, անցնելով նրա գիտակցության միջով, և հավանորեն հրկար ժամանակի ընթացքում խմորվելով, ծնունդ է տալիս «Կյոռեսի» նման արվեստի մի գոհար, մի փոքրիկ

¹ «Նրա երգիծական էջերը, օրինակ, «Կյոռես» վեպակը... իսկապես անմասն են, նրա Գավառական ակնարկները՝ իրենց խալիվոլ ուժով ստիպում են վերհիշել Շչեպրինին» (К. Зеленицкий, Аксель Бакунин, «Дружба народов», 1956, № 5, стр. 168)։

չեղելը, որով Բակունցը մտնում է հայ գրականության նշանավոր երգիծաբանների՝ Հ. Պարոնյանի, Գ. Սունդուկյանի, Ե. Օտյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ե. Չարենցի շարքը:

«Կյտրեսը» իբրև երգիծական արվեստի նմուշ հայտնություն չէր Բակունցի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Մինչ այդ նա արդեն գրել էր «Հովնաթան Մարչը» պատմվածքը, ապա «Պրովինցիալի մայրամուտը», որոնց մեջ նրա երգիծական հնարագիտությունն ու հնարավորությունները կասկած չէին թողնում: «Կյտրեսում» նա գեղարվեստական արտահայտչականության նոր բնագավառներ նվաճեց:

«Կյտրեսը»,— եթե փորձենք պարզել նրա ծննդաբանությունը,—անպայման ընդհանրության հղրեր ունի և՛ Գողգոթի սատիրայի, և՛ Շչեդրինի «Նահանգական ակնարկների», և շատ ուրիշ մեծ երգիծաբանների արվեստի հետ:

Բակունցը, ինչպես երևում է «Ջոնաթան Սվիֆտը և նրա գիրքը» հոդվածից, քաջատեղյակ էր աշխարհի այնպիսի երգիծաբանների ստեղծագործությանը, ինչպես Արիստոփանը, Լուկիանոսը, Ռաբլեն, Էրազմ Ռոտերդամցին, Շերիդանը: Սվիֆտի երգիծական պաթոսի նրա գնահատությունը և արվեստի հնարների հմուտ վերլուծությունը վկայում են, որ Բակունցը խոր կերպով զգում էր երգիծանքի սպեցիֆիկան:

Բակունցի լայն իմացությունը արտահայտվել է նրա ստեղծագործության մեջ:

Սակայն նրա պատկերների ամբողջ հյուսվածքը, նրա իրոնիայի տարրերը դերադանցապես հենվում են ժողովրդական-ազգային, նույնիսկ ավելի նեղ շրջանակի՝ ղանգեղության-տեղային երգիծական կոլորիտի վրա: Այդ երգիծանքը չունի դրքային աղբյուրներ, այլ, ծնվելով պատմական մի շատ յուրահատուկ ժամանակաշրջանում, իր հերթին արտացոլում էր այդ ժամանակաշրջանի մարդկանց հոգեբանության ու կենցաղի ուրույն պատմությունը:

Հասարակական-սոցիալական ի՞նչ հատկանիշներով է բնորոշվում Բակունցի ներկայացրած իրականությունը: Գրվածքի նախաբանում արդեն հեղինակը տալիս է այդ ժամանակի սեղմ և սպառիչ բնութագիրը. «Քաղաքն ուներ երկու անուն և այդ երկու անվան մեջ, ինչպես ընկույզի կճեպի մեջ, պարփակվում էր մի քաղաք՝ երկու իմաստով, մի բնակավայր՝ երկու տարբեր ժողովրդով, որոնք ունեին իրենց առանձին սովորությունները, առանձին շա-

հերը և մինչև անգամ նրանց անունները տարբեր էին և պատահում էր, որ այդ երկու ազգերը իրար լեզու չէին հասկանում: Մի կողմը «օտարականներն էին», կամ ինչպես կյուրիսեցիք էին ասում՝ զարիբականներն էին,— մյուս կողմը բուն կյուրեսն էր և նրա միջնաբերդը՝ Շենը և նրա նշանավոր պարագլուխները՝ Ղաթրինի Աղալոն, որ բեռնած էջը գետնից բարձրացնում էր, պարանպարան Ավանեսը, որի ձայնը հասնում էր մինչև Դրնդանի ձորը, Գյուրջի Օբին, որի լեզվից վախենում էր մինչև անգամ քաղաքագլուխ Մաթևոս Բեյը»:

Բակունցի այս պարբերության մեջ,— իսկ ամբողջ գրվածքը կառուցված է կյանքի հին և նոր ըմբռնումների հակադրության վրա,— տրված է նրա մտահղացման ելակետային սկզբունքը:

Ո՞րն է դրա էությունը՝ հասարակագիտական լեզվով: Նահապետական կենցաղի անպաճույճ պարզության ընդհարումը նոր ժամանակների բարբերի հետ, ընդհարում, որ պատմական ակընթարթի մեջ կենտրոնացնում է ժողովրդական կյանքի մի ամբողջ ողբերգություն: Գյուղական արդար համայնքի ուտոպիական անուրջներով ասորող, ավանդապահ, աշխարհին իր միայնակ զանգակատնից նայող հողագործի կամ արհեստավորի համար իսկական ողբերգություն էր քաղաքակրթության դարի՝ «կուպեցի արշին» բարոյականության ազդեցությունը, որը նրանց հոգում ծնում էր վախի ու հուսահատության խռովահույզ տրամադրություններ:

Պատմելով անցման շրջանի սղբերգական ճշմարտությունը, Բակունցը, սակայն, էլեգիա չի կարդում անցյալի մասունքների նկատմամբ, չի արդարացնում ժողովրդական ներքին խավերի ահաբեկումը քաղաքակրթության նորամուծությունների հանդեպ, այլ իր երգիծանքի ոլորտի մեջ է առնում թե՛ հասարակության այսպիսի կոչված «ընտրյալ» մասին և թե՛ ստորին խավերի ինդիվիդուալիզմն ու նրանց միամիտ երազանքների պատմական սահմանափակությունը:

«Կյուրեսի» համար իբրև բնաբան օգտագործված հռոմեական իմաստունի նշանավոր արտահայտությունը՝ «O tempora, o mores» («Օ, ժամանակներ, օ, բարքեր») լիովին բացատրում է բակունցյան թեմայի էությունը: Հին կյուրեսի և նորածագ Գորիսի կենցաղային կոլորիտի, ավանդական հին բարբերի ու նոր ժամանակների «բարոյականության» ամենօրյա, շարունակ կրկնվող հոգեբանական-սոցիալական բախումների միջոցով ծավալում է այդ գլըխավոր թեման, քանդակման մեծ սւմով ցույց տալով «նատուրալ»

կյանքի աստիճանական կորուստը «կուպեյի արշինի» օրեցօր ուժեղացող ազդեցության ներքո.

«Հետզհետե ամալանում էր կյորեսը: Անդունդն էր սուղվում հողագործների ազգը: Ուլ մեռնում էր, առանց բարձրացնելու այն քարը, որ ընկնում էր հին տան պատից, յոլ ծախում էր վերջին հորթը պարտքի դիմաց, և կամ գերի էր գրվում մի վաճառականի, կամ գլուխը փելի տակ դնում էր օտարություն՝ Բաքու և Անդրկասպյան երկիր...»:

Գրվածքում նկարագրված բաղմամբիվ դրվագներից և նրանցում տողամեջ արված բաղմազան դատողություններից, լեզվի մասին ասված լիրիկական խոսքը, որով փակվում են «Կյորեսի» էջերը, անմիջական տունչություն ունի նրա գաղափարական մտահղացման հետ:

Հին բեյերի շառավիղները, հարուստ վաճառականները, շինովնիկական վերնախավը, հեռացել են ժողովրդական կյանքի բուն արմատներից, իրենց բնական լեզվից, ժողովրդի հոգևոր պահանջ-մունքներից, խոսում են կա՛մ «չալ հայերենով», կա՛մ ռուսերենի և թուրքերենի խառնուրդով, կա՛մ հայոց լեզվի անկենդան տճևրով, ինչպես Պավլի բեյ Օրբելյանը և «Տեր զի բաղումը», երբ նա թագի, շուրջառի ծանրությունից քրտնած սկսում էր իր քարոզը.

— Ժողովուրդ հավատացյալ, որպես տեր մեր Հիսուս Քրիստոս ասացյալ է օղտն ոչ անցանի ասղի ծակովն, նմանապես և...»:

Բակունցը իսկական, կենդանի, ժողովրդական խոսքը՝ կյորեսերենը, հակադրում է վերնախավի լեզվի խայտաբղետությանը, նրա «քաղաքավարի» ու «բլադարողնի» լեզվին, դրանով իսկ, — լեզվական կատեգորիայի միջոցով, — նշանակալից ընդհանրացման է հասնում ցածր ու վերին խավերի սոցիալական նկարագրի, նրանց «հոգևոր շահերի» և հայ ժողովրդի ապագա կառուցվածքի մեջ լեզվին վերադասված դերի մասին. «Ի՛նչ չքնաղ լեզու էր կյորեսերենը... Չուտեիր և չիմեիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսեիր կամ լսեիր, թե ինչպես քաղցր և նուրբ հնչուններով խոսում էր վացարարուհի Մինան, ինչպես էր ծոր տալիս, ասես, ոչ թե խոսում, այլ ճախարակի առաջ բարակ երգ էր ասում և բառերը նստում էին ինչպես փափուկ մալանչներ.». Հապա Դոլան Կարին... կռանում էր սառն աղբյուրի վրա, կուշտ խմում և ջուրը բեղերից կաթկթելով ասում էր խուլա՜յ... իսկ Աթա ասլերը, երբ բարկանար, այնպես մի ըմբո կասեր, որ Մեղրաքերծը կղրնգար: Դորիսի ոչ

մի փողոցում լեզուն այնքան վճիտ չէր, ինչպես Հին ճանապարհի վրա: Այդ լեզու չէր, այլ կարոտ, տխրութիւն, զայրույթ: Այդպես Ղաթրինի ձորում երգում էր կաքաւը և մթնում կարկաշում ցուրտ աղբյուրը»:

«Գեղեցիկ և հնչել էր Կյորեսի լեզուն,—շարունակում է Բակունցը տուրգենկյան բարձր ներշնչանքին համարժեք իր փառաբանութիւնը,—նա մի չքնաղ գորգ էր, նախշերով և վարդ ծաղիկներով մի հին գորգ, ինչպես Մինայի աղջիկ ժամանակ գործած գորգը, որ փռւած էր Հաստ Ներսես Բեյի դահլիճում: Ինչքան հանում և մաշւում էր, այնքան շքեղանում էին գորգի գույները, և պատահում էր, որ Մինան, երբ այդ հին գորգը տանում էր գետը և լվանում էր,—Մինան լաց էր լինում և նրա հետ լաց էր լինում Կյորեսի լեզուն»:

Հայերեն ժողովրդական լեզվի փայլուն բնութագրութիւն, որ ծնվել է Բակունցի «մյուռոնի նման սրբազնագույն» պաշտամունքից դեպի մայրենի խոսքը:

Հայոց լեզվին համատարմութեան երգում հիշեցնող այս խոսքերը առավել իմաստալից են հնչում բուն տեքստի մեջ:

Այս բանաստեղծական, ոգեշնչւած տողերը ուղղակի և սերտ հարաբերութեան մեջ են Բակունցի ստեղծագործութեան մեջ արտահայտութիւնն զուտ ժողովրդական առողջ հայեցողութեան հետ:

Սահմանազատելով արնիւ ու անիառն կյորեսները այն լեզվական խայտաբղետ ժարգոնից, որ գործ են ածում քաղաքի մեծատունները՝ բեյեր, վաճառականներ, խոջաներ, Բակունցն արտահայտում է իր վերաբերմունքը դեպի հասարակական կյանքի տարբեր բնեւորներ: Վերադառնալով սոցիալական սանդուղքի տարբեր աստիճանների համար բնորոշ լեզվական դարձվածքները, Բակունցն օրերի անիւլը պտտեցնող ուժերին բաժին է հասցնում ոչ մի ներողամտութիւն չհանդուրժող ատելութիւնը, իսկ ներքնախավերին՝ իր քնքուշ, խանդաղատանքի հասնող սերը: Առաջինները՝ «բուլկի ուտող» և «պալտոնավոր» վաճառականները, բեյերը, շինուկները, վաշխառուները, խոջաները՝ ոչ մի դեր չունեն ժողովրդի ապագա կառուցւածքի մեջ, ուստի դատապարտւած են և՛ հողեր, և՛ բարոյական կործանման, իսկ սրանց հակադիր ուժերը՝ տավարածներ, սերմնացաններ, որսորդներ, այգեգործներ, թեև համեստ տեղ են զբաղում հասարակական կառուցւածքի մեջ, բայց նրանք են կաղմում երկրի աղը, նրանց հետ է կապւում ժողովրդի ապագան:

Բակունցի հայեցության մեջ, որով պայմանավորված է նրա քաղաքացիական փշաքաղ զայրույթը՝ հին կյանքի տերերի դեմ, առաջնակարգ նշանակություն ունի նաև աշխատանքի նկատմամբ վերաբերմունքի հարցը:

Գծագրելով ազնվական հին շառսովիղների, քաղաքային չինովնիկության, վաճառական մեծատունների երգիծական կերպարները, որոնք գտնվում են բարոյական անկման եզրին, Բակունցը ցույց է տալիս, որ դրա պատճառներից ամենագլխավորն այն է, որ նրանք դուրս են մնացել հասարակական օգտակար աշխատանքի ոլորտից, ապրում են սահմանափակ, լճացած կյանքով, հնարագիտության բոլոր միջոցները գործադրելով միայն իրենց հարստությունն ավելացնելու և բարեկեցիկ դիրքը մեծացնելու նպատակին: Բակունցը ցույց է տալիս, որ գավառական քաղաքում իրենց անուններով զրնգացող բոլոր բնյների, խոջանների, կուպեցիների, մեծ ու փոքր պաշտոնյաների կյանքի ձևերը սուր հակասության մեջ են ժողովրդի հոգևոր ու կենսական պահանջների հետ, իսկ այդ խոր հակասությունը արտահայտվում է ամենից առաջ այն բանի մեջ, որ սրանց խորթ է ազնիվ աշխատանքի երազը:

Աշխատանքի հրաշագործ ուժը, — ահա այն սոցիալական կատեգորիան, որ բաժանում է հողի ազնիվ մշակներին ու հողի պաշտպաններին «օտարերկրացիներից»։ «Որ նրանք հայ լինեն, ես հայությունից դուրս կդամ, — Աթա ապերը սկսում է բարկանալ, — հայը ես եմ, Ղորդանց Իսոն է, որ ցամաք հացին աստված է կանչում, — չկա: Հայը վար կանի, ծառ կտնկի, շալակով քար կրերի, քերծ կբանդի, հայը խեղճ ու կրակ ռահաթ է էս ձորերում բառաչող: Խոջա Բաղիրի ժառանգներն ի՞նչ հայ են, կամ Ավագիմովներն ի՞նչ հայ են, ասենք նրանց պապի անունը հայ է»:

Աթա ապոր այս «սուբյեկտիվ» միտքը՝ ծնված նորամուտ երեվույթների ու նահապետական կենցաղի կռիվի մեջ, բաժանում է նաև Բակունցը, նատուրալ կյանքի մեջ առանձնացնելով դրական այն սկզբունքները, որոնք աղքատի գոյության բուն հիմքն են: Սակայն, «Մթնաձորի» համեմատությամբ, «Կյորեսում» նրա հայացքներն աղատագրվել են միակողմանիությունից: Այստեղ նույն երևույթը՝ նահապետական հին կյանքի տեղի տալը հիվորասկանին, երբ առանձնապես մեծ շափերի էր հասնում գյուղացիության հողից հեռանալու և օտար հորիզոններ չվերջու, կովկասյան «Էլզորադոն»՝ Բաքուն մարդկային զանգվածներով լցնելու պրոցեսը, գրողը քննադատում է ավելի լայն պլանով, դիտելով այն ոչ

միայն իբրև «քաղաքակրթության» և աղատ բնության ընդհարում, այլև գյուղացիության դանդաղ ու տանջալից մահացման, նրանց կործանման սկիզբ. «Հսղը հողագործի ձեռքից գնում էր, և դա անխուսափելի էր, ինչպես մահը, ինչպես մայրամուտը...»: Գավառական քաղաքի երեկելիները՝ տոհմական ազնվականները, և առանձնապես հարուստ վաճառականներն ու գավառական շինովնիկական խնամիտուտի մեծ ու փոքր պաշտոնյաները տնտեսապես կործանում են թուլելիք, գյուղացիությանը մատնում թշվառության, փոխում նրանց կենցաղը, տարազը, լեզուն և, վերջապես, նրանց շեղոքացնում հասարակական կյանքից: Բակունցը ցույց է տալիս, որ այդ նոր կյանքը ստեղծում է իր հերոսներին՝ առևտրի մեջ ծայրահեղ հնարագիտության հասած «մաղաղաների» տերերին, մաքսանենդ վաճառականներին, շահամոլ շինովնիկներին ու հայկական առևկիներին, որոնց բարձրացումը տրագիկոսին է անդրադառնում հասարակական կառուցվածքի վրա և իր արտահայտությունն է գրտնում Գորիսի և Կյորեհի անընդմեջ բախման մեջ:

«Կյորեհը»,— հեռացած, արդեն հիշողություն դարձած կյանք նկարագրող մի գրվածք,— իր գաղափարական ուղղությամբ սերտորեն առնչվում է Բակունցի ստեղծագործության ընդհանուր պրոբլեմատիկայի՝ ժողովրդական կյանքի մեծարման մոտիվի հետ: Այս մոտիվը անցնում է ամբողջ գրվածքի միջով և, դառնալով հեղինակի կողմնացույցը, նրան տանում է դեպի ժողովրդական կյանքի ամենաբնորոշ հատկանիշների փառաբանության, պատմական պրոգրեսի և Հայաստանի վերածնության մեջ ժողովրդական կյանքի կենսունակ ձևերի պահպանման կրքոտ կոչի ճանապարհը:

«Կյորեհը» հայ գրականության մեջ հետաքրքրական է է ոչ միայն իր պրոբլեմատիկայով, այլև գեղարվեստական առանձնահատկություններով՝ ժանրային նկարագրով, սյուժետային կառուցվածքով, ոճաբանական հնարներով:

1934 թվականին, Գրողների Համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած իր ճառում, Բակունցը կանգ է առնում մեր գրականության մեջ ժանրային միօրինակությունը, անցյալի խոշոր վարպետների կողմից արդեն նվաճված գեղարվեստական ձևերը հաղթահարելու և «գրական նոր ձևեր դարգացնելու» պրոբլեմի վրա: Նա մասնավորապես առաջ է քաշում հին գրականության որոշ տեսակներ, այդ թվում նաև պատմական քրոնիկոնի ժանրը՝ զարգացնելու, նրա էպիկական վեհությունը և ճարտարապետական բարեփոխությունը օգտագործելու խնդիրը:

«...Ժանրերի հարցի կապակցությամբ ես պետք է ասեմ, որ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմական գեղարվեստական քրոնիկոնի ժանրը: Հայկական գեղարվեստական քրոնիկոնների վիթխարի քանակությունը չի օգտագործված գեղարվեստական գրականության մեջ: Մեր գրողների պարտականությունն է՝ քննիչ դրանք, ուսումնասիրել, դրանցից քննադատորեն վերցնել նրանց էպիկականությունը, խստաշունչ տոնը, լեզվի հարստությունը, խոսքի ժլատ տնտեսումը»:

Այդ ժամանակ ընթերցողին անհայտ էր «Կյորենը», բայց հավանորեն Բակունցը ինչ-որ չափով մտորել էր նրա շուրջը, կամ թերևս ավարտել այն, որովհետև «Կյորենը» իսկ և իսկ նրա պահանջի մարմնավորումն էր՝ ժողովրդական ստեղծագործության արմատներին մոտ կանգնած և միջնադարյան հայկական պատմական քրոնիկոնների արտահայտչական որոշ տարրերի՝ արվեստագետի ստեղծագործական խառնարանում ձուլված արվեստի մի նոր որակ:

Ժանրային նկարագրով «Կյորենը» վեպ կամ վիպակ չէ սովորական հասկացողությամբ՝ որոշակի սյուժետով, հերոսների գործողության որոշակի սահմանով. նրա կառուցվածքը հիշեցնում է պատմական քրոնիկոնի կամ ավելի ճշգրիտ՝ գեղարվեստական տարեգրության ժանրը: Տարեգրող հեղինակը քայլ առ քայլ ծավալում է գավառական իրականության սոցիալական բաղմբերանգ երևույթների, այդ կյանքի հերոսների, նրանց կենցաղի, հասարակական փորձունեության, նրանց սոցիալ-գասակարգային և հոգեկան հակասությունների մանրակրկիտ նկարագրությունը:

Իր գեղարվեստական տարեգրության էջերում մեծ վարպետություն ու ստեղծագործական հնարագիտություն հանդես բերելով, Բակունցը չի առանձնացնում գլխավոր կամ հարակից հերոսների, առաջին պլանի կամ ետին պլանի վրա գտնվող պերսոնաժների: Արձակագրի նպատակից դուրս է եղել տալ այս կամ այն առանձին հերոսի պատմությունը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել՝ նրա հերոսը այն կյանքն է, որտեղ միմյանց հետևում են մեկը մյուսից արգահատելի անձնավորություններ՝ բացասական հերոսները, և մեկը մյուսից համակրելի դեմքեր՝ «նատուրալ կյանքի» դրական սկզբունքի պաշտպանները:

Ընդհանուր պլան վերցնելով, Բակունցը անուշադրության չի մատնել հերոսներից յուրաքանչյուրի անհատականությունը՝ այն, ինչ հանդիսանում է գեղարվեստի գլխավոր նպատակը: Բակունցյան հերոսները՝ լինի դա գյուղացի թե վաճառական, գավառական

շինովնիկ, թի ապաղգաշնացած որևէ գործիչ, հանդես են գալիս ոչ թե տվյալ հասարակական ուժի սոցիալական մերկ արստրակցիայի ձևով, այլ անհատական հատկանիշների միջոցով:

Հայ գրականությունը (ներառյալ նրա դասական անցյալը) քիչ գործեր ունի, որոնք իրենց մանրակրկիտությամբ, դիտողություների հարստությամբ և մանրամասնությունների առատությամբ կարող են համեմատվել «Կյորեսի» հետ: Կենսաբանի նման՝ Բակունցը կյանքը հետախուզում է նրա բոլոր մանրուքներով, այդ մանրուքներին հաղորդելով ընդհանուր նշանակություն՝ տվյալ իրականության բնութագրման համար: Նյութի մասնավորացումը Բակունցի ստեղծագործության մեջ անխմսառ հակում չէ դնելի նատուրալիստական մանրուքը, այլ կյանքի բաղմերանգությունը և ամբողջությունը ցուցադրելու գեղարվեստական նպատակագրումով պայմանավորված երևույթ: Դա Բակունցի տաղանդի առանձնահատկությունն է՝ տալ կյանքի պատկերն իր նախնական փայլով, իր հնչուններով, իր բնական ուրվմով ու գունեքով:

«Կյորեսի» մեջ նկարագրված մարդկանց, բարձրի, սովորությունների ուսուցողական ծաղրագույն արժանահավատությունը պայմանավորված է այն բանով, որ Բակունցի նկարագրական ձիրքը ղեկավարում է ճշմարտության խստապահանջ ղգացմունքը: Այդ նույն ղգացմունքն է ղեկավարում նաև նրա իրոնիան, որը գրվածքում դաժան ճշմարտությունը մեջեմեջ է հշուտում լիրիկական քննքուշ երանգների հետ, կծու, սարկաստիկ ծաղրը՝ հումորի տխուր շիթերի, առօրյա սրտղան ռոմանտիկական բարձր ոգեշնչման հետ:

«Կյորեսի» ոճի հստակությունը, գունագեղ պատկերավորությունը, տիպերի հոգեբանական կերտվածքը, նրբահշուտ կառուցվածքը, սյուժեի խտացումը, երբ ոչ մի տողում չես ղգում դատարկություն, ոչ մի էջում չես հանղիսղում պատկերի ու մտքի նոսրության՝ այսօր էլ մնում են իրրե ընդօրինակման արժանի երևույթներ:



Հենվելով դարձյալ գյուղաշխարհի, նրա բնակիչների սոցիալական հոգեբանության և կենցաղի անղուգական իմացության վրա, գրղը պատրաստղում էր իր երկարամյա ղննումները, տպաղորությունները, իր քաղաքացիական իղիալները հանրագումարի բերել մի կապղտաղ գործի մեջ: Այդ մտնումներտաղ երղը լինելու էր

«Կարմրաքարը», որտեղ նա նույն իրականությունն է պատկերում, ինչ որ իր պատմվածքների մեծ մասում, միայն ավելի ընդարձակ տեսադաշտով և ստեղծագործական ավելի լայն հայեցակետով:

Թեև Բակունցը չհասցրեց ավարտել «Կարմրաքարը» (սկսել է գրել 1928-ին), սակայն այն հանգամանքը, որ նա հայ գրողներից առաջինն անդրադարձավ ժողովրդի գեղարվեստական պատմությանը էպոպեայի ժանրով հյուսելու գործին, վկայում է նրա գաղափարական հասունացման և սոցիալիստական ռեալիզմի բնորոշ տենդենցի խոր ըմբռնողության մասին:

«Կարմրաքարը», ինչպես պարզվում է տպագրված հատվածներից, արտացոլում է հեղափոխության նախօրյակի հայ գյուղի սոցիալական իրականությունը, այսինքն այն ժամանակաշրջանը, երբ կապիտալիստական արշավը եռանդուն արագությամբ արդեն մուտք էր գործել նաև հեռավոր, մոռացված անկյունները, մի հարվածով գետնահարելով նահապետականության սրբազործված կապերը և դրանք փոխարինելով հակամարդկային արատներով: «Քաղաքակրթված բարբարոսությունը» (Վ. Ի. Լենին) տրագիկորեն է անդրադառնում հայ գյուղի հետագա դարդացման վրա: Նա ոչ միայն սրում է հակասությունները, այլև ամայացնում է գյուղաշխարհը, գյուղի բնակիչների հոգեկան կյանքը ենթարկում «ավետյաց երկրի» անուրջներին, նրանց սիրտը լցնում հողի կորուստի տաճնապներով ու գյուղի կործանման անելանելի թախիծով: Մանր արտագրողների օրեցօր խորացող տնտեսական անզորությունը դառնում է այն պատվանդանը, որի վրա իր աղբեցությունը շառավիղն է ընդարձակում գյուղական բուրժուազիան՝ բարձրացող կուլակությունը: Սա ուռճանում է վարժու աշխատանքի հաշվին, դիմում է տնտեսության բարձր ձևերին, տրի համեմատ և ուժեղանում է գյուղական մասսաների շահագործումն ու աղքատացումը, այսինքն տեղի է ունենում այն երևույթը, որը Լենինն անվանում է «...Գյուղացիների ապագյուղացիացում»¹:

«Կարմրաքարը» այն ժամանակաշրջանի պատկերն է ներկայացնում, երբ «ոմանք հարստանում էին, ոմանք աղքատանում: Հարստացողը մի աչք ավել էր տուն շինում, կամ մի կտոր հող առնում, զույգ եղբ դարձնում երկու-երեք, ընկնում, բարձրանում: Մեկը մյուսին ոտնատակ էր տալիս: Կռվում էին, գլուխ ջարդում, պատահում էր, որ մարդ էին սպանում: Ոմանք ուրիշ քաղաքներ

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 1, էջ 215:

էին գնում վաստակի և այդ վաստակը, որպէս հնչուն արծաթ, քան-
գում էր, խարխլում այն, ինչ սպասում էր թեթև շնչի՝ փլվելու հա-
մար»։ Բակունցը բացահայտում է գյուղական ընտանեկան խա-
ղաղութան յուրահատուկ գեներալիտը և մատնանշում է տնտեսական
այն գործոնները, որոնք հայ գյուղաշխարհը հանում են իր նախ-
կին «խաղաղ» հունից, և կապում հասարակական նոր հարաբերու-
թյուններին հետ, գյուղացիութեանը դատապարտում ծանր և տաժա-
նակիր աշխատանքին։

Այս նոր տնտեսական կյանքը իր հետ բերում է հասարակական
որոշ հոգեբանություն, ուժեղացնում է գյուղացիութեան անբավա-
րանությունը, ինչ-որ հակադարձ ուժով նրանց մեջ ար-
մատավորում հին կյանքի ձևերի պաշտամունքը։

Կարմրաքարի գյուղացիները թախիծով ու կարոտով են հիշում
այն «երանելի» ժամանակները, երբ դեռ չէին ապականվել բարքե-
րը, երբ չէր խլվել գյուղացու ազատությունը և չկար այն ծանր
փոխհարաբերությունը, որն այս նոր շրջանում ստեղծվել էր քաղա-
քի և գյուղի միջև։

Ո՞րն էր այդ հին կյանքի բնորոշ հատկանիշը, նրա առանձնա-
հատկությունը, որի վերհուշն անգամ սրում էր հայ գյուղացիու-
թեան կարոտի դժգոհությունը. «Այն ժամանակ քաղաքը մեծ չէր,—
դատում են Բակունցի նկարագրած գյուղացիները,— դերձակը դու-
քան շուններ, ձուկին մի ասել էր, մի մկրատ։ Տնետուն ման էր
գալիս, և՛ աշխատում, և՛ տանն էր հաց ուտում։ Երեք օրում մի
արխալուղ էր կարում։ Քաղաքում մի քանի դուրգար կային և ներ-
կարար, բայց դուքանդարը շատ էր։ Թավրիզից ուղտերի քարա-
վանով ճոթ ու կտոր էին բերում, շիլեյի, գյուլի աղլուխ, շաքարը
փափուկ էր, մի քիչ դեղին... Հիմա Հիւրանի որդի-Մկրտումի խա-
նութեամբ տասը փութով էլ կարելի է շաքար առնել, և այն էլ լավը,
կապույտ խալերով, շուտ չհալվող... Նրանք հիմա շիլեյ չեն ծա-
խում... ուզող չկա։

Առաջ նեղ կածան էր, բայց քանի-քանի մարդ ծեծեցին ու կա-
ծանը մի քիչ լայնացավ, ճանապարհ շինվեց մինչև քաղաք։ Իսկ
ի՞նչ է դառել այդ քաղաքը։ Ինչ տներ, ինչ խանութներ։ Ո՞ւր է ա-
ռաջվա դերձակը, ուր մկրատը թեի տակ տնետուն էր ման գալի։
Ճանապարհը բացվեց, Կարմրաքարից շատ մարդ դուրս գնաց։ Եվ
Ավան ամին մեկ-մեկ հիշում էր նրանց, որոնք հեռացել էին գյու-
ղից։ Տասներկու հոգի Բաբու էր, Ծատուրի թոռը Պետրոսյան էլ լի-
նում...»։

Կածանը դառնում է ճանապարհ: Այս դիտողությունը գյուղական բնակարի ձևափոխության սովորական պատկերում չէ, այլ հագեցած է խոր բովանդակությամբ, և վառ ձևով տալիս է հայ գյուղի ներքին կյանքի հեղաբեկումը նոր տիրոջ «հաղթական երգի» առաջ: Ի՞ր մաճ ու արորին, ի՞ր հողի պատառիկին սոցիալական դամված գյուղացու համար դա ամենամեծ ողբերգությունն էր, նրա կարծեցյալ «աղատության» կործանման սկիզբը: Այդ ճանապարհով են գյուղ թափանցում կապիտալիստական հարաբերությունները, ավերելով գյուղական համայնքի դարերով «սրբազորված» հիմքերը, այդ ճանապարհով են գյուղից հեռանում նրա առողջ, կենսունակ ուժերը, մոլորվում կամ բարձրանում կյանքի վիզագններում:

Հողագրկման ընթացքի սկիզբը դիտելով որպես «քաղաքակրթված բարբարոսության» ավերիչ երթի և ապականության հետևանք, Բակունցը բնակիստ արվեստագետի վրձնով ցույց է տալիս հայ գյուղի բարոյական հիմքերի խորտակումը, հակամարդկային բնաղդների առաջացումն ու մարդկային հարաբերությունների մեջ ներմուծված կոպիտ ևսամուլական ոգին:

Բայց սա հարցի մի կողմն է: Պակաս կարևոր չէ նաև վնասում արժարժվող այն թեման, որը կապվում է ժողովրդական առողջ տարերքի հետ: Հայ գյուղի բնութագրության մեջ պահպանելով ժամանակի պատմական դժերը, Բակունցը, միաժամանակ և ավելի մեծ շահով, կանգ է առնում հայ գյուղացիության կերպարի լուսավոր գծերի վրա, ժողովրդային կենսափոխությունների այն տարրերի վրա, որոնք կապվում են աշխատանքի, հայրենի հողի, իսկական մարդկայնության հասկացողությունների հետ: Նա այստեղ, այս գրվածքում ևս, զարգացնում է իր ստեղծագործության այդ առաջատար թեման, բացում է մոռացված աշխարհի բանաստեղծական ոգին, ժողովրդական կենցաղի բարոյական անաղարտությունը: Սրանով էլ պատճառաբանվում է գյուղացիության հողեկան աշխարհի և գիտակցության մեջ առաջացած «լուսավորման» պրոցեսի սկզբնավորման նկարագրությունը, որով փակվում են անավարտ վեպի էջերը:

Պատմական-սոցիալական այս հարուստ պորբլեմատիկան վնասում մեկնաբանվում է ոչ թե վերացական դատողությունների գունավորումով, այլ գյուղական կենցաղի, գյուղական տիպերի գեղարվեստական վերլուծության սկզբունքով:

Վեպը սկսվում է Կարմրաքար գյուղի ծննդաբանության՝ զրավոր աղբյուրներում պահպանված տվյալների և բանավոր խոսքի

մեջ շրջող ավանդությունների հիշատակությամբ. «Կարմրաքար» գյուղն առաջին անգամ հիշատակում է գրենագեր զնդի պետ Երմուշ 2-րդը իր այն ռապորտում, որ 1823 թ. ապրիլի 17-ին ներկայացրել է Կովկասյան մարզի պետ՝ ինֆանտերիայի գեներալ Ալեքսեյ Երմուշովին:

Հստ այդ ռապորտի, այն ժամանակ Կարմրաքարն ուներ 19 ծուխ, որոնցից հարկատու չէին միայն 3 ծուխ: Ոչ ռազմական և ոչ էլ տնտեսական նշանակություն չտալով, գնդապետը Կարմրաքարը համարել է ոչ որպես գյուղ և դիմացը նշանակել՝ «մշտական ձմեռանոց»:

Առաջին վիճալուծյունից հետո Բակունցը բերում է նաև երկրորդ գրավոր աղբյուրը. «Այդ թվականից մի քանի տարի հետո նույն վայրով անցել է և մի վարդապետ, որի ճանապարհորդական հիշողությունների մեջ կարելի է գտնել Կարմրաքարի անունը: Այդ գյուղի մասին նա գրել է հետևյալը. «Խորաձոր անդունդ և դաշտաձև հովիտ, զարդարյալ ծաղկոք և առատ բուսոք: Գարունն աստանոր բերի զնմանությունն Նդեմի...»:

Այս համառոտ փաստական հաղորդումից հետո հեղինակը մի կողմ է քաշվում և խոսքը տալիս է հերոսներին: Սրանք խոսում են, վիճում, նոր փաստարկումներով ապացուցում Կարմրաքարի հիմնադրման այս կամ այն վարիանտը, նորից վիճում, նորից խորհրդածում, և այսպես անվերջ: Պատմական հետաքրքրությունը չէ, որ նրանց մղում է այնքան կիրք դնելու իրենց խոսքերի մեջ, այլ այն գործնական շահագրգռությունը, որ ժամանակը հարուցել է իրենց առաջ: Կարմրաքար անվան ստուգաբանությունից և գյուղի հիմնադրման ավանդություններից ավելի, նրանց հետաքրքրում է գյուղի այսօրվա դրությունը, հողի սոցիալական պրոբլեմը:

Մաճկալ Ունանը, ջրաղացական Անդրին, այգեգործ Ավան ամին այն կարծիքին են, որ «Կարմրաքարը ապրելու տեղ չի», որ ինչպես ասում է ջրաղացականը. «Առաջ հողը պտուղ էր տալիս, հիմա, հողը խռովել ա: Հին խոսք է, որ հողը կոխվ չի սիրում... Հիմա էլ կռածմունքը շատ է, մարդկանց մեջ լիությունը խանգարված է: Կովը, որ կով է, էլի չարացած ժամանակը կաթը քաշում է: Հողն էլ էգպես: Երեսը՝ հազար մեղավոր մարդ է կոխ տալիս, թքում են, արյուն են թափում... Սրտի մեջ սատկած շուն են դցում: Էլ էն հողը պտուղ կտա...»:

Նախերգանքի մեջ պարզվում է հողի նկատմամբ երկու վերաբերմունքի, երկու տարբեր հայացքների գոյությունը: Դա փաստո-

րեն երկու աշխարհի թեմայի սկիզբն է: Դրանցից մեկը ժողովրդական ճշմարտության՝ հողի աշխատավորների, արդարության վարպետների աշխարհն է, մյուսը՝ հողի իրավական տերերի, բայց հողի թշնամիների աշխարհը: Նայած թե Կարմրաքարի բնակիչներից ո՛վ ի՛նչ վերաբերմունք ունի հողի նկատմամբ, պաշտպանում է այն, թե համիշտակում, սիրում է այն, թե միայն թալանում, սրանով տրոշվում է նրանցից ամեն մեկի սոցիալական-հոգեբանական նկարագիրը: Հողի փիլիսոփայությունը, որի կրողները այն քաղում են իրենց սոցիալական ողբերգությունից, Բակունցի այս գրվածքի ամենանվիրական և ամենախոր միտքն է, որը ստեղծում է գեղարվեստականորեն հիմնավորված կոնֆլիկտը գյուղական աշխարհում՝ մի կողմից խոջա Հիբանի, սրա որդիների, մյուս կողմից գյուղի բազմափորձ ծերունիների և սրանց նոր շառավիղների միջև: Հին սերունդը, որոնց մեջ են Անդրին, Ավան ամին, Ունանը, ստեղծել է յուրահատուկ բարոյախոսություն կյանքի կառուցվածքի հավիտենական անփոփոխության մասին: Ծիշտ է, նրանց անբնական է թվում այդ կառուցվածքը, նրանք դժգոհում են, երբեմն տարերային խուլ բողոք արտահայտում իրենց սոցիալական թշվառության դեմ, բայց անդոր են գործնական քայլերի դիմելու: Նրանք ամբողջովին գտնվում են խոջա Հիբանի տիրապետության տակ, որը ուռճանում է իրենց արդար վաստակով ու քրտինքով ապրող գյուղացիների շահագործման հաշվին: Գյուղացիներն ունեն իրենց շահերի ազոտ գիտակցությունը, զլուխ են ջարդում՝ լուծելու իրենց գոյությունը արգարացնող կռվանները, բայց ավելի շատ խենթ ու միամիտ երազողներ են՝ ապովինած հույսին, բնության ողորմածությանը, ենթարկված ճակատագրի փիլիսոփայությանը, չափականված անցյալի վերհուշին:

Նրանց հակապատկերն է խոջա Հիբանը՝ Բաֆֆու, Պոռչանի, Մուրացանի երկերում նկարագրված գյուղական վաշխառուի տիպի շարունակությունը:

Շատ մանրամասն, մինչև ամենափոքրիկ հոգեբանական ներբերանգները, տրված է այդ վաշխառուի գեղարվեստական բնութագրությունը: Հիբանի անասնական «փիլիսոփայությունը» որդեգրում են նրա որդիները՝ կուլակության բարձրացող ուժերը:

Բակունցը հարազատորեն ցուցադրում է խոջայի որդիների աշխույժ գործունեությունը հոր մահից հետո, սղոցարանի կառուցման փաստով վերլուծելով կապիտալիստական հարաբերությունների այսպես կոչված «կուլտուրական» ձևավորման մեխանիզմը: Վե-

պում մեծ տեղ է գրավում Հիբանի և նրա որդիներին թեման, սակայն գրանուլ չի սպառնում ժամանակի նկարագրությունը։ Նրանց գործունեության պատմությունն ու սոցիալական ճակատագիրը հաջողությամբ ներմուծվում է ժողովրդի ճակատագրի էպիկական պատմի հոսանքի մեջ՝ կապիտալիստական արշավի ֆոնի վրա առանձնացնելով ժողովրդի հոգեկան կյանքի պրոցեսի ցուցադրումը։

Հայն վրձնով, թանձր դույններով, դիալոգի շողշողուն փայլով՝ արձակագիրը տալիս է պատմական տեղաշարժերի ընթացքին համապատասխան ժողովրդի հոգու մեջ սկսված սոցիալական բեկման առաջին ցուբերը։

Նրա վիսյական սխտեմի մեջ գոյություն չունի գլխավոր և երկրորդական հերոսների տարանջատում։ Ժողովրդի կերպարը վերարտադրելու համար նա կիրառում է երաժշտագիտական տերմինով ասած՝ բազմաձայնության սկզբունքը։ Դրա կիրառումը ոչ թե տուրք էր անդեմ մասսայակերպության տենդենցին, այլ էպոպեայի ժանրային բնույթից բխող ստեղծագործական հնարանք։

Ժողովրդական բազմանդամ ընտանիքի ամեն մի ներկայացուցիչ ունի իր կոնկրետ բնավորությունը, իր դեմքը, իր մեջ կրում է ազգային կյանքի առանձնահատկությունները խտացնող գաղափարը։ Թե՛ Ավան ամին՝ ընդհանուրի ցավերով տառապող ու հողի նկատմամբ ալնիվ սիրով լցված մի մարդ, թե՛ բախտից միշտ դժգոհ մաճկալ Ունանը, թե՛ ավանդությունների ու պատմությունների անուպառ շտեմարան ջրաղացպանը, թե՛ Շալունց Սիմոնը, թե՛ Թելունց պառավը, դինվորությունից վերադարձած Արզումանը, բուլղար ավազակապետի պատմությամբ հափշտակված գարբին Վանեսը և մյուսները՝ իրենց ճակատագրով, հանդիսանում են ժողովրդական ամբողջական կյանքի առանձին երևույթներ։ Նրանց հետ կապված դրվագները, հյուսվելով էպիկական ընդհանուր հոսանքին, բացում են ժամանակի հոգեբանությունը և հայ ժողովրդի ազգային կյանքի առանձնահատկությունները։

Ժողովրդական կյանքի պրոբլեմները լուծելու իմաստով վեպում առանձնահատուկ տեղ են գրավում հեղեղի, դորահավաքի տեսարանները և «Զեյթայի ավերումը» գլուխը։ Առաջինը մի սիմվոլիկ պատկեր է, ուր գրողը ցուցադրում է անգամ տառապանքի մեջ արտահայտվող ժողովրդական արդարամտության ու բարության մեծ ուժը, իսկ դորահավաքի տեսարանում այնքան լավ է տրված տրագիկական հանգամանքների կոլորիտը և այնքան նուրբ ձևով՝ դասակարգային խնդրագիտակցության դարձումը հողի աշ-

խատավորները մեջ: Այս հանգուցային տեսարանում Բակունցը ցուցադրում է տարերային բողոքի անցումը գործնական պայքարի թեմային:

Այստեղ վիպասանի ուշադրության կենտրոնում է այն պրոբլեմը, թե ինչպես հայ գյուղը իր միջից ծնում է նոր հերոսներ, վարքագծի նոր ձևեր: Սա առաջին հերթին կապվում է պատերազմից վերադարձած և նորից զորահավաքի կանչված Արզումանի կերպարի հետ՝ պոետիկական մի կերպար, որ արդեն զիտակցում է ժողովրդի մեջ ամբարված հզոր ուժը և բռնում է պայքարի ճանապարհը:

Գարբին Վանեսի որոնումները, Արզումանի հերոսական վարքագիծը, «Զեյթայի ավերումը» զլխում նկարագրված հայ գյուղացու խոր հումանիստական քայլը ագրեզանցի գյուղացու ավերված տան նկատմամբ (Չուլիս Պուլանը Թեմուրի քանդված տան պատերն է շարում), հերոսների գործունեության մասշտաբների ընդլայնումը, — այս ամենը ասում են, որ Բակունցը գրվածքի հետագա հատվածներում զարգացնելու էր հին և նոր աշխարհների բախման մոտիվը, ցույց էր տալու ժողովրդի վերածնության նիրհած ուժերի հետագա զարգացումը դեպի Հոկտեմբերյան հեղափոխության գաղափարները: Նրան դեպի այս պրոբլեմն էր տանում պատմական ճշմարտությանը հարազատ ռեալիստական վերարտադրության միտումը:

Բակունցի ստեղծագործության կարապի երգը հաշատուր Աբովյանին նվիրված վեպն է: Այս վեպից տպագրվել է միայն երկու ամբողջական հատված «Նորհրդային զրականություն» հանդեսում (1935, №№ 1, 2, 3): Առաջին հատվածը վերնագրված է «Lieber Armanier» և նախերգանքի հետ միասին նվիրված է Աբովյանի կենսագրության ուսանողական շրջանին՝ ռուսահայ ուսանողության գաղափարական առաջին օրրան Գորպատի կյանքին, իսկ երկրորդը՝ «Գործ Մայրանա, դստեր Մկրտումի» գլուխը նվիրված է պարսկական տիրապետությանից ազատագրված Երևանի նահանգի իրադարձություններին, երբ Աբովյանը վարում էր Երևանի գալառական գպրոցի տեսուչի պաշտոնը:

«Հաշատուր Աբովյան» վեպը անավարտ տեսքով էլ անկրկնելի երևույթ է հայ գրականության պատմության մեջ և՛ նրանով, որ նվիրված է մեր ժողովրդի պատմության ամենանվիրական և ամենաողբերգական դեմքին, և՛ նրանով, որ պատմական վեպ ստեղծելու առաջին խիզախ քայլը լինելով ուսվետահայ գրականության

մեջ, դնում է պատմավեպի և՛ պոմբոլեմի, և՛ նրա գրական օրակատիկայի սկիզբը: Վեպի տպագրված հատվածները այնքան իմաստաշարժված են և ստեղծագործական բովանդակում մշակված, որ հաստատուն հիմքեր են տալիս՝ պարզելու Աբովյանի կերպարի քակունցյան պատկերացման յուրահատկությունը, պատմավեպի ստեղծման ասպարեզում կիրառած նրա գեղարվեստական սկզբունքները:

Երբ Բակունցը գրում էր «Խաչատուր Աբովյան» վեպը, աբովյանագիտությունը դեռ նոր էր թոթափում հայ մեծ գրողի ու խիզախ մտածողի, հայկական լուսավորական շարժման մեծագույն ռահվիրայի կյանքի ու գործունեության շուրջը ստեղծված հարյուրամյա առասպելները: Աբովյանի կերպարը, քննվելով մարքսիստական գիտության լույսի տակ, ազատագրվում էր և՛ անցյալում, և ավելի մոտ շրջանում ստեղծված գոեհիկ-սոցիոլոգիական գնահատականների, «հոգեբանական» սխալ, հակագիտական վերլուծությունների թանձր շերտից, և հայ ժողովրդի քաղաքական ու ազգային ազատագրության գործի անմահ նահատակը, որը բոցավառեց հետագա սերունդների ճանապարհը, պատմության առաջ կանգնում էր իր գործի անչափելի նշանակությամբ. վիթխարի վաստակով պայծառ դիմապատկերով:

Նոր ժամանակն ուղղություն էր տալիս պատմության գնահատությանը, գիտական ամուր պատվանդանի վրա դնում անցյալի արժեքների և անցյալի նշանավոր գործիչների պատմական դերի հարցը: Առանձնապես սուր դոտեմարտ էր մղվում խաչատուր Աբովյանի պատմական նշանակության, նրա գործի ու անձնավորության շուրջը: «Աբովյանի հարցի» գիտական լուծմանը մասնակցում է նաև Ակսել Բակունցը՝ ստանձնելով պատմաբան-բանասերի դեր: Աբովյանի անհայտացման դարավոր առեղծվածի շուրջը նա 1932 թվականին հատուկ գիտական հետազոտություն է գրում և հրապարակում առանձին դրքով¹:

Աբովյանի անտիպ հիշատակարանների և նամակների, նրա գեղարվեստական ստեղծագործության առանձին տվյալների և արխիվային նորահայտ գրությունների հիման վրա, Բակունցն իր ուսումնասիրության մեջ մի առ մի քննում է Աբովյանի անհայ-

¹ «Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ քաղաքացու» (արխիվային նոր վավերագրերի և անհայտ նամակների հիման վրա գրեց Ակսել Բակունցը), Պետհրատ, Երևան, 1932:

տացման վերաբերյալ մինչև այդ գոյություն ունեցող տնտեսակաները և, հերքելով դրանք, առաջադրում է Աբովյանի «անհայտ բացակայության» մի նոր վարիանտ, որը հանգում է հետևյալին. Աբովյանը հուսախաբւթում է ռուսական ղեկների հաղթությունից սպասած իր քաղաքական ակնկալությունների ու ծրագրերի մեջ և, անելով «անհանգիստ» ժամանակի՝ 1848 թվականի հեղափոխության համբավը, շարժվում է տեղից», հայ գյուղացիության մի մեծ խմբի հետ հեռանում է ռուսական սահմաններից: Բակունցի ստեղծած «շրջադարձի» տեսակետը կամայական էր և չհիմնավորված: Հետագա տասնամյակների դրականադիտական և բանասիրական ուսումնասիրությունները համոզիչ փաստարկումներով ի հայտ բերեցին Բակունցի տեսակետի ապացուցման համար մեջ բերված տվյալների հակասականությունը:

Բակունցի պատմա-բանասիրական հետազոտությունը, չնայած պատմական ճշմարտության հետ ընդհանրություն չունեցող «շրջադարձի» ֆանտաստիկական լեգենդին, ուշադրության արժանի երկու կարևոր մոմենտ է ի հայտ բերում. նախ այն, որ իրեն ժամանակակից և նախորդող պատմաբաններից առաջ անցնելով, Բակունցը Աբովյանի աշխարհայացքը կապում էր արթնացող հայ դեմոկրատիայի գաղափարական տրամադրությունների, հայ գյուղացիության անմիջական շահերի հետ, և երկրորդ՝ պարզում էր Ակսելի խոր հետաքրքրությունն ու ծարավը դեպի Աբովյանի անձնավորությունն ու նրա գործը: «Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ» բացակայում» հետազոտությունը յուրօրինակ տակտիկական քայլ էր Բակունցի կողմից՝ ավելի խոր հասկանալու Աբովյանի անհատականությունն ու ժամանակը, ավելի ճիշտ ըմբռնելու պատմության գլխավոր ուղղությունը և ճիշտ կողմնորոշվելու պատմության զարգացման տենդենցների էության մեջ:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի տպագրված հատվածների մեջ բերված պատմական նյութի արժանահավատությունը, սպատմական-իրական փաստերի հարստությունը և դրանց խելությունն ասում են, որ Բակունցը երկարատև ու շանադիր աշխատանք է կատարել պատմական ժամանակաշրջանի դոկումենտների և ի. Աբովյանի ձեռագրերի հետ (որոնց մեծ մասը այն ժամանակ դեռ հրապարակված չէր), գիտական հազվագյուտ բարեխղճությամբ ուսումնասիրել է Աբովյանի արխիվը՝ Դորպատյան շրջանի օրագրերը, նամականին, պաշտոնական գրությունները, գիտական ուսումնասիրությունները, ապա նաև ժամանակի եկեղեցական կոնդակ-

ներն ու հոգեւոր դործիչներն գրությունները, դատական ակտերը, պարսկական տիրապետութեան և ռուսական զորքերի հետ կապված պաշտոնական հարուստ վավերագրերը, նյութական հուշարձանները և այլն:

Աբովյանի կյանքի մասին պատմող գրավոր հուշարձանները, որոնք հաճախ դար տւ ցրիվ, կցկտուր, հարեանցի տվյալներ են պարունակում իրենց մեջ այս կամ այն իրադարձութեան մասին, Ակսելի հայացքի առաջ այնքան թափանցիկ են դարձել, որ դրանց օգնութեամբ նա հայտաբերել է 100-ամյա հնութեան մարդկային հարաբերութեաններն, սոցիալական ու հոգեբանական կրթերի կենդանի հշուտածքը, սլարդել է անցյալ կյանքի «գաղտնիքները»: Հնութեան դրոշմը իրենց վրա կրող բնկորներն միջոցով Բակունցը մեծ հմտութեամբ տւ հնագետի աչքով վերականգնել է դարաշրջանի տրամադրութեաններն, հասարակական տարբեր շերտերի փոխհարաբերութեաններն, կենցաղի ու սովորութեաններն, աշխարհագրական ու ազգադրական միջավայրն, նիստ ու կացի, լեզվի նկարագիրը, ուրիշ խոսքով տվել է «իրականութեան ճշմարտութեանը» (Բելինսկի):

Պատմական փաստերի արժանահավատութեանը պահպանելու պահանջը Բակունցը չի հասկացել որպէս փաստերի մեխանիկական գումար, այլ պատմական սկզբնաղբյուրների ընձեռած տվյալների բաղմագնանութեան ու հարստութեան մեջ աշխատել է գտնել պատմական փաստի ընդհանրացնող հատկութեանն ու երևույթի «անհատականութեանը», այսինքն՝ ընտրել է այն ճանապարհը, որը գեղագետի տարանջատում է պատմաբանից:

Պատմական-իրական կյանքից շնչվելու և միաժամանակ այդ փաստի հոգեբանական-սոցիալական էութեանը արվեստի արժեքի վերածելու փայլուն օրինակ է «Գործ Մայրանա, դստեր Մկրտումի» դրամը:

Բակունցի ստեղծագործութեանը, սակայն, խստորեն ստուգված և հավաստի գոկումենտալ հիմք ունենալով, միանգամայն հեռու է պատմական գոկումենտ լինելուց: Պատմական իրականութեանը Բակունցը մոտեցել է քննախուլից պատմաբան-բանասերի քանադրութեամբ և հեռացել է նրանից որպէս արվեստագետ, այսինքն պատմական հսկայական նյութի գիտական ուսումնասիրութեանը դարձրել է յուրատեսակ դիտակետ՝ պատմական փաստերի միջից զինված աչքով դուրս բերելու նրանց հոգեբանական-հուղական բովանդակութեանը, և տալու իր ինքնուրուշն, գեղարվեստական մեկնութեանը՝ Աբովյանի ու նրա ժամանակի մասին:

Ո՞րն է Բախունցի ելակետը, նրա գաղափարական կոնցեպ-
ցիայի մեխը:

Դատելով հրապարակի վրա հղած բավականաչափ ընդարձակ
հատվածներից, դժվար չէ նկատել, որ, անդրադառնալով Աբովյանի
կերպարին, գրողը ցանկացել է ցույց տալ հայ իրականության մեջ
XIX դարասկզբին խոշոր անհատի երևան գալու պատմական անհրա-
ժեշտությունը, այն անհատի, որը կոչված էր շնչփորելու ժողովրդի
ազատագրական մտքի զարթոնքը, նրա զարգացումը առաջ տանե-
լու առաջադիմության, կյանքի վերածնունդն ուղիով: Ոչ միայն
դա: Նշատակադրվել է ցույց տալ այն անհատի պատմական ող-
բերգությունը, որը թեև իր ձևերն է վերցնում ժամանակի արմատա-
կան հարցերի լուծման դեկը, սակայն ժամանակի խավար ուժերի
դեմ միայնակ մաքառելով, ողբերգական վախճան է ունենում, ապ-
րելով նոր ծնվող գաղափարների ողբերգական կործանումը:

Աբովյանի կերպարը գրողը մեկնաբանում է ողբերգական հե-
րոսի ասպեկտով, բաց անկելով այն խոր հակասությունը, որ հին
կարգը ստեղծել էր իր գոյությունն արդարացնող հասարակական
նորմերի և այդ կարգի կաշկանդիչ շղթաները փշրել ցանկացող ու
սավոր անհատների միջև:

Աբովյանը թե ըստ իր գործի պատմական օբյեկտիվ բովանդա-
կության և թե ըստ Բախունցի սուբյեկտիվ սլատկերացման, երկու
դարի սահմանագծում բարձրացած մի նոր Պրոմեթևս էր, որը պատ-
մական ասպարեզ է դուրս գալիս լույսի, աղատության և բանակա-
նության կրակ բերելու իր ժողովրդին, ուղիներ է որոնում՝ ժողովրդը-
դի ազատագրական զարթոնքը կազմակերպելու, սակայն ապրում է
ցանկության և դործողության ծանր դրաման, դառնում է իր ժամա-
նակի զոհը:

Բախունցի վիպական սլատկերացման համաձայն, Աբովյանը
մաքառման հերոս է, ողբերգական անհատ, նահատակ, որն իր մեծ
սրտի ու մեծ ինտելեկտի շնորհիվ անսահմանորեն վեր է բարձրա-
նում իր միջավայրից:

Գաղափարական այս նշանաբանին է հնթարկված ոչ միայն
դիխավոր հերոսի անձնավորության, նրա բնավորության անհա-
տական գծերի ցուցադրումը, այլ նաև նրա փոխհարաբերությունը
ժամանակի հասարակական ուժերի հետ, նրա վերաբերմունքը գնալի
դարաշրջանի աչրող հարցերը, որոնք մարմնավորվել են վնասի հե-
տաքրքրական կառուցվածքի ու սյուժեի մեջ:

Այս առաջատար գաղափարը Բախունցը մատուցում է ոչ իբրև

արդեն պատրաստի, նախապես «սրբագործված» եղբակացութեան, այլ Աբովյանի կյանքի, գործողութիւնների, խորհրդածութիւնների, նրա կերպարի սոցիալական բնութագրութեան միջոցով է հասնում նման և ոչ ուրիշ պատկերացման: Ուրիշ խոսքով, այս գաղափարը և նրա մարմնավորումը հանդիսացող գրական կերպարը զարդանում են ոչ թէ զուգահեռաբար, իրարից անջատ, այլ սերտորեն միահյուսված են միմյանց, գաղափարը գոյութիւն ունի միայն և միայն իբրև գեղարվեստական կոնկրետ կերպար:

Իդ մտահղացումը հաջող լուծելու համար Բակունցը կանգ է առել Աբովյանի կյանքի այն ամենակարևոր գրեթեզների ու լինմանների վրա, որոնք առավել կամ պակաս շափով կարող են օգտակար լինել ողբերգական հերոսի և ողբերգական պայքարի կոնցեպցիային:

Նա նախ և առաջ փայլուն է լուծել կոմպոզիցիայի հարցը: Ինչպես հայտնի է, Աբովյանի առաջին մեծ սխրագործութիւնը հին աշխարհի ուժերի դեմ, նրա առաջին բացահայտ մարտահրավերը եղավ Արարատի վերելքը: Դա վերածնութեան ազատախոհ մթնոլորտում առաջին հանդուգն քայլն էր, առաջին մեծ հարվածը աստվածարանական դոգմաներին: Արվեստագետի սրատեսութեամբ Բակունցը վնասը սկսում է միջավայրի և հերոսի միջև ստեղծված կոնֆլիկտից («Դեպի լյառը Մասիս»), որը ծայր է առնում Արարատի վերելքի կապակցութեամբ, և այնուհետև, խորանում է ու ողբերգական շափերի հասնում նրա գործունեութեան հետագա շրջաններում:

Հետաքրքրական է նշել, որ Աբովյանի՝ որպես իր ժամանակի գեմ միայնակ մաքառողի, ողբերգութեան ելակետն է նաև Ծ. Չարենցի «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմի առանցքը, որի տողերը Բակունցը բնաբան է դարձրել իր գրվածքի համար:

Ի՞նչ ընդհանրութեան հիման վրա է խաբսխվում երկու արվեստագետների այդ գործերի նմանութիւնը:

Բացի այն, որ Ակսելի գրքի նախադուր՝ «Դեպի լյառը Մասիս» գլուխը, իր կառուցվածքով նման է Չարենցի պոեմին (երկու գեպքում էլ Աբովյանի խորհրդածութիւններն են իր անցած խռովահույզ ուղու, իր կյանքի իմաստի, ժամանակի մասին, երկու գեպքում էլ հեղինակների կիրառած գեղարվեստական հնարը մենախոսութիւն-խոստովանութիւնն է), այդ երկերը միմյանց հետ կապող գլխավոր հանգույցը ժողովրդին ծառայելու, ժողովրդին ստրկութիւնից ազատագրելու միտքն է: Չարենցի մոտ այդ գաղափարը արտահայտված է հայ մեծ լուսավորչի կյանքի վերջին պահի

նկարագրութեամբ, երբ նա ընտրում է կամավոր մահը. մահ-խի-
զախութիւնը: Բախունցի երկում նկարագրված է Արուսեանի կյանքի
այն պահը, երբ նա նոր է միայն մտնում գործողութեան մեջ՝ հա-
նուն իր ժողովրդի ազատագրութեան զոհաբերելու իր կյանքը:

Առաջին հայացքից այն տպավորութիւնը կարող է ստացվել,
թէ Բախունցը և Չարենցը թեմայի լուծմանը մոտեցել են հակառակ
նայրերից: Առաջին դեպքում հերոսը նոր է սկսում իր կյանքի ճա-
նապարհը, երկրորդ դեպքում նա արդեն ավարտել է իր կյանքի ու-
ղին: Բայց այս տարբերութիւնը բնավ չի խանգարում դուգահեռ-
ներ անցկացնել այդ երկու ստեղծագործութեան մեջ, տեսնել նրանց
շաղկապող կոնցեպցիայի նույնութիւնը, — այն է՝ դիպի ժողովուրդ
գնալու, կյանքի հաղարամյա ժայռակուռ քարի միջից ժողովրդի
լուսավորութեան համար ճանապարհ բացելու ցանկութեան և ժամա-
նակի ծանր շղթաների հակասութիւնը, որը խտանում է Արուսեանի
ողբերգական անձնավորութեան մեջ:

Այսպիսով, Բախունցը հենց սկզբից պարզում է իր գլխավոր
հերոսի բնավորութեան և էութեան հիմնական դիժը, իսկ այնուհետեւ,
հետագա հատվածներում նկարագրված բոլոր փաստերը, տպավոր-
ութիւնները, դիալոգները, կենցաղային կոլորիտը, փոխհարա-
բերութիւնները դիտվում են միայն և միայն իբրեւ հերոսի բնավոր-
ութեան գլխավոր հատկանիշի բնական զրոհորում: Վեպի մյուս
գործող անձինք գրեթէ անխտիր, նույնպէս կոչված են շարժման մեջ
դնելու հերոսի այս գլխավոր հոգեբանական վիճակը, չդառնալով
մեռած, անկենդան ֆոն նրա համար, այլ ինչ-որ շարժում, ինչ-որ
տեսանկյունով մասնակցելու հերոսի և միջավայրի միջև սուռչացող
կոնֆլիկտների բացահայտմանը:

Գեղարվեստական երկի կառուցման այս օրենքը իր փայլուն
մարմնավորումն է գտել «Lieber Armenier» և «Գործ Մայրանա,
գստիր Մկրտումի» գլուխներում, որոնց մեջ հնարանքը հասցնելով
նվազագույնի և առափնեպէս հենվելով պատմական ստույգ նյու-
թի վրա, վիպասանը հանգում է փայլուն արդյունքի: Այս երկու
գլուխներում գրողը պատմական փաստերը կամայականորեն չի
ենթարկում իր կոնցեպցիային, այլ հենվում է դրանց տրամաբա-
նութեան վրա, պահպանելով պատմական և հոգեբանական (գեղար-
վեստական) սկզբունքների միասնութիւնը: Նախորդանքի բուն,
կրքոտ տողերից հետո նրա պատումը մտնում է հանգարտ, անը-
տապ էպիկական պատումի հունի մեջ: Դա պայմանավորված էր
այն պարագայով, որ այս մասերում նա առանձնահատուկ ուշա-

գըրություն է դարձնում այն միջավայրի ցուցադրմանը, ուր ձևավորվում է Արուվյանի ինտելեկտը, նրա աշխարհայացքը:

Խնշ դեր է խաղում դորպատյան շրջանի նկարագրությունը Բակունցի գրվածքի ընդհանուր հյուսվածքի մեջ, ո՞րն է նրա գեղանդիւրը կամ միջանցիկ թեման: Բակունցը դրանով ցանկացել է ցույց տալ հասարակական այն կանգրիտ պատմական միջավայրը, ուր ձևավորվում են Արուվյանի՝ մարդու և գործչի գծերը և որտեղից ծնունդ են առնում նրա ազատասիրական ոգին ու լուսավորչական միսիան:

Դորպատում հասունանում է Արուվյանի կոնֆլիկտը ժամանակի դեմ, — ահա այն հիմնական գաղափարը, որը հանդիսանում է այս ամբողջ մեծ հատվածի առանցքը: Այդ կոնֆլիկտը, հոգեբանական վերլուծությունից, հոգեբանական պլանից գործնական հողի վրա է դրվում Երևանում, երբ Արուվյանը, սուր և ցավազնորեն վերապրելով Մայրանների սղբերգությունը, ուղիներ է փնտրում ժողովրդի վրա ծանրացած շղթաները թեթևացնելու համար: Վեպի վերջին հատվածը ավարտվում է Հայոց Կաթողիկոսին գրած նամակով, որտեղ Արուվյանը գործ է ածում «կոպիտ ոճ և սպառնական խոսքեր»: Այս նամակի մեջբերումով էլ ընդհատվում է վեպը: Բակունցը, որ առհասարակ նյութի ստեղծագործական կենտրոնացման վարպետ էր, հավանորեն հետագա գլուխներում զարգացնելու էր ժողովրդի ուղբերգության թեման, ավելի ցայտուն էր դարձնելու Արուվյանի ընդհարումը ժամանակի հետ:

Բակունցի հազվագյուտ էսթետիկական զգացումը «հաշատուր Արուվյան» վեպում կյանքի պատկերները օժտել է այնպիսի պլաստիկ ձևերով, որ շոշափելի կոնկրետությամբ պատկերացնում ես ժամանակի կենցաղը, Արուվյանի շրջապատը, մարդկանց բնորոշ դեմքերը:

Բակունցի «հաշատուր Արուվյանը» անցել է ոճի բյուրեղացման ու լեզվի հղկման մի այնպիսի ճանապարհ, որ հիշեցնում է Կոստանյանի նուրբ ու ոգեշնչված աշխատանքը Բաղի ու Նախագասության վրա: Դա գեղարվեստական ձևի վրա կատարված հրաշագործ աշխատանքի օրինակներից է:

Ակսել Բակունցն սպրեց ստեղծագործական հարուստ ու բազմազան կյանք: Դրա վկայություններից են նրա ակտիվ մասնակցությունը հայկական կինոարվեստին և հայերեն գրական լեզվի

մշակման հարցերին, մեր ժողովրդի ազգային արժեքների վերհանման նպատակը հետապնդող գիտական գործունեությունը. նրա ժուռնալիստական աշխատանքը և թարգմանչական փորձը:

Սովետահայ դրողների մեջ Բակունցը առաջիններից մեկն էր, որ «գործուղվեց» կինոյի բնագավառը՝ պաշտոնավարելով իւրերեւելի կինոյի սցենարական բաժնի վարիչ:

Բակունցի աշխատանքն աննկատ շանցավ հայկական կինոարվեստի պատմության մեջ, որովհետեւ գրողը հայկական նորաստեղծ կինոարվեստին բերեց իր ոչ միայն գրական մեծ կուլտուրան, տաղանդը, այլև երևույթները տեսնելու, իմաստավորելու իր Բակունցյան եղանակը: Բավական է հիշել «Սև թևի տակ» («Ազդանշան ջրվեժի մոտ») կինոնկարը՝ Հայաստանի նորաստեղծ կինեմատոգրաֆի առաջնեկներից մեկը:

Հայաստանի կինոարվեստում Բակունցի երկրորդ նշանակալից աշխատանքը՝ «Ձանգեղուր» պատմաուսույցիտն գեղարվեստական ֆիլմի սցենարն էր:

Մյուս կարևոր բնագավառը, որտեղ Բակունցը դրսևորել է իր գիտելիքները, բանասիրությունն է: Արդեն հիշեցինք Խ. Աբովյանին նվիրված հետադոտությունը, որը պարզում է նրա ջանադրությունը՝ ազգային արժեքների գնահատության հարցում: Դրան պետք է ավելացնել Վ. Այգեկցու առակների ժողովածուի՝ «Աղվեսագրքի» աշխարհաբար թարգմանությունը՝ սուաջաբանով և ծանոթագրություններով: Թարգմանությունը, թեև կատարված մասսայական ընթերցողի համար, աչքի է ընկնում գիտականությամբ և միջնագարյան առակների ու մանրավեպերի գեղարվեստական արժեքի խոր ըմբռնումով:

Բանասիրական արժեքից բացի, Բակունցի հրատարակած «Աղվեսագիրքը» հասարակական նշանակություն ունեցող երևույթ էր. որը, միանալով հայ հին և միջնադարյան գրական-պատմական հուշարձանների գնահատության ասպարեզում կատարված մյուս աշխատանքներին, ղնում էր անցյալի ժառանգության օգտագործման հարցը՝ նոր կուլտուրայի գործիչների ուղադրությունը հրավիրելով ազգային արժեքների գնահատությանը: Այս առիթով նա Գրողների համամիութենական համագումարում արտասանած ճառի մեջ ասում էր, որ հին արժեքների գնահատությունը սոսկ պատմությանը ծանոթանալու հարց չէ:

Բակունցի ճառը համագումարում ուղադրավ երևույթ էր ազգային նիհիլիզմի գեմ մղվող պայքարում, սոցորված համամարդ-

կային, ինտերնացիոնալ և ազգային կուլտուրաների փոխհարաբերության վերաբերյալ միանգամայն առողջ հարցադրումներով և խորհրդածություններով:

9

Ակսել Բակունցը գրավոր հայերենի՝ գեղարվեստական խոսքի տեղանկով վարպետներից է, նրա ստեղծագործության լեզուն՝ հայերենի դրականության լեզվի պատմության թանկագին էջերից մեկը:

«Բակունցի լեզուն» դիտելով հայ գեղարվեստական գրականության լեզվի պատմության հարաբերության մեջ՝ սկսած նրա անցյալից, տեսնում ենք, որ իր էական հատկանիշներով ու գերիշխող տարրերով այն կապված է մեր գրական լեզվի զարգացման մայրուղու հետ, որը սկիզբ է առնում գրական հայերենի մեծագույն բարենորոգչի՝ Ն. Աբովյանի աշխարհաբարի հաստատման համար մղած պայքարից և Պռոշյանի, Նալբանդյանի, Բաֆոու, Մուրացյանի, Աղայանի, Թումանյանի, Շիրվանզադեի, Իսահակյանի, Տերյանի միջոցով հասնում է մինչև մեր օրերը, մինչև Նվիշե Զարենց ու Ստեփան Զորյան:

Սա գրական լեզվի զարգացման բնաշխարհիկ ուղղությունն է, որն իր մեջ առնելով ժողովրդական խոսակցական լեզվի ու հայկական հաղարգույն բարբառների զանձերը, կատարելագործվելով ու հղկվելով, հարստանալով ու բյուրեղանալով, հայերեն խոսքի վարպետներից յուրաքանչյուրի գրչի տակ ստանալով նրանց անհատական ոճի գրոշմը, հասավ մեր օրերը և դարձավ նաև սովետական շրջանի գրականության լեզվի զարգացման մայր-ճանապարհը: Սա գրական հայերենի զարգացման այն ուղղությունն է, որը, ի տարբերություն «գրականորեն թորված» ու «մաքրված» լեզվի պրակտիկային ու տեսությանը, վարար հոսանքով գրականության մեջ է առնում հայկական ժողովրդական բարբառների կենդանի, առողջ, կենսունակ տարրերը, խոսակցական լեզվի ոճաբանական միջոցներն ու բառիմաստները, նրա ուրույն դարձվածաբանությունն ու բառապաշարը, երբեմն նաև քերականական իրողություններն ու հնչերանգները:

Լեզվի հարցում Բակունցի հլափնտը եղել է լեզվի ժողովրդանությունը և ռեալիստական պարզությունը: Արտահայտման պար-

գության և հերոսների խոսակցության դիպուկության սիրուն և մեծագույն աշխատանք է կատարել լեզվի ու ոճի վրա:

Պայքարելով լեզվական նատուրալիզմի, «զարդարուն», ոչ ճուճված ֆրազի, «լեզվահորինման» ֆորմալիստական տենդենցների դեմ, նա այդ պայքարը տանում էր գեղարվեստական հյուսվածքի ճշգրտության, պարզության, գեղեցկության հունով, գրականության լեզուն «դիմակ-խոսքերից», «մակարոյծ» բառերից, անկենդան ձևերից, կեղծ ոճավորումներից աղատագրելու, ժողովրդական ակունքներին մոտեցնելու հունով: Բակունցի գրվածքներում լեզվական տարբեր ձևերի ու գրական լեզվի և ժողովրդական խոսակցական լեզվի տարբեր շերտերի համադրությունը պայմանավորված է թե՛ այդ գրվածքների հիմքում ընկած նյութի առանձնահատկություններով և թե՛ նրանց ժանրային բնույթով: Հայկական գյուղաշխարհը պատկերող երկերում, նա օգտվում է գերազանցապես նկարագրվող կյանքի համար բնորոշ լեզվի առավել արտահայտիչ ձևերից: Տեղական, բարբառային բառերն ու արտահայտությունները համարելով շատ պիտանի՝ լեզվի հարստացման համար, գրողը, սակայն, չի ընկնում ինքնանպատակ կոլորիտայնության մեջ և ոչ էլ այնքան տեղային է դառնում, որ ջնջվեն գրական լեզվի և գեղջկական խոսվածքի սահմանները: Այս հարցում նա փայլուն կերպով շարունակում է Հովհաննես Թումանյանի տրադիցիան, լեզվի ժողովրդայնության հասնելով ոչ թե բարբառային ձևերի ու ֆոլկլորային նյութերի ոճավորումով, այլ գերազանցապես ժողովրդի մեջ պահպանված կենդանի բառապաշարի, նախադասության կառուցման ժողովրդական պարզ կերպերի, ժողովրդական խոսքի հնչերանգի ու ռիթմի միջոցով:

Ինչպես ոճաբանական ամեն մի միջոցի, այնպես էլ բարբառային արտահայտությունների ու բնորոշ դարձվածքների օգտագործման մեջ, Բակունցը հանդես է բերում կոնկրետ, պատմական մոտեցում, դրանց դիմելով բոլոր այն դեպքերում, երբ տվյալ տեղական հասկացողությունը համաժողովրդական լեզվով չունի իր գրական համարժեքը, կամ այդ բարբառային արտահայտությունը տալիս է երևույթին հատուկ տեղական որևէ հատկանիշ, կամ էլ շատ ավելի թարմ ու լավ է գրական ձևերից: Ճիշտ է նկատված, թե «բարբառային» բառերը նրա գրվածքներում նման են այն դաշտային ծաղիկներին, որոնք առավել գեղեցիկ են երևում մշակված ծաղիկների կողքին¹:

1 Խ. Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», 1928 (գիրք առաջին):

Բակունցի, ճանապարհը նրան տանում էր ոչ թե դեպի բարբառների, գերազանցապես գրողին հարազատ դանգեղության խոսվածքի մեխանիկական պատճենավորման, այլ դեպի ժողովրդի մեծ լեզվաշինարարի, գանձերի թագավորությունը, դեպի լեզվի կենդանի տրագիդիան:

Ժողովրդական, կենցաղային բառիմաստներն ու դարձվածքները, խոսակցական առօրյա ոճերն ու բարբառային արտահայտությունները Բակունցն այնպիսի վերտուղ հմտությամբ է օգտագործում, որ թվում է, թե գործ ունես ամենաբարեկազմ «արիստոկրատական» լեզվի հետ: Այնինչ ոճի դեմդիզմը Բակունցի լեզվի միայն արտաքին տպավորությունն է, իսկ էությունը կյանքի թրթիռներով ու շնչով հագեցած կենդանի խոսքն է, որ շողշողում է իր բազմազան գույներով: Ահա, օրինակ, Բակունցի «ներբակիրթ» ոճով գրած պատմվածքներից մեկը՝ «Միրհավը», որտեղ գրական լեզվի բառերն այնքան հմտությամբ են «կարված» բարբառային բառիմաստներին, որ բոլորովին չեն նկատվում այդ «կարերը»:

«Անտառը ծանոթ էր նրան, գիտեր, թե որտեղ է սիրում բույն դնել տե կանչել միրհավը, մթին անտառների ոսկեփետուր թռչունը»:

Անտառի մեջ մամուռ ժայռեր կային, արջաբներ, քամուց ընկած դարավոր կաղնիներ, որոնց վրա սունկերը շար էին ընկել: Մառերի կիսաշոր ճղները մամուռտեղ էին և կիսախավարի մեջ կարծես հետին ոտքերի վրա բրդոտ արջեր էին կանգնած:

Ժայռերին չհասած՝ դիմացից լսվեց հրացանի պայթյուն:

Աղմուկից դրնգաց անտառը, դեղին տերևներից ցողի խոշոր զաթիլները մետաղի ծանրությամբ ընկան խազալի վրա: Մթնկա խորշում թփտաց գիշերահավը:

Ո՞վ պիտի լիներ: Կայծքարով հրացանի ձայն չէր: Իսկ գլուգլում ուրիշ բերդան չկար:

— Տեսնես ո՞վ է որս անում,—մտածեց նա:

Տերևները խշշացին: Դիլան դային տապ արավ, պահվեց քարի հետևը: Միրհավն էր. հանգիստ քուջուջ անելով փոխում էր արնագույն տոտիկները և կտուցով քրքրում լորենու փափուկ տերևները: Դիլան դային թաքստոցից դուրսը հանեց նշանի, հրացանի փողը նրկարացրեց քարի վրա: Բայց հանկարծ թռավ միրհավը, հետքից մի ուրիշը, ահա երրորդը, չորրորդը...»:

Վերոհիշյալ հատվածի մեջ լեզվական ֆակտուրան բարբառախառն գրական հայերենն է, բայց այդ խառնուրդի մեջ բարբառային ձևերը (ճղներ, շար էին ընկել, տապ արավ, քուջուջ անել:

բերդան և այլն), այնպիսի նորությամբ են տեղադրված հյուս-վածքի մեջ, որ բուխրովին չենք զգում դրանց ներկայությունը:

Բակունցը օգտվում է նկարագրվող միջավայրին բնորոշ լեզվի առավել արտահայտիչ և առավել պիտանի հասկանիչներից: Նա իրեն՝ «հեղինակին» վերաձևում է ականատեսի, յուրօրինակ մեմուարիստի, անցածը վերապատմողի տեսքով, և արհեստական ոճավորման փոխարեն տալիս է նկարագրվող կյանքի մարդկանց կենդանի, «հեղինակային» ոճի մեջ չբեկված արտահայտման պարզությունն ու բնականությունը:

Բակունցի լեզվի մեջ ժողովրդայնության սկզբունքի խորացմանը նպաստում է հերոսների և հեղինակի պատմողական, նկարագրական խոսքի արտահայտչական գույներն իրար մոտեցնելու սուր արտահայտված ձգտումը: Պատմվածքագիրը կամ դեպքը պատմողը իր մեջ միացնում է երկու անձնավորություն՝ ժամանակաշրջանի տիպական ներկայացուցչին և արվեստագետ-հեղինակին: Եվ այն շափով, որքանով պատմողի կերպարը ևս մտնում է պատմվածքների գործող անձանց շարքը, նրա արտահայտման եղանակը նույնպես կրում է միջավայրի լեզվական մտածողության կնիքը:

Ահա, օրինակ, հեղինակային խոսքի մի նմուշ, որտեղ պատմողը ևս մտնում է հերոսների լեզվական տարերքի մեջ: «Կարմրաքարում ոչ ոք չրադացալանի նման պատմություններ չգիտի: Ավան ամին էլ էր ծանոթ հին կյանքին, Տեր-Նորենձան կարգացել էր «Սրբոց վարքը» և ուրիշ գրքեր, բայց չրադացալանի նման ոչ ոք չէր կարողանում պատմել: Նա հնարում էր, ստեղծում, ինչքան ավելի էր հնարում, ավելի էր ստեղծում, նրա ոգևորությունն այնքան կրկնապատկվում էր, ծայրը դողում էր, և լսելը ավելի ակոր-ժալի էր դառնում: Նա պատմում էր ամեն տեղ՝ ջրաղացում, ձմեռվա երկար գիշերներին, նրանց համար, տվեր աղուն էին բերել, գյուղի պատերի տակ՝ եթե աղատ էր և գյուղամեջ էր դուրս եկել, գետի ափին, ուր նա ժամերով նստած նայում էր Մարցա ջրի պղտոր ալիքներին:

Նա գիտեր, ինչ ասող երբ է դուրս գալիս, եթե լուսադեմին մառախուղ է լինում, ապա ցերեկով ի՞նչ եղանակ պիտի լինի, եթե երաշտ է ու հանկարծ պարզկա երկնքում որոտում է կայծակը, ինչո՞ւ պիտի գեղնաջուր թափի և ոչ մարտր անձրև: Մարցա ջրի բնույթը նա ուսումնասիրել էր շատ մանրամասն: Չմեռվա կեսին, եթե սար ու ձոր ձյունով էր պատած, խոկ գետակը սառույ-

ցի տակ դժգոհ մտնում էր, չրադացյալանը զրույցի մեջ հայտնում էր, որ գարունը բացվելուց Մարցա ջուրը չարություններ է անելու: Այդպես էլ պատահում էր. գարնանը գետը հորդանում էր, և ավերից դուրս գալով, վնասում մարագներին, քանդում գետափի բուստանների պատը և հաստաբուն ծառերը բերանն առած փախչում կամ ծառս տալով իր պղտոր գրկի մեջ առնում սպիտակ գառնուկին, տը խաղալով ու թռչկոտելով մոտենում էր ապուշ-ապուշ և դարմացած նայում գետից վեր թռչող անիծներին, որոնց ցալքունը մի վայրկյան դիպչում էր դնչին ու մեկ էլ ոտքերը կտրվում էին գետնից»:

Հեղինակի փոխարեն այստեղ կարծես թե նկարագրում, պատմում են նրա հերոսները՝ իրենց բնորոշ, սուբյեկտիվ դարձվածաբանությունը ու արտահայտման պարզությունը գունավորելով Բակունցի «օբյեկտիվ» նկարագրությունը:

Բակունցի կիրառած ոճաբանական այս եղանակը,— երբ հեղինակի հետ միասին կարծես թե խոսում են հերոսները (անուղղակի խոսք), երբ հեղինակը որպես պատմող ձուլվում է իր հերոսների հետ,— զգալիորեն ընդլայնում է պատումի արտահայտչական հնարավորությունները, օգնելով կենցաղի ու բնավորությունների՝ բազմակերպ ու հյութեղ վերարտադրությանը:

Բակունց-պատմողը միջնորդ է դառնում հեղինակի և հերոսների միջև Պատմողի կերպարը իր գրողմն է դնում հերոսների խոսքի վրա, որոնք ոչ թե ինքնաբացահայտվում են ուղղակի խոսքի միջոցով, այլ նրանց արտահայտման ձևերը վերարտադրվում են պատմողի կողմից, այսինքն՝ ստեղծագործության ընթացքը և արդյունքը համընկնում են:

Բակունցի պատմվածքները գերադանցապես ասքի բնավորություն ունեն. դրանք կամ մանկական վերհուշի («Բրուտի տղան»), կամ կենդանի զրույցի, կամ մեմուարիստի օրագրության («Խոնարհ աղջիկ») կամ լեգենդի («Սաբու») ձևի մեջ են դրված. և բակունցյան պատմվածքի այս յուրահատկությունը լայն հնարավորություններ է ստեղծում գործող անձանց խոսքը տալու ոչ այնքան ուղղակի առումով, որքան հերոսների խոսվածքի ձևավորման նկատմամբ պատմողի վերաբերմունքի միջոցով: Ասքային բնույթ ունեցող պատմվածքների հերոսների դիալոգն էլ ոչ այնքան դրամատիկական կառուցման սկզբունքին է ենթարկվում, որքան նրա վերարտադրությանը՝ պատմողի խոսքի մեջ: Այսպիսով ստեղծվում է ոճական մի ամբողջություն, ոճական միասնական պլանի

տարբեր շերտերի միահյուսում՝ հերոսների խոսվածքի անհատական առանձնահատկությունների գրական «տրանսկրիպցիա», պատմողի խոսքի մեջ անդրադարձված հերոսների խոսք, և պատմողի այնպիսի խոսք, ուր խսպառ բացակայում են գործող անձանց բառապաշարի յուրահատկությունները: Այս վերջինը իսկական առումով հեղինակի խոսքն է՝ «արվեստագետի սեփականությունը»: Առաջին դեպքում հեղինակը «չեղոք է», նա «նույնությամբ» վերարտադրում է հերոսների խոսքը, երկրորդ դեպքում՝ պատմողը կարծեք թե «խաղում է» իր հերոսների դերերը, դառնում է իր կերտած կերպարների դերակատարը:

Գրական երկում որքան ուժեղ է պատումի ձգտումը դեպի գրական լեզվի ձևերը, այնքան նրա մեջ շատ է գրական արտիստիզմը, այնքան գրողը «հեռու» է կերպարից, և հակառակ՝ նրբ գրողը շատ է մերվում պատմողի հետ, այնքան շատ միջոցներ կան հերոսների խոսքի վերարտադրության համար: Պատմողի կերպարը, այսպիսով, մեծ տատանումներ է ունենում՝ նույնացվելով հերոսների հետ, և ընդլայնվելով մինչև «հեղինակը», և այս ճանապարհով զեղարվեստական երկը դառնում է ավելի բաղմազան իր գույներով. պատմողը և հեղինակը, միմյանց փոխարինելով, տարբեր հարաբերության մեջ են մտնում հերոսների հետ:

Բախտնցի միասնական անհատական ուժի մեջ կատարված այս փոխանցումները ցույց տալու համար վերցնենք «նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքի օրինակը: Այստեղ հեղինակից բացի կա նաև նրանից առանձնացած պատմող, որը ականատեսի հետևվողականությամբ վերարտադրում է դեպքերը: Պատմողը մեկ փոխարինում է հեղինակին, մեկնաբանելով դեպքերը, մեկ մտնում է հերոսի «մաշկի» մեջ՝ նրա ձևով, նրա աչքերով վերարտադրելով երևույթները:

Նույն սկզբունքով է կառուցված նաև «Խոնարհ աղջիկը», որտեղ հեղինակը, մի կողմ քաշված, ձայնը տվել է պատմողին, իրեն թողնելով միայն գրական մշակողի դերը: Ուրիշ ոճական երևվույթի հետ ենք հանդիպում՝ կարդալով «Միրհավը»: Սա, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, «անանուն» պատմվածք է: Պատմողի դերը իր վրա է վերցրել հեղինակը, իսկ պատմությունը տրվում է հեղինակային մեկնաբանությամբ: Այդ պատճառով նրա մեջ եղած խոսքի երկու հյուսվածքը՝ հեղինակինը և հերոսներինը, միահյուսվում են, այդ երկու շերտերը միասնանում են մի ամբողջության մեջ:

Ինչպես ժողովրդական խոսակցական լեզվի ձևերի, այնպես էլ գրավոր գրականության լեզվական իրողությունների օգտագործման հարցում Բակունցը չի տարվում ոճավորման տենդենցով, տուրք չի տալիս արխայիզմների և գրաբարյան բառաձևերի չափազանիս Հին գրական հուշարձանները ևս համարելով գրական լեզվի հարստացման աղբյուրներից մեկը, հատկապես պատմական նյութ ունեցող գրվածքների պատմական կուլորիտը պահպանելու համար, Բակունցը, այնուամենայնիվ, ուշադրությունն ավելի սե-
վեռում է տվյալ դարաշրջանի լեզվի հարադատ բույրը վերարտա-
գրելու կողմի վրա, քան դիմում արխայիկ բառերի ու նախադաս-
ությունների կառուցվածքների կիրառության:

Բակունցը բառագործածության վարպետ է: «Բառի էսթետիկան» զգալու, նուրբ ճաշակով և համապատասխան կոնտեքստում կիրառելու, բառերին իմաստային ամենատարբեր նրբերանգներ հաղորդելու, մայրենի լեզվի բառապաշարի պոետական շուշյա հնարավորություններն ու խոսքի ուժը բացահայտելու տեսակետից հայրենի գրականության մեջ նա առաջնակարգ տեղում է կանգնած: Նա իրեն տիրոջ նման է զգում բառերի աշխարհում, բառերի հարաբերության մեջ, և կարողանում է այդ բա-
հերից,— լինեն դրանք ժողովրդի բերանից անմիջականորեն փոխառած, թե գրավոր աղբյուրներում արդեն գործածված,— «քա-
մել» Նրանց հյուսիսը, հնչեցնել նրանց իմաստը, թանկարժեք ազամանդի պես՝ տեսանելի դարձնել բառի արձակած բանաստեղ-
ծական ճառագայթը:

Բակունցն այն արվեստագետներից է, որ բառերի հետևում տեսնում է նրանց նյութական համարժեքը: «Տեսնելու» այս կարողությամբ էլ պայմանավորվում է նրա նախադասության կոնկրետությունը, պլաստիկությունն ու հակիրճությունը: Նա սեղմ, խտացած խոսքի առաջնակարգ վարպետ է: Նրա արձակի մեջ հազվադեպ են պատահում երկարաշունչ, ծանրաբեռնված նախադասու-
թյուններ. այս հատկանիշով նա մոտենում է առավելապես Պուշ-
կինի և Թումանյանի արձակի կառուցվածքին:



Արդեն երկու տասնամյակ է բաժանում մեզ Բակունցի ողբերգությունից. և ուրիշ աղպիսի շատ տասնամյակնհր կրողորեն, բայց միշտ, ինչպես առաջին աղպիական ծաղիկը, թարմ ու բու-

րավետ կմնա Բակունցի վաստակը՝ ժամանակի ընթացքի մեջ ավելի իմաստնացած, միշտ կհիշվի աղնիւլ ճշմարտութեամբ ծանրացած նրա սիրտը, անցյալին նայող նրա այն հայացքը, որի մեջ նրկում էր ապագայի հրացողը, նրա ճակատագիրն ու շուալլ ավանդները:

Ամեն մի սերունդ նրա ստեղծագործության մեջ կբացի նոր արժեքներ, մերթ կայծքարի նման փայլատակող, մերթ աշնան անտառի տերևների նման խշշացող, մերթ լիքը հասկերի նման ճայթող, մերթ պողպատի պէս դրնդացող ակսելյան բառերի գեղեցիկ հյուսվածքից կքաղի հայրենի հողի, մայրենի լեզվի, ազգային բնավորության, երկրի բնության և ճշմարտության մեծ սերը,—նվիրական սկզբունքներ, որոնց շաղախից էլ հյուսված էր Բակունցի անհատականութիւնը:

ՄՈՎԵՏԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՅՕ-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

1

Նոր տասնամյակը (1930—1941) սովետական ժողովրդի կյանքում նշանավորվեց խորապես ռեուլյուցիոն վերափոխություններով:

Երկիրը լուծեց իր առջև կանգնած դժվարագույն պատմական խնդիրը՝ ծանր արդյունաբերության ստեղծումը:

Երկրի կյանքում խոշորագույն իրադարձություն եղավ գյուղի կոլեկտիվացումը: Միլիոնավոր գյուղացիական տնտեսություններ, հաճախ խոր հակասություններով ու դժվարությամբ, բայց ընդամիշտ պոկվեցին հին ու ետամնայ տնտեսաձևից, կազմելով կոլեկտիվ տնտեսություններ:

Այս տասնամյակում ժողովրդի ստեղծագործական և ռանգը այնպիսի հորձանք տվեց, որ միանգամայն փոխվեց երկրի դեմքը:

Կոմունիստական պարտիան կյանքի կոչեց ժողովրդական մասսաներին, ուղղություն տվեց նրանց հերոսական աշխատանքին ու ստեղծագործ եռանդին: Պարտիայի ղեկավարությամբ գյուղում և քաղաքում վերացվեցին թշնամական դասակարգերի մնացորդները: Սոցիալ-տնտեսական վիժվարի վերափոխությունները պայմանավորեցին նաև սոցիալիստական կուլտուրայի աննախընթաց վերելքը: 30-ական թվականները նշանավորվեցին որպես համատարած գրագիտության, դպրոցների, տեխնիկական ու գրագործականների, դրականության լայն տարածման տարիներ:

Մեր երկրի բուռն զարգացումը՝ բոլոր տնտեսական կենտրոններում ու ազգային ռեսուրսների կանխում, աչք հիմքի վրա թշնա-

մական դասակարգերի վերացումը, ժողովրդի կուլտուրական ան-
նախընթաց աճը,—այս ամենը ասլահուլեցին աշխարհում առաջին
սոցիալիստական երկրի հետագա բարգավաճումն ու հզորությունը:

1936 թ. ընդունվեց Սովետական նոր Սահմանադրությունը, որն
հռչակեց սոցիալիզմի հաղթանակը մեր երկրում, բանվոր դասա-
կարգի, կուլտնտեսային գյուղացիության և ինտելիգենցիայի դա-
շինքը, թշնամական դասակարգերի վերացումը, սոցիալիստական
ազգերի տնտեսական ու քաղաքական վերելքը, մարդու աշխա-
տանքի, ուսման, հանգստի, խոսքի ու մամուլի ազատությունը:

Պատմական մեծ իրադարձությունների բովում փոխվում է նոր
մարզը՝ սոցիալիստական հոգեբանությունը, աշխատանքով, կո-
լեկտիվիստական մտածողությունը:

Մաքսիմ Գորկին ընթերցողների, դրողների, արվեստագետ-
ների ուշադրությունն է հրավիրում դեպի այդ նոր որակը՝ տոլե-
տակուն մարդու նոր հատկանիշները. «Արդարև աճում է նոր մար-
դը՝ նա անառարկելիորեն ազդարարում է իր աճման մասին, անո-
ղոք պայքար մղելով անցյալի ժառանգության դեմ, իր անդուսպ
ձգտումով դեպի մեծ նպատակը, հիասթափելի հերոսական աշխա-
տանքով իր երկիրը նոր կուլտուրայով զինելու առաքելությամբ նրա
էներգիայի մրրկով ալելի ու ալելի մեծ թափով դեպի իրեն է գրա-
վում բոլոր երկրների պրոլետարիատին»:

Պատմական մեծ իրադարձությունները խոր ազդեցություն թո-
ղեցին սոցիալիստական բոլոր ազգերի կյանքի վրա:

Հնգամյակների տարիներին զարգացան Հայաստանի արդյու-
նաբերությունն ու գյուղատնտեսությունը, կուլտուրան ու կրթու-
թյունը: 30-ական թվականներին սկիզբ դրվեց Հայաստանի քիմիա-
կան արդյունաբերությանը. կառուցվեցին Երևանի սինթետիկ կաու-
չուլի Խոմբինատը, Կիրովականի քիմիական կոմբինատը, Ալա-
վերդու ֆլոտացիոն ֆաբրիկան, Ղափանի ֆլոտացիոն ֆաբրի-
կան, Արարատի ցեմենտի գործարանը, լայնացվեց տեքստիլ ար-
գյունաբերությունը: Շարք մտան Ձորագէսը և Քանաքեռգէսը, բաղ-
մաթիվ հիդրոէլեկտրակայաններ ու ջրանցքներ: Այս տնտեսական հիմքի
վրա էլ մեծ աճ ապրեց Հայաստանի բանվոր դասակարգը:

Ռեսպուբլիկայի կյանքում կենարար նշանակություն ունեցա-
լիս առաջնությունը կուլեկտիվացումը, որը հիմնավորապես վերացրեց լեռ-
նային ու կլիմայական ծանր պայմաններում ապրող գյուղացիու-
թյան տնտեսական դժվարությունները:

Հայաստանի ժողովրդական տնտեսության վերելքը պայմանավորեց նրա կուլտուրայի զարգացումը: Հնգամյակի տարիներին մեծացավ բարձրագույն դպրոցների թիվը, բացվեցին Պոլիտեխնիկական, Անասնաբուժական, Գյուղատնտեսական, Բժշկական և Մանկավարժական ինստիտուտները, մի շարք տեխնիկումներ, գիտական հիմնարկություններ: Միայն անցած երկու տասնամյակի ընթացքում (1920—1940), հատկապես հնգամյակների տարիներին, Հայաստանը Սովետական երկրին տվեց 20.000 բարձրագույն և միջնակարգ կրթությամբ մասնագետներ՝ սոցիալիստական տնտեսության և կուլտուրայի շինարարներ:

Հայրենի երկրի փոքրիկ հողակտորի վրա հայ ժողովուրդը ստեղծում էր իր արդյունաբերությունը, կուլտուրան ու գիտությունը: Դա սոցիալիստական ռեվոլյուցիայի մեծագույն հաղթանակն էր, որ կենսարար ուժ ներարկեց աղգերին, դառնալով նրանց ծաղկման ու վերելքի ամուր պատվանդանը: «Տասը տարին մի երկրի կամ ազգի պատմության համար մի ակնթարթ է,—գրում է Շիրվանզադեն:—Բայց վայրկյաններ կան մարդկության կյանքում, որ դարերի իմաստն ու խորհրդավորությունն են կրում իրենց մեջ, լավագույն դարերի: Ներկա տասնամյակը հայ աշխատավոր ժողովրդի մոտալուտ երջանկության փայլուն գրավականն է»¹:

2

Մեծ փոփոխությունները՝ երկրում և ռեսպուբլիկայում, խոր տեղաշարժ առաջացրին գրական կյանքում, դարձան ստեղծագործական մեծ ու հաստատուն շրջադարձի ամուր հիմք: Եթե 20-ական թվականներին գրողների մեջ կային տատանվողներ, ապա սոցիալիզմի հաղթանակը նրանց մեծամասնությանը կանգնեցրեց պարտիայի քաղաքականության ակտիվ պաշտպանի դիրքերում: Հայաստանի գրողները դեռ 20-ական թվականներին անդուլ որոնումների մեջ էին: Գրականությունը, ավելի քան երբեք, ձգտում տներ ազդելու ընթերցողի կյանքի վրա, դառնալու պատմական մեծ երևույթների մասնակիցը, ազդելու ժողովրդի հոգևոր-հուզական աշխարհի զարգացման վրա: Անցած տարիներին ձևավորվել էր նոր ընթերցողը՝ իր բարձր ճաշակով, նոր պահանջներ

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 179:

րով: Իսկ աշխարհը հիմնիվեր վերափոխող նոր մարդն էր, որ ցանկանում էր իր դարաշրջանի բարդ կյանքը, պայքարը, իր գաղափարները և հրազանքները արտացոլված տեսնել իր գրականության մեջ:

Այս պատմական խնդրի շուրջն էլ 30-ական թվականների սկզբին ծայր առավ ստեղծագործական մի պայքար, որի ընթացքում սովետահայ գրողներն ու քննադատները ձգտում էին վերագնահատել նախորդ տասնամյակի գրական արտադրանքը և գծել գրականության հետագա զարգացման ճշմարիտ ուղիները:

Ինչպես նախորդ շրջանում, այս անգամ էլ սովետահայ գրականության զարգացման ուղենիշ տվողը Եղիշե Չարենցն էր: Գրականությունը ճիշտ ուղիով տանելու և սոցիալիստական կյանքի նոր երևույթներն արժանի արվեստով արտացոլելու ձգտումը նրան մղում էր ստեղծագործական բարդ որոնումների՝ գրականությանն ռեալիստականության ու ձևի ասույթների:

1930 թվականին լույս տեսավ Չարենցի «Էսլիքական լուսաբաց» ծրագրային բանաստեղծությունների ժողովածուն, որը շուտով՝ դարձավ գրապայքարի կենտրոն և, կարող ենք ասել, գաղափարական վիթխարի ազդեցություն թողնեց սովետահայ գրականության վրա՝ հետագա բոլոր տասնամյակներում:

«Էսլիքական լուսաբաց» գրքի շուրջը ծավալված դիսկուսիան շարունակվեց և շուտով ձևոր բերեց համագրական նշանակություն՝ դուրս գալով մի ժանրի սահմաններից, քանի որ նրանում քննվում էին այնպիսի կենսական հարցեր, ինչպես սովետական գրականության մեթոդի և դրա հետ կապված սոցիալիստական շինարարության ու գրականության փոխհարաբերության, նոր մարդու կերպարի ստեղծման, վարպետության, անցյալի գրականության առաջավոր տրագիկանների շարունակման հարցերը: Մի քանի տարի շարունակվող գրապայքարը, որ կապված էր ստեղծագործական պրակտիկայի և բուն կյանքի հետ, միաժամանակ ձգտում տեսնեք քննադատական հայացքով դիտել անցած տասնամյակի գրական երևույթները:

Պայքարի նոր շրջանում մեծ բանաստեղծը, ավելի, քան երբևէ, ընդգծում է կյանքի և գրականության կապի ուժեղացման հարցը: Նա իսկական արվեստի հավերժության գաղտնիքները տեսնում է թայդ հին, միաժամանակ նոր հարցի՝ լուծման մեջ:

Չարենցը, սակայն, «ճակատային», միամիտ ու դեկլարատիվ ձևով չի լուծում այդ կենսական կապի հարցը: Ինչպես պիտի սո-

Վետական գրողն արտացոլի իր դարաշրջանը: Հենց այստեղ է. Չարենցը խորաթափանցորեն նկատում է խնդրի գաղափարական ու ստեղծագործական մեծ բարդությունը, որ չէին նկատում ու հասկանում գրական միջակութուններն ու բանակուլի մեջ կուռացած հակառակորդները:

Հարկավոր է ձուլվել դարին,
Ասում եմ էս.— բայց կա՞րգայո՞ր
Այդքան անհուն ու դժվարին
Այդքան քե պարզ, քե բարդ մի զործ:

Դարաշրջանին ձուլվելու, կյանքի հետ կապվելու հետ միասին, զրոյը պետք է կարողանա դարաշրջանի կյանքը բարձրացնել մեծ արվեստի մակարդակին:

Ինչպես բոլոր դարերում մեծ արվեստագետները, այնպես էլ սովետական գրականության վարպետները,— ասում էր Չարենցը,— պետք է իրենց դարաշրջանի կյանքը պատկերեն մարդկային կենդանի հոգեբանության միջոցով: Չարենցը հետո էր մարդու հոգեբանությունը «դուտ զգացմունքի» շրջանակներում սլարվակետեթորիայի, իսկ որոշ քննադատներ՝ իսկական ռասպայականներ, ճիգ էին անում Չարենցի «էպիքական լուսաբացի» ծրագրերը քշել դեպի ՌՍՊ-ի տեսական մտքի ստորոտները: Պրոլետարական գրականության զարգացման համար անհանդուրժելի համարելով խախտող շրջանում լայն տարածում գտած սխեմատիզմը, տեխնիցիզմը, վերացական ոգևորությունն ու հեռուորականությունը, Չարենցը առաջադրում է լիարժեք մարդու պատկերման հարցը: Նա գտնում է, որ սովետական մեծ արվեստ ստեղծելու համար պետք է լենինալ Պուշկինի և Թումանյանի արվեստը, հոգեբանական ուժը, իմաստուն սլարվությունը:

Պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի որոշ ներկայացուցիչներ (Գ. Վանանդեցի, Հ. Մկրտչյան) հատ ու կտոր ցիտատերով ձգտում էին ապացույցել, որ իր այս նոր գրքում Չարենցը ոչ թե պաշտպանում է սոցիալիստական գրականության գիծը, այլ կանգնած է մանր բուրժուական ինդիվիդուալիստական գծի վրա. նրա մեթոդը ոչ թե «սլոլետարական ռեալիզմն է», այլ «պուշկինյան օբյեկտիվիզմը»: Մի կողմից նրանք Չարենցին մղում էին դեպի բուրժուական գաղափարախոսությունը, մյուս կողմից՝ Չարենցին վերագրում «կենդանի մարդու» ռասպայական տեսակետը, որ ուղղված էր գրականության հոգեբանական և սոցիալա-

կան բովանդակութեան դեմ: «Իդեական բովանդակութեան դիմաց պոեան առաջարկում է ապոլիտիկ մարդու «սերն ու սիրտը»: Մեր պոեզիան սուբյեկտիվ է, ազդարարում է բանաստեղծը, տրովհետև նա երգում է «մի ոտանի, մի աչքանի» մարդուն: «Կենդանի մարդը» երգելու համար պոեզիան պետք է հրաժարվի իր այդ սուբյեկտիվիզմից, որդեգրի սուբյեկտիվիզմը և երգի մարդուն

որ ունի սեր, որ ունի սիրտ»:

Ջարենցի մեթոդը «...բաժանում է մարդուն դասակարգից, կըզդիացնում է նրան, դարձնում մարդուն ֆիզիոլոգիական մեծություն ստեղծում է խոշոր երկվություն, անջատում է անհատը հասարակությունից, մարդկայինը հասարակականից և հանգում է միասփիզիկայի...»¹, — այսպես է դնահատում Ջարենցի նոր գիրքը ուսպական քննադատը:

«Էպիքական լուսաբաց» գիրքը սովետահայ գրականության մեջ տեսականորեն և ստեղծագործաբար ամրացնում էր սոցիալիստական ռեալիզմի որակը որպես նոր մեթոդի, ամենից առաջ այն բանի շնորհիվ, որ բանաստեղծը մարքսիստական առողջ սկզբունքները, առողջ գաղափարները, սոցիալիստական դարաշրջանի պայթյունն արտահայտում էր ամեն տեսակ սխեմատիզմից զերծ, տեսանելի և հուզիչ կերպարներով, էպիկական պատկերներով, բարձրացնում էր դարաշրջանի առաջավոր մարդուն՝ որպես մեծ հարստության տեր, դարաշրջանին արժանի, ներկայով և գալիքով ապրող հերոս:

Ջարենցը հռչակում էր նոր մարդու կերպարի խոր բացահայտման, էպիկական արվեստի ստեղծման պահանջը. ահա թե ինչու նրա ստեղծագործությունը դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման անկյունքաքարերից մեկը՝ ոչ միայն պոեզիայի, այլ ընդհանրապես ամբողջ գրականության մեջ: Եթե այս ամենին գումարենք և բովանդակությանը համապատասխանող ձևը, «դժվար վարժությամբ ձևոք բերված» պարզությունը, տաղաչափական կոսմոսիկ ձևերի կիրառումը և զարգացումը, Պուշկինի և հայ կլասիկայի գրական ազդեցությունը, ապա ինքնին հասկանալի կդառնա գրական-հասարակական այն մեծ նշանակությունը, որ ունեցավ այդ գիրքը հայ գրականության պատմության մեջ: Այնտեղ բյուրեղացան մեր գեղարվեստական մտքի մի քանի տարվա ստեղծագործական համառ որոնումները:

¹ «Նոր ուղի», 1932, № 2:

Ինչպես նշվեց, ոմանք սրերով ընդունեցին «էպիքական լուսարացը», ոմանք էլ կանգնած լինելով արատավոր տեսակետի վրա, աշխատում էին գրական նշանավոր փաստը մի կերպ հարմարեցնել իրենց հորինած սխեմային: Քննադատներից մեկը, օրինակ, կարծես հակում ունի Չարենցին վերագրել հատկանիշներ, որոնք բանաստեղծի կողմից խիստ քննադատված են. «Չարենցի վերջին գործը՝ «էպիքական լուսարացը», իր կլասիկ ներշնչմանն ու միասին աղդանշանում է ոճական այդ տենդենցներից մեկը՝ գաղափարների (խոհերի) սյուռլիան, որ ձգտում է ընդգրկել էպոսայի խոշորագույն պրոբլեմները՝ համապատասխան մոտումենտալ ձևերով (օդա-նևերբող)»:

Քննադատը գաղափարների պոեզիան՝ ներբողների միջոցով համարում է Չարենցի գրքի արժանիքը և մեր պոեզիայի զարգացման գլխավոր տենդենցը. պոեզիայի մյուս ժանրերը նա համարում է մեռնող, իսկ ընդհանրապես պոեզիան՝ արդեն քիչ ազդեցիկ: Այս գնահատականը բնավ պատահական չէր. նա ձգտում էր մեծ բանաստեղծի վաստակը, այսուամենայնիվ, լավ խոսքով հարմարեցնել իր արմատապես սխալ այն թիզին, որ արդարացում է սխեմատիզմը գրականության մեջ. «Սովորաբար սխեմատիզմին հակադրվում է «կենդանի մարդու», պսիխոլոգիզմի լուսնգը, մինչդեռ սխեմատիզմը, որպես ստեղծագործական մեթոդ, բնավ չի հակասում կենդանի մարդու և ճիշտ հոգեբանության գաղափարներին: Սակայն սխեմատիզմը մնում է որպես խտացված գաղափարների միջոցով իրականությունը պատկերացնելու մեթոդ, որը պարզեցնում է բարդությունները, անտես է առնում մանրամասնությունները և առավելապես խնայելով միջոցները, ձգտում է հասնել մեծագույն էֆեկտներին:

...Պոեզիայի սոցիալական ներդաշնակության ուժը մեծացնելու համար երբեմն անհրաժեշտ է լինում դիմելու սխեմաների, մինչդեռ «կենդանի մարդու» հոգեբանության մեջ խորասուզվելը, ծայրահեղ պրպտումը անհատի հոգու ծալքերի մեջ՝ հաճախ հեռացնում է սոցիալական խնդիրներից, էպոսայի մեծ պրոբլեմներին»¹:

Այսպիսով, եթե քննադատության մի թևը ձգտում էր Եղիշե Չարենցին փաթաթել «կենդանի մարդու» թերփախ և նսեմացնել նրա առողջ պայքարը սոցիալիստական ռեալիզմի համար՝ ընդդեմ

¹ «Նոր ուղի», 1930, № 6—7:

սխեմատիզմի, ապա մյուս թեւը «բարձրացնում» էր նրան այնպիսի գովեստով, որն ըստ էության սխեմատիզմի պաշտպանութունն էր:

Այս երկու տեսդեմքն էլ արատավոր էին: Բայց ամենից էականն այն է, որ Չարենցի առաջադրած տեսական սկզբունքները և ստեղծագործությունը ճիշտ ընկալվեց ընթերցողի և գրողների մեծամասնության կողմից: Այդ գիրքն ըմբռնվեց որպէս սոցիալատական նոր գրականութեան պայծառ դալիքի տաղանդավոր հաստատումը.

...Ինչ գրել ենք մինչև հիմա
Եղել է լոկ առաջարան
Մի վիթխարի երգի համար
Որ գալու է, բայց դեռ չկա:

...Բայց նա կղա, պոետն այն մեծ,
Մեր երազած պոետը նոր,
Նա ներկայիս մարդուն կերդի
Երգով իր վեհ, ու բորբ ու խոր:

Պղնձաձուլ իր քնարով
Շունը կերդի այս մեծ դարի,
Կայրի սրտերը սուրբ հրով—
Ու չի դավի իր քնարին...

Չարենցը միայնակ չէր ստեղծագործական նոր մեթոդի հաջերը մշակելիս: Սոցիալիստական գրականութեան վաղվա օրը մտահոգում էր ուրիշ շատ գրողներին, արձակագիրներին ու քննադատներին: Ուշագրավ էին այսպէս կոչված «ուղեկից» գրողների Ստ. Զորյանի, Գ. Դեմիրճյանի և քննադատ Հայկ Գյուլիբեկյանի հոգւածները՝ պրոլետարական գրականութեան հեռանկարների և գեղարվեստական գրականութեան հիմնական խնդիրների շուրջը: Ստ. Զորյանն, օրինակ, նշում է պրոլետարական գրականութեան գաղափարական ու գեղարվեստական նկատելի աճը: Բայց խնդրական մեծ գրականութեան ու մեթոդի ստեղծման համար, նա անհրաժեշտ է համարում երկու կարևորագույն պայման՝ մատերիստիստական աշխարհայացքի օրգանական ըմբռնում՝ ամբապնդված կյանքի երևութների ուսումնասիրութեան հետ, և պրոֆեսիոնալ վարպետութեան բարձրացում: «Աշխարհայացքը ածուլի հող չէ»,— գրում է Ստ. Զորյանը և շարունակում. «միայն մարքսիզմի ուսումնասիրողը կամ իմացողը չի կարող, իհարկե, վիպասան կամ բանաստեղծ դառնալ: Գրողը, ինչպէս բժիշկը, ինչպէս խնժեները»

պետք է մասնագիտական իր պրոֆեսիայի մեջ: Այն ժամանակ միայն կարելի է կատարյալ գործեր սպասել»¹:

«Անհրաժեշտ է մարքսիստական աշխարհայացքը միս ու արյուն դարձնել, կիրառել այդ նաև գեղարվեստական ստեղծագործությունն ընտելացնել»,—գրում է նշանավոր արձակագիրը: Հենց այդ տեսանկյունից էլ նա հակադրվում է սխեմատիզմին և դրա եռանդուն պաշտպան գոհհիլ քննադատությանը, որը չի ըմբռնում մարքսիստական աշխարհայացքի վրա հենված գրական նոր մեթոդի կարևոր խնդիրը, արհամարհում է արվեստի ու հոգեբանության դերը նոր գրականության մեջ: Սոցիալիստական իրականությանը գեղարվեստական խորություն արտացոլելու, կյանքը դիալեկտիկական հակասություններով ու բարդությամբ պատկերելու խնդիրն էր առաջադրում նաև Դերենիկ Դեմիրճյանը իր մի շարք ելույթներով:

«Ես աշխատել եմ մարդկայնացնել իմ հերոսներին... ես կամեցել եմ տալ «տվյալ» տիպը կոնկրետ, այս անգամ այսպես պատահած տիպը... Միաժամանակ խուսափել եմ «անխուսափելի սիմետրիաներից... Պիեսը չի կարող դառնալ ունիվերսալ մագաղին»,—գրում է Դ. Դեմիրճյանը 1932 թվականին:

Այսպիսով, 30-ական թվականների սկզբին, ինչպես ամենուր, այնպես էլ Հայաստանում տեղի են ունենում ստեղծագործական վիճաբանություններ² սոցիալիստական գրականության զարգացման ուղիների շուրջը: Այդ վեճերի ընթացքում դրսևորվեցին և քննադատվեցին պրոլետարական գրական կադմակերպությունների տեսական ու ստեղծագործական սխալները՝ հատկապես «հոգեբանական ռեալիզմը», սխեմատիզմը, իսկ կադմակերպական տեսակետից՝ խմբակայնությունը: Սովետական գրականության անցած ուղին հրամայաբար առաջադրում էր նոր մեթոդի հարցը: Մեղադրում էլ այդ հարցը, ինչպես ասացինք, տեսականորեն և ստեղծագործաբար առաջադրում էին Ե. Չարենցը և պրոլետարական ու համակիր շատ գրողներ:

Այդ բնագավառում ուշադրով էին նաև քննադատ Հայկ Գյուլիքեմլիյանի հոդվածները: 1930 թ. գրած հոդվածներում Գյուլիքեմլիյանը մի շարք անճիշտ դնահատականների հետ միասին տալիս է նաև պրոլետարական գրականության զարգացման ուղիների առողջ բնութագիրը: Այսպես, օրինակ, սխալվում էր նա, գրական

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 22:

«խեմատիզմը համարելով վերականգնման շրջանի սուվետակա՝ գրականության անխուսափելի և անհրաժեշտ ոճը: «Սխեմատիզմի շրջանը գրականության մեջ նույնքան անհրաժեշտ էր, օբյեկտիվորեն պայմանավորված, որքան և պրոլետարական ռեալիզմի առաջանալը»¹:

Անցած տասնամյակի սուվետահայ գրականության մեջ հայտնի էին Ջարենցի լենինյան պոեմները, ռեուլուցիոն հրգերն ու «Խըմ-բապետ Շավարշը», «Երկիր Նարի» վեպը, Ստ. Զորյանի վիպակները ռեուլուցիոն կյանքից, Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» և Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» կոմեդիաները, Դ. Դեմիրճյանի և Ա. Բակունցի պատմվածքները, Գ. Սարյանի բանաստեղծություններն ու «Գյուլնարան» և ուրիշ շատ գործեր, որոնք դարձան սոցիալիստական ռեալիզմի արտահայտությունները մեր գրականության մեջ:

Բայց այսուհանդերձ, քննադատը առաջադրում է սխեմատիզմի հաղթահարման հարցը՝ որպես պրոլետարական գրականության զարգացման հիմնական պայմաններից մեկը. «Սխեմատիզմի հաղթահարումը ամենակարևոր և ամենադժվար անելիքներից մեկն է մեր պրոլետ գրականության համար»²:

Իր հոգվածում, հակադրվելով արդեն դատապարտված պրոլետարական գրականության ժխտման վերոնսկիական թևորային: և «ձախության» հիվանդության մեջ տառապող վարդինիզմին, քննադատը խոսում է պրոլետարական գրականության նոր, ինքնուրույն մեթոդի և ոճի առաջացման ու կենսունակության մասին:

«Վերջին հինգ տարվա ընթացքում պրոլետարական գրականության զարգացումը առաջադրեց պրոլետարական ռեալիզմը, որպես պրոլետարական ոճի հիմնական և համապատասխան արտահայտություն ու ձևակերպումը և միաժամանակ տեղի տվեցան այդ ոճի կոնկրետացման առաջին, տակավին նախապատրաստական շրջանում գտնվող փորձերը:

...Եթե կենտրոնի 1925 թվականի բանաձևում պրոլետարական ոճի մասին վերապահությունը ասված է, որ մեր ժամանակաշրջանին համապատասխանող ոճ կստեղծվի, բայց նա կստեղծվի ուրիշ մեթոդներով և հարցի լուծումը դեռ չի առաջադրված, ապա

1 Չ. Գյուլիմեյլյան, Գեղարվեստական գրականության հիմնական թեզիսները, «Նորհրդային Հայաստան», 1930, № 86:

2 Նույն տեղում:

մենք արդեն հնարավորություն ունենք նշելու, որ պրոլետարական գեղարվեստական գրականության հնդամյա նվաճումները, պրոլետարական գրականության և քննադատության ընդգծած ուղին և առաջադրած խնդիրներն ու նրանց լուծման եղանակը, գրավական են հանդիսանում պրոլետարական ռեալիզմի, տրպես հիմնական թճի կենսունակության, միաժամանակ ապացույցելով այդ ոճի անհրաժեշտորեն առաջանալն ու զարգացումը»¹։

Գրական փոփոխությունները և նոր պահանջները ծնունդ էին առնում ժողովրդի աննախընթաց վերելքի մեջ գտնվող աշխատանքային հոգևոր կյանքի հարստությունից։ Ուժեղանում էր գրականության ներգործուն դերը, կյանքի բովում ծնվում էին նոր երկեր, որոնք արդյունք էին մի կողմից գրողի աշխարհաճանաչողության, մյուս կողմից՝ գաղափարական ու գրական-տեսական մակարդակի քարձրացման։

3

Վերակառուցման շրջանի գրականությունը առաջին իսկ տարիներին զրսևորում է զարգացման վառ, ընդգծված տենդենցներ։ Արդիականության հետ ունեցած կապը նպաստում է գրողների անհատականության զարգացմանը, բերում է ժանրերի, տեսակների տևողության, լեզվի, լեզվի և նյութի մեծ հարստություն։ Սխեմատիզմը սեղի է տալիս առողջ ռեալիզմի և կենսական բովանդակության առաջ, մեծանում է գրողների ու բանաստեղծների ազդեցությունը բնթեքստների վրա։

Սկսվել էր ստեղծագործական մեծ ոգևորության և լիցքավորման մի շրջան, բազմատեսակ և բազմաթիվ վտակներից դուրսնում էր սոցիալիստական մեծ գրականություն՝ հարուստ տաղանդներով, խառնվածքներով ու հոգեբանությամբ։ Սովետական Հայաստանի գրականությունը հասել էր մի բարձր մակարդակի, որի շնորհիվ, նյութ ունենալով պայքարը կյանքի սոցիալիստական վերակառուցման համար, նույն աչք դիրքերից ստեղծում էր հայ ժողովրդի պատմական բախտի և անցած ուղու գեղարվեստական կենսագրությունը։

¹ Զ. Գյուլիֆիսյան, Գեղարվեստական գրականության հիմնական խնդիրները, «Նորհրդային Հայաստան», 1930, № 86։

Ահա սա է 30-ական թվականների սկզբի հայ գրականության տարբերիչ գիծը և խոշորագույն առավելությունը: Հենց այս հարթությունը, որը սոցիալիստական ռեալիզմի գլխավոր հատկանիշներից մեկն էր, չէին հասկանում ուսուցիչականները:

1932 թվականի փետրվարի 28-ին Հայաստանի Կ(բ)Պ Կենտկոմի քարտուղարությունը, քննելով ՀՊԳ Սոցիալիստի աշխատանքները, նշեց մի շարք այնպիսի արմատական թերություններ, որա գործունեության մեջ, որոնք բնոհանուր էին առհասարակ պրոլետարական գրական կադմակերպությունների համար:

Կենտկոմը նշում է, որ սոցիալիստական շինարարության հրատապ խնդիրները գեղարվեստորեն վերարտադրելու բնագավառում Սոցիալիստի աշխատանքները հնուու են բավարար լինելուց և որ «չնայած ՀԿ(բ)Պ Կենտկոմի մի շարք որոշումներին, ՀՊԳՍ ղեկավարությունը վճռականապես ձեռնամուխ չի եղել անսկզբունք խմբակայնությունն արմատախիլ անելու գործին»:

Գրական կյանքում հեղաշրջող նշանակություն ունեցավ ՀամԿ(բ)Պ Կենտկոմի 1932 թ. ապրիլի 23-ի որոշումը՝ «Գրական-գեղարվեստական կադմակերպությունների վերակառուցման մասին»: Կենտկոմը ցույց է տալիս այդ կադմակերպությունների անցած ուղու պատմական նշանակությունը և միաժամանակ դրանց վերացման անհրաժեշտության հասարակական պատճառները:

ՀամԿ(բ)Պ Կենտկոմի որոշումը, ուր ցույց էին տրված պրոլետարական գրական կադմակերպությունների դրական ծառայությունները պատմական այն շրջանում, երբ պայքար էր մղվում բուրժուական գաղափարախոսության, տեսական խորթ հայացքների դեմ, և նրանց բացասական դերը նոր շրջանում՝ պրականության զարգացման տեսակետից, հավասարապես վերաբերում էր նաև հայ գրականությանը: «Մի քանի տարի առաջ,—ասվում էր որոշման մեջ,—գրականության վրա ղգալի ազդեցություն ունեին խորթ տարրերը, որոնք առանձնապես աշխուժացել էին նեղ-ի առաջին տարիներում, իսկ պրոլետարական դրականության կադրերը դեռևս թույլ էին, կուսակցությունը ամեն կերպ օգնում էր պրոլետարական հատուկ կադմակերպությունների ստեղծմանն ու ամրապնդմանը գրականության ու արվեստի բնագավառում պրոլետարական գորղների և արվեստի աշխատողների դիրքերն ամրապնդելու նպատակով: Պրոլետարական գրական խմբակների կուպիտ սխալն էր «ուղեկիցների» դեմ տարվող պայքարը՝ «դաշնա-

կից կամ թշնամի» նշանաբանով: Դա խանգարում էր գրողներին իդեալական, ստեղծագործական միասնությունը»:

Ընդգծելով դրական դերը, Կենտրոնական Կոմիտեն միաժամանակ բացահայտում է պրոլետարական դրական կազմակերպությունների բացասական դերը՝ սովետական դրականության զարգացման հեռանկարների տեսանկյունից: Կենտկոմը գտնում է, որ այդ կազմակերպությունները (ՎՈՒՍՊ, ՌԱՊՊ, ՌԱՄՊ) իրենց նեղ շրջանակներով դանդաղեցնում են զեղարվեստական դրականության զարգացման թափը, ստեղծելով խմբային մեկուսացման և արդիական, սոցիալիստական շինարարության խնդիրներից կտրվելու լուրջ վտանգ: «Այդ հանգամանքը,— ասված է որոշման մեջ,— վտանգ է ստեղծում, որ հիշյալ կազմակերպությունները, որոնք մինչև այդ հանդիսանում էին սովետական գրողներին ու արվեստագետներին սոցիալիստական շինարարության խնդիրների շուրջը մոբիլիզացիայի ենթարկելու միջոց, կվերածվեն խմբակային մեկուսացում զարգացնող միջոցի և այսպիսով կկտրվեն այժմեականության քաղաքական խնդիրներից և սոցիալիստական շինարարությունը համակրող գրողների և արվեստագետների զգալի մասից»:

Կենտրոնական Կոմիտեի որոշումը դարձավ գրական աշխատանքի զարգացման նոր աղդակ և նպաստեց նաև Անդրկովկասյան ռեսպուբլիկաների ու Հայաստանի գրական կյանքի առողջացմանը: Հայաստանում հանգամանորեն քննարկվեց Կենտկոմի որոշումը և այդ սկզբունքներով վերակառուցվեց գրական կյանքը: ՀԿ(Բ)Պ Կենտկոմի քարտուղարությունը որոշեց.

«1. Լիկվիդացիայի ենթարկել Հայաստանի պրոլետգրողներին կազմակերպությունը (ՀՊԳԱ), Հայաստանի գրողների ֆեդերացիան, Հայաստանի պրոլետերաժիշտների, պրոլետարական ճարտարապետների ու նկարիչների միությունները:

2. Կազմակերպել Հայաստանի խորհրդային գրողների միություն՝ խորհրդային իշխանության պլատֆորմը պաշտպանող և սոցիալիստական շինարարությանը մասնակցելու ձգտող բոլոր գրողներից՝ կազմակերպելով միության կից կոմֆրակցիա»:

Ստեղծվում է Կազմկոմիտե՝ Գրողների միություն կազմակերպելու համար:

1932 թ. գրական կյանքի համար նշանակալից եղավ «Գրական թերթի» հիմնադրումը: Բաքվում լույս է տեսնում «Խորհրդային դրող», Թիֆլիսում՝ «Արշավ» հանգեմունքը, որոնք նպաստում

նն տեղական գրական ուժերի աճմանը, Երևանում լույս է տեսնում «Նոյեմբեր» գրական-գեղարվեստական, գրա-քննադատական և քաղաքական-հասարակական հանդեսը, որը խմբագրականում այսպես է ներկայացնում իր անելիքները.

«Պայքարելով կուսակցության գծի համար գրականության մեջ՝ «Նոյեմբերը» նախ և առաջ պետք է ծավալուն քննադատության ենթարկի այն կոպիտ տեսական-քաղաքական սխալները, որ կուսակցության գծի հիմնականում ճիշտ կենսագործման ընթացքում ՌԱՊՊ-ի հետ միասին կատարել է նաև խորհրդային Հայաստանի պրոլետարական. գրողների Ասոցիացիայի ղեկավարությունը»:

Գրապայքարի պայմաններում Հայաստանի գրողների շրջանում ծագում են գաղափարական բնույթի լուրջ վեճեր և ասուլիսներ: Գրականության զարգացմանը զուգընթաց երևան են գալիս և հիվանդագին՝ ուղեկից երևույթներ, խորթ ազդեցությունների առանձին արտահայտություններ:

1933—34 թթ. Հայաստանում մոլեգնում է խմբակային-թայֆայական պայքարը: Այդ բանին խորապես նպաստում էին Բերիան և նրա արրանյակները, որոնք տեղական նացիոնալիզմի դեմ պայքարելու նշանաբանի տակ, ձգտում էին գրողների մեջ սերմանել փոխադարձ ատելություն ու թշնամանք: Դրա հետևանքները գաղափարական ու կազմակերպչական լուրջ խոչընդոտներ դարձան զարգացման մեծ ճանապարհի վրա կանգնած սովետահայ գրականության համար: Այս պայմաններում չափազանց անխոհեմ և կուլր քաղաքականություն էին վարում ՀՊԳՄ նախկին ղեկավարները, որոնք, օգտագործելով հակառակորդ «խմբակի» առանձին սխալներն ու շեղումները, իրենք ընկնում էին գաղափարական ամենամեծ սխալի մեջ՝ այժմ ծիծաղելի թվացող դեմագոգիայի միջոցով դասակարգային թշնամանք տեսնելով սովետական լավագույն գրողների երկերում:

Մշտական հարձակումները ծանրորեն ազդեցին մեծ գրողի՝ Եղիշի Չարենցի ճակատագրի վրա: Ռեուլյուցիայի տաղանդավոր գրողի լավագույն երկերը մշտապես և այնքա՞ն հանիրավի մեղադրվում էին ոչ պրոլետարական բովանդակության, իդեալիզմի, ինդիվիդուալիզմի և նացիոնալիզմի մեջ: Հակառակորդները ցանկանում էին սքոդել սոցիալիստական ռևալիզմի խոշորագույն վարպետի ստեղծագործության սովետական բովանդակությունը: Այս աննպաստ մթնոլորտը և առհասարակ բանաստեղծի առողջական վիճակը ծանր ներգործություն ունեցան Չարենցի ստեղծագործու-

թյան վրա: Նա ղգալիորեն կտրվեց առօրյայից, նրա պայծառ ստեղծագործությունյան մեջ երևան եկան նացիոնալ-նիհիլիզմի, ժողովրդի պատմական անցյալը մոռալ երանգներով ներկայացնելու առանձին տենդենցներ («Գիրք ճանապարհին» դրքում): Չարենցի շուրջը համախմբված մի շարք տաղանդավոր գրողներ, որոնց թվում Ակսել Բակունցը, Գ. Մահարին և Մ. Արմենը, ի պատասխան ռապսոդիկաների «ձախուժյան», նույնպես դիմեցին խմբակային պայքարի միջոցներին: Սկսվեց մի պայքար, որի հետևանքները հետագայում ճակատագրական եղան:

1934 թվականին, Հայաստանի Գրողների համագումարի նախօրյակին, Հայաստանի Կ(Բ)Պ Կենտրոնական Կոմիտեն հանգամանորեն քննեց մոլեգնող խմբակայնության դեմ պայքարելու խընդիրը: Կենտկոմի 1934 թ. հուլիսի 14-ի որոշման մեջ հստակ արտացոլվեց այդ հիվանդագին երևույթների պատկերը:

Խմբակային պայքարը, որ անհնար էր դարձնում ամեն տեսակ ստեղծագործական աշխատանք, շարունակվել է նաև հետագա մի քանի տարիներին: Այդ անառողջ տրամագրությունները խոչընդոտեղան տեսական առողջ եզրահանգման հասնել գրական պրակտիկայում լիովին հասունացած այնպիսի էական հարցի քննարկման ժամանակ, ինչպիսին է ազգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության հարցը: Վեճերի ընթացքում յուրաքանչյուր մեծ ու փոքր սխալ դառնում էր դեմագոգիայի և քաղաքական փոխադարձ մեղադրանքների առիթ:

1933 թ. «Գրական թերթում» լույս տեսավ երիտասարդ գրող Մ. Արմենի «Չարենցի և հարակից խնդիրների մասին» հոդվածը: Հեղինակը փորձում էր սովետահայ գրականության կոնկրետ նյութի վրա ցույց տալ ազգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության նմուշները և այդ տեսանկյունից մատնանշել սխալները: Հոդվածում կան մի շարք ճշմարիտ դիտողություններ. այսպես, օրինակ, Արմենը գտնում էր, որ «միջազգային գրող լինելու միակ ուղին ազգային գրող լինելն է, միջազգային կուլտուրա ստեղծելու միակ ուղին՝ ազգային կուլտուրա ստեղծելն է...»: Այս նպատակով, բերելով Ե. Չարենցի ստեղծագործության օրինակը, գրողը խոսում էր պրոլետարական, սոցիալիստական բովանդակությունը ազգային ձևով արտահայտելու մասին:

Արմենի հոդվածը, սակայն, պարունակում էր նաև մի շարք խալ մտքեր և սխալ տենդենցներ: Հեղինակն, օրինակ, հատկապես ընդգծում էր ազգային հատկանիշների ու գծերի խտաց-

ման հարցը, անհրաժեշտ շափով չգնահատելով կամ կանգ չառնելով սոցիալիստական բուլանդակության առաջադրած նոր ձևերի վրա: Միայն էր նրա գնահատականը «էպիքական լուսաբացի» մասին, երբ մեր սովետական գրականության այդ դեղարվեստական-գաղափարական նորարարական նվաճումը համարում էր նվազ չափով ազգային, դրանով փաստորեն արդեն ազգայինը համարելով գերազանցապես ազգային գրականության տված կլասիկ ձևերը և չնկատելով բանաստեղծական արվեստի ասպարեզում նոր բովանդակությունից բխած նոր ձևերի ազգային բնույթը:

Արմենի հոգվածում անկեղծ ձգտում կար մեղանում լուրջ խոսակցություն բացել արդեն զարգացման բարձր մակարդակի վրա գտնվող արձակի, պոեզիայի, մասամբ դրամատուրգիայի, արվեստի ու գաղափարական բովանդակության, գրականության կարևորագույն հարցի՝ ազգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության մասին:

Դժբախտաբար, շատ շուտով բանավեճը փակվեց դեմագոգիկ ու սպառնական հոգվածներով: «Գրական թերթում» լույս տեսան Գ. Վանանդեցու «Լեզենդա ազգային ձևի մասին», Ե. Չուբարի «Ջախջախել խմբակայնությունը և նացիոնալ-դեմոկրատական տենդենցները» և մի խմբագրական հոգված՝ «Պայքար երկու ճակատով» վերնագրով: Այդ հոգվածներում Արմենը, Ե. Չարենցը, Բակունցը և գրական մյուս համախոհները հայտարարվեցին «սպեցիֆիկյան տենդենցներով շաղախված» մարդիկ, իսկ Արմենի հոգվածը՝ «բողարկված կոնտրաբանդայով լենինիզմի դեմ սլաքարի ելած նացիոնալ-դեմոկրատական տենդենցներ» ունեցող փաստաթուղթ: Այս հարձակումներին պատասխանեց Ե. Չարենցը՝ ազգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության մասին գրած իր հոգվածով, որն այն ժամանակ չտպագրվեց, բայց հայտնի էր գրական շրջաններում:

Օգտագործելով սոցիալիստական գրականության, սովետահայ գրականության անցյալ տարիների փորձը՝ Չարենցը տալիս է ձևի ու բովանդակության միանգամայն առողջ, մաքրսիստական բնորոշում: Հոգվածի մեջ, մի կողմ դնելով Մ. Արմենի սխալ ձևակերպումն ու առանձին շեղումները, նա վերցնում է գլխավորապես հարցը և միանգամայն հստակ խոսում սոցիալիստական ազգի գրականության բովանդակության ու ձևի և առհասարակ զարգացման հեռանկարների մասին: Ե. Չարենցը գտնում է, որ սովետական գրականության գլխավոր խնդիրն է սլոլիստարական բովանդակու-

թյունն արտահայտել աղգային ձևի միջոցով, ստեղծել պրոլետարիատի դաշտփարախոսությունն արտահայտող աղգային կոլտուրա: Իսկ ի՞նչ բան է աղգային ձևը՝ գրական ստեղծագործության մեջ: «Աղգային ձևը, — գրում է նա, — գրականության մեջ հանդում է ոչ այլ ինչի, եթե ոչ բովանդակության ռեալիստական, կոնկրետ գրսևորման, այսինքն՝ բովանդակության այնպիսի գրսևորման, երբ իբրև ձև, իրենց արտահայտություններն են գտնում երկում տվյալ թեմային, տվյալ աղգային միջավայրին հատուկ բոլոր հատկանշական կողմերը, ինչպես լեզուն, այնպես էլ այն «հոգեկան կազմի հանրությունը», որ ընկ. Ստալինը համարում է աղգային բնորոշ հատկանիշներից մեկը, որն արտահայտված է կոլտուրայի հանրության մեջ: Ավելի պարզ ասած՝ աղգային ձևը գրականության մեջ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բովանդակության այնպիսի գրսևվածում, երբ հեղինակի լեզուն, տճը, նկարագրած մարդկանց և վայրերի ընդհանուր կոլորիտը ազնկվատ է տվյալ աղգային միջավայրին, բնորոշում է տվյալ աղգային միջավայրի բոլոր այն հատկանշական կողմերը, որոնք բնորոշ են միայն այդ աղգային միջավայրի համար և իբրև ձև տարբերվում են բովանդակությամբ նրան քան այլ միջավայրերից»¹:

Անհիմն համարելով մեղադրանքը, թի ինքը և մյուսները աղգային ձևի թեզի տակ առաջադրում են նաև գրականությունը սահմանափակել աղգային թեմատիկայի շրջանակում, Չարենցը որպես օրինակ բերում է իր ստեղծագործության և առհասարակ սովետահայ գրականության փորձը, որ տալիս է թեմատիկ բաղմաղանության, հղբայրական ժողովուրդների կյանքն ու հեղափոխական պայքարը արտացոլելու առատ նմուշներ: Աղգային ձևը հանգիստություն է սոցիալիստական ռեալիզմի պահանջը: Այս առումով էլ նա քննադատում է Ա. Վշտունու, Ն. Զարյանի, Ալաղանի շատ գործեր (նա բացառություն է անում «Ռուշանի քարափը» և Ալաղանի վերջին բանաստեղծությունները), որոնք սխեմատիկ են և վերացական թե՛ տեղական, թե՛ միջաղգային կյանքն արտացոլելիս, չեն տալիս տվյալ բովանդակության և տվյալ աղգային միջավայրի հատկանշական կողմերը: Նա գնահատում է Դ. Դեմիրճյանի «Նիրգյար» և «Ռաշիդ» վիպակները՝ ադրբեջանցիների կյանքից և Բակունցի պատմվածքները, որոնք «միանգամայն աղգային են

1 Ե. Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 136—137.

ձեռով», որովհետև տալիս են արծարծած թեմայի ռեալիստական պատկերը, ազգային կոնկրետ միջավայրի հատկանշական կոլորիտը, «ազգային են ձևով, որովհետև տալիս են տվյալ բովանդակության, տվյալ միջավայրի ռեալիստական պատկերը, ազգային կոնկրետ պայմանները, հոգեբանությունը և այլն»¹:

Այսպիսով, Չարենցն առաջադրում էր իրականությունը ռեալիստորեն արտացոլելու սկզբունքը, սահանջում էր ազգային ձևի հասնել թե՛ սեփական, տեղական ազգային կյանքը և թե՛ միջազգային ու հարեան ժողովուրդների կյանքը պատկերելիս:

Նա միանգամայն ճիշտ կերպով գտնում էր, որ լեզուն ազգային ձևի տարրերից մեկն է միայն, նրա մեջ «մտնում են նաև քաղմամբիվ այլ կարևորագույն էլեմենտներ, որոնց բացակայությունը երկում, շնայած լեզվին, կարող է երկը զրկել ազգային ձևից»²:

Այս բոլորից հետո գրողը կրկին սրում է ազգային ձևի ու բովանդակության դիալեկտիկական ըմբռնման հարցը. «Ազգային ձևի դիալեկտիկական ըմբռնումից ինքնին բխում է այն միանգամայն անառարկելի դրույթը, որ իսկական ազգային ձևը կարող է իրացվել միմիայն պրոլետարական բովանդակությամբ»³: Չարենցը բացատրում է սոցիալիստական բովանդակության վճռական, էական դերը ճշմարիտ ազգային ձևի ստեղծման ասպարեզում. «Եթե մենք ձևը և բովանդակությունը վերցնում ենք իրենց դիալեկտիկական միասնությամբ, ապա սլարդ է, որ միմիայն պրոլետարական բովանդակությունը կարող է ունենալ իսկական ձև, ինչպես քաղսքականության մեջ մենք ընդունում ենք, որ միմիայն պրոլետարական հեղափոխությունը կարող է իսկապես լուծել ազգային խնդիրը: Ասել, որ բուրժուական նացիոնալիստական բովանդակությունը կարող է ներկայումս իրացվել իսկական ազգային ձևով, դա միևնույն է, թե ասել, որ բուրժուազիան կարող է լուծել ազգային խնդիրը: Մենք անհողողող կողմնակից ենք պրոլետարական գրականության ազգային ձևին,— գրում է Ե. Չարենցը,— որովհետև բովանդակությունն ու ձևը մենք վերցնում ենք դիալեկտիկական միասնությամբ և խորապես համոզված ենք, որ իսկական ազգային ձև կարող է ունենալ միայն պրոլետարական բովանդակությունը»⁴:

¹ Ե. Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 136—137:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում:

Այստեղ, իհարկե, կան որոշ երանգներ, որոնք կարծես տենդենց ունեն նվազեցնելու բուրժուական դարաշրջանում՝ դեմոկրատարվեստադեմոկրատ ստեղծած ազգային ձևի և կուլտուրայի նշանակությունը: Դա պետք է բացատրել այն ղեկավարությունների և ղեկավարների, որին ստիպված էր դիմել Չարենցը՝ «ձախերից» պաշտպանվելու համար:

Բայցի այդ, նա կարծես նույն պատճառով, ղեկավարում էր ասել, որ այլ ժողովուրդների կյանքն արտացոլելու ժամանակ էլ ազգային գրականությունը պահպանում է իր ազգային ձևը: Այստեղ կարծես թե բավարարվում է սոսկ տվյալ ազգի կյանքը ռեալիստորեն պատկերելու պահանջով:

Բայց մեծ գրողը հիմնականում պաշտպանում է սոցիալիստական ռեալիզմի գրական մեթոդը՝ գեհնակացումից և աղքատացումից, սոցիալիստական ազգերի կյանքի հարուստ երևույթների համահարթումից, առաջագրելով կոլորիտի, հոգեբանություն, լեզվի ու բնաշխարհի, հոգեբանական ընդհանրությունների ու սպեցիֆիկ կողմերի արտացոլման պահանջը՝ կապված սոցիալիստական բովանդակության հետ:

Ե. Չարենցի հոգված-նամակը՝ ուղղված Հայաստանի Գրողների Միության Կազմկոմիտեին, մամուլում չտպագրվեց նույն խումբակային նկատառումով: Բայց այդ հայացքները նորություն չէին գրողների շրջանում. նրանց հիմնական մասը կանգնած էր ազգային ձևի և բովանդակության ըմբռնման ճիշտ տեսակետի վրա:

Չարենցի հոգվածը ցույց էր տալիս, որ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, հակառակ ամեն տեսակ ձախությունների, գեհնակության և խորթ հոսանքների, սովետահայ գրականության մեջ ստացել էր պրակտիկ և տեսական ամրություն, դարձել աշխատանքի մեթոդ և ուղղություն:

4

1934 թ. օգոստոսի 1—5-ը հրավիրվում է Հայաստանի գրողների առաջին համագումարը: Հայաստանի գրողները համագումար էին գնում լուրջ նվաճումներով, ինչպես և թերություններով, բայց մասին տաղանդավոր երկերով, բայց և խմբակային պայքարի սուր ռեցիդիվներով, որոնք տանջալի կերպով խաթարում էին հանգուցային հարցերի պրակտիկ ու տեսական լուծումը:

Հայաստանի սովետական զրոյները առաջին համագումարը ստեղծագործական-գաղափարական նշանակալից երևույթ էր ռեպուբլիկայի կուտուրական կյանքում: Գրողներն այնտեղ էին եկել մի շարք թեժ դիսպուտներից ու քննարկումներից հետո: Համագումարի նախօրյակին, հուլիս ամսվա ընթացքում, տեղի ունեցավ երեք դիսպուտ՝ նվիրված հայ գրական լեզվի զարգացման խնդիրներին: Հուլիս ամսին քննարկվեց տեղական նացիոնալիզմի մի քանի արտահայտությունների դեմ մղվելիք պայքարի հարցը: Համագումարի նախօրյակին ղուգադիպեցին վեճերը՝ գրականության աղգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության մասին: Վերջապես, նախահամագումարյան շրջանում պարտիական և գրական շրջաններում քննադատվեցին «ձախուժյան» արատավոր հետևանքները գրական կյանքում:

Համագումարն անցավ գրականության ժողովրդայնության, պարտիականության և պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի նշանաբանի տակ, հանուն սովետահայ գրական ուժերի համախմբման և գրական-ստեղծագործական աշխատանքի հետագա առողջաման:

Համագումարում լայնորեն քննարկվեցին սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, կյանքի և գրականության փոխհարաբերության, նոր տիպի գրականության զարգացման հարցերը: Համագումարում բարձր գնահատվեց սովետահայ գրականության նվաճումները սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի կիրառման և մարմնավորման ճանապարհին: Ընթերցող մասսաների այդ կարծիքն էր արտահայտված նաև Ա. Խանջյանի ՀԿ(Բ)Պ IX համագումարում կարդացած հաշվետու ղեկուցման մեջ: «Վերջին երկու տարում, — ասաց նա, — տրոշակի տեղաշարժ ենք նկատում ամենից առաջ գրականության ասպարեզում: Այդ շրջանում էր, որ լույս տեսան մի շարք նոր, մնայուն գործեր, որոնք իրենց առանձին թերություններով հանդերձ գրական աշխարհին ուղարկված քայլեր են անշուշտ: Բավական է հիշել Ն. Չարենցի «Երկերը» և երկերից հետո սպառնալիք մի շարք նոր բանաստեղծություններն ու պոեմները, Ա. Կոսիկի գյուղական ակնարկները, Մ. Արմենի «Գազաթների երգը», Վ. Թոթովենցի «Բաքուն», Ալազանի «Մաքառումները», Ն. Զարյանի «Հարվածները», Ստ. Զորյանի «Սպիտակ քաղաքը», Գ. Մահարու «Մրգահասը», Գ. Սարյանի և Ս. Տարոնցու ժողովածուները»: Այդ նույն նվաճումների ու նոր խնդիրների մասին նա առանձին սրուժյամբ խոսեց նաև Հայաստանի զրոյների համագումարում:

Համագումարում բավական հստակություն մտավ նաև գրական լեզվի զարգացման ուղիներին՝ վերաբերող խնդիրների մեջ: Այստեղ էլ հաղթանակեց գրական լեզվի ժողովրդայնության, բարբառների, արևմտահայ լեզվի և գրաբարի հարստության քննադատական օգտագործման ու յուրացման առողջ սկզբունքը:

Համագումարը քննադատեց մի կողմից՝ գրական լեզվի և խոսակցականի նույնացման դեհիկ տեսակետը, մյուս կողմից՝ լեզվի բարդացման, այսպես կոչված, ժողովրդական լեզվի հարստության արհամարհման միտումը:

Հայ գրական լեզվի հեռանկարների մասին ուշագրավ և ուրույն կարծիք ունեւ Ակսել Բակունցը: Նա հայ ժամանակակից կյանքի պայմաններով է բացատրում գրական լեզվի ասպարեզում տարվող և տարվելիք քաղաքականությունը: Գրողն առանձնապես կանգ է առնում փոփոխությունների և կենտրոնաձիգ, մաքուր գրական լեզվի խնդրի վրա, առաջին դեպքում ընդգծելով ուսաց լեզվի, երկրորդ դեպքում՝ հայ ժողովրդական լեզվի բացառիկ նշանակությունը: «Պրոլետարական հեղափոխությունից հետո մեր լեզուն, — ասում է Բակունցը, — կրում է խոշոր ավերացություն մի այնպիսի լեզվից, ինչպիսին մեր Հոկտեմբերյան հեղափոխության հայրենիքի լեզուն է: Փոխառությունների ասպարեզում մենք ավելի իրավունք ունենք վերցնելու ուսական լեզվից, քան մեկ ուրիշից: Պետք է դնել մաքուր լեզվի, կենտրոնաձիգ լեզվի խնդիրը, և ես գտնում եմ, որ այդ լեզուն խառնված-պետք է լինի ժողովրդական լեզվի վրա: Դրա համար մենք պետք է յուսումնասիրենք Թումանյանի լեզուն, հասկանանք, թե իր ժամանակին Թումանյանը ինչպես է կարողացել օգտագործել բարբառները և ժողովրդական լեզուն, զրաբարը, դանազան պատկերների և այլն, և ստեղծել այնպիսի լեզու, որը հանդիսանում է, ես կասեի, նախահոկտեմբերյան պոեզիայի լեզուն: Այսպիսով Թումանյանը դառնում է այդ լեզվի նախահայրը, քանի որ Թումանյանը այդ տեսակետից ավելի շատ տվյալներ ունի օգտակար լինելու, քան Տերյանի լեզվաշինարարության փորձը»¹:

Հայ գրական լեզվի հարստացման և այսպես կոչված դեմոկրատացման, համաժողովրդական դարձնելու, աշխատավորական լայն մասսաների կենցաղը, աշխատանքը և հոգեբանությունն արտացոլելու բնագավառում լեզվական այս քաղաքականությունը եղավ ամենաարգասավոր ուղին:

1 Ա. Բակունց, Գրականության մասին, 1959, Նրեան:

Համագումարը լուրջ ուշադրություն նվիրեց գրական ձևերի, ժանրերի, ռիթմիկայի, տաղաչափության և զանազան ուրիշ հարցերին, սերտորեն կապելով այն բովանդակության հետ: Հաճախ այս ամենը ազդում են բովանդակության վրա, երբեմն էլ անքննադատ օգտագործման դեպքում աններդաշնակություն մտցնում ստեղծագործության մեջ, ծնելով խորթ երանգներ: Սրանով էր օրինակ, Բակունցը բացատրում, որոշ անընդունելի տրամադրությունների առաջացումը պոեզիայում և արձակում:

Եվ, վերջապես, համագումարում լուրջ ուշադրություն դարձվեց քննադատության վրա, քանի որ վիճակն այնտեղ ծայրահեղորեն անմխիթարական էր: Առանձնապես խիստ քննադատության ենթարկվեց այս ասպարեզում երևան եկած խմբակայնությունը և ՌԱՊՊ-ի նախկին ներկայացուցիչների ու նրանց միացած մի շարք պատահական, արվեստի հետ կապ չունեցող մարդկանց ջարդարարությունը: Հատկապես դատապարտվեցին աչքակապությունը, կեղծ մեջբերումների, զեղարվեստական պատկերների բառացի մեկնաբանության և աղավաղման այն բոլոր անաղնիս միջոցները, որոնցով վարկաբեկվում էին սովետահայ խոշոր գրողների (Ստ. Զորյան, Ե. Զարենց, Ա. Բակունց, Վ. Թոթովենց) երկերը:

Քննադատությունը անհրաժեշտ խորությունը չէր ըմբռնում անցյալի դեմոկրատական կուլտուրայի օգտագործման անհրաժեշտությունը: Ահա թե ինչու համագումարում առանձին սրություն էին խոստում այդ հարցի շուրջը, համարելով այն կենսական սոցիալիստական նոր արվեստի զարգացման բնագավառում: Ե. Զարենցը, օրինակ, իր ընդարձակ ելույթում մի առանձին նշանակություն տվեց այդ հարցին: Մասնաներին կրթելու համար մենք պետք է դիմենք այն հեղինակներին, որոնք մեզ ավելի մոտ են, օրինակ, Թումանյանին,—ասում էր Զարենցը: Այս կարծիքը տիրապետող էր համագումարում, որ սովետական գրականության մոտ ու սիրելի էր համարում անցյալի այն գրողներին, որոնք ավելի խորն էին կապված ժողովրդական տարերքի հետ, լայնորեն արտացոլել էին ժողովրդի կյանքն ու հոգեբանությունը:

Համագումարում արծարծված շատ խնդիրներ համահնչյուն էին սովետական գրականության ընդհանուր շահերին: Այդ ընդհանուր շահագրգռություններով էլ հայ գրողների պատվիրակությունը մեկնեց Սովետական գրողների առաջին համագումար:

Սովետական գրողների առաջին համագումարը (1934 թ. օգոստոս) ղրսևորեց սովետական գրականության անցած ճանապարհի մեծ փորձը, հանրագումարի բերեց նաև այն խոշոր նվաճումները, որ ձեռք են բերել ազգային ռեսպուբլիկանների գրողները՝ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի ստեղծագործական մարմնավորման ասպարեզում։ Սովետական բոլոր ազգերի գրողների և աշխարհի նշանավոր պրոլետարական գրողների ելույթները բազմահարուստ փաստերով հաստատում էին նոր տիպի գրականության՝ սոցիալիստական մեծ գրականության գաղափարական-գեղարվեստական ուժն ու կենսունակությունը։ Հանդես գալով Համկ(բ)Պ Կենտկոմի անունից, Ա. Ա. Ժդանովը նշեց սովետական գրականության պատմական խոշորագույն նշանակությունը մեր երկրում և միջազգային կյանքում։ Իր վառ տենդենցիոզությամբ, խոր գաղափարայնությամբ ու բարձր արվեստով այդ գրականությունը հետապնդում է՝ մարդկությանը կապիտալիստական լծից ազատագրելու բարձր նպատակը, ծառայում է բանվոր դասակարգի մեծ գործին ու սոցիալիստական շինարարությանը։ «Մեր երկրում գրական ստեղծագործության գլխավոր հերոսները նոր կյանքի ակտիվ շինարարներն են... Մեր գրականությունը հազեցած է էնտոզիազմով և հերոսականությամբ։ Նա լավատեսական է ըստ էության, քանի որ հանդիսանում է առաջացող դասակարգի, միակ պրոգրեսիվ և առաջավոր դասակարգի՝ պրոլետարիատի գրականությունը։ Մեր գրականությունը ուժեղ է նրանով, որ ծառայում է նոր գործի՝ սոցիալիստական շինարարությանը»¹։

Մ. Գորկին, որ համագումարի ոգին էր, կենտրոնական դեմքը, իր փայլուն ղեկուցման մեջ և ելույթներում լայնությամբ ու խորությամբ դրեց սովետական համընդհանուր գրականության զարգացման խնդիրները։ Մեծ արվեստագետը իր ղեկուցման մեջ ընդգծում է սովետական գրականության մի խոշորագույն արժանիք՝ ազդեցության մեծ ուժը հասարակական կյանքի վրա։ «Զպետք է մոռանալ, որ ռուսական բուրժուական գրականության համար համարյա հարյուր տարի էր հարկավոր՝ հաշված XVIII դարի վերջերից, որպեսզի նա տիրաբար կյանք մտնեի և որոշ ազդեցություն

¹ Ա. Ա. Ժդանով, Ծառ Սովետական գրողների Համամիութենական առաջին համագումարում։

գործեր նրա վրա: Սովետական ռեուլյուցիոն գրականությունը՝ այդ ազդեցությանը հասավ 15 տարում»¹: Հանճարեղ գրողը նշում է սովետական գրականության զարգացման ուղին՝ հենց այդ նույն հասարակական դերի բարձրացման տեսանկյունից. «Մեր գրքերում, որպես զխավոր հերոս, մենք պետք է ընտրենք աշխատանքը, այսինքն աշխատանքի պրոցեսներով կազմակերպվող մարդուն... Մենք պետք է սովորենք ըմբռնել աշխատանքը որպես ստեղծագործություն»²:

Մ. Գորկին լայնորեն առաջադրում է կյանքը իր զարգացող հիմնական կողմերով, հեղափոխական ընթացքով ճանաչելու, աշխատանքի մարդկանց հոգեկան-էմոցիոնալ կերպարանափոխության բուն ընթացքն ըմբռնելու, պատկերելու և գրական վարպետության կենսական խնդիրները՝ սովետական գրականության նոր վերելքի և սոցիալիստական ռեալիզմի ամրապնդման ու որակական աճի համար: «Մենք դեռ վատ ենք տեսնում իրականությունը», — ասում էր Գորկին, մատնանշելով երկրի պեյզաժի, մարդկային կենցաղի ու հոգեբանության արմատական հեղաբեկումները, նոր մարդու ծնունդը՝ կապված նոր դարաշրջանի հետ, որ դեռ ամբողջ խորությամբ չի արտացոլում գրականությունը:

Մեծ գրողն իր ղեկուցման մեջ գաղափարական-ստեղծագործական բոլոր խնդիրներն առաջադրում է համամիութենական գրականության զարգացման շահերի տեսանկյունից, տեսնելով նաև այն որակական փոփոխությունները, որոնք բնորոշ էին սոցիալիստական փոքր ազգերի գրականությանը: «Սովետական գրականությունը լեզվով բազմազան է, գաղափարականությամբ միասնական», — հակիրճ ու ճշգրիտ այս խոսքերով Մ. Գորկին բնորոշեց սովետական գրականության գաղափարական ընդհանրությունը: Նշանավոր արվեստագետն ընդգծում է եղբայրական ռեսպուբլիկաների գրականությունների ընդհանրությունները և մեծ վերելքը սոցիալիստական կուլտուրայի և առհասարակ կյանքի ասպարեզում: «Զպետք է մոռանալ, որ Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկաների Միության ամբողջ տարածության վրա արագորեն զարգանում է աշխատավոր ժողովրդի ամբողջ մասսայի վերածնման պրոցեսը՝ դեպի ազնիվ, մարդկային կյանք... Դեպի նոր պատմության ազատ ստեղծագործումը, դեպի սոցիալիստական կուլտուրայի ստեղծա-

1 Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, 1949, էջ 320—21:

2 Նույն տեղում:

գործումը: Մենք արդեն տեսնում ենք, որ այդ պրոցեսը քանի զբնում, այնքան ավելի հզոր թափով է երևան բերում 170 միլիոնից բաղկացած մասսայում թաքնված ունակություններն ու տաղանդները»¹:

Մ. Գորկու խոսքերը հավասարապես վերաբերում էր հայ ժողովրդին, նրա կուլտուրային ու գրականությանը: Ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցած այս մեծ հեղաքեկումներից և գրական-կուլտուրական վերելքից էին խոսում համագումարի հայ պատվիրակները (Ալ. Շիրվանզադե, Ե. Չարենց, Ա. Բակունց, Դ. Դեմիրճյան, Զ. Նսայան):

Համագումարը ջերմությամբ ընդունեց ժողովրդական գրող Ալեքսանդր Շիրվանզադեի ելույթը՝ նվիրված հայ ժողովրդի պատմական բախտին և Անդրկովկասյան ժողովուրդների բարեկամությանը: Գրական հին սերնդի մեծատաղանդ ներկայացուցչի ճառը մի տգեշունչ գծվք էր սովետական կարգի, որի շնորհիվ իմպերիալիստական բանակների ճիրաններում հոշոտվող անդրկովկասյան ժողովուրդները և առանձնապես արյունաքամ եղած Հայաստանը կանգնեցին խաղաղ աշխատանքի ու եղբայրության ճանապարհի վրա: Նա խոսեց իր ժողովրդի կուլտուրական ու տնտեսական վիթխարի վերելքի, ավերակներից վերածնված Հայաստանի բուռն զարգացման մասին՝ սոցիալիստական շինարարության ասպարեզում: Խոր անկեղծությամբ հնչեց երթմանի հարստահարված պրովինցիայի, ճնշված ազգության գրական խոշոր վարպետի հպարտությամբ ու արժանապատվությամբ հագեցված խոսքը սովետական հայրենիքի մասին:

«Ես հին սերնդի մարդ եմ: Ես տեսել եմ երեք թագավորների երեք թագավորություն: Ես տեսել եմ ու ապրել մի քանի ռեժիմ—ցարական ռեժիմ, Կերենսկու ռեժիմ, դաշնականների ռեժիմ և այլն: Ես 76 տարեկան եմ: Բայց ձեզ հավատացնում եմ, որ ես ինձ երբեք այնքան ազատ չեմ զգացել, որքան վերջին ութ տարվա ընթացքում, որ անց եմ կացրել այստեղ: Մարդիկ հաճախ են հարցնում ինձ՝ ինչո՞ւ եք դուք սնվում, ինչ եք դուք անում, որ չեք ծերանում: Իսկ չեմ ծերանում, քանի որ ապրում եմ Սովետական իշխանության օրոք և ես դեռ էլի կապրեմ, ես ցանկանում եմ իմ վերջին ուժերը, նույնիսկ ոչ վերջին այլ նախավերջին, տալ նորհրդային երկրին»:

¹ Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, 1949, էջ 311—12:

Շիրվանշահերի ելույթը, որի մեջբերումով սկսվեց «Պրավդա» թերթի համագումարին նվիրված առաջնորդողը, շատ բնորոշ էր նախառեկուցիոն դեմոկրատական ինտելիգենցիայի համար, որը ժողովրդի պատմական, քաղաքական ու տնտեսական կյանքի խոր փոփոխությունների լույսի տակ նոր ձևով դիտեց աշխարհը և սերտույ, հոգով ու գործով անցավ Սովետական իշխանության կողմը:

Համագումարում Հայաստանի գրականության մասին հարակից ղեկուցում կարգաց Դր. Սիմոնյանը: Դժեկով հայ գրականության անցած ուղին, նրա պրոգրեսիվ, դեմոկրատական և ունկուղցիոն տենդենցները, ղեկուցողը հարուստ փաստերով ցույց է տալիս այդ հիմքի վրա բարձրացած նոր գրականության որակական նվաճումները՝ դարաշրջանի կյանքն արտացոլելու և այդ դիրքերից էլ պատկերելու նրա անցած ուղին: Նա խոսում է նոր տաղանդների՝ արձակագիրների ու բանաստեղծների մասին, որոնց գործերը կենսունակություն են հաղորդում սովետական գրականությանը: Իր ելույթում Ֆրանսիայից Սովետական Հայաստան վերադարձած առաջադիմական գրող Զապել Նոայանը կանգ է առնում արտասահմանում ցրված հայության քաղաքական կյանքի ու գրականության վրա: Տաղանդավոր գրողը խոսում է հայ առաջավոր, դեմոկրատական ուժերի այն պայքարի մասին, որ նրանք մղում են ընդդեմ ֆաշիզմի և դաշնակցության նացիոնալիստական պարտիայի: Արտասահմանի շատ հայ գրողներ բարեկամության ղգացումով են նայում սովետական երկրին և խոր ազդեցություն են կրում սովետական ունկուղցիոն գրականությունից:

Ստեղծագործական-գաղափարական բնույթի լուրջ հարցեր շոշափեցին Եղիշե Զարենցը, Ակսել Բակունցը և Դերենիկ Դեմիրճյանը: Բակունցը խոսում է ազգային կուլտուրաների և այդ հիմքի վրա ձևավորվող ինտերնացիոնալ մեծ գրականության մասին: Նա միաժամանակ նշում է, որ շատ ժողովուրդների նախահեղափոխական շրջանի կուլտուրայի նշանավոր գործիչներն ու գրողները իրենց ստեղծագործությամբ պատկանում են բոլոր ժողովուրդներին: «Այստեղ մենք լսեցինք Շևչենկոյի, Ռուսթավելու, Հովհաննես Թումանյանի մասին և այլն: Ես պետք է ասեմ, որ ճիշտ չի լինի հիշատակել այդ անունները, չավելացնելով, որ դրանք պատկանում են բոլոր ժողովուրդներին: Ես՝ հայ գրողս, նրանց համարում եմ իմ հարազատը այնպես, ինչպես Թումանյանին: Ես Ռուսթավելուն նույնպես համարում եմ ինձ հարազատ գրող, ինչպես Խոբեհացուն, — նրա ստեղծագործությունը արդեն մտել է մեր ընդհանուր գանձարանը»:

Բակունցն ընդհանրապես ընդգծում է հին գրականության դեմոկրատական տրադիցիաների օգտագործման, անցյալի գրական ժառանգության վերանայման խնդիրը. «Դրանով մենք կարող ենք մեծ ու լայն ուղիներ նշել մեր սովետական գրականության համար...»:

Դ. Դեմիրճյանն առանձնապես սրում է կյանքն իր բարդությամբ ու զարգացման տենդենցներով, բարդ կոնֆլիկտներով և մարդկային հոգու հարստությամբ, այսինքն՝ ճշմարտությամբ ու խորությամբ՝ պատկերելու հարցը:

Սովետական գրականության և մասնավորապես պոեզիայի զարգացման նախանձախնդրությամբ էր հագեցած Ե. Չարենցի ելույթը համագումարում: Նա, հենվելով սովետական ողջ գրականության փորձի, պոեզիայի և սեփական ստեղծագործության փորձի վրա, խոսում է սինթետիկ արվեստի ստեղծման մասին: Սովետական ռևոլյուցիոն իրականության լույսի տակ քննելով արդի գրականության վիճակը, դարաշրջանի տաղանդավոր գրողներից մեկը՝ Չարենցը առանձին սրությամբ է հակադրվում ձախ գոհակարարներին, որոնք արվեստը իջեցնում են սխեմատիզմի ու սլար-լուռակության մակարդակին. մյուս կողմից նա հակադրվում է որոշ գրողների ինտելիգենտական տրտունջներին՝ իրենց արվեստի բարդության և մասսաների կարծեցյալ անկուտտորականության մասին: Չարենցն անողորմաբար քննադատում է նրանց, որոնք ձախ գոհակարարների արվեստը լուծության մատենելու քաղաքականությունը վերագրում են դարաշրջանի առաջավոր դասակարգին: Չարենցը դեմ է կանգնում էսթետիկ ինտելիգենտական հոգեբանությանը, գտնելով, որ նրանց երկերում նկատելի է պատկերավորման սխեմատի և մեթոդի որոշակի հետամնացություն: «Եկեք խոստովանենք, որ, արդարացիորեն վրդովվելով ձախ գոհակարարների դեմ, մենք, խորհրդային փոքր ինչ էսթետիկ գրողներս, ըստ ամենայնի գիտակցում ենք, որ մեր այսօրվա «բարձր» արվեստը ադեկվատ չէ մարդկության լավագույն մասի մասսայական հոգեբանությանը՝ աշխարհի իր լեմատիկայով, որքան իր ասոցիացիաներով, պատկերներով և այլն, այսինքն ստեղծագործական մեթոդով:

Երևերուրդի խոսքերը՝ Պաստերնակի ստեղծագործության բարդության և մասսաների անկուտտորականության մասին, այսօր մեզ համար որոշ չափով պետք է հնչեն որպես անախրոնիզմ»:

Չարենցն այդ «բարդությունը» համարում է ինտելիգենտական, որը չի կարող իր «բարդ» ասոցիացիաների միջոցով բավա-

րարել կուլտուրայես աճող ժողովրդին: Նա պաշտպանում է կյանքի իսկական բարդութիւնն արտացոլող ռեալիստական արվեստը, խնդրի դնում հասնել գեղարվեստական բարդութեան և թեմայի այժմեականութեան նոր սինթեզի: Սովետական արվեստը,—ասում է Չարենցը,—պետք է ստեղծի իր «բարդ, բայց ամենալայն մասսաներին (մասսաներ, որոնք այլևս նախկին անկուլտուրական մասսաները չեն) հասկանալի սինթեզը»:

Չարենցը գտնում է, որ արդիականութեան հետ կապված և գաղափարայես կոփված կոմերիտական-կուսակցական գրողների պոեզիան չի սպառվել (ինչպես կարծում է ղեկուցողը), հակառակը, այնտեղ ծնվում են նոր գրողներ՝ ստեղծագործական վարպետութեամբ ու բարձր որակով: Մյուս կողմից խոշոր վարպետները ավելի ու ավելի են մոտենում սոցիալիստական պրակտիկային, նրանց արվեստի լավագույն մասը դառնում է «լայն հասարակութեան սեփականութիւնը»:

6

Համագումարը խոր ազդեցութիւն թողեց ազգային ռեսպուբլիկաների գրական-ստեղծագործական կյանքի վրա՝ նպաստելով թեմաների հարստացմանը, բազմատեսակ ու բազմագույն տաղանդների բուռն զարգացմանը: Խմբակային պայքարը մեղմացավ նաև Հայաստանում: Այդ դրական երևույթի ստեղծագործական արդյունքները խիստ ակնեղան հատկապես արձակի ասպարեզում: Բայց շատ շուտով մոռացվեց գրական մթնոլորտը. առանձին ուժով կրկին սկիզբ առան խմբակային կռիւները: 1936 թվականին, դասակարգային պայքարի սրման նշանաբանի տակ արվեստի և գրականութեան զարգացման համար ծագեցին ժամանակավոր դժվարութիւններ:

ՁԻ. Վ. Ստալինը 1937 թվականին, երբ սոցիալիզմն արդեն հաղթանակել էր ՍՍՌՄ-ում, առաջադրեց այն սխալ թեզը, թե իբրև սովետական պետութեան հետագա առաջընթացին զուգընթաց դասակարգային պայքարը երկրում պետք է ավելի սրվի: Դասակարգային պայքարը սովետական երկրում առավելագույն սրութեան հասավ այն ժամանակաշրջանում, երբ վճռվում էր «ով ումի» հարցը, երբ ստեղծվում էին սոցիալիզմի հիմքերը: Բայց այն բանից հետո, երբ սոցիալիզմը հաղթանակել էր և շահագործող դա-

սակարգերը վերացված էին, իսկ սովետական հասարակության մեջ հաստատվել էր բարոյա-քաղաքական միասնություն, դասակարգային պայքարի անխուսափելիության թեզը սխալ էր: Գործնականում այդ թեզը պարտիայի քաղաքականապես ջախջախված գաղափարական հակառակորդների դեմ մասսայական ռեպրեսիաների՝ հիմնավորում հանդիսացավ: Ռեպրեսիաների ենթարկվեցին նաև բազմաթիվ կոմունիստներ ու անպարտիականներ, որոնք ոչ մի բանում մեղավոր չէին: Այդ ժամանակաշրջանում պետության մեջ ամենապատասխանատու պոստերն էր խցկվել սրիկա, քաղաքական ավանտյուրիստ Բերիան, որն իր հանցավոր նպատակների համար կանգ չէր առնում ոչ մի շարագործության առաջ և, օգտագործելով Ի. Վ. Ստալինի անձնական թերությունները, զրպարտեց և ոչնչացրեց պարտիային և ժողովրդին նվիրված մեծ թվով ազնիվ մարդկանց»¹:

Այլևս տուն չվերադարձան հեղափոխության մեծ բանաստեղծ Ե. Չարենցը, խոշորագույն արձակագիր, կոմունիստ Ակսել Բակունցը, անավարտ մնացին նրանց հանճարեղ մտահղացումները: Նույն ճակատագրին արժանացան տաղանդավոր գրողներ Վ. Թոթովենցը, Զ. Եսայանը, Մ. Դարբինյանը, դրամատուրգ Զանանը, քննադատներ Դր. Սիմոնյանը, Հ. Սուրխաթյանը, Պ. Մակինցյանը, Ս. Հակոբյանը, ծանր ռեպրեսիաների ենթարկվեցին Գ. Մահարին, Մ. Արմենը, Վ. Նորենցը, Վ. Ալազանը և ուրիշներ:

Այս ոճրագործության հետևանքները ծանր ապրեց սովետահայ գրականությունը: Հարված իջավ նրա ստեղծագործական մտքի կենտրոնին, պատենշ բարձրացվեց գրականության զարգացման ընթացքի առաջ, խաթարվեց երիտասարդների գրական դաստիարակությունը: Գրականության մեջ ժողովրդի կյանքի փոխարեն առաջին պլան էր մղվում անհատի պաշտամունքը:

1937—40 թվականներին նկատելի եղավ վայրէջքը մեր գրական պրակտիկայում՝ կապված սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդից բացահայտորեն շեղվելու երևույթի հետ:

Գրականության մեջ անզուսպ մոլեգնում էր անհատի պաշտամունքը: Բանաստեղծությունների մեծ մասը, գուրկ գրական ու կենսական արժանավորությունից, ներքող էր Ի. Ստալինին: Նրան էին վերագրվում հերոսական ժողովրդի հոգեկան ու ֆիզիկական բոլոր արժանիքները, ստեղծած բոլոր բարիքները: Ն. Զարյանը

¹ ՄՍՄԳՊ պատմություն, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 60:

գրեց «Դյուցազնագիրք» կեղծ, երկարապատում սրտեմը: Բայց ոչ միայն նա. մամուլը հեղեղվեց երիտասարդ գրողների բանաստեղծություններով ու շափածո նամակներով (Հ. Շիրազ, Գ. Բորյան, Ս. Կապուտիկյան, Հենրիկ Թումանյան, Գ. Արտունի, Վ. Արամունի և ուրիշներ), որոնք տիեզերքի շարժումն ու ընթացքը, մարդկության գոյության փաստը կապում էին Ի. Վ. Ստալինի անվան հետ: Փաստորեն դա նահանջ էր նախորդ տարիների գրական մեծ նվաճումներից, քանի որ գրականության գլխավոր հերոսը՝ ժողովուրդն իր կյանքով ու պայքարով, տեղը զիջում էր անհատի գովաբանությանը:

Բայց կար և ավելի վատը. ժողովրդական ստեղծագործության զարգացման, ժողովրդի տաղանդների լսռաջ քաշման քողի տակ՝ 1937—40 թթ. գրական մամուլը հեղեղվեց կեղծ աշուղներով: Նրանք պարտավորություն ունեին միայն գովերգելու Ի. Ստալինին: Այդ «ժողովրդական ստեղծագործությունը» մեկնաբանվում էր որպես ժողովրդի նվիրական ղեկավարների արտահայտություն:

Բայց, այդուամենայնիվ, մեղանում չդադարեց և չէր էլ կարող դադարել գրական ստեղծագործական կյանքը, բոլոր դժվարությունների միջով գրականության ավագ և կրտսեր սերնդի տաղանդավոր մարդիկ գրական մոլորություններին այս կամ այն չափով սուրբ տալով հանդերձ, ստեղծում էին իսկական սովետական գրականություն՝ ներկայի և պատմական անցյալի մասին:

30-ական թվականների վերջերին և 1940—41 թթ. հայ գրականության մեջ ուժեղացավ պաշտպանական թիման՝ կապված սովետական հայրենասիրության հետ: Հայ գրողների մեջ լայն արձագանք գտավ Սովետական Գրողների Միության վարչության կողմ, տրտեղ ասվում է. «Սովետական գրողները պարտավոր են պատերազմի զեպքում մամուլով ին սպասարկել պատերազմող ժողովրդի պահանջները գեղարվեստական խոսքի աստվածներ: Գրողները, ինչպես ցույց տվեց զինված հեղափոխական պայքարի փորձը Իսպանիայում և Չինաստանում, պետք է նաև անձամբ մասնակցեն զինված պայքարին սոցիալիստական աշխարհի անհաշտ թշնամու՝ ֆաշիզմի դեմ»: Հայ գրողները շատ պատմվածքներում, բանաստեղծություններում ու պոեմներում բարձրացնում էին այդ թեման, հայրենասիրական կորով ներշնչելով ռազմիկներին ու երիտասարդներին՝ ընդդեմ վերահաս ֆաշիստական ռեակցիայի և ագրեսիայի:

30-ական թվականների վերջում զգալուն վերաբերմունք մշակվեց դասական ժառանգության նկատմամբ: Խ. Աբովյանը, Պ. Պոռչյանը, Մ. Նալբանդյանը, Գ. Սունդուկյանը, Հ. Պարոնյանը, Հ. Թումանյանը, հրատարակվելով մեծ տպաքանակով, ավելի մոտեցան ժողովրդին:

Այս տարիների հայ գրական-կուլտուրական կյանքի ամենախոշոր երևույթը «Սասունցի Դավիթ» հերոսական էպոսի 1000-ամյակին նվիրված տոնակատարությունն էր, որ նշվեց Սովետական Միության բոլոր վայրերում, դարձավ համամիութենական երևույթ:

1939 թվականի սեպտեմբերի 15-ին Երևանում հրավիրվեց Սովետական Դրոշների Միության վարչության պլենում՝ նվիրված հայկական ժողովրդական էպոս «Սասունցի Դավիթ» 1000-ամյակին: Նույն ամսին տեղի ունեցան սեսիաններ՝ հանրապետության գիտական հիմնարկներում, լավեյին բաղմաթիվ ղեկուցումներ: «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակին ներկա էին Սովետական Միության խոշորագույն գրողներ ու գիտնականներ՝ Ալ. Տոլստոյը, Ա. Ֆադեևը, Պ. Տիչինան, Հ. Օրբելին, Յանկա Կուպալան, Նովիկով-Պրիբոյը, Շ. Դադիանին, Սամեդ Վուրդունը: Տոնակատարությանը ամենուր լայնորեն մասնակցում էր հայ աշխատավոր ժողովուրդը: «Սասունցի Դավիթ» էպոսի տոնակատարությունը նոր առիթ էր ոգի, կենսունակություն հաղորդեց հայ գրական կյանքին:

Ամենուր, երկրի բոլոր ծայրերում բարձր գնահատվեց ժողովրդական էպոսի իմաստությունը, արվեստը, պայծառ լավատեսությունը, նրա մեջ ամփոփված հայրենի հողի հավերժության գաղափարը, որ արտահայտում է հայ ժողովրդի կենսափորձը, հոգեկան գեղեցկությունները և անընկճելի հայրենասիրությունը: 1939 թ. սեպտեմբերի 15-ին «Պրավդան» տպագրեց առաջնորդող՝ նվիրված «Սասունցի Դավիթ» էպոսին: «Հայ ժողովուրդը,—գրում է «Պրավդան»,—տոնում է իր էպոսի մեծագույն երկի՝ «Սասունցի Դավիթ» հիանալի պոեմի հաղարամյակը: Այդ տոնակատարությանը մասնակցում է ամբողջ սովետական ժողովուրդը: Պոեմի հերոսական կերպարները մտել են սովետական գրականության ու կուլտուրայի ընդհանուր գանձարանը: Դրանք հարստացնում են գրողների, պոետների, նկարիչների ստեղծագործությունը՝ մեր Միության բոլոր ռեսպուբլիկաներում: Սովետական կուլտուրայի միջոցով «Սասունցի Դավիթ» էպոսը մտնում է համաշխարհային կուլտուրայի

օրբիտի մեջ և դառնում է մարդկության հերոսական մեծ էպոսի մի մասը,— «Իլիականի» և «Ոդիսականի», ուստի ժողովրդի դուրացանական բիլինյան էպոսի, «Կալևալայի» և Հյուսիսի սագաների, «Նիրլեունգների երգ»-ի և ժողովրդական ստեղծագործության շատ այլ գանձերի կողքին»։ Ալ. Տոլստոյը և Վ. Իվանովը, Ֆադեևն ու Ալ. Իսահակյանը իրենց՝ վառ խոսքերում ընդգծում էին անմահ էպոսի դաստիարակչական արդիական նշանակությունը սովետական ժողովուրդների կյանքում։ Այդ տոնը դարձավ հայրենասիրության, սովետական երկրի ուժի և հավերժության մի ցույց։ «Անմահ «Սասունցի Դավիթը» նվաճողի դեմ տարած հաղթանակի երգ է, որը հավիտենապես պետք է երգվի»,— ասաց ուստի գրող Վ. Իվանովը։

Էպոսի համամարդկային արժանիքի և պատմական նշանակության մասին վառ ու արտահայտիչ խոսեց Ֆադեևը. «Այդ նշանավոր երկը,— ասաց նա,— կարողացավ դառնալ հայտնի, մատչելի ու սիրելի Սովետական Միության բոլոր ժողովուրդներին զուտ այն պատճառով, որ համաձայն ժողովրդի մարդարևության, հայոց դուրացազն փոքր Մհերը, այսինքն հերոսական, աշխատասեր ժողովուրդը դուրս է եկել բազմադարյան կապանքներից»։

Ժողովուրդը և նրա գրողները խորին սիրով գնահատում էին հնագույն էպոսի պայծառ ավանդները՝ հայրենիքի պաշտպանության և ամրապնդման, հայրենի հողի հավերժության մասին։ Ահա թե ինչու «Սասունցի Դավիթի» հաղարամյակի տոնակատարությունը սովետական հայրենասիրության մի հզոր ցույց էր։ Այդ օրերի համաժողովրդական տրամադրությունը հիանալի արտահայտեց Ալ. Իսահակյանը «Մեր պատմիչներն ու մեր գուսանները» բանաստեղծության մեջ.

Մեր գեղջուկի պարզ խրճիթում, սուր օջախի շուրջը նստած,
Գուսաններ մեր խանդավառ, առջևները դինի ու հաց,
Վիպերգեցին հաղթանակի դուրացանների մեր մեծավոր
Նվժադրեցին պարտությունը ոսոխների մեր բյուրավոր
Նվժուսեցին պատմությունը հավերժացող ժողովրդի,
Վառ հավատով փառքերը մեր ավանդեցին որդոց-որդի,
Տեսան ջրեղ մեր տղադան, անընկճելի ազատ ոգին,
Հայրենիքի սիրո համար միշտ բարձրացրած թուր-կայծակին։

1941 թ. մայիսի 10—20-ը Մոսկվայում տեղի ունեցավ հայ գրականության տասնօրյակը։

Տասնօրյակին մասնակցում էին Ալ. Իսահակյանը, Հ. Օրբե-

լին, Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Զորյանը, Արադին, Ն. Զարյանը, Գ. Սարյանը, Մ. Մանվելյանը և ուրիշներ: Տասնօրյակի մասնակիցների ելույթները մայրաքաղաքի ընթերցողների առաջ՝ գործարաններում, ուսումնական հաստատություններում, գրադարաններում և այլուր, վերածվեց Հայաստանի գրականության տոնի: Ռուս նշանավոր գրողները և կենտրոնական մամուլը բարձր գնահատեցին հայ ժողովրդի գեղարվեստական կուլտուրան ու նրա ժամանակակից դեմքերի ստեղծագործությունը:

«Իզվեստիա» թերթը իր առաջնորդող հոդվածում գրեց. «Հայաստանի գրականությունը հասել է բարձրագույն աստիճանի: Հայ գրողների ստեղծագործությունների մեջ սկսել են գերակշռել սովետական հայրենասիրության, հայրենիքի՝ սոցիալիզմի երկրի նկատմամբ ջերմ սիրո մոտիվները...»

Հայ գրականության տասնօրյակը պետք է խթան հանդիսանա հղբայրական ժողովուրդների արվեստին լայնորեն ծանոթանալու համար...»:

ՊՈԵԶԻԱ

1

30-ական թվականների սկզբին սովետահայ գրականության առաջատար ժանրը, մի շարք պատմական ու դեղարվեստական պատճառներով, դարձյալ մնում էր սրբազան: Սոցիալիզմի կոռուցման համար մղվող պայքարի ու հաղթանակի բուռն տարիներ էին. ժամանակի պաթոսը պոետական ստեղծագործությանը հաղորդում էր առավել նպատակասլացություն, գաղափարական կիրք: Հայկական չափածոն ձգտում էր ակտիվորեն ներգործել կյանքի վրա, առաջադրել և լուծել արդիականության հասարակական մեծ թեմաները, ամրապնդել կապերը ժողովրդական լայն զանգվածների հետ:

Այս ժամանակաշրջանի պոետական ստեղծագործության մեջ առավել ընդգծված ու ցայտուն դրսևորվեցին զարգացման այն կողմերը, որոնք միտում ունեին դառնալու համագրական երևույթներ, վերաճելու գեղարվեստական նոր որակի:

Պոեզիայի և կյանքի կապերի ամրապնդման փոխհարաբերության առումով տասնամյակի շնմին ստեղծագործական խմորումներից ու զարգացման ներքին հակասություններից սկիզբ առան վերին աստիճանի հետաքրքրական վիճաբանություններ: Վեճերի ընթացքում քննարկվում էր պոեզիայի անցած ճանապարհը՝ պոեզիայի և առհասարակ գրականության նոր ուղիները, նրա զարգացման հեռանկարները որոշելու համար:

Նախորդ տասնամյակի պոեզիան կանգնած էր մեծ քննության առաջ, քանի որ յուրաքանչյուր նոր էտապ գրականության մեջ, եթե նա իրոք նոր, ավելի բարձր էտապ դառնալու միտում ունի, չի

կարող քննադատական հայացք չունենալ իր անցյալի նկատմամբ: Անցյալը, եթե պարունակում է արժեքավոր, առաջմղիչ ուժ, ապա երբեմն էլ ոչ միայն թերություններով, այլ նաև ստեղծած լավագույն տրագիդիաների ուժով՝ ինչ-որ չափով կաշկանդում է նորի առաջխաղացումը:

Հենց այս առումով, 20-ական թվականների պոեզիան ուներ լուրջ նվաճումներ ու շատ պակասավոր կողմեր, լուսավոր և սուլբորոտ էջեր, որոնք պետք է քննվեին ըստ ամենայնի, հանգամանորեն՝ կյանքի նոր պահանջների և առհասարակ պոեզիայի զարգացման նոր վերելքի տեսանկյունից: Անհրաժեշտ էր ստեղծագործական հեռանկարի դիրքերից քննել անցյալի և՛ լավը, և՛ վատը:

Ինչպե՞ս էր գնահատվում 20-ական թվականների պոեզիան, ի՞նչ հայացքներ կային բանաստեղծների և քննադատների շրջանում: Այդ հարցին սպառիչ պատասխան են տալիս պոեզիայի շուրջը 1930 թ. հունվար ամսին կայացած դիսկուսիան և այդ տարվա ընթացքում լույս տեսած բանաստեղծական ժողովածուների քննարկումները: Բնորոշ է դիսկուսիայի առթիվ տպագրված մի ծաղրանկար... Բոլոր գրողները, յուրաքանչյուրն իր զենքով, հարձակվում են սխեմատիզմի խրտվիլակի վրա:

Պայքար գրական սխեմատիզմի դեմ, — ահա հարցերի հարցը, խնդիրների խնդիրը, որ զբաղեցնում էր ժամանակի գրական-տեսական միտքը:

Ինչո՞ւ էր այդքան բուռն կերպարանք ընդունում սխեմատիզմի շուրջը բացված բանավեճը: Առաջին հայացքից թվում է, թե դա գերազանցապես ուղղված էր պոեզիայի տեխնիկական և կուլտուրական աղքատության դեմ և հետապնդում էր պոեզիայի սոսկ հուզական հագեցվածության բարձրացման հարցը: Իրականում դա նաև աշխարհայացքային խնդիր էր, քանի որ արմատապես առաջադրում էր սովետահայ պոեզիայի բովանդակության և գաղափարական ուղղության հարցը: Վերջ ի վերջո, այստեղ կենտրոնական է դառնում ստեղծագործական մեթոդի խնդիրը. ի՞նչ մոտեցում պետք է ունենալ տվեցողական իրականության և դարաշրջանի մարդկանց հոգեկան աշխարհի նկատմամբ, ընդունա՞կ է արդյոք սովետական պոեզիան ստեղծելու էսթետիկական-հոգեբանական մեկայուն, մշտատև արժեքներ, շարունակելու մարդկության պոետական կուլտուրան՝ գեղարվեստական նոր աստիճանով և որակով: Պատմական այս կարևորագույն խնդրի լուծման հետ էր կապակցվում նաև մի ուրիշ, խորապես գաղափարական հարց. ի՞նչ

ուղիններով սովետահայ պոեզիան պետք է հասնի սոցիալիզմ կառուցող սովետական մարդկանց գեղարվեստական հարաճուն պահանջմունքների բավարարմանը, արդի վիճակում կարող է արդյոք պոեզիան ամրապնդել իր ներգործության ուժը, դառնալ մասսաների զգացմունքը, միտքը և կամքը կազմակերպող գործոն։ Հասարակական-քաղաքական և գեղագիտական վիթխարի կարևորություն ունեցող, միմյանց հետ սերտորեն կապված այս խնդիրների տեսանկյունից էլ ծավալվում էր դիսկուսիան։

Ինչպես և պետք էր սպասել, բանավեճի աշխուժացմանն ու բորբոքմանը մեծապես նպաստեց Ծ. Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» բանաստեղծական ժողովածուն, որտեղ այդ հարցերը առաջադրվեցին բազմակողմանիորեն և հիմնավոր։

«էպիքական լուսաբացի» ծրագրային նշանակությունն այն էր, որ մեծ բանաստեղծը նախորդ տասնամյակի պոեզիայում արտահայտված սխեմատիզմը ոչ թե արդարացնում է, ինչպես ոմանք, այլ հերքում է, դա համարելով անարժան դարաշրջանի նոր, էպիկական ոգուն և մեծությունը։

Նվ ի՛նչ... այս բորբ, այս կենդանի
Հույզերը հորդ երգելու տեղ—
Միաշքանի, միտանի
Մարդն են երգում հիմա անթև.
Մարդն են երգում, որի կրծքում
Երգահոն է դրված կարծես,
Որ հիշեր է միայն փղձկում,
Չունի ո՛չ խանդ, ո՛չ խինդ, ո՛չ սեր։
Սակայն դու շե՛ս գտնում արդյոք,
Որ վիթխարի այս մեր դարում
Իր հույզերով ու կրքերով
Ավելի է մարդը հարուստ։
Տեսել է նա Հոկտեմբերի
Անօրինակ պայքարը մեծ,
Ընդվզումի տարիների
Օրերը բորբ ու հողմածեծ։—
Կործանումն է տեսել հնի,
Պալատների անկումն անդարձ,
Տեսել է մահը կենիի,
Կորուստն այս խոր, անվերադարձ։

Դարաշրջանի առաջավոր մարդու հոգեկան հարստության արտացոլումը համարելով գրականության էական սկզբունքը, Չարենցը ժխտական վերաբերմունք է ցուցաբերում նաև տեխնիցիզմի

նկատմամբ: Մեծ բանաստեղծը 20-ական թվականներից լայն տարածում գտած տեխնիցիզմը համարում է յուրօրինակ մի դավճշմարիտ արվեստի նկատմամբ, և կամ խոր մոլորություն՝ նոր պոեզիայի ստեղծման ասպարեզում:

Քո պայծառ մաքուր շունչը կենդանի
Ուղեցի փոխել ես բետոնի հետ,
Սիրտս դարձնել պողպատե անիվ,
Երես դարձնել անդարձ քեզանից
Եվ դառնալ անկիրք աշխարհի պոետ,—
Երեխայական մի խանդաղատանքով
Եւ իբն ընտրեցի իբրեւ հարսնացու,—
Եվ երգս դարձավ անուժ ու անթով.
Եվ մոլորվեցի իրերի բանտում,
Եվ զխիս իջավ մառախուղը ցուրտ:

Հերքելով ամեն տեսակ սնամեջ ու գոհհիլ տեսակետ՝ նոր պոեզիայի մասին, Չարենցը առաջ է գնում իր պոետական ժրագրի մեջ. արդիականության առաջավոր բովանդակության համար նա պահանջում է արվեստի բարձր ձև: Սովետական պոեզիային չեն բավարարում ո՛չ պլակատն ու դեկլարացիան, ո՛չ էլ մակերեսային խոսքն ու ոգևորության շտապ կոչը: Նոր պոեզիան կանգնած է ստեղծագործական բարդ խնդիրների առաջ, պահանջում է հարուստ միտք, զգացմունք, ներքին կառուցվածք, այլապես կստեղծվի թեմայի և նրա մարմնավորման, ուրեմն և՛ բովանդակության և ձևի, ակնհայտ խզում, որը մի դեպքում տանում է դեպի իրականության ու կյանքի աղքատացում, մյուս դեպքում՝ բանաստեղծական արվեստի ներգործուն դերի նվազեցում: Արդիական թեմայի և գեղարվեստական բարձր կուլտուրայի ներդաշնակության այդ հրամայականն է իշխում Չարենցի «Լիրիքական անտրակտում»:

Ակնհերե է, որ Չարենցը առհասարակ չի ժխտում ո՛չ թեթև թմբուկը, ո՛չ պլակատը, ո՛չ էլ միտինգային խոսքը, քանի որ իր փորձից նա լավ գիտեր, որ պոեզիայի այդ «հրատապ»՝ լրագրային, էստրադային տեսակները, իրենց անմիջականությամբ, ուղղուցիտ շրջանում և առհասարակ առօրյայում դրական դեր խաղում են: Չարենցը հակադրվում էր նրանց, ովքեր պոեզիայի թեթև և հապշտապ տեսակները փորձում էին դարձնել կենտրոնական և տիրապետող, ձգտում են դրանք համարել դարաշրջանի ոգին արտահայտող առավել բնորոշ ձևեր: Ավելին, գրականության մեջ մի շարք հայտնի և բազմաթիվ երկրորդական դեմքեր, առհասարակ,

կարծես ձգտում ունենին անցած տասնամյակի գրական արտադրանքի բոլոր արատները վերագրել զարգացման յուրահատկություններին՝ սովետական գրականության հասակի մանկությանը և դրանով էլ սլատմական գոյության իրավունք վերապահել արդեն ոչ միայն թեթև ձևերին, այլ լուրջ արվեստի անվան տակ անցկացվող սխեմատիզմին, անախորժ ռիտորիկային, պատկերների կոսմիկականությանը:

Մինչև անգամ Դ. Դեմիրճյանի պես մի գրական հեղինակություն և մարդու հոգեբանական վերափոխություններին հետամուտ արվեստագետ, բանավեճի շիկացած մթնոլորտում «յուրովի» արդարացնում է պլակատային սխեմատիզմը: Նա գրում է. «Զորյանք աչքաթող է անում... այն կարևոր հանգամանքը, որ պլակատի ճիշերն ու ներկերը քաղգրագիտության թեղերի հետ՝ մի էտապ էր, որ իրենց ժամանակի համար սլատմական դեր կատարելով՝ դեր են կատարում նաև հիմա. դա հեղափոխության մագիլների արյունոտվող ճանկոտոցներն են, որ նա պայքարի օրերին խրում էր իր գրականության ժայռի մեջ՝ նրա վրա մագլցելիս»¹: Դեմիրճյանը գտնում է, որ դրանք ուսանելի են ներկայի համար որպես անցյալում տված «խոսքի, օրինատի թվեր»: Առհասարակ գրական այս պարզունակ երևույթների առաջացումը նա կապում է կյանքի արագ փոփոխության հետ: Ռեկուրսիայից հետո կյանքը «առաջ է շարժվում, չկա անշարժություն, կանգնածություն, քարացման շրջան, չկա դեռ կենցաղ, տրադիցիա, չկա տիպ»²: Այս տեսակետը ավելի պարզունակած և եռանդով պաշտպանում էին շատերը, առանձնապես Պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի շուրջը համախմբված բանաստեղծները:

Եթե Դեմիրճյանի համար այս դատողությունը սոսկ մի էպիզոդ էր, ապա շատերը դա հռչակում էին իրեն ստեղծագործական կայուն սկզբունք: Գրական քննարկումների ժամանակ հաճախ սրություն բնադատվում էին Ն. Զարյանի, Ա. Վշտունու, Վ. Ալազանի, Վ. Նորենցի, Վեսպերի և այլոց բանաստեղծությունների մեջ գերիշխող սխեմատիզմը և տեխնիցիզմը, ծայրահեղ վերացականությունը: Այդպիսի թերություններ էր տեսնում իր ստեղծագործության մեջ նաև Զարենցը: Անմասն չէին Գ. Մահարին, Գ. Սար-

¹ «Մի քանի գրական խնդիրների մասին», «Նորհրդային Հայաստան», 1930, № 22:

² Նույն տեղում:

յանը և ուրիշներու Այստեղ ծառանում էր նաև հարցի մյուս կողմը. ճանաչված բանաստեղծների երկերում արտահայտվող սխեմատիզմն ու զեղարվեստական մյուս արատները շատ ավելի ընդգծված ու մասսայական տեսք էին ստանում երիտասարդ գրողների՝ նորերի երկերում:

Այս արատների դեմ պայքարելու համար պետք էր որոշել նրանց առաջացման պատճառը: Ի՞նչ պայմանների, ի՞նչ մթնոլորտի արդյունք էին դրանք: Արդյոք անհրաժեշտություն էին, արդյոք նրանք հասակ առնելու անխուսափելի հատկանիշներ էին, ինչպես կարծում էին ոմանք, ըստ էության դրական երևույթ համարելով զեղարվեստական թերությունները՝ պոեզիայի պատմության ընթացքի մեջ, Ոչ, իհարկե: 20-ական թվականներին սովետահայ պոեզիայի լուրջ թերությունները ոչ թե անհրաժեշտություն էին պոեզիայի զարգացման համար, այլ ուղեկիցներ՝ իսկական պոեզիայի ստեղծման և առաջիադացման ճանապարհին: Իսկ առաջացման պատճառները շատ տեսանելի էին և հասկանալի: Ամենից առաջ գրական երիտասարդ սերունդը դեռ ամբողջ խորությամբ չէր ճանաչում նոր իրականությունը, ռևոլյուցիոն ընդհանուր ոգևորությունից դեռ որոշակիորեն չէր մոտեցել իրականության և մարդկային հոգեբանության կոնկրետ ձևերին: Երկրորդ՝ դեռևս ցածր էր բանաստեղծների մեծ մասի էսթետիկական և գաղափարական մակարդակը, գրական կուլտուրան և փորձը, ուստի և նրանք ընկնում էին տեսական և պրակտիկ մոլորությունների մեջ:

Եվ վերջապես, իսկական բանաստեղծներից ոմանք ընտրում էին ստեղծագործական հեշտ ուղի, առանց տրնության և անցած դարերի կուլտուրական մեծ փորձի ուսումնասիրության շտապում էին մասնակցել կյանքին և գրավել դրական դիրքեր: Ն. Զարյանն, օրինակ, «Հարվածներ» ժողովածուի մեջ մինչև իսկ փորձում էր տեսականորեն արդարացնել գրական և լեզվական կուլտուրայի պակասը՝ դրա համար որոնելով հասարակական «լուրջ» պատճառներ: «Այն ո՞ր բանակն է գրոհի գնում նաղանքով»,— ձևակերպում է իր միտքը երիտասարդ բանաստեղծը, նկատի ունենալով իր գրքի թերությունները:

Շատերն էլ պարզապես ապաշնորհ հեղինակներ էին և նրանց համար շատ գրավիչ տւ սրտամոտ էին այսօրինակ սխեմատիկ ոտանավորները, լավագույն թեմայի և բարձր գաղափարների գեհակացումը:

Այս պայմանների և պատճառների ճշմարիտ իմացությունն էլ

Չարենցին հիմք էին տալիս իրիստ, ժխտական վերաբերմունք ունենալ դեպի անցյալի արատներն ու թերությունները: Ճիշտ է, դրապաշարի ընթացքում Չարենցը հրեման հասնում էր ծայրահեղությունների, նսեմացնելով առհասարակ անցած տասնամյակի բանաստեղծական վաստակի լավագույն էջերը, խեթ նայելով նույնիսկ իր ստեղծած լավագույն արժեքների վրա: Սակայն դա բխում էր զարգացման և սլաքարի տրամաբանությունից: Դա սովորական ժխտում ու նիհիլիզմ չէր, ոչ էլ շրջապատի լավն ու գեղեցիկը չտեսնող մարդու կիրք, այլ անհանգիստ, ուժեղ անհատի, միշտ գալիքին նայող, միշտ նոր որակ ստեղծող բանաստեղծի՝ եղածի նկատմամբ ունեցած անբավականության զգացում:

Սովետական պոեզիայի զարգացման շահերը ընդհանուր ոչինչ չունեին 20-ական թվականների պոեզիայի արատների հետ, ահա թե ինչու այդ ժխտումը կենսական անհրաժեշտություն էր:

Բայց մի՞թե անսլուզ կղան 20-ական թվականները:

Այս հարցի շուրջը մի կարճ ժամանակ արտահայտվեցին ծայրահեղ տեսակետներ: Ումանք (Ն. Չարենց, Ստ. Զորյան) շրեթե ժխտում էին ամբողջ եղածը, սմանք էլ (Ս. Վշտունի, Ն. Զարյան, Հ. Մկրտչյան) ուսանելի համարում մինչև անգամ այդ շրջանում ստեղծված խոտանը: Բոլոր որոնումների և թերությունների միջով այդ տասնամյակի պոեզիան, աչնուամենայնիվ, ճանապարհ բացեց իր համար, տալով սովետական արվեստի, իսկական դրականության գերազանց օրինակներ, որոնք իրենց գոյությունը և ծնունդով արմատապես ժխտում էին այն տեսակետը, իբրև թե սխեմատիզմը, թեք մակերեսը, «մի աչքանի և մի ոտանի» մարդու գոյությունը՝ մեր պոեզիայի մեջ, պատմական անհրաժեշտություն էր, թեև դրված սլաք ժամանակաշրջանի պահանջներով: Դրա լավագույն օրինակը սլեյ Ն. Զարյանը, գրելով «Թուշանի քարափը» պոեմը:

20-ական թվականներին սովետահայ պոեզիան ակներևնվաճումների հասավ քաղաքացիական կռիվների և առհասարակ հեղափոխական իրադարձությունների պատկերման ասպարեզում. ստեղծվեց հայրենական և միջազգային հեղափոխության երեույթներն արտացոլող պոեզիա: Բնականաբար, այս շրջանում էլ մալմնավորվեց հոգեկան և հասարակական նոր հատկանիշներով օժտված մարդու՝ սովետական մարդու, հեղափոխության մարտիկի և առաջնորդի կերպարը, իսկ ավելի լայն առումով, առաջին անգամ ժողովուրդը, Բակունցի խոսքով ասած՝ «Մեծ Համրը», հան-

դեռ Լեւալ որպէս հաւաքական կերպար, մինչ այդ «խոր Թաքստոցում» պահած իր բարձր, հեղափոխական հատկանիշներով, ստեղծագործական արարչագործ ուժով, հզոր Թափով ու Թոխքով:

2

30-ական թվականների պոեզիան նախորդ շրջանի լավագույն «որադիցիւնների օրդանական շարունակությունն էր, քանի որ նախորդ շրջանի առաջաւոր մարդը՝ սոցիալական հասկանիշներով և նրանցից բխող հոգեբանութեամբ, ճշմարտացի պատկերվել էին մի շարք բանաստեղծների լավագույն դորժերում: Սոցիալիստական ռեալիզմը արդէն որակ էր դառնում 20-ական թվականների պոեզիայի մեջ:

Բանաստեղծական խոսքի նվաճումները, սակայն քննադատութիւնը հաճախ չէր նկատում, իսկ նկատելու դեպքում էլ՝ սխալվում էր մեկնաբանութեան մեջ: Մյուս կողմից, քննադատների մի խումբ էլ ամբողջ անցյալը, թացն ու չորը միասին, պաշտպանում էր և... բանաստեղծական լուրջ արժեքները խառնում սխեմատիկ ու մակերեսային գործերի հետ:

Պոեզիայի զարգացման տեսանկյունից շատ ավելի ճշմարիտ էին նրանք, ովքեր մի փոքր չափազանցված խստութեամբ էին նայում անցյալի նույնիսկ լավագույնին, ցանկանում էին պոեզիայի ուշագրութեան կենտրոնը դարձնել նոր ժամանակաշրջանի կյանքը՝ 30-ական թվականների աշխատանքն ու պայքարը, ռուլյուցիոն բանաստեղծացից անցնել սոցիալիստական ռեալիզմին, քաղաքացիական կռիւների թեմայից անցնել աշխատանքի թեմային, պաթոսից և վերացականութիւնից անցնել ռեալիստական պատկերին ու հոգեբանութեանը, պահպանելով հանդերձ առաջիններից որոշ տարրեր, չհրաժարվելով նրանց տված դրական կողմերից ու հնարավորութիւններից, ինչպէս այդ պահանջում էր սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը: 30-ական թվականների պոեզիան, կյանքի հրամայական պահանջով, պետք է հաղթահարեր անցյալի արատները, զարգացներ նրա կենսական ավանդները, և հասներ գրական-գեղարվեստական նոր որակի:

30-ական թվականներին լայնանում են սովետահայ պոեզիայի ընդգրկման եզերքները, մեծանում է նրա վտակների թիվը, խորանում է ներքին հոսանքը, հարստանում են արտահայտման հնարավորութիւնները:

Այսպիսով, սովետահայ պոեզիայի նոր հոսանքը, լինելով անցյալ ժամանակաշրջանի լավագույնի օրգանական շարունակությունը, զարգանում և հարստանում էր երեք հիմնական աղղակների, երեք հիմնական ակունքների շնորհիվ:

Ամենից առաջ, իհարկե, պոեզիայի զարգացման հիմնական աղբյուրը կյանքն էր՝ չափազանց հարուստ իրադարձություններով, հեղաշրջող երևույթներով, տրոնք մարդկանց հոգեկան աշխարհի վրա թողած խոր ազդեցությամբ, հոգեկան վերափոխությամբ ու ընթացքներով, առատ նյութ էին տալիս պոեզիային: Երկրի տնտեսության սոցիալիստական վերափոխությունը և նոր կյանքի տեղեկանքազի ստեղծումը գյուղում և քաղաքում տեղի էին ունենում աշխատանքով, սլաքարով և խոր դրամատիզմով: Այդ ամենի ճանաչողությունն առ իմացությունն էլ դառնում էր նոր պոեզիայի զարգացման գլխավոր աղղակն ու առաջնորդ ուժը:

Սովետահայ գրականության զարգացման ու առաջընթացի երկրորդ ակունքը անցած տասնամյակում ստեղծված գրական-գաղափարական հարուստ ավանդն էր: Սովետական պոեզիան անցած տարիներին խոշոր նվաճման էր հասել՝ ժողովրդի ռեալիստիկ պայքարը պատկերելու ասպարեզում, ստեղծել էր գաղափարական-գեղարվեստական նոր ուղի՝ սովետական մարդու կերպարը, որպես նոր երևույթ մարդկության պատմության մեջ, Մայակովսկին և Չարենցը, Տիտոնովն ու Բագրիցկին, Տիշինան և Սվետլովը, Բաղմաթիվ տաղանդավոր պոետներ սովել էին նոր արվեստի օրինակելի նմուշներ, ամուր պատվանդան ստեղծելով սովետական պոեզիայի մեծ գալիքի և վիթխարի հասակի համար:

Եվ, վերջապես, մյուս կողմից էլ, ամոքվելով դանադան տարափոխիկ հիվանդություններից, դուրս ելնելով մանկական մոլորություններից, իսկ երբեմն էլ դոեհիկ սոցիոլոգիզմի, ֆորմալիզմի վտանգավոր շրջանից, գրողները, մասնավորապես բանաստեղծները, որոնք ավելի էին «շեղվել գծից», արդեն սկսեցին լուրջ հայացքով նայել անցյալի բանաստեղծական կուլտուրայի վիթխարի նվաճումներին: Պուշկինը և Բումանյանը, Գյոթեն և Հայնեն, Տերյանը, Մեծարենցը, Դուրյանը, Իսահակյանը, իրենց ստեղծած արժեքներով, ստեղծագործության առաջավոր, հումանիստական միտումներով, դարձան տվեևտական մեծ պոեզիայի ստեղծման հուսալի և առատ ակունքները: Ծիշտ է, մեծ բեկման շրջանում միշտ էլ դարձր սկզբնապես լինում է հախուռն, տարերային և չափազանցված, լինում են սխալ ըմբռնումներ, ծայրահեղություններ:

Քայց կարեւորը երևույթի զարգացման ընթացքն է և էությունը: Այսպես, օրինակ, 1930 թ. գրական դիսպուտում շատ սուր և նպատակասլաց խոսվեց դասական տրագիցիաների օգտագործման հարցի շուրջը: Դատապարտվեց պարզ կրկնությունը, մտքերի ու ձևերի էպիգոնությունը՝ կլասիկներից ու սովետական բանաստեղծներից (այդպիսի օրինակներ էին բերվում Ալազանի, Տարոնցու, Նորերից՝ Աղավնու, Ղ. Կոմունու, Խ. Դաշտենցի գրքերից): Այդ օրերին սուր կերպարանք ստացավ դասական տրագիցիաների շարունակման իմաստով արևմտահայ և արևելահայ կլասիկների շուրջը բացված վեճը: Գրողների մի խումբ (Վ. Նորենց, Ս. Տարոնցի, Ալազան) կանգնած էին այսպես, ժամանակի տերմինով ասած՝ քառահարյան գրողների օրինատացիայի կողմ, իսկ մյուսները (Ն. Զարյան, Ս. Վահունի) պաշտպանում էին արևելահայ պոեզիայի, «վելի ճիշտ» արևելահայ ժողովրդային բանաստեղծների տրագիցիաների (Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան) օգտագործման հարցը: Երկու կողմն էլ վեճի մեջ հասնում էին ծայրահեղության. Ալազանը, օրինակ, գտնում էր, որ պետք է սովորել մինչև անգամ այնպիսի երկրորդական բանաստեղծից, ինչպիսին է Մերութան Պարսամյանը, իսկ մյուսները՝ տճի պարզությունն ու ժողովրդայնությունը կարծես համարում էին միայն արևելահայ պոեզիայի առանձնահատկությունը: Չարենցն ավելի լայն և խորն էր նայում հարցին. շատ բարձր գնահատելով Թումանյանի, Տերյանի, Իսահակյանի արվեստը, նա միաժամանակ ուսանելի շատ բան էր գրում Մեծարենցի, Դուրյանի, Վարուժանի ստեղծագործության մեջ:

3

Նոր ժամանակաշրջանի բանաստեղծության այրող հարցերին նվիրված բաղմաթիվ վեճերում և զրական երկերում շատերին հետաքրքրում էր օրինակելի գրական անհատականության, բանաստեղծական մեծության, այդ տեսանկյունից նաև՝ նոր տիպի գրողի հարցը: Ուսանելի ի՞նչ ունի նոր գրողը անցյալից, պատմությունից, նախորդներից, կա՞ն արդյոք հեռու և մոտ անցյալում նրան մոտ ու հարազատ գրողներ: Այս հուղող հարցին պատասխանելու համար բանաստեղծները հրապարակ էին հանում շատ անուշեներ, փորձում իմաստավորել հին ու նոր շատ բանաստեղծների գրական վաստակի նշանակությունը և անձնական կյանքի օրինակը:

Պուշկին, Գյոթե, Հայնե, Հովհ. Թումանյան, Վ. Տերյան, Մ. Մեծա-
րենց, Վլ. Մայակովսկի, Ս. Եսենին և մի շարք ուրիշ անուններ 30-
ական թվականներին հայ բանաստեղծների գրքերի սիրված ա-
նուններն էին և լիրիկական երկերի «հերոսները»:

Հովհ. Թումանյանը, մի շարք օբյեկտիվ պատճառներով՝ դար-
ձել էր հայ բանաստեղծների ուշադրության կենտրոնը: Երբ մի ամ-
բողջ գրականություն կանգնած է համաժողովրդական մեծ կյանքի
պատկերման ստեղծագործական բարդ խնդրի առաջ, նրան, այդ
գրականությանը կարող է անցյալից օգնության դալ այն գրողը, ով
ավելի մոտ է ժողովրդին, որի ստեղծագործության մեջ ամենից
խորն է արտացոլված հայրենի ժողովրդի անցած կյանքը:

Այդ իմաստով Հովհ. Թումանյանը անշուգական մեծություն է,
քանի որ չգերազանցված արվեստով արտահայտել է հայ ժողովրդ-
ի սոցիալական կյանքը, մարդկային հոգեբանությունը, կենցաղը,
ժողովրդական կյանքի վիշտն ու հրճվանքը, ասպարեզ հանել ժո-
ղովրդի մարդկանց անկրկնելի կերպարները: Մեծ բովանդակու-
թյուն արտահայտելու համար նա օգտագործել է բանաստեղծական
հարուստ ձևեր, կյանքի կոշեղով էպիկական, լիրո-էպիկական պոեմի
ժանրերը, հասնելով խոր ժողովրդայնության:

Այս իմաստով միանգամայն ճիշտ էին այն բանաստեղծնե-
րը, որոնք սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի ստեղծման ասպա-
րեզում իրենց մերձավորագույն գրողն անցյալից համարում էին
Հովհ. Թումանյանին: Ժողովրդային գրողի մեծության ըմբռնման
լավագույն օրինակներ են Ե. Չարենցի բանաստեղծությունները.

Նա մեծ էր հոգով, արյունով:— Արմատներ ուներ նա հողում:
Իր երգերը—գեղջուկ նախրցու բրտներով էր նա ողողում:
Հանճարեղ երգերում նրա—իր երկրի արևն էր շողում:—
Նա մեծ էր հոգով, արյունով: Արմատներ ուներ նա հողում:

Սովետական գրողը պետք է ձգտի հասնել ժողովրդական կյան-
քի, հայրենի հողի և երկրի այդ մեծ ճանաչողությունը, արմատնե-
րով և արյունով իր արվեստը կապի իր ժողովրդի կյանքի հետ,
երկրի գույներով ու գեղեցկությամբ ողողի իր ստեղծագործու-
թյունը: 30-ական թվականներին հայ բանաստեղծները երազում էին
հասնել ստեղծագործական այս մեծ կապին, որից արգասավորվում
է մնայուն, ներգործուն, մեծ արվեստը, երազում էին իրենց ժա-
մանակը դիտել և պատկերել այդօրինակ ուժով և խորությամբ:
Ահա թե ինչու Հովհ. Թումանյանը, որին ոչ մի բանաստեղծ չէր

կարող շրջանցել իր պոետական ծրագրի և հեռանկարների մեջ, դարձավ սովետահայ պոեզիայի ուսուցիչներին մեկը:

Սովետահայ բանաստեղծները առանձին ուշադրություն դարձրին նաև Վահան Տերյանի վրա: Մի ժամանակ նրանցից նույնիսկ տաղանդավորները խնթ հայացքով էին նայում Վ. Տերյանի ստեղծագործությանը: Բայց ժամանակը հանգստացրեց բորբոքված կրքերը, նոր, ուսուցիչն ուրախ ծնունդը հնարավորություն տվեց խաղաղ և խմաստուն հայացքով նայել անցած ճանապարհին: Այդ պայմաններում, բնականաբար, հումանիստ բանաստեղծ Վահան Տերյանը երևաց իր պատմական դերով, բարերար ազդեցությամբ՝ նաև ուսուցիչն պոեզիայի վրա, իր կուլտուրայով և մարդկային հոգու գաղտնարանները թափանցելու անվուգական արվեստով:

Սխմալիզմի դեմ մղած պայքարի ժամանակ, երբ դրվում էր իսկական մարդու և հոգեբանության հարցը, Տերյանը կարող էր լինել տաղանդավոր ուսուցիչ, օգնել ժամանակակից պոետին՝ տեսնել իր ժամանակի մարդուն՝ ներքին գեղեցկություններով, հոգեկան հարստությամբ և ներբույրվածներով: Նոր մարդու նոր հոգեբանությունը՝ ուղջ հարստությամբ ու ներբույրված արտացոլելու համար հարկավոր էր բանաստեղծական կուլտուրան հասցնել բյուրեղյա պարզության ու հստակության: Այստեղ էլ Տերյանը մնում էր որպես ուսուցիչ, այստեղ էլ նա տալիս էր բանաստեղծական արվեստի անկրկնելի օրինակներ:

Ահա թե ինչու Ե. Չարենցը, Վ. Նորենցը, Գ. Մահարին, Ս. Վահունին մի առանձին մտերմությամբ և սիրով դարձան Վ. Տերյանի անվանն ու հիշատակին: Վ. Նորենցը, հիշելով Չարենցի՝ Տերյանին նվիրված բանաստեղծությունը, գրում էր.

Նա էր քեզ ասում, որ դու անցել ես,
կյանքը խանձել է «երդերդ թրոտ»
էլ մեկ չէն հուզում երդիդ զանձերը
եվ աղնիվ, աղնիվ տխրությունը քո...

Իսկ հիմա նրա կարոտն անձիւ է՝
«Օ՜, վերադարձիր», այդ ի՞նչ հրաշքով
Քո անկարելի վերադարձին է
Սպասում նրա սիրտը մորմոքող:

Սիրելի պոետ, սիրելի Տերյան,
Քո տխրության մեջ ես զգացել եմ
Այսօրվա խինդը... ինչպես ցուրտ ձմռան՝
Չորացած խոտի տակ կյանք առնող ծիլը:

Եվ խնդրեցի մեզ իմ ամենօրյա
Ինչպես ամառվա թնժուշ անձրևը՝
Քո ախրությունը հրդեհիս վրա
Ես զգացել եմ, ես զգացել եմ:

Մյուս կողմից մեծ բանաստեղծի պոեզիան ուսանելի էր նաև քաղաքային կյանքը պատկերող իր երգերով, քանի որ նա մեկն էր մեր բանաստեղծներից, որոնք բեկում առաջացրին հայ պոեզիայի մեջ՝ ստեղծելով քաղաքային պոեզիա:

Էպիկական և լիրիկական պոեզիայի զարգացման ճանապարհին, գյուղի և քաղաքի կյանքում տեղի ունեցող մեծ հեղաբեկումների շրջանում Հովհ. Թումանյանը՝ և Վ. Տերչանը, յուրաքանչյուրը յուրովի, ավելի քան մյուս բանաստեղծները, բայց նրանց հետ միասին, դրական խոշոր դեր խաղացին: Նրանք՝ Իսահակյանի, Մեծարենցի, Դուրյանի, հատկապես Հ. Հակոբյանի և Ե. Չարենցի հետ միասին, ռուս և եվրոպական մեծ գրողների հետ միասին, իրենց ստեղծագործությամբ նպաստեցին սովետահայ պոեզիայի նոր վերելքին:

4

Բանաստեղծական արվեստի նոր որակի ստեղծմանը խորապես նպաստեց Կոմունիստական պարտիայի գրական քաղաքականությունը, որը ստեղծագործաբար ճիշտ ըմբռնեցին բանաստեղծները: Նրանք գեղարվեստական երկերում խոսում էին պոեզիայի զարգացման հիմնական աղբյուրների մասին, պատկերներում արտահայտում արվեստի և իրականության փոխադարձ կապի, նոր ձևերի ու եղանակների անհրաժեշտության գաղափարը, բարձրացնում տրագիկաների հարցը և այլն:

Միանգամայն հասկանալի էր ու բնական այնպիսի բանաստեղծությունների առատությունը և գրքերի ծնունդը, որոնք զրեթե ամբողջապես ձգտում էին նոր արվեստի, ստեղծագործական նոր մեթոդի ճշմարիտ մեկնարանություն և զնահատություն, նոր արվեստի փիլիսոփայությամբ միտում ունենն հաստատել իրականության վերահսկողությունը, նոր պոեզիայի և դրականության նշանակությունը՝ կյանքի, և կյանքի նշանակությունը այդ արվեստի առաջնության համար: Բազմաթիվ գրքերում կային շատ բանաստեղծություններ, որոնք ոչ թե դեղատոմսեր էին առաջարկում կամ օրենքներ դնում ընթերցողի առաջ, այլ համակված էին նոր կյանքի պայծառ զգա-

ցողությամբ, իրականության պոեզիայով և ստեղծում էին նոր տիպի գրողի և քաղաքացու կերպարը, այն մարդու, որ հրճվում է իր տոյիալիստական հայրենիքում բարձրացող՝ ամեն մի շենքով, նոր գրված քարով. խորապես ապրում է իր երկրի և ժողովրդի ճակատագրով:

Չարենցի «էպիքական լուսաբացը» և «Լիրիքական անտրակտը» հենց այդ հատկանիշներով ներգործում էին և՛ ընթերցողների, և՛ գրողների սերնդի վրա, տալով նրանց գեղեցկի և ճշմարտի գերազանց օրինակներ: Բայց այդ հարցը ավելի կամ պակաս չափով հուզում էր նաև մյուս բանաստեղծներին, որոնց վրա, իհարկե, զգացվում էր Ս. Չարենցի ազդեցությունը: Նրանք, սակայն, բերում էին և սեփական փորձը, հույսերն ու խոհերը՝ Վ. Նորենցը գրեց «Պայքար» բանաստեղծությունը, Գ. Սարյանը՝ «Վերնաշենք» բանաստեղծությունների շարքը, Ս. Տաբունցին՝ «Առավոտը», «Լիրիկական կրակը», Ալադանը՝ «Պոետների հետ», «Մեռած քերթողի համար», «Պոեմ պոետների մասին», «Երգեր գրված ինձ համար», Ս. Վահունին՝ «Երկու մահ», Ն. Զարյանը «Ֆիրդուսի», «Երկու հանճարեղ գլուխ», «Պոեմ մեթոդի մասին» բանաստեղծություններն ու պոեմները:

Այս երկերը, տրոնց մեջ կարելի է նշել նաև թույլ գործեր, ընդհանուր առմամբ ճիշտ ու հստակ էին ներկայացնում զրական ըմբռնումների մեջ տեղի ունեցող զրական տեղաշարժերը, առաջադրում էին բազմաոն, բազմեւանգ, բազմաբեմա պոեզիայի անհրաժեշտությունը, հիմք ընդունելով կյանքի ու զրականության հորհրդահատ կապերն ու հարաբերությունները: Գրական ստեղծագործության մեջ առողջ և ուսանելի էր գրված ձևի հարստության և նոր կյանքի առաջատար երևույթներից բխող բովանդակության ներդաշնակության, բանաստեղծական նոր տեսակների ու ժանրերի հարցը: Մի խոսքով, ստեղծագործական նոր մեթոդի մասին խոսում էին հույզով, հաստատական եղանակով, ստեղծագործական եղանակով, երբեմն էլ առաջատար միտումն արտահայտում էին ժխտման միջոցով՝ երգիծական ժանրերով:

Սկիզբ առնելով այս ակունքներից և ամրապնդվելով տեսականորեն, ստեղծագործաբար, 30-ական թվականների պոեզիան ընդգրծվեց թեմաների քաղմաշանությամբ, նյութի հարստությամբ և

կյանքի ընդգրկման լայնությամբ: Բայց հիմնական թեման, որի շուրջը կենտրոնանում է պոեզիան, դառնում են աշխատանքը, սոցիալիստական վերափոխությունները, գյուղի և քաղաքի կուլտուրական և տնտեսական վերելքը, կոլեկտիվացումն ու ինդուստրացումը, աշխատավոր մարդկանց իրադարձություններով հարուստ կյանքը: Սոցիալիզմի իրականացումը մեր երկրում որպես համաշխարհային-պատմական խոշոր երևույթ, որպես Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի օրգանական շարունակություն, դառնում է պոեզիայի զարգացման հողն ու ամուր պատվանդանը: Գյուղն ու գործարանը, աշխատանքն ու կառուցումը, սովետական մարդու սոցիալիստական հոգեբանության հարստությունը դառնում է պոեզիայի ոգեբորության հիմնական աղբյուրը: Հենց այս գլխավոր թեմայով էլ սյուժեանավորված էր արդիական մյուս թեմաների զոդությունն ու առաջացումը:

Արդիական հարցերի ճիշտ ըմբռնման շնորհիվ էլ հնարավոր եղավ նվաճման բարձունքից ավելի հեռուն տեսնել, թափանցել ժողովրդի պատմության խորքերը, վեր հանել նոր պատմության կարևորագույն շրջանների բովանդակությունը, տեսնել բոլոր այն մեծ ու փոքր կասկերը, որ միացնում են երկրի ներկան անցյալի և ժամանակի միջազգային կյանքի հետ: Ահա թե ինչու սոցիալիստական կյանքի նվաճումների և հոգեբանության արտացոլմանը զուգընթաց շարունակվեցին և ավելի իմաստավորվեցին ժողովրդի պատմական մոտավոր և հեռավոր անցյալի, քաղաքացիական պատերազմի, արթնացող Արևելքի, միջազգային կոմունիստական և ռևոլյուցիոն շարժումների թեմաները: Սովետահայ պոեզիան կանգնած էր գաղափարական հասունության նշանավոր շրջափուլում, երբ, ամեն տեսակ մոլորություններից հետո, արդեն մշակվում էր ճիշտ հայացք՝ ռևոլյուցիայի և ժողովրդի պատմության փոխադարձ կապի, ազդության պատմական ճակատագրի, սոցիալիստական իրականության ու իդեոլոգիայի, անցյալի առաջավոր դեմոկրատական շարժումների ու լուսավոր մտածողների մասին: Ստեղծվում էր մեծ պոեզիա, որ միտում ուներ ըստ լայնության և խորության պատկերել նոր մարդու հույզերը, կյանքը և հայեցակետը, մաքրել ողջ աշխարհի և իր ժողովրդի պատմական ճակատագրի նկատմամբ: Սա գաղափարական այն մեծ որակն էր, որի հիմքի վրա աճում էր բարձր արվեստ՝ ձևի հարստությամբ, ծլում ու բողբոջում էին նոր դարի շիվեր:

30-ական թվականներին, գյուղի և քաղաքի կյանքի մեծ վերափոխությունների շրջանում, բուռն ծաղկեց քնարերգությունը: Աշխատանքի և սոցիալիստական շինարարության թեման, նոր Հայաստանի և Հայաստանի նոր քաղաքացու կերպարը պոեզիայում դարձան կենտրոնական: Լույս տեսան բազմաթիվ գրքեր, ժողովածուներ, բանաստեղծական շարքեր, որոնցում պատկերվում էին գործարան, հանքեր, գյուղ ու քաղաք, արդյունաբերական կյանք և կոլտնտեսային շինարարություն: Դա, իսկապես ասած, նոր որակ էր մեր պոեզիայի մեջ, քանի որ սովետական իրականությունը, մարդկային նոր հարաբերությունները՝ իրենց կոնկրետ արտահայտություններով, դարձան բանաստեղծության նյութ: Քնարերգության ասպարեզում Ն. Ջարյանն ու Գ. Սարյանը, Գ. Մահարին ու Վ. Ալազանը, Ս. Տարոնցին ու Վ. Նորենցը, շրջադարձ կատարելով վաղևթի տրամադրություններից, թեմաներից, նախապաշարումներից, ձգտում են ստեղծել Սովետական Հայաստանի կերպարը, տալ նրա կյանքի պոեզիան՝ գյուղում և քաղաքում: Նրանց միացան գրական նոր ուժեր՝ Խ. Դաշտենյ և Հ. Շիրազ, Թ. Հուրյան և Ա. Գրաշի, Խ. Հրաչյան և Ղ. Կոմունի, Աղավնի և Վ. Գրիգորյան, Գ. Բորյան և Ս. Գրիգորյան, Ս. Թարյան և Գ. Էմին:

Հայ գրականության մեջ ծայր առավ խորապես անկեղծ, գարնանային թարմությամբ շնչող մի պոեզիա, որ բերում էր իր երիտասարդ հայրենիքի ուժի, առույգության ու ջահելության երգը: Ժողովրդի պայքարի ու աշխատանքի անմիջական դժգոհությունը, որ ստեղծվում է միայն այն դեպքում, երբ գրողը ոչ միայն ուսումնասիրող է, այլև անմիջական մասնակից, վարմանալի կենդանություն ու թե տվեց պոեզիային, հորիզոններ բացելով նրա թռիչքի համար:

Քնարերգության թեմատիկ ու գեղարվեստական նոր որակի առաջին նմուշներից էր Գ. Սարյանի «Խորհրդային Հայաստան» բանաստեղծությունը, գրված ռոմանտիկական շնչով, բանաստեղծական վառվռուն փայլով, վարպետությամբ.

Ո՞վ է ծնել

Շողշողուն այս պատանին,

Լուսազեղ ու հրաշյա

Շողշողուն այս պատանին,

Խարտյաշ վարսերը փոել
Լույս է տվել խավարին,
Հույս է տվել սրտերին
Շողշողուն այս պատանին:

Անձնավորելով Հայաստանը «շողշողուն պատանու» սիմվոլիկ կերպարի մեջ, բանաստեղծը անհուն ջերմությամբ է խոսում երկրի պատկերի ու հասակի, գործարանների ու դաշտերի, նոր բնակարի ու գեղեցկության մասին.

Մեր զրկանքով ու կյանքով,
Արյունո՛վ ես աճել դու,
Մեր պայքարով ու կամքով,
Հույսերո՛վ ես աճել դու:

Այս կենսունակություներ նոր որակ էր մեր քնարերգության մեջ և նշանավորում էր ժողովրդի հոգևոր-էմոցիոնալ վերափոխության անկեղծ արտահայտությունը պոեզիայի մեջ: Բանաստեղծը ոգևորության նույն կենսական աղբյուրից ջուր առնելով, համակված նույն համաժողովրդական զգացմունքներով, սովետական լիրիկայի մեջ որակական ներդրում է կատարում, պոեզիայի ասպարեզ ներգրավելով սոցիալիստական վերափոխությունների նոր շրջանը: Բանաստեղծը շատ զիջեցիկ է նկատում իր երկրի ու քաղաքի կառուցման յուրահատկությունը. «կառուցվել են երկնի տակ ու մեր ջինջ հոգում»: Սա սոցիալիստական աշխատանքի գլխավոր հատկանիշն է, ժողովրդի հոգևոր կապը իր աշխատանքի ու ստեղծածի հետ:

30-ական թվականների պոեզիայում էական տեղ գրավեցին կառուցման երգերը, սոցիալիստական նոր քաղաքին նվիրված բանաստեղծությունները: Սովետական պոեզիայում բոլորովին նոր որակ էին նրա քաղաքային պեյզաժները: Այդպիսի պատկերներ չկան հայ նախառեղյուցիոն պոեզիայում: Մուսլ շեշտերով, թախիծով ու տրտմությամբ է պատկերում Վ. Տերյանը քաղաքները.

Ձեր շքեղ շենքերի ծանրությամբ սրտմաշուկ
Ձեր ահեղ րեդիերի համրությամբ վերամրարծ,
Քաղաքներ, ձեր մեջ կա դժոխքի մի շշուկ,
Քաղաքներ, ձեր բանտից արդյոք կա՞ վերադարձ:
...Քաղաքներ, ձեր բանտում մեռնում են երգ ու սեր,
Քաղաքներ, մոռացա ես երգերս անհոգ...

Քաղաքների կյանքը մնայլ գույներով են պատկերել Հ. Հակոբյանն ու Գ. Վարուժանը, միաժամանակ մարտական խոսքով գուշակելով գալիք ամպրոպը, որ պետք է հիմնիվեր հեղաշրջի մարդկային կյանքի դժոխքը:

Հայ պոեզիայի մեջ Գ. Սարյանի, Ն. Զարյանի, Վ. Նորենցի, Վ. Ալազանի բանաստեղծություններում գծվում է սոցիալիստական նոր քաղաքի պատկերը: Անհատ անցել են ուրբերի և սովալլուկ երեսանների դեմքերը, տխուր ու հուսահատ երգերը, կապիտալիստական աշխարհի ղոհների շարքերը, մնայլ ու միստիկ պեյզաժը: Ծընվել է մի նոր աշխարհ, նոր մարդկանցով, կյանքի ներդաշնակությամբ, հեղեղված վարդագույն մի խնդությամբ, ջահելությամբ, էլեկտրական լույսերով: Այս վարդացման խորապես իմաստալից պատկերն է Գ. Սարյանի «Քաղաքները»՝ սովետահայ քնարերգության լավագույն նմուշներից մեկը:

Օ՛ր, քաղաք իմ, բեղ այնպես հարազատ եմ ես,
Մտերիմ եմ քո տաշած ամեն մի քարին,
Վարդագույն մի խնդություն տուֆ քարերի պես,
Ասես ներկել է կյանքիս տասն և մեկ տարին:
Վարդագույն մի խնդություն ջահել իմ հոգում
Ես շրջել եմ ամեն մի օր փողոցները քո,
Դու ալքել ես, շնչել ես ինձ հետ իմ երգում,
Ու հարբել ես խնդությամբ ամեն երեկո:
...Կիչնի ահա երեկոն, կրացվեն լույսի
Շուշանաթերթ լամպերի կոկոնները վառ,
Որ անդոր է աշխարհին լույս տալու համար:
Կնայի քեզ երկնքից մի զունատ լուսին,
Կիչնի ահա երեկոն, դիշեր կլինի,
Մութը վրան կխփի լեռների ուսին,
Եվ լույսերի սարսափից քաղաք չի մտնի...

Նոր քաղաք, նոր տեսք, նոր մարդիկ, նոր էջ ժողովրդի պատմության մեջ: Այս իմաստալից պատկերն են տալիս «Տարեդարձի երգ», «Պատմություն գրված ժայռի վրա», «Քարերիդ երգը երգեմ», «Երկաթալարի երգը», «Բանվորներին» բանաստեղծությունները: Մյուս բանաստեղծների հետ, ուրեք նույնպես համակված էին նոր տրամադրություններով, հոգսերով և ստեղծագործական խնդիրներով, Գ. Սարյանը երգում է աշխատանքի գեղեցկությունը, երկրի նոր գույները, էլեկտրիֆիկացիան: Նա զգում է և տեսնում բանվոր դասակարգի աշխատանքային մեծ վեհելքը, լսում նրա պատմական երթի «երկաթի ոտնաձայնները»:

Գ. Սարյանը մեկն էր այն բանաստեղծներից, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ հարված հասցրին սխեմատիզմին և տեխնիցիզմին, ցույց տալով, որ կարելի է երգել անգամ իրն ու ամարկան, գործարանն ու շենքը, տուֆն ու էլեկտրական լապտերները, երգել և հասնել հաջողության, եթե կարողանում ես մարդկային հույզերով շաղախել բոլոր թեմաները, ժամանակի շունչն ու իմաստը դնել այդ սիմվոլների մեջ:

30-ական թվականների պոեզիայի հաջողություններից մեկն այն էր, որ լուծվեց ստեղծագործական այս դժվարագույն խնդիրը: Նոր մարդու կերպարը ստեղծելիս բանաստեղծները բերում են որակական նոր հատկանիշը՝ պոեզիայի մեջ մուծելով երկրի տեսքն ու կյանքը, մարդու անկեղծ սերը այդ բարձրացող երկրի ամեն մի առաջաքայլի նկատմամբ: Պատահական չէր Ե. Չարենցի այն բանավորությունը, որ նա զգաց՝ կարդալով տակավին երիտասարդ բանաստեղծ Վահան Գրիգորյանի «Անիվի երգը», ուր զարմանալի անկեղծությամբ արտահայտված է բանվորի սերը իր գործիքի, իր գործարանի և իր աշխատանքի նկատմամբ:

Հողիդ ու շունչդ
Մեկտեղ են ձուլվում
Անիվ իմ, դարձի՛ր
Կարծես թե կյանքում
Երկուսս էլ էսպես
Մեկտեղ ենք ծնվել,
Անիվ իմ, դարձի՛ր
Մեր կյանքում հիմա
Մեր լացն ու խիղջը
Մեկտեղ են լինում,
Անիվ իմ, դարձի՛ր
...կյանքի փոթորկում
Մենք իրար գտնեք,
Մենք միասին ենք,
Անիվ իմ, դարձի՛ր:

Աշխատանքային այս բարձր տրամադրությունն անհնարին էր նախառևույծիստեղծ պոեզիայի մեջ: Ավելին. այնտեղ ավելի շատ քնդգծվում է բանվորի ներքին թշնամանքն ու դառնությունը դեպի մեքենան: Ե. Չարենցին զրավում էր այս անպաճույճ ու հստակ պատկերը, ուր երիտասարդ բանաստեղծը բռնել էր բանվորական հոգեբանության բնորոշ կողմերից մեկը և արտահայտել զրավիչ անմիջականությամբ.

Մատներով քո թույլ, մատներով բարակ,
Դու երբ ես գրել այդքան հասարակ,
Այդքան պարզ, այդքան ջինջ ու համոզիչ,
Ինչպես երգեցիկ անիվն է արագ
Պտտվում ահա վահանի ումից:

Աշխատանքի թեման սովետահայ սրտեղիայում գտավ բաղմա-
թիվ ձևեր ու երանգներ, հարստացավ ռովանդակությամբ, նյու-
թով, պատկերներով: Բանաստեղծները ջանում էին արժանավայել
երգի, ջինջ ու հմայիչ պոեզիայի համար՝ սկսած մեծ բանաստեղծ
Ե. Չարենցից մինչև ամենաջահիլը: Զգտում էին ինքնատիպ խոսք
ասել Գ. Սարյանն ու Ն. Չարյանը, Գ. Մահարին ու Ալազանը, Վ.
Նորենցն ու Ս. Տարոնցին, Ս. Վահունին ու Հ. Շիրազը՝ բանաս-
տեղծներ, Վրոնց Լրիտասարդությունը ձևավորվում էր հենց այդ
մեծ պայքարի տարիներին, մեծ կյանքի մեջ: Նրանք, մի կողմ նե-
տելով «զտարյուն, անխառն» քնարերգության մաշված սկզբունք-
ները, գնացին դեպի կյանք, գործարան ու հանք, էլեկտրակայան-
ներ, կառույցներ, կոլտնտեսություններ ու սովխոզներ: Եվ նրանք
ժողովրդի եռանդի ու հերոսական աշխատանքի հարուստ պայքարի
վրա ամրացրին իրենց ստեղծագործության հենքը: Հայ բանաստեղծ-
ները երկարատև գործուղումներ էին գնում երկրի արդյունաբերական
կենտրոնները՝ Ուկրաինայի և Ուրալի արդյունաբերական քաղաք-
ները, Լենինգրադ ու Դենաբուրգի Կոմունիստական, Բաքու, Մագնիտոգորսկ,
Հայաստանի գործարաններն ու հանքերը, Ալավերդի, Զորագէս,
Կաուչուկի գործարան: Երկարատև գործուղումներ էին գնում և կոլ-
տնտեսային գյուղերը:

Կյանքի զարգացման անմիջական զգացողությունը, մարդկանց
հոգեբանության փոփոխությունները, երկրի սոցիալիստական վե-
րափոխությունները հարուստ նյութ տվին հայ պոետներին, և նրանք
դարձան սոցիալիստական մեծ վերելքի երգիչներ՝ բառիս լայն
առումով: Խորհրդային Հայաստան, սոցիալիստական նոր քաղաք,
— այս թեման ավելի էր կոնկրետանում և հարստանում, երբ մեր
բանաստեղծները երգում էին ողջ ռեսպուբլիկայի վերափոխու-
թյան ընթացքը՝ նյութ առնելով կյանքի փաստերից:

Ե. Չարենցը, լայնացնելով աշխատանքի թեման՝ Լենինգրադ-
յան երգերի շարքով, գրեց նաև ռեսպուբլիկայի մեծ կյանքը
խորհրդանշող «Զուգունի մարդը» սյուժետային բանաստեղծությու-
նը: Սա մեր քնարերգության մեջ է բերում երկրի ինդուստրացման
և էլեկտրիֆիկացման պատկերը, նոր պեղածի իմաստալից սիմ-
վոլները: Հակառակ դարերի ընթացքում քաղաքած ու անշարժ հին

հիշատակների՝ վանքերի ու մենաստանների, բարձրանում են նոր դարաշրջանը բնորոշող մոտումենտները: Դարավոր մենաստանի դեմ դիմաց բարձրանում է Զաֆեսը, դարերի կույր աչքի դեմ կատարվում է հրաշք՝ փոխվում է գետերի հնազույն հունը, մարդն իշխում է բնության վրա, անէանում են դարավոր նախապաշարումները: Պուշկինն ու Լերմոնտովը Անդրկովկասում, հորդ գետերի խառնարանի մոտ տեսել են միայն մենաստաններ: Այդ մենաստանի դեմ-դիմաց սկիզբ է առնում նոր կյանքի զարգացման ահուճներին մեկը՝ էլեկտրականը.

...Հետո կրակներ ցուացին վառ,
կարծես երկինքն էր գետից ելել,
Օ՛, մի նոր երկինք բյուրարեզակ:

Մռայլ վանքի դեմ, որպես նոր կյանքի պահակ, կանգնած է Լենինի արձանը.

Եվ նա աչքերով իր միզապատ
նայում է շուրջը, նայում ներքև,
Ուր գետն է երգում ահեղ երգեր,
Եվ ուր կեցվածքով անսահման վեհ՝
կանգնած է մարդը այդ շուգունե...

Փոխվում է քաղաքի տեսքը, փոխվում է գյուղը, փոխվում է Հայաստանի ներքինն ու արտաքինը: Գրեթե բոլոր բանաստեղծները սոցիալիստական վերափոխությունների թեմայի համար՝ ճանաչողական և հուզական ազդականներ են ստանում և՛ գյուղից, և՛ քաղաքից:

30-ական թվականների կյանքը իր մի շարք կողմերով արտացոլվեց Վ. Նուբենցի բանաստեղծական ժողովածուներում, որոնք ժամանակի հայ պոեզիայի հետաքրքրական նմուշներից են:

Վաղարշակ Նուբենցը (Երիցյան) ծնվել է 1903 թ. Արևմտյան Հայաստանի Սասուն երկրամասի Շենիկ գյուղում: Վաղ մանկության և պատանեկության տարիներն անցել են սարսափների և զրկանքների մեջ, 1915 թվականին Թուրքիան բնաջնջում է հայ ժողովրդին: Ավեր, կոտորած, ջարդ: Նահապետական մեծ գերդաստանը կործանվում է, հազար-հազարների հետ գաղթի ճանապարհն է բռնում նաև պատանի, Նուբենցը: Սկսած 1916 թվականից նրա պատանեկությանն անցնում է Անդրկովկասի որբանոցներում: Որբանոցի տարիներին է նա ստանում իր կրթությունը և անում գրա-

կան առաջին փորձերը, որոնք, բնականաբար, նվիրված են հեռավոր լքված հայրենի եղերքին: 1917 թ. լույս է տեսնում նրա առաջին ոտանավորը՝ «Սասնա լեռներ» խորագրով: Այդ բանաստեղծությունը գրավում է Հովհ. Թումանյանի ուշադրությունը. մեծ բանաստեղծի առաջարկությամբ Հայ Գրական Ընկերությունը որդեգրում է շնորհալի պատանի բանաստեղծին:

1918—19 թթ. Թիֆլիսի Հին ներսիսյան որբանոցում Վ. Նորենցը և մասնակցում է «Փարոս» աշակերտական թերթի աշխատանքներին:

Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատումից հետո, նա իր սերնդի հետ նվիրաբերվեց իր նոր հայրենիքին, ամբողջովին նետվեց կոմերիտական-հասարակական աշխատանքի հորձանուտը: 1922 թվականից Երևանի և Թիֆլիսի գրական մամուլը («Կարմիր աստղ», «Նորք», «Նոր ակոս», «Մուրճ», «Մարտակոչ», «Ավանգարդ») պարբերաբար տպագրում է սկսնակ բանաստեղծի ոտանավորները:

Այդ տարիների ոտանավորները դեռևս համակված էին երեկվա ապրած կյանքով ու հույզերով: Մանր որբությունը, ծնողների ու հարազատների, ավելի լայն առումով՝ հայրենիքի, կորուստը դեռ երկար ժամանակ ծխում է երիտասարդի պատկերացումների, երազների և պատրանքների մեջ: Երբեմն գրում է տխուր ու թախծալի: ոտանավորներ՝ միայնակ մարդու բախտի մասին, այն մարդու, սակայն, որն երազում է ջերմություն, սեր, մտերմություն ու հավատ: «Ճերմակ տեսիլներ» շարքի բանաստեղծությունները թախծալի և հուզիչ պատկերներ են արդեն հեռվում մշուշվող, կորած հայրենիքի գիշերներից, աղետալի անցքերից, քնքուշ ու նուրբ պատկերներ՝ կորած մարդկանց, հարազատ դեմքերի, ծնողների, գերդաստանի և հայրենի հողի...

Հնար չէ փախչել, մի՞թե
Ու կրիկն ետ, տուն գնալ...

«Դեպի տուն», «Հայրս», «Մայրս», «Քույրս», «Եղբայրս», «Որբը», «Լուսնի մահը», «Բանաստեղծը», — սրանք մեծ եղեռնի բերանն ընկած մի սերնդի հոգեկան տառապանքների պատմությունն են:

Մի ուրիշ բանաստեղծություն՝ «Վերջերգը», բացում է չարաղետ դեպքերին ականատես, հայրենիքն ու մանկությունը կորցրած, հազար դառնություններ տեսած պատանու հոգին.

Իմ բարի աչքերով, ընկեր,
 Հաճախ շար, արնակալած,—
 Ես մարդն եմ տեսել մարդակեր,
 Ու կյանքը մեր՝ մահաճալած:
 Ահից սիրտն իմ քարացել է,
 Խեղդվել է ճիշն իմ կոկորդում...
 Ընկել եմ ես դաժան ղեհեն,
 Նրբ. ելա կրկին լույսի տակ,
 Թողած արևը ոսկեղեն,
 Ես տեսա ուրուրներ ճերմակ.
 Բայց հիմա մշուշը արյան
 Ֆնդել է խարոզ արևով,
 Նախրի իմ մեղքը հնօրյա,
 Ընկեր իմ, օր իմ արևոտ:

Բայց այս տրամադրությունները, որոնք սկիզբ էին առել ապ-
 րած կյանքից, իրական տառապանքներից, երբեմն-երբեմն տեղի
 էին տալիս նոր կյանքի ու երազանքի առաջ՝ լուսավոր ճեղք բացե-
 լով նրա պոեզիայի առաջընթացի համար.

Իմ ծաղկած սրտի վրա
 Ախորժով անուշ-մեղուշ,
 Հյուսում էր մեղրն իրա
 Լուսաթև մի նոր մեղու:

...Ես եկա այն հին կածանով,
 Լուսինն ինձանով վերջացավ,
 Արևը ծագեց ինձանով:

1926 թ. լույս է տեսնում Նորենցի «Օրերի ճամփին» բանաս-
 տեղծությունների ու պոեմների առաջին գիրքը, 1930 թ. «Երկրորդ
 գիրքը», 1932 թ.՝ «Լիրիկական ֆրոնտը», 1936 թ. լույս է տեսնում
 «Բանաստեղծություններ» ընդարձակ ժողովածուն, որից հետո
 սկսվում է 20-ամյա երկարատև դադարի շրջանը, որը ծանր հար-
 ված եղավ բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքի վրա: Վ. Նո-
 րենցի այս ժողովածուների հիմնական թեման գյուղի և քաղաքի
 սոցիալիստական վերելքն է: Նա ձգտում է նոր հույզեր, նոր տրա-
 մադրություններ, նոր պատկերներ բերել պոեզիայի մեջ, ստեղծել
 նոր մարդու լիրիկական կերպարը:

Անգամ ամենաթախծոտ ու տխուր երգերի մեջ, տւր բանաստեղ-
 ժը երգում է մահվան կսկիծը, խորապես անձնական վիշտը, մտե-
 րիմի կորուստը, զգացվում է նրա կապը դարաշրջանի հետ, նրա

հասարակական պարտքի զգացումը պոեզիայի և ժողովրդի առաջ («Պայքար», «Արևիկ», «Տողերիս դասակներով»)։ Պղնձագործները, մերենավարը, շինարարները, հողի մարդիկ,— ահա նորենցի լի-րիկական հերոսները։ «Լուսու ձորը» պոեմը ջերմությամբ է պատ-կերում նահապետական Լուսու անցումը սոցիալիզմին, գիտություն մուտքը երբեմնի խավար ծերայերը։

Հինը փչում է, նոր կյանքն է ցնծում.
Սահմանավորումն ավելի խորն է,
Քան այս ճեղքվածքը լեռների ծոցում,
Քան այս անդունդը... այս Լուսու ձորն է։

Հետաքրքրական է նորենցի «Հացի երգեք» շարքը։ Ծիշտ է, այնտեղ դեռ չկան գյուղի նոր մարդիկ, կամ ավելի ճիշտ՝ թույլ են ուրվագծված, բայց կան առանձին դժեր, աշխատանքային տրա-մադրություններ, գրավիչ խոհեր գյուղի երեկվա և այսօրվա մա-շին։ Բնորոշ է, օրինակ, արտերի նկարագիրը.

Արտերն այս, որ ժպտում են կանաչով լի,—
Ուր հաղթ խրխնջում էր հենց այս կովի դարնան,
Շոգեշարժ ձիերի մի երկաթն ջուիր,—
Դվեն-ծվեն էին թմրով, քարով, այրամու
Փլվեցին թմրերը հենց մեր, հենց մեր ձեռքով,
Ով փլցրեց՝ հիմա ինքն իրեն է փոխում.
Դա լինում է ներքին պայքարով ու կրքով,
Ինչպես հունդն է ճալթում, արձակում նոր ցողուն։

Բաղմաթիվ թերություններ հաղթահարելով նոր թեման ճա-նապարհ է բացում, դառնում տիրապետող ուժ գրականության մեջ։ Ինչպես շատերի, այնպես էլ նորենցի մոտ, կարելի է ցույց տալ և ընդհանուր տողեր, վերացականություն, ճոռոմություն, բայց, այնուամենայնիվ, նկատելի է ծնունդը գեղարվեստական պատկերի, որի հերոսը, ինչպես ինքը նորենցն է պահանջում, ոչ թե լուր «խնդացող պուլարիկ է», այլ իսկական մարդ։

Վ. նորենցը եռանդով ու ոգևորությամբ շարունակում է ստեղ-ծագործել։ Վերջին տարիներին նա հանդես է եկել մի շարք նոր բանաստեղծություններով, որոնց նյութը հայ ժողովրդի պատմա-կան ճակատագրի և սոցիալիստական վերածնության հարցերն են, ռեսպուբլիկայի մարդկանց և պեյզաժի մեջ տեղի ունեցած կեր-պարանափոխությունները։

Նորենցը նկատելի աշխատանք է կատարել նաև իբրև Թարգմանիչ, արևմտահայ նշանավոր գրողների ժառանգության եռանդուն վերհանող. ուշագրավ է, մասնավորապես, Վ. Ալազանի հետ կազմած «Միսաք Մեծարենց» (1932) ժողովածուն:

30-ական թվականների սովետահայ պոեզիայում նշանակալից են նաև Վահրամ Ալազանի բանաստեղծությունները:

Վ. Ալազանը (Գաբուղյան) ծնվել է 1903 թ. Վանում, արհեստավորի ընտանիքում: Մանկության օրերին տեսել աւ զգացել է հայկական կոտորածների և տեղահանության սարսափները: Գաղթի ճանապարհին կորցնելով ծնողներին, պատանի Ալազանն ապաստանում է Երևանի որբանոցում: Հետագայում բանաստեղծը դառնալից պատանության մասին գրում է.

Ով իմ մանկություն, տրորված ծաղիկ,
Գաղթի, աղետի ճամփա արնաներկ,
Օձված որբության արցունքով աղի,
Ջարդված աղեղից արձակված դու նետ:

Սովետական տարիներին փոխվում է պատանու բախտը: Որբանոցից դուրս գալով, նա աշխատում է որպես տպարանի գրուշար բանվոր, այստեղ էլ մտնում կոմերիտիության մեջ և սկսում բանաստեղծական առաջին փորձերը: Ալազանը դառնում է «Ավանգարդ» թերթի գրական բաժնի վարիչ, «Տպագրական բանվոր» թերթի խմբագիր:

1923 թ. լույս է տեսնում բանաստեղծի առաջին գիրքը («Տարիների խաղը»), 1926 թ. հրատարակում է նոր գիրքը՝ «Երգեր կառուցման և հաղթանակի», 1933 թ.՝ «Մաքառումներ» բանաստեղծությունների ընդարձակ ժողովածուն: Այս տարիներին Ալազանը ակտիվորեն մասնակցում է գրական ու քաղաքական կյանքին. դառնում Պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի նախագահը. 1932 թվականին խմբագրում է «Գրական թերթը», ապա ընտրվում Հայաստանի Սովետական գրողների Միության քարտուղար:

Վ. Ալազանը բազմաժանր գրող է. գրում է ակնարկներ, պատմվածքներ, վիպակ, վեպ, հրապարակախոսական և քննադատական հոդվածներ, քաղաքական պամֆլետներ և բանաստեղծություններ:

Ալազանի ստեղծագործությունը աչքի է ընկնում քաղաքական նպատակաւաղցությամբ ու հասարակական բովանդակությամբ: Դուրս գալով բանվորական միջավայրից, լավ ճանաչելով աշխա-

տանքի մարդկանց, նա ձգտում է ցույց տալ այդ աշխարհի պոե-
զիան: Մյուս կողմից, նա քաղաքական սուր երդիծանք է բանեցնում
գաշնակցական շեֆերի ու քաղաքական ավանտյուրիստների նկատ-
մամբ, որոնք Հայաստանը ավերակ էին դարձրել: Իր պոեզիայով
Ալազանը արձագանքում է սովետական երկրի ներքին ու արտա-
քին կյանքին, բարձրացնում հրատապ հարցեր՝ սոցիալիստական
կյանքից, քաղաքական ու միջազգային հարաբերություններից:
Ալազանին խորապես հուզում է սովետական պոեզիայի ներկան ու
գալիերը: Ոչ միայն կազմակերպչորեն, գրական-քննադատական և
խմբագրական աշխատանքի ընթացքում, այլև բանաստեղծություն-
ներում նա բարձրացնում է պոեզիայի բովանդակության և ուղղու-
թյան, տրադիցիաների, սովետական գրողի կոչման և այլ բնույթի
արդիական հարցեր: «Մաքառումներ» գրքի մի զգալի մասը, մի
քանի տասնյակ բանաստեղծություններ, չորս բանաստեղծական
շարքի տակ («Երգեր գրված ինձ համար», «Պոետների հետ», «Մե-
ռած քերթովի համար», «Պոեմ» պոետների մասին՝ գրված պոեմ-
ների համար») բացառապես նվիրված են սոցիալիստական գրա-
կանության դարգացման հարցերին, շոշափում են էսթետիկական
խնդիրներ: Այս երկերում բանաստեղծը ձգտում է գծագրել բա-
նաստեղծական շատ հայտնի մեծությունների լիրիկական կեր-
պարները, նպատակ ունենալով ցույց տալ այն կապը, որ կա կամ
պետք է լինի նոր տիպի գրողի և իր մեծ նախորդների միջև:

Թումանյան և գերազանցապես արևմտահայ պոետներ՝ Մե-
ծարենց, Դուրյան, Վարուժան, Սիամանթո, — նրանց մասին է գրում
Վ. Ալազանը: Նա աշխատում է գտնել նրանց ստեղծածի այն ոսկե
հատիկը, որ ժառանգություն է հասնում գալիք սերնդին: Կյանքի,
հողի, հացի, սիրո և մարդկային քնքշության կարոտը՝ դառն աշ-
խարհում, — ահա այն զեղեցկությունները, որոնցով անցյալի քեր-
թողները սրտամոտ են դառնում գրական նոր սերնդի և ընթեր-
ցողի համար: Այս բանաստեղծությունները զգալի մասով ծրագրա-
յին են, որովհետև բոլոր դեպքերում յուրաքանչյուր պոետին նվի-
րած իր ներբողում, և «Պոեմ պոետների մասին» լիրիկական պոե-
մում Ալազանը բերում է նաև այսօրվա հարցը, խոսում է գոր-
ծարանի, աշխատանքի, կառույցման, նոր երգի բախտի մասին:

Այսօր արդեն այդ բանաստեղծություններից շատերը կորցրել
են իրենց հրատապ նշանակությունը և՛ գրական առումով, և՛ առաջ
քաշած հարցերով, բայց ժամանակին որոշ գեր են խաղացել մեր
պոեզիայի շուրջ ստեղծված անառողջ մթնոլորտի հստակեցնե-
լու մեջ:

Ալազանի «Մաքառումներ» ժողովածուն բացվում է բանաստեղծի երկու խոսքով. «Մաքառումներ» վերնագրի տակ հեղինակը նպատակ է ունեցել գլխավորապես քնարերգորեն դիտել բանվոր դասակարգի հերոսական մաքառումների առանձին բնագավառները, որոնք ի մի են ձուլվում նոր կյանք, նոր սոցիալիստական աշխարհ ստեղծելու ուղղությամբ:

Նաև մաքառումներ՝ նոր հույզերի, նոր տրամադրությունների և նոր երգերի համար:

Այս տեսանկյունից, բանվոր դասակարգի կյանքի, աշխատանքի ու պայքարի բարձունքից բանաստեղծը հիշում է երեկվա Հայաստանը և հին Երևանը, գրելով «Սև գիրք» և «Երևանյան երգեր» բանաստեղծական շարքերը:

«Երևանյան երգերի» մեջ Ալազանը ռեալիստական բանաստեղծություններով ստեղծում է երեկվա Երևանի պատկերը: Դա հին արևելքն է՝ «պատած մուժով տւ մեգով», օսլիումի, թմրիլի, կավե ամանների ու նամազի, դադաղագործների, ծայր աստիճան աղքատության ու խավարի այդ քաղաքը: Համատարած մահվան, դիակների ու սարսափի մռայլ աշխարհ:

Եվ քուշաներ ուրիշ,
Եվ քաղարներ քանի,
Այստեղ եկան ուղիղ
Ալաշկերտից, Վանից,
Գաղթականների մռայլ,
Հարստացան մահով—
Խանութների դռան
Ծվարեցին ահով:
Սառ հատակին փշրվեց—
Ընտանիքը բաղմանյամ,
Տառապեց ու մշրվեց
Տենդավարակ ու տարտամ:
Մի վերմակում երեք մահ,
Մի խանութում տաս դիակ,
Մահով պրլլուն որդի, մայր,
Ամուր գրեկ են իրար՝
Մութ խանութներ իրար քով
Մահով լեցուն մինչև դուռ,
Արյան աղի արցունքով—
Մի ժողովուրդ էր տենդում:

Ալազանը կարողանում է հեռանալ դեկլամացիայից և տալ հին Երևանի կենցաղի, արտաքինի և քաղաքական կյանքի պատկերը,

ստեղծում է ունակիստական կոլորիտ, որով և ազդում է ընթերցողի վրա.

...Մենք շարտում ենք մահին—
Վերջին կամարն այնքան ծանր.
Որ արցունքով մի աղի՝
Ուսերով վեր բարձրացավ:
Մենք շարտում ենք մահին—
Բաղձր կուրաչք ու տխուր,
Նրանց էլ վեր չեն պահի
Նկուղները զաղջ ու խուլ

Ալազանն իր «Մարառուններին» մեջ հրգում է ժողովրդի ստեղծագործական եռանդը, Հայաստանի արդյունաբերական կենտրոնները, գրում է «Կարբիդի երգը», «Զորագէտը», «Ալավերդին», «Հանքափորը» և այլն: Ճիշտ է, բանաստեղծի խոսքը երբեմն չի հասնում ունակիստական կոնկրետության, երբեմն էլ նա տուրք է տալիս տեխնիցիզմին, հաճախ էլ կրկնում ինքն իրեն, բայց ընդհանուր առմամբ նրա պոեզիայում ղգացվում է նոր կյանքի պաթոսը, նրա քնարական հրգերից բուրում է նոր առավոտի, ծաղկած երկրի բույրը: Երբեմն բանաստեղծը հասնում է կոնկրետության, տեսանելի պատկերի, հաջողությամբ քանդակելով աշխատանքի հերոսի կերպարը: Այդ իմաստով բանաստեղծական արվեստի իսկական նմուշ է «Հանքափորը»:

Մեր հանքափորին տալիս են աշխատանքի շքանշան, նորկարգերը նրան ուղարկում են հանգստի: Շատ բնորոշ է ու մարդկային հանգստի գնացող բանվորի բաժանման ու մենակության պատկերը, հոգեբանորեն համոզվել է նրա կարոտն աշխատանքի ու ընկերների համար.

Կարոտով ու թախծոտ նա հեռացավ հանքից,
Զեռին կարբիդի լամպ ու աչքերին՝ արցունք,
Երկար տարիներ ժողացումի դիմաց
Նա գուրգուրեց խանդով պառավին ու թոռան:
Միօրինակ, դանդաղ ու ձանձրությամբ հիմար
Առավոտներ ելան և արևներ մեռան:
Ու համբիշով մաշեց տաղտկալի ցերեկը
Եվ դիշերն անքուն իր հին բարձին կոթնած
Քրքի էջեր մաշեց...

Հանքափորը չի դիմանում այդ մենությանը, կրկին առնում է հին քլունգն ու լամպը և գնում աշխատանքի: Սա այն բանա-

ստեղծությունն է, ուր բանվոր հերոսը երևում է իր արտաքինով, դործիքով, մարդկային կապերով, իր ներքինով ու արտաքինով, աշխատանքի ճշմարիտ ղգացողությամբ:

«Մաքառումներին» մեջ սրտշ տեղ էր զբաղում նաև գյուղական թեմատիկան: Այստեղ Ալազանը դեռ չէր մոտեցել բուն կյանքին ու հոգեբանությանը: Նա երգում է բնությունը, ստեղծում է բնապատկերներ, որոնց մեջ, ինչպես այդ երևում էր նաև Վ. Նորենցի ոտանավորներում, ղգացվում է Մ. Մեծարենցի և Դ. Վարուժանի գյուղական բուսական պատկերների աղբեցությունը: Գյուղական կյանքի պոեզիան չէր գտնված նաև «Երգեր հողի դրքից» շարքում, թեև նա երգում է տրակտորներ, ծիլեր, արակեր: Պետք է հիշել և ղրականը. Ալազանը մեկն էր այն բանաստեղծներից, որոնք ստեղծում էին մասսայական երգեր՝ գյուղական թեմատիկ: Ժամանակին Կ. Չարենցի, Գ. Սարյանի և Ալազանի մի շարք երգեր տարածվեցին ժողովրդի մեջ:

1934 թ. լույս տեսավ Ալազանի «Վաթսուներորդ հորիզոնում» վեպը՝ նվիրված Ալավերդու պղնձագործների կյանքին ու պայքարին: Այդ վեպը, չնայած ակնհայտ դեղարվեստական թերություններին, առաջին փորձերից էր Հայաստանի բանվոր դասակարգի կյանքը վիպական լայն կտավի նյութ դարձնելու ճանապարհին:

1935 թ. Սովետական Միության պատվիրակության կազմում Ալազանը մասնակցում է կուլտուրայի սլաշտպանության միջաղգային կոնգրեսին՝ Փարիզում, որտեղ ղեկուցում է հայ ժողովրդի սովետական տարիների քաղաքական, տնտեսական և կուլտուրական նվաճումների մասին: Արտասահմանյան իր տպավորությունները Ալազանը ամփոփում է «Դղյակներ և սրջեր» (1936) հրապարակախոսական ակնարկների գրքում:

Վերջին տարիներին Ալազանը հանդես եկավ մի շարք հուլիշ բանաստեղծություններով, ակնարկներով, մեմուարներով և գրեց «Հյուսիսային աստղ» վեպը (1957): Անհավասար գրված այս վեպում Ալազանը կիրտեց նատալիա Սիլինայի՝ աշխատանքային հերոսուհու բուսական կերպարը:

7

30-ական թվականներին, գեղարվեստական բնույթի ղծվարություններ հաղթահարելով, աշխատանքի թեման ղառում է սովետահայ պոեզիայի տիրապետող ուղղությունը: Բանաստեղծներն

անդուլ կերպով որոնում են և արտահայտում աշխատանքի մարդու նոր գծերը՝ նրա հոգեկան ապրումները, նոր վերաբերմունքն իր գործարանի, իր գործիքի, իր հացի ու հողի, իր ձեռքով կառուցած հայրենիքի նկատմամբ:

Բանաստեղծների լավագույն գործերում արդեն երևում է կյանքի նոր որակը՝ սոցիալիստական հոգեբանությունը, աշխատանքի սերը, ստեղծագործական նպատակասլաց եռանդը, հումանիզմը: Ժամանակի գրեթե բոլոր բանաստեղծները գրում են քնարական երգեր՝ նոր կյանքի ու հերոսական աշխատանքի մասին: Գրում են նաև երիտասարդները: Ս. Տառնցին, Աղավնին, Ղ. Կոմունին, Խ. Հրաչյանը, Խ. Դաշտենյը և Գ. Բորյանը գրում են բանաստեղծություններ քաղաքի և գործարանի մարդկանց մասին, բերում են, այսպես կոչված, «մեկանների» լիրիկան: Ծաղկում է նաև գյուղական թեման, արտերի լիրիկան: Տաղանդավոր բանաստեղծ Հ. Շիրազը «Դարնանամուտի» մեջ գեղեցիկ ու զարնանաշունչ պատկերներով երգում է հայրենի բնաշխարհը, գյուղական կենցաղի նոր գծերը: Երկարատև լուսնունից հետո Սարմենը «Թռիչք» պոեմում (1932) ռոմանտիկական պատկերներով երգում է գյուղական Հայաստանի գալիք օրը:

Այս բանաստեղծությունների մեջ ավելի կամ պակաս ուժով արտահայտված են հայ ժողովրդի հոգեկան աշխարհի մեջ կատարվող մեծ փոփոխություններն ու թռիչքները՝ կասկած առցիալիստական աշխատանքի, երկրի ինդուստրացիան ու կոլեկտիվացման հետ:

Սովետահայ պոեզիայում գնալով ամբողջանում և կենսական ուժ է ստանում խորապես բանաստեղծական մի թեմա. դա կոմունիզմի թեման է: Ռեալիստական սուժով պատկերելով աշխատանքն ու աշխատանքի մարդկանց, նկարագրելով վերափոխվող Հայաստանի ներկան, բանաստեղծները, բնականաբար, ապրում են հեռանկարներով, իրենց ստեղծագործության ակունքները կապելով նաև գալիքի հետ: Մարդիկ արյուն են թափել, տքնել, զրկանքների գնով կառուցել, աչքի առջև ունենալով կոմունիստական գալիքի հեռանկարը,—այս կենսական ճշմարտությունը չէր կարող չդառնալ պոեզիայի վարդապետան առատահոս ակունքը: Բանաստեղծները կոմունիզմի թեմային տալիս են վառվռուն գույներ, նյութին հաղորդում խոր հույզ: Յուրաքանչյուրն իր ձայնով, իր ոճով, բայց սգեորություն մը ու ջերմություն մը, երգում է սերունդների անձնադոհ, հերոսական կռիվը, թափած արյունը և հերոսական աշխա-

տանքը՝ գալիքի համար: Կոմունիզմը մեր բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ դառնում է սիրելի կերպար:

Կոմունիզմը կգա սրտերի,
Մրտերի վրայով կգա նա,
Համայնական հասուն արտերի,
Արտերի վրայով կգա նա:
Իմ երկրի փրփրաբաշ ջրերի,
Ջրերի կանչով կգա նա,
Լույսով չի պղնձե լարերի
Կարերի հոսանքով կգա նա:
...Իսկ եթե չհասնեմ այն օրին,
Չհասնեմ այն օրին, հրո գա նա,
Իմացի, որ սիրտս քայլերի,
Քայլերի ձայնից կարթնանա,
Միայն թե, ընկերներ իմ անթիվ,
Ասացեք՝ եղել է մի պոետ
Որ հառած աչքերը քո ճամփին՝
Շնչել է քո ամեն քարի հետ:

Այս պայծառ հրադանքը իշխում է 30-ական թվականների պոեզիայի մեջ: Հայրենիքի վաղվա մասին գրում են բոլոր բանաստեղծները, ձգտելով ցույց տալ սոցիալիստական հումանիզմի մեծ զգացումը սերունդների մեջ՝ գալիք մեծ Հայրենիքի և կոմունիստական ապագայի համար: Այս իմաստով մեր քնարերգության մեջ դարձյալ լավագույն օրինակը տվեց Չարենցը: Նրա «Գանդահեր տղան» գեղարվեստական կատարելության մի օրինակ է, որ անշնչելի հետք թողեց սովետահայ բոլոր քնարերգուների վրա, իր արվեստով և պայծառ հումանիզմով:

Բանաստեղծը զարմանալի հստակ ու թուլիչ պատկերում է գալիքի մի գարնանային օր՝ Երևանում:

Փակում եմ մի պահ աչքերս հողած
Նվ տեսնում եմ ես այնքան, այնքան պարզ—
Գալիք մի գարուն, վառ մի օր անհա,
Երկիրը կապույտ, օրը հրավարս:
Սրեն արդեն բարձրացել է քիչ,
Ձգում է օրը ինչպես երգհոն—
Ո՛ր կապույտ, կապույտ, կապույտ երկնքից
Թափում է կարծես երգ ու խնդրություն—
Ոլորապտույտ ձգվում է շոսսեն
Նոր Երևանից դեպի Արարատ,
Ինչքան են արդյոք տարիներ հոսել

Մինչև դարնային այս օրը զվարթ:
Շուստի երկու կողմերում ահա
Տներ, փողոցներ ու դործարաններ,
Կանաչ պարտեզներ, ծաղիկներ առատ,—
Այդ ո՞վ է արդյոք այսքանը ցանկը
Հնկած են տները իրարից հեռու,
Գործարանները մեջքնդմեջ կեցած,
Ոչ ծովս, ոչ փոշի և լույս տներում—
Ժիր մարդիկ ահա՝ դեմքերին ծիծաղ:

Երազ պատկերը շարունակվում է: Այդ նոր կյանքի գեղեցկութ-
յան պսակը պիտներական շարքերն են: Գարնան ծիծաղով նրանք
բայում են Ջանգլիի ափերով: Ամեն ինչ փոխվել է, բայց ահա մի
հին ցանկապատ, հին քարեր. դա անցած մի սերնդի հիշատակն
է, գերեզմանոցը, ուր թաղված են ապագայի երազով ասլած մար-
գիկ: Այստեղ է թաղված և բանաստեղծը: Ապագայի քաղաքացին՝
պատանի պիտները, կարդում է. «Եղիշե Չարենց՝ բանաստեղծ,
ծնված Մակու քաղաքում»:

Ծիծաղով հնչուն ու արծաթաձայն
Միանում է նա կրկին շարքերին—
Եվ հուշի նման հավիտյան անցած,
Մնում է հանդում մի կորած շիրմ...:

Բանաստեղծությունն ունի սքանչելի վերջաբան.

Լուսն հս. այստեղ իմ սիրտն է թաղված,—
Կիստիք նրան քայլերով քո լույս,
Թ՛, դու դալիբի գանդահեր տղա,
Մեր լավ դալիբի ոսկեհեր մանուկ...

Այս բանաստեղծությունն ունի հարուստ, շատ հարուստ եմ-
թատերստ, այստեղ կա և՛ թախիծ, և՛ կարոտ դալիբի համար, և՛
սլաշժառ, մարդկային երազանք, հույս ու հավատ իր ժողովրդի
ապագայի նկատմամբ և խոր սեր դեպի մարդը, դալիբի քաղա-
քացին: Այստեղ վարմանալի բնականություն մարտահայտված է
30-ական թվականների հայ մարդու կենսափոխակերպությունը,
կոմունիստական ղեկավարներն ու դադափարները. լիրիկական հե-
րոսը իսկապես, ըստ ամենայնի հարուստ ներքնաշխարհ ունեցող
սովետական մարդն է: Այս խոր արժանիքն էլ ծրագրային նշա-
նակություն տվեց բանաստեղծությանը և հաղորդեց նրան՝ օրի-
նակի ներգործուն ուժ:

Ժողովրդի ստեղծագործ աշխատանքի, երկրում կատարված սոցիալիստական մեծ վերափոխությունների և կոմունիզմի լինման շմանց քնարական բանաստեղծության՝ մանրանկարի սահմաններում: 30-ական թվականների պոեզիայի էական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն էր, որ նա կյանքին մոտենում էր ժանրային և ձևական բոլոր հնարավորություններով, ոչ միայն բանաստեղծական բաղմամբով փոքր ձևերով (երգեր, սոնետներ, էլեգիաներ, ներբողներ, փայլերգեր, քառյակներ, ութնյակներ, տաղեր, ուրբալաքներ, խորհուրդներ, սյուժետային բանաստեղծություններ, էպիգրամներ, պարոդիաներ), այլ նաև մեծ կտավներով՝ բալլադներով, չափածո ակնարկներով, լիրիկական, լիրո-էպիկական պոեմներով, չափածո վեպով:

Ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող դրամատիկական անցումներն ու սոցիալական մեծ կոնֆլիկտները չէին կարող ամփոփվել քնարերգության շրջանակում: Հարուստ հոգեբանություն, բարդ կենցաղ և ժողովուրդ պատկերելու համար առաջին պլան է մղվում պոեմի ժանրը՝ ընդգրկման և կերպավորման մեծ հնարավորություններով: Եթե առաջին դեպքում քնարերգության ասպարեզում բանաստեղծները շատ բան էին սովորում Վ. Տերյանից, Հ. Հակոբյանից և Ե. Չարենցից, ապա երկրորդ դեպքում՝ ամենամոտ և հարազատ հեղինակը դառնում է Հովհ. Թումանյանը՝ բանաստեղծական խոշոր կտավների մեծ վարպետը և հայկական հին գյուղի ամենամեծ նկարիչը: Մյուս կողմից՝ բանաստեղծները, մոտենալով արդյունաբերական թեմատիկային, դիմում են նաև սրտլետարական բանաստեղծ Հ. Հակոբյանին, որն առաջինը մեր գրականության մեջ պոեմներ գրեց բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի մասին:

Քաղաք և գյուղ, գործարան և կոլտնտեսություն, բանվորներ և կոլտնտեսականներ,— ահա 30-ական թվականներին գրված պոեմների հիմնական աշխարհն ու հերոսները, որոնք ըստ էության բոլորովին նոր էին կամ նոր կողմերով էին հանդես գալիս սովետահայ զրականության, մասնավորապես պոեզիայի մեջ: Բնականաբար, դրանք գրական-պատմական առումով կրկնակի հետաքրքրություն էին ներկայացնում:

Պոեմների ծնունդը արդյունք էր կյանքի հետ ունեցած խոր կապի, գյուղի և քաղաքի աշխատավորության պայքարի ու աշխա-

տանքի իմացութեան: Դրանք առանձնապես ակներև էին 30-ական թվականներին: Բանաստեղծների մեծ մասը գտնվում էր աշխատանքի ու պայքարի հորձանուտում: Հայ բանաստեղծներն ուսումնասիրում էին սովետական բանվորության կյանքը՝ երկրի բոլոր ծալքերում, մոտիկից դիտում հայ բանվորության զարգացումը՝ կապված ինդուստրացիան հետ: Մի շարք բանաստեղծներ երկարատև գործուղումներով մեկնեցին գյուղերը՝ անձամբ մասնակցելով կոլտնտեսային շինարարությանը:

Սոցիալիստական ռեալիզմի հրամայաբար պահանջում էր վերացնել զրույի և նրա նկարագրած աշխարհի միջև գոյություն ունեցող հեռավորությունը, կյանքը հեռվից դիտելու մակերեսային եղանակը: Ուշագրավ էր այդ առումով Ն. Զարյանի «Պոեմ մեթոդի մասին» գրվածքը: Բանաստեղծը կերպավորել է գրական արհեստավորին՝ որը, կյանքը մաշելով կաֆեներում, թոուցիկ ուղևորություններից հետո, թխում է վեպեր: Կաֆեից կոլտնտեսություն, մի շաբաթում մի վեպ,— այսպես է գրում Վաչագան Հատրոունին, իսկ նրա ակնարկում կուտակն ու հարվածայինը շփոթվում են և փոխում իրենց տեղերը:

Կարող է նա գրել ճամփորդական նոթեր
Երկրների մասին, ուր չի եղել բնավ,
Նվ բնակիչներին փառաբանել, կոթել,
Իսկ եթե մեկ շաբաթ մի քաղաքում ապրի,
Երկու հատորանոց մի վեպ կշարադրի...

Կյանքի ճանաչողությունը և գրողի կոմունիստական աշխարհայացքը դառնում է սոցիալիստական ռեալիզմի հիմքերի հիմքը. նոր գրողը՝ սովետական գրողը, չի գրում հենց այնպես, անտարբեր, խաղաղ հեռվից: Նա ամբողջ էությունը մխրճվում է կյանքի մեջ, ապրում է ժողովրդի աշխատանքով, շահագրգռված է նրա ներկալով ու հեռանկարով, ժողովրդի մեջ տեսնում է իրեն և իր մեջ՝ ժողովրդին: Այս հետաքրքրությունը դեպի կյանքը և անմիջական կապն ու շահագրգռությունները դառնում են մարդկային հոգու իմացության անսպառ աղբյուրը, արյուն ու շունչ են տալիս գրականությանը, ապահովում նրա ներգործոն ուժը:

Արդյունաբերական մեծ վերելքը՝ Սովետական Միության մեջ և Հայաստանում, բանաստեղծներին մղեց դեպի ստեղծագործական խրվախում, դեպի մեծ կտավներ: Առաջին օրինակը, սուր ստեղծագործական հմտությամբ առաջադրվեց նոր իրականության

և հին մարդու վերափոխության հարցը, ուր տաղանդով հաստատվեց նոր միջավայրի ու հոգեբանությունն ծնունդը, դարձյալ, ինչպես մի շարք ուրիշ բնագավառներում, ավելցեց Նդիշե Չարենցը: Նրա «Մեծ առօրյան» շատ ուշագրավ, բայց հանիրավի անուշադրության մատնված տաղանդավոր պոետ է: Այստեղ տրված է աշխատավորական պատմական հզոր ուժի և անցյալից եկած քաղքենու հակադրությունը: Քաղքենին՝ հաշվետարը, պոետի հերոսը, ապրել է խխունջի պես, փոքրիկ հոգսերի մեջ, ինքն իր համար, ինքն իր մեջ: Նրա կյանքը եղել է լոկ «ոռճիկից ոռճիկ Ընթացող մի տաղտկալի երթ»: Կարգեր են փոխվել, բանականներ են եկել, բանականներ անցել, իսկ նա, անտարբեր, ապրել է խորասուզված մատչանների մեջ, դժգոհ իրենից ու բոլորից, սարսափահար նոր կարգերից, մարդկանցից, ճրնկիրներից: Բնորոշ խոսքերով բնութագրվում է փոքրիկ, աննշան ու դժգոհ մարդը՝ իր կյանքով, անցյալով, մինչև անգամ հեռավոր կապիտալիստական երկրների մասին ունեցած երազանքով... Բայց այսքանը դեռ բոլորը չէ: Չարենցը մեծ հրմտություն մը ցույց է տալիս այդ մարդու կյանքի մի օրը, բացում նրա հոգեկան ծանր ապրումների մի պահը, մի երեկոն, մի տանջալի գիշերը: Առաջին անգամ իր կյանքում նա դիտում է իրենից դուրս գոյություն ունեցող աշխարհը, առաջին անգամ շփվում է կյանքի հետ, մի պահ զգում նրա թովչանքը: Նա մասնակցում է բանվորական ժողովին, ուր երկրի հեռանկարի տեղանքների մասին խոսում են բանվորները: Այդ մարդկանց դեռ երեկ նա անվանում էր «տեղոր սրունքներ», «քարե դարից մնացած արարածներ», ընդունակ միայն ուտելու Դժգոհ քաղքենին, որ սատանայական հեգնանք էր համարում նրանց կողմից կոմունիստական հասարակարգ կառուցելու իղձը, մի ժամի, մի պահի ընթացքում փրկում է հանկարծ: Մեծ առօրյան, բանվորական միջավայրը երկվում է նրան իսկական տեսքով, բանականության հստակ լույսի տակ: Աշխատավորական պարզ խոսքերի մեջ բացվում է գալիքի պատկերը, դահլիճում տիրող մարդկային խոր լարվածությանը ձուլվելով, նա, այդ փոքրիկ մարդը, մարդկայնանում է:

Տեսնում էր նա իմ մշտի միջից
Դաշտեր, հովիտներ, լեռներ ամենի,
Քաղաքներ հսկա, գործարաններ,—

Առաջին անգամ փոքրիկ մարդը դատապարտում է իրեն, զգում, որ իր կյանքն անցել է մարդկային ընդհանուր կյանքի եր-

թուղուց դուրս, անխմաստ ու գորշ, աննպատակ ու անհեռանկար, աշխարհը նրա համար եղել է հրաշալիքների անմատչելի, չգիտակցված մի գանձարան: Առաջին անգամ այդ մարդու մեջ արթնանում է մարդկային սիրո զգացումը.

...Առաջին անգամ
Այդ հաշվետարը, այդ մարդը փոքրիկ,
Որ ապրել է միշտ իր փոքրիկ, ճշման,
Չնշին հոգսերով, առաջին անգամ
Իր անասող կյանքում զգաց նա կյանքի
Աճումն, ահեղի ընթացքը,— նրա
Երկաթե քայլերի դոփշունն անհողողդ:—

Չարենցը հասնում է հոգեբանական խոր քաջահայտման, ցույց տալով կյանքի գեղեցկությունն առաջին անգամ զգացած մարդու սուպերուրությունները, նոր զգացումները: Ժողովից շուտ տուն դարձող մարդու աչքի առաջ իմաստ են ստանում երեկվա չհասկացած մարդիկ, շենքերը, պլանները, կյանքը, մինչև անգամ բնությունը, երկինքն ու աստղերը:

...Աշխարհը նրա
Մշբերին հանկարծ լայնացավ, ձգվեց,
Դարձավ անսահման, անծիր, անեղբոր,
Երկնքի, հողու և տիեզերքի
Նման անեղբոր...

Սակայն բարդ է հերոսի պատկերման եղանակը. Չարենցը ձգտում է ցույց տալ այդ բարդությունը, խուսափել հերոսների վերափոխման «հրաշագործ» սխեմայից, տալ կյանքի իրական երեւոյթը: Այդ ոգևորված մարդը կրկին վերադառնում է տուն, իր գորշ, աղքատիկ ու անհրապույր անկյունը, մտնում իր պատշանի մեջ: Չարենցն իրեն հատուկ վարպետությամբ ստեղծում է տաղտկալի մարդուն շրջապատող տաղտկալի միջավայրի մանրամասները՝ տունը, իրերը, նույնքան դժգոհ կնոջը, անկողինը, կապարի ծանրությունը իջնող զիշերվա երազը՝ որպես նոր աշխարհի ու մարդկանց սուպերուրյան աղեցնություն: Ահա և առավուրդ: Խըխտեղ կրկին սողացել է պատշանը, քաղբենին ղարթնել է, երազն անցել է, աշխարհը կրկին մթին զառույցանք է: Սքանչիլի է նրա պատկերը՝ զրասենյակում, մատյանների մեջ, նրա թթված ու գունատ դեմքի, ներքինի ու արտաքինի նկարագրությունը: Ընթերցողի աչքի առաջ կրկին կանգնում է մաղձից ու ատելությունից կանաչած

քաղքենին, իր հարատև փնթփնթոցով: Մեծ բանաստեղծը մի կողմից հոգեբանի նրբությամբ գծագրում է քաղքենու կերպարը, մյուս կողմից, նրա հոգեկան կարճատև դրամայի միջոցով, բացում մեծ առօրյայի գեղեցկությունը, կյանքի բանաստեղծությունը, նոր մարդկանց, որ իրենց հոգում կրում են ոգեկորության և անձնագոհության սրբազան հուրը: Մի փոքրիկ դեպքի, իմաստալից սյուժեի, հոգեբանական նուրբ էությունի միջոցով բանաստեղծը հաստատում է կոմունիստական հասարակության վերելքը, բանվորության ստեղծարար ուժը, որի առաջ ընկձվում է փոքրիկ մարդը: Զարենցն, ինչպես միշտ, կյանքից վերցրած փաստը կամ փաստերի գումարը, կալուղանում է բարձրացնել ընդհանրացման աստիճանի, բացել նրա իմաստը, տալ ժամանակի դգին, կենսափիլիսոփայությունը, հաստատել կյանքի զարգացման առաջավոր տենդենցները:

Դժբախտաբար, ընդհանրապես, մեծ առօրյայի, մասնավորապես՝ բանվոր դասակարգի մասին գրած ոչ բոլոր պոեմներում է հրեում այդ մեծ արժանիքը: Այդ ասպարեզում, հաջողությունները մասնակի էին: 30-ական թվականների սկզբին լույս տեսան Վահրամ Ալազանի «Դարը դարի դեմ», Գ. Սարյանի անավարտ պոեմի հատվածները, Ն. Զարյանի «Զուգունը», Ս. Գրիգորյանի «Հորձանքներում» չափածո վեպը, Թ. Հուրյանի «Դինպար» և «Հողի արյունը» պոեմները, Աղավնու «Մանթաշը»:

Ալազանը փորձում է պատկերել նոր դարը՝ սոցիալիզմի դարաշրջանը, ընդդեմ պատմական մոտավոր տխուր անցյալի, յուրյ տալ մեր բանվորության պայքարը Զանգվի ջրանցքաշինության ասպարեզում, հրուսել «հերոսի և ուժանակի» երգը: Այնտեղ կան հուղիչ էջեր, անկեղծ ու ջերմ հատվածներ, հին ու նոր կյանքի բնորոշ կոնտրաստներ: Բայց, ընդհանուր առմամբ, Ալազանը վերացականությունից չի իջնում իրական, շոշափելի մարդկանց միջավայրը, իսկ պոեմը ավելի շատ ընդգծվում է նյութի անկազմակերպվածությամբ և սյուժետային ցրվածությամբ: Ն. Զարյանի «Զուգունը» անավարտ պոեմը՝ գրված Մակենկայի մետալուրգիական գործարաններում կատարվող աշխատանքի աղեղեցությամբ, և Գ. Սարյանի անավարտ պոեմը՝ նվիրված Լենինականի արդյունաբերական ձեռնարկությունների սոցիալիստական մրցմանը, ունեն միայն առանձին հաջող կտորներ, կենդանի պատկերներ: Ընդհանուր առմամբ երկու հեղինակներն էլ չեն գտել նյութի պոեզիան, որի պատճառով պոեմներում կրկին գլուխ է բարձրացրել սխեմատիզմը: Շատ ավելի աննպաստ էր Արթիկի քարհանքների բանվոր-

ների աշխատանքին նվիրված Աղավնու «Մանթաշ» պոեմի և Բաքվի նավթագործների կյանքին նվիրված Ս. Գրիգորյանի «Հորձանքներում» չափածո վեպի վիճակը: Այս գործերի մեջ անհնար է գրտնել դարաշրջանի մարդկանց կյանքի բնական ու համոզիչ արձագանքը, կենդանի մարդուն ու միջավայրը, իսկ տեխնիցիզմը տիրական ուժ էր ստացել նրանցում:

Բանվորական թևման համեմատաբար ստեղծագործական հետաքրքրական լուծում է ստանում Երիտասարդ բանաստեղծ Թաթուլ Հուրյանի երկու պոեմներում: Բանվորական աշխարհը Հուրյանին ավելի մոտիկ էր ու ծանոթ: Տաղանդավոր բանաստեղծը փորձում է «Դննպը» պոեմում պատկերել ածխահանքերի աշխատանքը, նրանց հերոսությունն ու անձնազոհությունը, պայքարը՝ վնասարարների և թշնամական տրամադրությունների դեմ: Շատ զեպքերում Հուրյանը կարողանում է խուսափել տեխնիցիզմից, աշխատանքի մեջ պատկերել մարդկանց անձնական կյանքը, ապրումները, բարոյական հաբաբերությունները: Նույն արժանիքը երևում է նաև «Հողի արդուն» պոեմում, բայց 1932—33 թթ. գրված այդ պոեմներն ունենին նաև իրենց բուրջ թերությունները, որոնք իջեցնում էին դրանց նշանակությունը: Բանաստեղծը դեռ չէր կարողացել գտնել ու մշակել ժանրի ձևը, նյութի մատուցման ոճն ու եղանակը: Նա որոնում էր, փորձում ուղիներ հարթել այդ ասպարեզում, լայնացնել պոեմի հնարավորությունները, օգտագործել կոմպոզիցիոն նոր հնարանքներ: Այսպես, օրինակ, նա տեղ է տալիս հուշատետրերից բերված հատվածներին, դիմումներին, նամակներին, երբեմն էլ հերոսների կյանքը ամբողջությամբ ներկայացնելու համար դիմում է ընդարձակ ռեմարկների ու ծանոթագրությունների:

Այս հնարանքները քննություն չբռնեցին և, դժբախտաբար, կարճեցրին պոեմների կյանքը, որոնք ձևի բնագավառում ստացած կաթվածի պատճառով՝ չկարողացան լիովին ներկայացնել իրենց պարունակած կենսական բովանդակությունը և անկեղծ հույզերը:

Ընդհանուր առմամբ բանվորական կյանքի պատկերը պոեմներում միայն մասնակի հաջողություն ուներ: Դա ուներ իր պատճառները: Ամենից առաջ հենց Հայաստանում արդյունաբերության կադամավորման բազայի վրա նոր էր ձևավորվում, զորանում բանվոր դասակարգը: Երկրորդ. հայ պոեզիայի մեջ բավականաչափ թույլ էր բանվորական կյանքի պատկերման տրագիդիան՝ բանաստեղծական մեծ կտավներում: Երրորդ. սովետահայ բանաստեղծներից շատերը ունեին գյուղական ծագում, նրանց ենթագիտակցությունը

բիշ տպավորութիւն ուներ այդ կյանքից, նրանք դեռ նոր էին մտնում իրենց անժանոթ այդ հետաքրքրական, գրավիչ, բայց բարդ աշխարհը:

Բայց ուղին գծված էր և դարգացման տենդենցը նշում էր օտեղծագործական հետագա որոնումներ:

Ստեղծագործական նվաճումներն ավելի նկատելի եղան կուտընտեսային գյուղի մասին գրված պոեմներում: Դարաշրջանի կյանքն ու սոցիալական հակասութիւնները, գյուղական մարդկանց հոգեկան աշխարհում սեղի ունեցող մեծ դրաման տաղանդով արտացոլվեցին մի շարք պոեմներում և դա նշանավորեց սոցիալիստական ռեալիզմի սահմանների ընդլայնումը, գաղափարական ու գեղարվեստական խորութիւնը հայ պոեզիայի լիրիկական ու էպիկական մի շարք կարեւորագույն տեսակներում: Պոեմներով հանդես եկան Ն. Զարյանը («Ռուշանի քարափ», «Սաքո Միկինյան»), Գ. Սարյանը («Պահակը», «Գեղջիկուհու երազը»), Հ. Շիրազը («Մարալդաղ», «Արևի երկիրը»), Գ. Բորյանը («Արևի համբույրը»), Ա. Վշտունին («Առատութիւն»), Սարմենը («Լույսերի հովիտ»)։ Այս երկերը գրված են անհավասար ուժով, տարբեր է նրանց ստեղծագործական ուժի ու կենսական հարստության չափը, բայց կարելի է ասել, որ դարաշրջանի կյանքն ու մարդիկ այստեղ անհամեմատ ավելի տեսանելի են ու կենդանի, քան այսպես ասած «արդունաբերական» պոեմներում:

Այստեղ, ստեղծագործական այս բնագավառում, արգասաբեր եղավ Ն. Զարյանի գրիչը: Բանաստեղծը երկար ժամանակ մնաց գյուղում, մասնակցեց կոլտնտեսային շինարարությանը, տեսավ գյուղական կյանքի փոփոխութիւնները, առաջին արտելների ստեղծումը, առաջին կոլեկտիվ ցանքը, գյուղական կենցաղի առաջին փոփոխութիւնները, դասակարգային թշնամու խարդավանքները: Դա օգտակար եղավ նրան՝ խուսափելու անցած գործերի ակններև սխեմատիզմից և այլ տիպի թերութիւններից, ստեղծել կենսական ուժով հագեցած մի երկ, որը ուղենշային նշանակութիւն ձևոր բերեց սովետահայ պոեզիայի ասպարեզում: Դա «Ռուշանի քարափ» պոեմն է, որ իրավամբ բանաստեղծը անվանել է չափածո վեպ:

Ինչպես ճիշտ նշել է գրական քննադատութիւնը, Ն. Զարյանը այս երկում չի ստեղծել առանձնապես ընդգծված, խտացված տիպեր, ինչպես, ասենք Նիկիտա Մորգունովը «Երկիր Մուրավիա» պոեմում, բայց «Ռուշանի քարափում» գործում են բազմաթիվ

կերպարներ, կենդանի մարդիկ, որոնք, մտնելով կապերի ու հարաբերությունների մեջ, տալիս են ընդհանուրի նկարագիրը, ժողովրդի հոգեբանությունը, դարաշրջանի սոցիալական հակասությունների համոզիչ պատկերը:

Ն. Զարյանը ձգտում է կյանքը պատկերել սոցիալական-հոգեբանական հակասությունների ու բարդությունների մեջ, իրոք ստեղծագործաբար ցույց տալ սոցիալական մեծ շարժման ներքին տենդենցները, մի ամբողջ դասակարգի՝ գյուղացիության անցման շրջանի կյանքի դրամատիկ կողմերը: Հենց դա էլ խորություն ու լայնություն տվեց նրա պատկերներին: «Ռուշանի քարափը» դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի նշանավոր երևույթներից մեկը մեղանում:

Ինչպես նկատված է, առհասարակ գյուղի մասին գրված պոեմների և մասնավորապես «Ռուշանի քարափը» վրա զգացվում է Թումանյանի ստեղծագործության բարեբար ազդեցությունը: Դա միանգամայն բնական էր, քանի որ գյուղական կյանքի նկարագրության մեջ Թումանյանը վերջացրել էր այնտեղ, որտեղից սկսում էին սովետական բանաստեղծները: Սոցիալիստական նոր կենսաձևի ուղին բռնած կոլտնտեսային գյուղում կատաղի պայքար էր գնում հնի և նորի միջև տշ միայն տնտեսական, այլև բարոյական ու հոգևոր կյանքի ասպարեղում: Իսկ այդ հինը, որ արդեն հասցրել էր նոր երանգներ ընդունել իր գոյությունը պահպանելու համար, Թումանյանն այնքան բնական, խոր ու սպառիչ էր պատկերել, որ նույն նյութին դիմելիս, բանաստեղծները չէին կարող շրջանցել մեծ բանաստեղծին:

Բայց կար նաև մի ավելի էական հարց. հանճարեղ բանաստեղծը պատկերեց համաժողովրդական ջգվերը, բարոյական ու սոցիալական կոնֆլիկտները, ստեղծեց հասարակ մարդկանց կերպարները և, լայն առումով, ժողովրդի հավաքական կերպարը: Ինչ խոսք, ժողովրդական մեծ կյանքի պատկերման դեպքում սովետահայ գրողը պետք է անմիջական նախորդ ընդուներ Հովհ. Թումանյանին, որը մեծ բովանդակությունը, ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող տեղաշարժերն ու անցումը արտահայտել է արտակարգ վարպետությամբ, բանաստեղծական հստակ ձևերով, ժողովրդային իմաստուն պարզությամբ:

Ն. Զարյանի «Ռուշանի քարափը» գրական-պատմական խոշոր արժեքն այն է, որ գրողը, շատ բան վերցնելով Թումանյանից, շատ բան սովորելով, հրեման նույնիսկ կրկնելով, այնուամենայնիվ

ստեղծեց որակական նորը, դարաշրջանի տարբերիչ, բնորոշ գծերը: Պատկերելով գյուղական կյանքի մեծ թափը, նա ցույց տվեց անցումը ոչ միայն կյանքում, այլ մարդկանց հոգում, պատկերեց գյուղացիության հոգեկան աշխարհում տեղի ունեցող դրաման, այն անխուսափելի դժվարությունը, որ արգելակում է անհատներին անցնել կոլեկտիվիստական կյանքին, գյուղացուն՝ հրաժարվել սեփականությունից, գյուղին՝ նահապետական տիպը կենցաղից:

Առհասարակ Զարյանը այս ամեն հակասություններից գումարում է պոեմի սոցիալական հոգեբանական կոնֆլիկտը, արտացոլում կոլտնտեսային կարգերի հաղթանակը գյուղում, նոր կենցաղի արմատավորումը, նոր մարդկանց ծնունդն ու հերոսական գծերը:

Նոր կյանքի զարգացման և նոր մարդու պրոբլեմը շատ բնորոշ պատկերացում ստացավ նաև նույն հեղինակի «Սաքո Միկինյան» պոեմում: Այստեղ արդեն բանաստեղծը մի քայլ առաջ է գնում, աշխատելով ցույց տալ կոլեկտիվիստական զգացումի ամրապնդումը գյուղացու մեջ:

Նույն երևույթը՝ կոլեկտիվիստական զգացումը, անձնագոհության դադափարն է արտահայտված Գեղամ Սարյանի «Պահակը» պոեմում: Ճիշտ է, հերոսը, որսկան Օսեփը, կոլտնտեսական չէ. բայց երեկվա գյուղացին է, ղեռ հին զգեստների մեջ, երեկվա այն մարդը, որ, ինչպես Թումանյանի պատմվածքում, անիծում էր երկաթուղին և մղկտում ոչնչացող անտառների ու փլվող բլուրների համար: Գ. Սարյանն էլ, բնականաբար, դիմում է Թումանյանին. բնաբան բերում նրա «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքի այն հատվածը, ուր գյուղացին ատելությամբ է խոսում երկաթուղու մասին: Բայց կյանքը փոխվել է, հեղաշրջվել են նահապետական գյուղացու պատկերացումները աշխարհի մասին: Որսկան Օսեփը հանդես է գալիս որպես երկաթուղու պահակ՝ կանաչ լապտերը ձևափոխել:

Ն. Զարյանի և Գ. Սարյանի պոեմները մարմնավորում էին նոր մարդկանց, ցուցադրում սոցիալիստական հումանիզմի բարձր տրակը, որ այնքան բնորոշ է մեր նոր իրականությանը:

Ս

30-ական թվականների պոեզիան աչքի էր ընկնում թեմատիկ բազմազանությամբ և ստեղծագործական հղացումների հարստությամբ, ոճերի և գույների առատությամբ: Արդիականության խոր

զգացողությունը, ժողովրդի կենսական սու հոգևոր աշխարհի իմացությունը մեծապես նպաստում էին գրողների նախասիրությունների և ընդունակությունների զարգացմանը, հնարավորութուն տալիս նրանց՝ օրերի բարձունքից նայել ժողովրդի պատմության կարևորագույն դրվագներին, քննել հայ ժողովրդի կյանքը՝ ներքին կապերի և միջազգային հարաբերությունների լույսի տակ:

Այս շրջանում պոեզիայի մեջ շարունակում է արժանավոր տեղ գրավել Արևելքի թեման: Որպես մեկը Արևելքի շեմքին կանգնած սովետական ռեսպուբլիկաներից, Հայաստանն էլ խորապես շահագրգռված էր զաղութային ճնշման տակ հեծող կամ իմպերիալիստական տերությունների դիմանազիտական խարդավանքներին զուգ գնացած ժողովուրդների սոցիալական ճակատագրով: Հայ բանաստեղծները շարունակում են զարգացնել այդ թեման, տալ Արևելքի ժողովուրդների ծանր ողբերգության պատկերը, ստեղծել հասարակ մարդկանց կերպարներ: Այս իմաստով ուշագրավ եղան Գ. Սարգսյանի և Ա. Վշտունու նոր պոեմներն ու բալլադները, ժամանակին առանձնապես բանաստեղծական բարձր կուլտուրայով ընդգրծվեցին Գեղամ Սարգսյանի «Թառույնի մորմոքը», «Իրանի» և «Էրզրայի լալա» պոեմները, ուր խոր ատելութուն կա Պարսկաստանի կիսաֆեոդալական վալդենի կարգերի ու դաժան սովորույթների դեմ և արտահայտված է հասարակ, տառապող մարդկանց թախծոտ երազանքը՝ մարդկային լավ կյանքի համար: Հետաքրքրություն էին ներկայացնում Գ. Սարգսյանի նաև խոսքերի պոեմները: Այս շրջանի սովետահայ պոեզիայի խոշորագույն արժանիքներից մեկն էլ այն էր, որ բանաստեղծները օրերի տեսանկյունից հաճախ էին դառնում հայ ժողովրդի մոտավոր և հեռավոր անցյալին, աշխատում էին գտնել անցյալի այն ընդունակողները, որոնք ավելի մոտ են ներկային, այն ոսկե լարերը, որ անցյալի կարևորագույն երևույթները կապում են ներկայի հետ: Այս թեմաների ստեղծագործական մշակման ընթացքում առաջին պլան մղվեց բալլադը և ծնունդ առան իր հական-փիլիսոփայական պոեմի ու բանաստեղծությունների տեսակները:

Բալլադի ժանրը առանձնապես ծանրացավ քաղաքացիական կռիվների և միջազգային ազատագրական շարժումների վրա: Այստեղ ուշագրություն արժանի էին բանաստեղծներ Գ. Սարգսյանի, Ս. Վահունու և Ս. Տարոնյու բալլադներն ու բանաստեղծությունները, որոնց վրա զգացվում էր Ե. Չարենցի 20-ական թվականներին գրած հերոսական բալլադների դրական ազդեցությունը: Առհասարակ

30-ական թվականների պոեզիայում, մասնավորապես այս ժանրի մշակման ասպարեզում իր ուրույն տեղն ունի Ս. Տարոնցու ստեղծագործությունը:

Սողոմոն Տարոնցին ծնվել է 1905 թ. Արևմտյան Հայաստանում, Տարոնի շրջանի Կոփ գյուղում, նահապետական ընտանիքում: Գրել փորձել է վաղ հասակից: Առաջին բանաստեղծությունները նվիրված էին հայրենի բնությանը, մայրական սիրուն, ընկերական զգացմունքին: Երկար է տևում նրա ուսումնառությունը. առաջին անգամ նա տպագրվում է 1925 թ.: Մեկ տարի անց Հենինականում լույս է տեսնում «Անապատաններ» փոքրիկ գրքույկը, որով Տարոնցին արձագանքում է անցյալից ժառանգություն մնացած անապատանության վերացման համար մղվող պայքարին: Ընթերցասեր պատանու վաղ շրջանի բանաստեղծությունների մեջ զգացվում է գրքայնությունը:

1930 թ. լույս է տեսնում բանաստեղծի «Առավոտ» ժողովածուն, 1933 թ.՝ «Սերունդների երգը», իսկ 1934 թ.՝ «Դարերի լեզնեղը» գրքերը: Սողոմոն Տարոնցին սկզբնապես կրում է Վահան Տերյանի ազդեցությունը, բայց հետագայում Չարենցի հեղափոխական հզոր պոեզիան նրան զեմոկրատիզմից բերում է դեպի սոցիալիստական ոեալիզմի դիրքերը, օգնում նրան՝ լափանցելու դարաշրջանի իրադարձությունների մեջ, համակվելու նոր կյանքի սոցիալիստական շինարարության հրատապ հարցերով: Մի այդպիսի անկեղծ խոստովանությամբ էլ բացվում է բանաստեղծի առաջին գիրքը, որի վրա ակնհայտ է Չարենցի «էպիքական լուսաբացը» գրքի ազդեցությունը: Նա խոսում է անցյալի հետքերի և ազդեցության մասին.

Դրանից է, որ շատ անգամ
Այդ հետքերն են ուղիս թերել,
Դրանից է հաճախ, որ ես՝
Հին աշունն եմ հրդում թախծով,
Աղբիկներին ճկուն ու հեղ,
Երկինքներին աստեղածով:

Բանաստեղծը խոսում է անցյալի հետ կապող այն կամուրջների մասին, որ ինքն այրել է առանց ամոսոսանքի: Այս բոլորով հանդերձ, առաջին գրքում նկատելի է ստեղծագործական հակասություն. որոշ չափով շարունակվում են հին հետքերը, գրքային տրամադրությունները, մի շարք ոտանավորների մեջ լսվում է Վ. Տերյանի և Ս. Եսենինի թախծոտ ու տխուր տրամադրությունների ար-

ձագանքը: Բայց, այնուամենայնիվ, նոր թեման, նոր արամադրու
թյուններն ու ժամանակի շունչն այնտեղ ակնհայտ են: Բանաստեղ
ժը մոտենում է կենդանի իրականությունը՝ աշխատանքի և քաղա
քացիական կռիվների թեմաներին: Այստեղ է երևում նոր թեմա
ների չուրացման ստեղծագործական դժվարությունը, որոշ ստանա
վորներ վերծ շեն սխեմատիզմից և տեխնիցիզմից: Նա էլ, ինչպես
մի շարք ուրիշ բանաստեղծներ, երբեմն ընկնում է ստեղծագործա
կան խորթ ոլորտի մեջ, գրելով կոսլիտ ու հսկազեղարվեստական
տողեր.

Դեմս պարզվել են աչքերդ լազուր,
Հորձանքվել է ալ արյունն երեսիդ,
Երակներիդ մեջ արյուն է հոսում,
Ինչպես հոսանքը էլեկտրալույսի...
Բիրերո լլկկտրալամպեր են թվում
Բիլ ու կապույտ աչքերիդ սաթին,
Նս քեզ այնպես խոր, խորունկ եմ սիրում—
Պարզիր զեպի ինձ թևերդ ուտին:

Մարդու պատկերման այսպիսի եղանակը, իհարկե, տիրապե
տող չէր: Այս գրքի մեջ նա ստեղծում է մի շարք հուզիչ բանաստեղ
ծություններ՝ դուռի և երկրի վերակառուցման մասին, ստեղծում և
նաև երգեր՝ նոր կյանքի մասին՝ ժողովրդական մոտիվներով: Այս
գրքի մեջ արդեն բանաստեղծը տալիս է բալլադի գեղեցիկ օրինակ
ներ՝ ժամանակակից, քաղաքացիական կռիվների և Արևելքի թեմա
ներով: Հակումը դեպի բալլադի ժանրը գնալով ավելանում է «Սե
րունդների երգը», «Դարերի լեզենդ» գրքերում: Այդ առումով բնո
րոշ են, օրինակ, «Հին տունը», «Վայրի բաղները», «Դյուղական
բալլադը», «Երեք գլրարները»: Փոխվում է երկրի պնդածը, կա
ռուցման թափը և մեքենաների դրդոցը խլացնում է վայրի թրո
շունների կանչը, հարվում են ջրանուշները, բայց բարձրանում է
նորը, ուժեղն ու իսկական գեղեցիկը: Տխուր շրջում են Մոկսեցի
երեք գլրարները: Մեռնում է նրանց տիտուր ու թախծալի երգը, ար
դյունաբերական երկրում անելիք չունեն հեռավոր նահապետական
երկրի գլրարները: Առհասարակ Ս. Տարոնցյան գնալով ավելի մեծ
հակում է ցուցաբերում դեպի էպիկական ժանրերն ու հայ ժողովրդ
դական ստեղծագործությունը: «Բալլադ չիբուխի մասին», «Նժույ
գը», «Փոքրիկ ուղմիկը», «Կարմիր ձիավորը», «Լոռեցի Մվազը»,
«Մայրը», բարձր ումանտիկադով ներծծված անհատների ողբերգու
թյուններ են, որոնք միաժամանակ հագեցած են հասարակական լա

պատեսութեամբ և պայծառ հեռանկարներով: «Բալլադ ձկնորս Ռա-
ջարի և միսիս Ռանկինի մատանու մասին», «Բալլադ արագաղների
մասին» և այլ երկերում Տարոնցին ցուցադրում է աշխատավորի
լարքաշ կյանքը՝ մասնավոր սեփականատիրական հասարակար-
քում: Բնականութեամբ և կատարման վարպետութեամբ առանձնա-
պես աչքի ընկավ «Բալլադ Իլիչի, Անտանտի և շախմատի մասին»
գողարկի երկը:

Սողոմոն Տարոնցու այս բալլադները հարստացնում էին պոե-
տի ժանրային յուրահատկություններով, կենսական բովանդա-
կութեամբ: Սողոմոն Տարոնցու պոեզիային հատուկ էին նաև ուրիշ
կողմեր: Արդեն 30-ական թվականներին նրա մոտ նկատվում է հա-
կում դեպի խոհական-փիլիսոփայական ոտանավորը: Դա մի դգալի
շափով կապված էր նաև այն մեծ աղբեղության հետ, որ թողել էր
բանաստեղծական սերնդի վրա Եղիշե Չարենցի «Գիրք ճանապար-
հի» ժողովածուն:

1940 թ. հրատարակվում է Տարոնցու նոր ժողովածուն, որտեղ,
խոհական բանաստեղծություններից ու քառյակներից բացի, ուշա-
գրավ են ժողովրդական բանահյուսության մոտիվների (խաղիկներ,
«Սասունցի Դավիթ») մշակումները:

Տարոնցու գրիչը բեղմնավոր եղավ Հայրենական պատերազմի
ռարիներին: «Ռազմի շնիոր», «Կրակ», «Պատերազմ», «Կրակի
քառուղիներով» ժողովածուներում կան մի շարք հաջողված խոհա-
կան բանաստեղծություններ ու հուզիչ բալլադներ:

Սովետական մարտիկի կերպարից բացի, Տարոնցին սպառիչ
սնութագրումներով գծագրում է թշնամու կերպարը («Բալլադ Եֆ-
րեյտոր Կուրտի և մի գուլգ կոշիկի մասին», «Բալլադ Շրեյդերի,
դինվոր Պիկի և մի աքլորի մասին»):

Պատերազմի շրջանում Տարոնցին գրում է իր «Ժամանակակից
սոնետներ» և «Պատմական սոնետներ» շարքերը: Պատմական թե-
մաներով գրված սոնետների շարքում բանաստեղծը տուրք է տա-
լիս անցյալի իդեալականացմանը:

Նուպատերազմյան ժամանակաշրջանում նույնպես, Տարոնցին
հրապարակում է մի քանի ժողովածուներ («Ստալինգրադ», «Ավելի
լույս», «Ոսկեդար») և այլն, որոնք իրենց թերութուններով հան-
դերձ, նշանավորում են բանաստեղծի առաջնաղացումը, սոցիալա-
կան թեմայի հարստացումը: Տարոնցին հայտնի է նաև տրպիս Արե-
վելքի բանաստեղծների (Հաֆիզ, Սաադի, խայամ) թարգմանիչ:

30-ական թվականների հայ պոեզիայի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ բանաստեղծներն առանձին ուշադրություն են դարձնում ժողովրդի պատմությանը: Դա ավելի քան հասկանալի երևույթ էր՝ կապված մեր հասարակության դարգացման հետ: Մենք հաճախ ենք խոսում սոցիալիստական ռեալիզմի և մասնավորապես ազգային ձևի ու բովանդակության մասին: Արդեն 30-ական թվականների պոեզիայի մեջ երոշակի էլ ազգային ձևի ու սոցիալիստական բովանդակության միասնությունը: Ազգային ձևը դարձել էր որակ ոչ միայն այն բանի շնորհիվ որ հայ բանաստեղծները լայնորեն օգտագործում էին մայրենի լեզվի դարավոր հարստությունը, բանաստեղծական հին, բայց արժեքավոր ձևերն ու ժանրերը: Գլխավորն այն է, որ հայ պոեզիայի մեջ արտացոլված էր սոցիալիզմ կառուցող ազգի հոգեբանությունը, նրա ընդհանրությունները սոցիալիստական մյուս ազգերի հոգեբանության հետ և յուրահատկությունները: Չես կարող չտեսնել ընավորության, հոգեբանության ու կենցաղի մեծ տարբերություններ Տվարդովսկու Նիկիտա Մորզուևիկի և Ն. Զարյանի հայ գյուղացիների մեջ: Հեռաստանների տխրությամբ համակված, բախտ որոնող Մորզուևիկը շրջում է ողջ մոսկիայում, հրջանկություն գտնելու: Մի՞թե սա նման չէ ուսական ժողովրդական հերթափնների հերոսներին, աւսական թախծալի բնավորություններին, որոնց մասին հիշում էին այնքան տխուր ու հուզիչ երգեր: Բալերովին ուրիշ հոգեկան կերտվածք ունեն Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի գյուղացիները փոքրիկ հողակտորին ամուր կալած, լեռների ծերայերին թառած այդ նահապետական մարդիկ, որոնք ապավին էին գտնում միայն բնության ու ավանդությունների մեջ: Բայց սրանով չեն սպառվում ազգային ճակատագրի յուրահատկությունները: Չէ՞ որ նույն կյանքը չեն ունեցել սոցիալիզմի ուղին ոտք դրած ժողովուրդները: Այո՛, սոցիալական հարցն ամենուր եղել է շարիք: Բայց նույնիսկ լայտեղ չենք կարող չտեսնել այն յուրահատկությունները, որոնք կապված են քաղաքական կյանքի երևույթների հետ: Հայ ժողովուրդը սզգային գոյության համար մղել է դաժան, անազորուն պայքար՝ հին դարերից սկսած մինչև սոցիալիստական ռեյոյուցիան: Կրկնակի է եղել այդ ժողովրդի սոցիալական վիշտը, իսկ քաղաքական բախտը մշտապես օրհասական ու ճակատագրական վտանգի առաջ:

Սովետահայ գրականությունը չէր կարող չարտահայտել հայ

ժողովրդի պատմական բախտի այս յուրահատկությունը, ցույց չտալ իր ֆիզիկական և հոգևոր գոյությունը փրկած ժողովրդի ուժեղ կապը ներկայի հետ, միաժամանակ նաև այն հետքերը, որ թողել է ժողովրդի տխուր անցյալը նրա հոգեբանության վրա:

Այս իմաստով հայ պոեզիան յուրովի արտացոլում է փոքր ժողովրդի պատմական բախտի փոփոխությունը՝ հին օրերից մինչև ողջալիստական իրականությունը, իհարկե, վերջինի մեծությունը ավելի հաստատելու համար, արտահայտելու այդ ժողովրդի կենսափիլիսոփայությունը՝ իր անցած ճանապարհի մասին: Այդ երևույթների մասին էին գրում բոլոր բանաստեղծները՝ Ա. Վշտունին, Ն. Զարյանը, Գ. Սարյանը, Նորենցը, Մահարին, Ալալանը, Սարմենը, Ս. Տարոնցին, Հ. Շիրաղը: Ն. Զարյանը «Վերածնունդ» բանաստեղծության մեջ հայ ժողովրդին համեմատում է պատմության ճանապարհին կոխտալած «ապրեմ-չապրեմ ծաղկի» հետ: Հին, դաժան օրերի մասին է խոսում Գ. Սարյանը՝ «Պատմություն գրված ժայռի վրա» բանաստեղծության մեջ:

Բայց այս հարցը՝ փոքր ժողովրդի պատմական ճակատագրի և ողջալիստական ուղիղության փոխհարաբերության հարցը, բազմաթիվ կողմերից, բազմաթիվ գործերում քննել է Ն. Զարենցը՝ «Գիրք ճանապարհի», — այսպես է վերնագրել Զարենցը 30-ական թվականներին գրած իր բանաստեղծությունները, որոնք ամբողջովին հագեցած են հայ ժողովրդի պատմական բախտի փիլիսոփայությամբ: «Նորք» պոեմով, ներբողներով և գովերգներով, տաղերով ու խորհուրդներով, Զարենցն արտահայտում է հայ ժողովրդի կյանքի փոփոխությունը:

...Եվ այսպես երկար սավառնեց
Մեր ոգին հեռու հեռուները,
Իր ամբողջ վեհությամբ հառնեց
Մոռացած մեր երկրի առունները,—
Առաջին անգամ նա տեսավ
Բորբ աշխարհը իր դեմ, ինչպես իրը,—
Հյուսիսից ճառագած լույսով
Թոթափեց զեմքից հին մոխիրը:
Եվ այժմ ահա նա կրկին
Դառնում է զեպի հին իր տունը,
Որ հզոր շառաչով երգի
Աշխարհում իր նոր խնդրությունը,
Ոչ տխուր է նա հիմա, ոչ խեղճ,
Ոչ անհուն աշխարհում կորած:
Նա բերել է հուր մի անշեջ
Եվ անահ գոյության երազ:

Չարենցը ճիշտ է նկատում այս «բաղական թոխը»։ Քայքայեաք է ընդդէմ, որ այս նոր դրբում ակներև էր ստեղծագործական մի լուրջ հակասութիւն՝ կապւած՝ զաղափարական սխալ ըմբռնումներէի և ժամանակի զրական մթնոլորտի հետ։ Չարենցի այս գրքում մի կողմից նկատւում է նիհիլիզմ անցյալի պատմական արժեքների ու կուլտուրական ժառանգութեան նկատմամբ, մյուս կողմից՝ մի շարք փայլուն գործերի մեջ, ռեալիստական խորունկ պատկերներով կերտւած են կենդանի կերպարներ՝ առողջ կենսափիլիսոփայութեամբ։ Չարենցը մի սրտը շրջան ընկալ գոհճիկ սոցիալոգիզմի ազդեցութեան տակ, որ մաքրախղձի անունից քառտորեն անց էր կացնում հակամարքսիստական հայացքներ՝ ժխտում անցած էպոխաներում սրտը դասակարգերի՝ ազնւականութեան և բուրժուազիայի պատմական սուաջալոր դերը և առհասարակ անցած դարերի նվաճումները։ Հակառակ գնալով իր իսկ ստեղծած հայրենասիրական պոեզիային, Չարենցը երբեմն դառնորեն է հիշում մեր պատմական անցյալը։ «Մեր անանցյալ անցյալ», — այսպէս է բնորոշել նա հայոց պատմութիւնը, շտանկելով սեփական գոյնն ու փայլը, ինքնուրույն ողին։

Բայց ողին մեր եղել է միշտ մթին,
 եղել է անագուտ ու անփառունակ,
 Տարածվել է անբոց ու անմպիտ՝
 Լուրիչների փայլով շարունակ
 Շառագունված — որքան, որքան աղետափութ...

«Օտար խարույկներէից հայցել ենք ոգու կրակ», — այս տխուր եղբակացութեանը հանգեց ժողովրդի մեծ բանաստեղծը «Պատմութեան քառուղիներով» խոհական-փիլիսոփայական պոեմում։ Գուշներն ավելի են խտացւած «Մահւան տեսիլ» փիլիսոփայական պոեմում, ուր Չարենցը փորձում է պատկերել XIX դարի երկրորդ կեսին, XX դարի սկզբին ժողովրդի արյունալի տղերագրութեան սիմվոլիկ պատկերը։ Նա լեռնադնաճատում է ժողովրդի պայքարը, ազգային-ազատագրական շարժումը, ժխտում հայրենասիր բանաստեղծների մեծ վատտակը։ Ստեղծելով մոռլլ տեսիլներէի շարքը, Չարենցը ժողովրդի պատմութեան մեջ չի տեսնում հերոսական ու լուսավոր էջեր, պայծառ հրանդներ։ Նա ժխտական վերաբերմունք է ցուց տալիս նաև միջնադարյան հայ մեծ բանաստեղծների նկատմամբ, նրանց գործերը համարելով սրտի համար քարե պատշան-դադաղ, մտքի պատանք։

Բայց, լինելով մեծ արվեստագետ, Չարենցը կարողանում է կռահել ճշմարիտ ճանապարհը և տալ բանաստեղծական արվեստի հոյակապ պատկերներ, հագեցված սլաշձառ լավատեսությամբ ու հումանիզմով: Չարենցի ստեղծագործության ամենասլաշձառ էջերից մեկն եղավ «Դեպի լյառն Մասիս» պոեմը ևս. Արուվյանի մասին Բանաստեղծը, իրեն հատուկ վարպետությամբ և ուժով, պատկերեց Արուվյանի ողբերգական կյանքի վերջին պահերը, վերջին գիշերը:

Մի առանձին իմաստ է ստանում պոեմի վերջաբանը, այդ սքանչելի փոխաբերական-պատկերը: Արարատյան դաշտի առավոտը փոքր է իր ծիրանագույն լույսը, արթնանում է վաղնջական Մասիսը, հոգնած ու տխուր Արուվյանը դուրս է գալիս տնից: Նրան թվում է հայրենի երկրի գեղեցկությունը և առավոտվա վեհությունը, նա արդեն խոսում է գալիքի հետ, գնում է հավերժության ուղիներով դեպի Մասիս, հայրենիքի գոյության սրբազան բարձունքը:

..ենվ աշմմ, մենավոր

Նա գնում է կրկին դեպի լյառն աշն լուրթ

Դեպի լյառն անհաս ու վեհանիստ,—

Դեպի գաղաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը

Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը,—

Որ ճաշակն այնտեղ հավերժական հանդիստ:

Չարենցը պոեմին տալիս է խորապես հայրենասիրական եզրահանգում, բացահայտում ժողովրդի պատմական անցյալի ուշադրավ մի էջը՝ նրա լավագույն դավալի վաստակն ու հոգևոր գեղեցկությունը, հասնում ժողովրդի պատմական ընթացքի առողջ մեկնաբանության: Հավերժ է հայ ժողովուրդը որպես լյառն Մասիսը. հավերժ է և նրա ազատության ու վշտի երգչին՝ Արուվյանի վաստակը: Հարազատ ու սրտամոտ են բանաստեղծին Արուվյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը, ուր անօրինակ հայրենասիրությամբ ու հումանիզմով գծված է հայրենի սերունդների երթուղին: Այս պոեմը իր բարձր արվեստով ու կենսափիլիսոփայությամբ եղավ Չարենցի 30-ական թվականների ստեղծագործական և արվեստով ու գաղափարներով խոր ազդեցություն թողեց գրական սերունդների վրա, որոնք փորձում էին ժողովրդի պատմական անցյալը նյութ դարձնել պոեզիայի համար:

ԱՐՁԱԿ

1

30-ական թվականներին բարձրանում է սովետահայ արձակի տեսակարար կշիռը գրական պրոցեսի մեջ: Գրականության ծանրության կենտրոնը աստիճանաբար պոեզիայից տեղափոխվում է արձակի ասպարեզ: Այս տեսակետից՝ իր զարգացման հիմնական մի տումենտով, ժանրային տեսակների առաջխաղացմամբ, գեղարվեստական ոճերի առատությամբ, գրելակերպի բազմաղանձությամբ նոր տասնամյակի արձակը հիշեցնում է հայ գրականության պատմության 90-ական թվականները, երբ բուռն ծաղկեց արձակագրությանը, բերելով կենսական նյութի հարստություն և վիպական կուլտուրա:

Եթե 20-ական թվականներին վերջերին և նոր տասնամյակի երկու-երեք տարում գրական բանավեճերի առանցքը գերազանցորեն պոեզիան էր, ապա հետագա տարիներին դառնում է արձակը, քանի որ այստեղ արդեն ավելի ընդգծված ու բազմակողմանի էին արտացոլվում սոցիալիստական դարաշրջանի կենսական երևույթները, ավելի սուր էին արտահայտվում գրականության զարգացման առաջատար, գլխավոր տենդենցները: Արձակը դառնում է գրականության առաջատար բնագավառը:

Գրական պրոցեսի մեջ կատարված այս տեղաշարժն ուներ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառներ: Արձակի զարգացման համար կենսատու հող է ծառայում սովետական իրականությունը, եթե նա իրոք հարուստ է մեծ բովանդակությամբ, էական կոնֆլիկտներով, տնտեսական նշանակալից տեղաշարժերով, կենցաղի ու բարքերի փոփոխություններով: Ճիշտ այդպես էր վիճակը՝ 90-ական

թվականներին, երբ կապիտալիզմը տիրապետութիւն ձեռք բերելով անդրկովկասյան իրականութեան մէջ, վերածնունդ էր գյուղն ու գաւառը, մեծ քաղաքը, մարդկանց ապրելակերպն ու հարաբերութիւնները: Այդպէս բարդ էր վիճակը նաև 30-ական թվականներին, երբ սոցիալիզմը հիմնիվեր փոփոխում էր հայկական աշխարհը՝ տնտեսութիւնից մինչև կենցաղ, երկրի պեղծագործից մինչև մարդկանց ներքինն ու արտաքինը, խոսեւածն ու հագուստը: Հնգամյակներն ու կոլեկտիււացումը,— սոցիալիզմի կառուցման անկյունաքարձային իրողութիւնները,— նոր ուրիշ հաղորդեցին ժողովրդի կյանքին, հեռավոր նպատակ լինելուց սոցիալիզմը դարձավ առօրյա կենցաղ:

Այս վերափոխութիւնները, վիթխարի տեղաշարժերն ու ներքին, գրեթե աննկատելի անցումները գտնվում էին հայ գրողների տեսադաշտում: Գրողների համամիութենական առաջին համագումարում Ակսել Բակունցն ուշադրութիւն էր հրավիրում ժողովրդի կյանքում և նրա հոգեկան աշխարհում տեղի ունեցող այս փոփոխութիւնների վրա: Կյանքի էր կոչվել «դարավոր համրը», ժողովուրդը՝ իր ստեղծագործ ուժով, կյանքի էին կոչվել մեծ ու փոքր ազգերը՝ ռուսական կայսրութեան հեռավոր պրովինցիաները, ուր մի ժամանակ որոտում էին պատժիչ արշավախմբերի հրանոթները: Սոցիալիզմը տնտեսական ու քաղաքական ռեւոլյուցիա է, որը հեղաշրջում է նաև ժողովուրդների հոգեկան աշխարհը, նրանց հոգեկան կերտվածքը: Մեր գյուղացիները,— ասում է Բակունցը,— այլևս Գոգոլի նկարագրած թոթովախոս գյուղացիները չեն, փոխվել է նաև նրանց խոսքը, բարձրացել է կուլտուրան, փոխվում է նրանց կենցաղը: Դրանք բաղմամբիւ մեծ ու մանր, նկատելի ու «աննկատ» փոփոխութիւններ են, որոնցից հշուսվում է մարդկանց սոցիալիստական հոգեբանութիւնը: Այս ամենը անսպառ հարստութիւն էր բացում պրականութեան համար:

30-ական թվականներին ուշագրավ էր մի վեճ՝ կապված արձակի հետագա զարգացման, նրա առժամանակ խնդիրների և թերութիւնների, մասնավորապէս սխեմատիզմի հաղթահարման հետ: Դ. Դեմիրճյանը, բանավիճելով Ստ. Զորյանի հետ, գտնում էր, որ զարգացման արագ տեմպերի պատճառով սովետական իրականութիւնը մշտապէս փոփոխվում է, ուստի գրողը չի կարողանում գտնել հաստատուն, կայունացած վիճակ, կենցաղ ու հոգեբանութիւն՝ այդ ամենը ստեղծագործութեան նյութ դարձնելու համար: Կուլտնտեսութեան, կուլակի ու չքավորական պայքարի մասին նոր

Հիր վեպդ սկսել երեկ,—ասում է Դեմիրճյանը,— երեկվա փոփո-
խությունների թարմ, կենդանի, այժմեական հոգեբանությունը դեռ
կիսատ՝ այսօր մի փոքր հնացել է արդեն: Մինչև ավարտելդ կու-
յակն ավելի շուտ է հեռանում կյանքի բեմից, կրակի գծից, քան
պատրաստվում էիր առաջարկել քո վեպը: Երեկվա գործոն տիպը
արդեն քո վեպի առաջ մոտենում է պատմական ֆիգուրայի: Վեպդ
հին կենցաղ է պատկերելու ու մթանը մնացիր...»:

Կյանքի բուռն զարգացման և դինամիկայի պատճառով դեռ
չկա որոշակի կենցաղ,— իր տեսակետը բացատրում է Դ. Դեմիրճ-
յանը,— չկա տրադիցիա, չկա տիպ: Կյանքը «1917 թվից դեսը ըն-
կել է զահավեժ սահանքների գետերը, չի հանգարտվում, որ մա-
կերեսը շարացողանքներ տա»: Հակառակ այս տեսակետին, Ստ.
Զորյանը գտնում էր, որ բոլոր դեպքերում իր ժամանակի հետ
կապված զրոյը այնպե՛ք է գտնի կյանքի ու մարդկանց ամենաբնորոշ,
տիպական գծերը, բմբռնի մարդկանց հոգեբանությունը: Մեր
կյանքը միայն բարձր արվեստի է արժանի, իսկ այդ արվեստը
ստեղծվում է միայն մի շարք կարևոր հատկանիշների միաձուլման
միջոցով: Պետք է «մարքսիզմը դառնա միս ու արյուն: Գրողի
հոգեկան աշխարհի, զգացումների ու ապրումների և իդեոլոգիայի
միջև ճեղքվածք չպետք է լինի, այլ ներդաշնակություն»:

Այս խնդրի մասին ճիշտ է դատում նաև Ն. Զարյանը: «Գեղար-
վեստորեն պատկերենք հարվածային կոլտնտեսականներին» հոգ-
վածում նա խստորեն հակադրվում է արվեստի ճակատագիրը երե-
վույթների կայունացման հետ կապելու և կյանքը հեռավորությու-
նից դիտելու տեսակետին: Արվեստի համար վնասակար տեսակետ
է այն մտայնությունը, որ «թիադրում է սպասել մինչև պրոցես-
ներն ամբողջանան, փոփոխությունները կանգ առնեն կամ այնքան
գանգաղանան, որ արվեստագետը կարողանա ընդգրկել երևույթնե-
րը, որսալ նրանց էականը, շշխմվել պատահականությունների
լաբիրինթոսում»¹:

Ժամանակի հրամայականն պահանջով առաջադրվում է կյանքի
հորձանուտում լինել՝ իրադարձություններին անմիջականորեն մաս-
նակցելու և նույն այդ կյանքը բարձր արվեստով պատկերելու հա-
մար: Կանգնելով մեծ երևույթների առաջ, գրողը՝ անտարբեր սպա-
սելու և մշտապես խաղաղ կենցաղ ու իրականություն հուսալու
գեպրում, կարող է միայն դուրս մնալ կյանքից: Մյուս կողմից այդ

¹ «Գրական թերթ», 1933, № 10:

կյանքին մասնակցելու և պատկերելու համար անհրաժեշտ են ընդունակություններ, գիտելիքներ, գրական հմտություն, մարքսիստական աշխարհայացքի ըմբռնում, և այդ բոլորի կիրառումը՝ կյանքի ճանաչողության ու երևույթների իմացությունը հարստացնելու համար: Սրանք էլ, ահա, այն սուբյեկտիվ պայմաններն էին, որոնց առկայությունը հնարավոր դարձրեց սովետահայ արձակի վերելքը Այդ վերելքի մեջ նպաստավոր դեր խաղաց նաև ռուսական սովետական արձակագրության փորձը: Մ. Շոլոխովը, Ալ. Տոլստոյը, Վ. Կատաևը, Լ. Լևոնովը, Ֆ. Գլադկովը իրենց երկերով դարձան մի սեռակ «օրիենտիրներ»՝ մասնավորապես արդիական թեմաների մշակման բնագավառում:

Ստ. Զորյան, Դ. Դեմիրճյան, Ա. Բակունց, Վ. Թոթովենց, Զ. Եսայան, Մ. Արմեն, Ն. Զարյան, Վ. Անանյան, Հմ. Սիրաո, մի քիչ ավելի ուշ՝ Հր. Քոչար, Գ. Բես, Գ. Հովնան, Քր. Թափալցյան Ս. Պայազատ, Գ. Սևունց,—ահա այն արձակագիրները, որոնք մասնակցում էին 30-ական թվականների արձակի ստեղծմանը: Արձակագրության դերի բարձրացման և զարգացման մի ակնբախփաստ էր նաև այն, որ մի շարք անվանի բանաստեղծներ (Ն. Զարյան, Գ. Մահարի, Վ. Ալազան) թեքվեցին դեպի արձակը, աշխատելով իրենց ասելիքը և կյանքի իմացության պաշարը զննել մեծ տարողություն ունեցող ժանրերի մեջ:

20-ական թվականների արձակը, իհարկե, անարդյունավետ չէր: Դ. Դեմիրճյանը, Մ. Արազին, Ստ. Զորյանն ու Ա. Բակունցը արձակի վարպետները, շարունակեցին նախահեղուցիոն հայ պատմվածագրության և իրենց իսկ տրագիդիաները, ստեղծելով սովետահայ նովելը, որի հերոսը, ի հակադրություն անցյալի փոքրիկ, ընկճված, խեղճ, հաճախ ավելիորդ մարդու, այժմ հասարակ բաց ուժեղ, կենսունակ, առողջ անհատն էր, նոր կյանքի ստեղծողը, սովետական բնավորությունը: Մյուս կողմից Զարենցն ու Բակունցը, որպես մշտարթուն և ժամանակակից արվեստագետներ ստեղծեցին երգիծական վեպը, ուր, օգտագործելով հայ առաջավոր երգիծաբանության տրագիդիան, կռվում էին անցյալի քաղաքական, կենցաղային ու սոցիալական արատների դեմ, ձգտելով մեծացնել հին ու նոր կյանքի ջրբաժանը, ծիծաղելով, հեղինակաբար բաժանվել տխուր անցյալից:

Բայց 20-ական թվականների վերջին և 30-ական թվականներին արդեն, այս ամենի հետ, սկսում են աշխուժանալ նաև սեռական վեպն ու վիպակը՝ իրենց բաղամթիվ ձևերով, բաղձնատե

«Ճերով ու թեմաներով: Սոցիալիստական ղեակիզմի հաստատման, տեղադրման և խորացման փաստը որոշ ու տեսանելի էղավ նոր դարգացող վիպասանության, ինչպես նաև անընդհատ բարձրացող պատմվածքագրության մեջ:

2

Քեղարվեստական արձակի նոր նվաճումների ամուր հիմքը «ղավ նախ և առաջ ակնարկագրության բուռն զարգացումը: Հակառակ ամեն տեսակ ձախ ու ծուռ թեորիաների՝ գրողների և իրականության կապի մասին, գրողները գրեթե ամբողջովին, համակված արդիականության այրող հարցերով, պատմական այն վիթխարի քաղաքաբնակ, որ տեղի էր ունենում դարերով քարացած գյուղերի ու գյուղաքաղաքների կյանքում, փոխեցին իրենց գրական սովորությունները: «Լքելով» իրենց դրասեղանների խաղաղությունը, նրանք ընդհուպ մոտեցան կյանքին, մեկնեցին գյուղերը, գյուղաքաղաքները, երկրի արդյունաբերական շինարարությունները, գործաշան ու հանք: Անմիջական մեթոդական շնորհիվ հարստացավ նրանց դիտողական պաշարը, ծոցատետրերը լցվեցին հարուստ տպավորություններով: Դեպի՝ կենդանի իրականություն, դեպի՝ կյանք, — այս նշանաբանով էլ նրանք դառնում էին նոր կյանքի մասնակիցներ, ձգտում տեսնել տեղաշարժերը, մեծ ճշմարտությունները հասցնել խողովրդական լսարանին, ջերմ խոսքով ոգևորել նույն այն մարդկանց, որոնց պատմությունը վիճակել էր խոշոր անելիքների: Շատ գրողներ սլարդապես գործուղվել էին գյուղեր՝ որպես կուտնտեսական շինարարության աշխատողներ, շատերը կցված էին մեծ ֆորտաբաններին, արդյունաբերական հսկաներին: Երիտասարդ գրողները գործուղվում էին գործարաններն ու հանքերը՝ աշխատելու, հսկ շատերն էլ արդեն դալիս էին հանքերից ու գործարաններից, գյուղերից ու ավաններից: Հայաստանի Կոմպարտիայի Կենտրոնական Կոմիտեն որոշում ընդունեց՝ որոշ պարտականություններից ազատել և նյութապես ապահովել գրողների մի ստվար խմբի, որպեսզի նրանք հնարավորություն ունենան տեղեկում ուսումնասիրելու կյանքը:

Այս ամենը ապահովեց գրականության կենդանի կապը իրականության հետ, և շուտով արգասավորվեց, հանգեցնելով լավ արդյունքների: Դա առանձին ուժով դրսևորվեց ակնարկի բնագավա-

ռում, ուր արտացոլվում էին ռեսպուբլիկայի բոլոր անկյուննե-
րում տեղի ունեցող ուշագրավ երևույթները: Ակնարկը ճանապարհ էր
բացում գեղարվեստական մեծ կտավների՝ վիպագրության համար:
Ռեսպուբլիկայի պարտիական ու գրական մամուլը հեղեղվում էր
բազմաթիվ գեղարվեստական ակնարկներով, որոնց մեջ առաջին
անգամ ուրվագծվում էին նոր մարդիկ, նոր կյանքի բնորոշ երե-
վույթները, արդեն խոսվում էր արդյունաբերության մեջ և գյուղում
տեղի ունեցող սոցիալական ու բարոյական կոնֆլիկտների մա-
սին: Ակնարկի ժանրը թարմություն բերեց գրականությանը, տվեց
նրան կենսական մեծ ուժ, կենդանություն և արդիական լիցք: Այն
տեղ կուտակվեց ճանաչողական հսկայական նյութ, կենսափորձ.
ուրվագծվեց նյութի առավել բարձր գեղարվեստական մշակման
ուղիները:

Այնքան մեծ էր հետաքրքրությունը դեպի ակնարկը, ավելի
ճիշտ, հակումը՝ դեպի կյանքի խմորումներն ու բարդ ընթացքները
որ անգամ բանաստեղծները, չափածո ձևի մեջ, տալիս էին ակնար-
կի նմուշներ, պատկերելով Հայաստանի արդյունաբերական հրա-
կաների կյանքը:

Այդ նշանավոր ժամանակաշրջանում, իրադարձություններով
հարուստ այդ հախուռն օրերին, դժվար էր ցույց տալ քիչ թե շատ
շնորհալի մի գրողի, որ անմասն մնար, հեռու կանգնե՞ր կյանքից.
չօգտագործե՞ր ակնարկը՝ որպես կյանքին արձագանքելու նպատա-
կասլաց ժանր: Գյուղական ու քաղաքային թեմաներով ակնարկներ
էին գրում Դ. Դեմիրճյանը և Ստ. Զորյանը: Գրական մամուլում
ուշագրություն էին գրավում Ն. Զարյանի կենսական նյութով հա-
րուստ ակնարկները, որոնք մի տեսակ կամուրջ եղան «Հացալան»
տանող ճանապարհին: Լույս տեսան վախտանգ Անանյանի ակ-
նարկների ժողովածուները, հայրենի բնության և կոլտնտեսային
շինարարության թեմաներով գրված թարմ ու հարուստ տպավորու-
թյունների տակ՝ աշխույժ ու կենդանի ոճով: Տպագրվեցին Մ. Արա-
զու հետաքրքրական պատկերները՝ կոլտնտեսային մարդկանց աշ-
խատանքի ու կենցաղի մասին: Արդյունաբերական թեմաներով
ակնարկներ էին գրում Վ. Թոթովենցը, Գ. Սարյանը, Գ. Մահարին,
Վ. Նորենցը, Վ. Ալազանը, Հր. Քոչարը և ուրիշ շատերը: Եվ սա
ունե՞ր ոչ միայն նախապատրաստական ու ճանաչողական նշանա-
կություն. 30-ական թվականներին ձևավորվում ու բարձր որակ էր
ստանում ակնարկը՝ որպես գեղարվեստական արձակի կենդանի ու
տպավորիչ մի ժանր, որ ունի հոգեբանական գծեր, կյանքի անմի

յական զգացողութուն, որ առաջինն է ավետում նոր երևույթներին և նոր հարարերու թշուրսը:

Ակնարկներում արդեն գծագրվում էին կենդանի բնավորութիւններ. լիկկայանի վարժուհին ու անգրագետ, ուսումնածարավ բանւորը, Էրեսի քողը ղեն նետած գեղջկուհին, կանանց ակումբ հաճախող աղբրեջանուհին, համայնական դաշտերի հերոսն ու հերոսուհին, առաջին տրակտորն ու տրակտորիստը, կոմերիտականն ու կուսակցական աշխատողը, 25 հազարական նախագահը, նոր կյանքի գեմ հուսահատ կոիւլ տվող կուլակը, տատանվող միջակը՝ հոգեկան ապրումներով, բազմաթիւ-բազմաթիւ գեմքեր ու գեպքեր, անուններ ու երևույթներ, որոնք առատ նյութ էին տալիս ժամանակի մամուլին, ընթերցողին ու գրականությանը: Այս ակնարկներում, ինչ խոսք, հաճախ էն երևում սխեմատիզմից առաջացող ընդհանրութիւններ, հաճախ էլ նմանութիւններ, որոնք ծնվում էին կյանքի համանման երևույթների դիտողականութեան զուգադիպութիւնից: Շատերը դրանցից քննութիւն չբռնեցին: Ավելին. շատերն էլ, որ ունեին լուրջ արժանիքներ, իրենց գրական պարտքը կատարելով, երկար կյանք շունեցան: Բայց եղան և երկարակյաց ակնարկներ. սրանց մեջ իրենց հմայքով ու գրավչութեամբ զանազանվում են Բակունցի դործերը:

Ակնարկը գեղարվեստական վայելուչ ձև ընդունեց հայրենի հողի և գյուղաշխարհի այդ տաղանդավոր բանաստեղծի գրչի տակ՝ «Մուրոյի «գրուց»-ը», «Քեռի Դավոն», «Անձրեք»,—սրանցից յուրաքանչյուրն ստեղծված է մի իրեղեն փաստի, մի կենսական գեպքի, մի իրական մարդու մասին: Հայկական գյուղեր, հայկական աշխարհ և մարդիկ, նրանց հետ միասին ակնարկներում ապրում ու գործում է ինքը՝ հեղինակը, հայրենի երկրին սիրահարված բանաստեղծը: Այս բոլոր փաստերը նա պատկերում է և մեկնաբանում իսկական գեղարվեստի ուժով, տալով նոր կյանքի գծերը, մարդկանց հոգեկան աշխարհի լուսավոր և խոր ճեղքերը, սովորական փաստագրութիւնից ակնարկը բարձրացնելով իսկական արվեստի մակարդակի: Նրա հերոսները ապրող, կենդանի մարդիկ են, նկարագրած գյուղերն ու վայրերը միանգամայն կոնկրետ են, սակայն, այս ամենի հետ միասին, ակնարկները գեղարվեստական են, քանի որ օժտված են հուղականութեամբ, հոգեբանական նրբութիւններով և այնպիսի գծերով, որոնք հակում ունեն ևս զանազան ընդհանրական:

Մի տպավորիչ պատկերով «Քեռի Դավոն» ակնարկում Բա-

կունցը տալիս է հայ մարդու պատմական բախտի փոփոխութիւնը «Պատահե՞լ է ձեզ ձմռան բուրին լինել զոսում՝ խաւարի մեջ, երբ ձյունախառն բութը ծածկում է բոլոր ճանապարհները, ձյան փաթիլները սուր ավազներին նման ծեծում են ձեր դեմքը, սառչում է ձեր շունչը և ահա թվում է, որ այլևս փրկութեան ուղի չկա, փրկութեան ուղի՝ այդ խաւար գիշերը, երբ ոռնում է բութը և ահա հանկարծ ցոլում է մի վիթխարի կրակ»։ Այդպիսի մի ճանապարհ է կտրել Դավոն, հերոսաբար ապրել է նրա զարմը փորձութեան մեջ, հասել ապահով ափ։ Նրան փրկել է սովետական երկիրը. կոլտնտեսային կարգը, հանրային սեփականութեան սկզբունքը, Բոլոր դառնութիւնների միջով անցած մարդը դարձել է կոլտնտէսական, նրա մեջ ծնվել է «մենքի» գաղափարը։

«— Քեռի Դավո, դու ա՛յս բրիգադի մեջ ես։

— Չէ, ես գաշտավար եմ։

— Հապա ինչո՞ւ եկար գոմը։

— Չէ՛, էս էլ մերն է,— և ձեռքը մեկնեց ձիերի ու եզներէ կողմը,— բոլորը իմն է»։

Պատմութիւն և հոգեբանութիւն, ավելի ճիշտ պատմական կյանքը՝ հոգեբանութեան միջոցով,— ազգային աղետալի ճակատագրից մինչև սովետական իրականութիւն, գաղթի աշխարհից մինչև կոլտնտեսութիւն։ Անհետ չեն անցել կոտորածները, արյան գետերը. կորստեան ցավը կնիք է դրել հայ մարդու հոգու վրա, մի մշտական մեղմիկ թախիծ տվել նրա բնավորութեանը, որի պատճառով էլ նրա մեջ զգալի է և վերհուշի հակումը։ Անցյալը չեկարող ջնջել, անցյալն անհետ չի անցել։ Բայց այս ամենը Բա կունցի մոտ չի ծնում լալկանութիւն, հուսահատ տրամադրութիւն չի խլում նրա ուշադրութիւնը՝ ներկայից դեպի անցյալ, Հակառակը, Բակունցը մշտապես ցանկանում է ցույց տալ հայ մարդու կենսական ուժը, ապրելու և ստեղծելու տենչը, հոգմերի ու աղետների դեմ կանգնած այն մարդու ուժը, որը քարածայռերին բուսած ծառի պէս կռվով է տեղ նվաճել ու ճեղք բացել իր համար, բայց և միշտ պահպանել է և՛ գեղեցկութիւն, և՛ վեհութիւն։ Ակնարկներում Բակունցը ցույց է տալիս հայ մարդու կրկնակի կապը՝ նոր կյանքի և իրականութեան հետ, այն ուժգին սերը, որ բնականորեն պայմանավորված էր նրա պատմական բախտով։ Բակունցը սքանչելի գիտեր հայրենի երկիրը, գավառներն ու գյուղերը, բնութիւնը ծառն ու ծաղիկը, իր գրվածքների մեջ նա բերում էր բնաշխարհի գույներն ու բույրը։ Նրա ակնարկների մեջ, սակայն, հիմնական

ներս էր այդ երկրի մարդը՝ իր ճակատագրով։ Ավելին, նրա երգերի մեջ ապրում էր և մի կորուսված հայրենիք՝ իր գեղեցկության մեջ, այրվում ու ծխում էր մի անամոք կարոտ՝ սահմանի այն կողմ մնացած հայրենի հիշատակների համար։

Ակսել Բակունցի պայծառ տաղանդի հայացքը մշտապես վերցնում էր ընդարձակ տարածություններ, բազմազան աշխարհներ, թեև նա չէր խաղում տարածական ընդգրկման էժանագին էֆեկտի վրա, այլ ձգտում էր փոքրի մեջ տեսնել մեծը, ժամանակի տարբերիչ զիծը, մարդկային հոգեբանության փոփոխություններ։ Այս իմաստով մի սրանչելի ակնարկ է «Մուրոյի զգուց»-ը։

Սովետահայ ակնարկի շփման ուժրափ մեջ են մտնում առաջներում անհայտ պրոբլեմներ՝ սոցիալիստական մրցություն, տեխնիկական առաջադիմություն, պլան և այլն, որոնք դիտվում են քրպես հին և նոր հոգեբանության բախման մարտադաշտ։ Հանրապետության արդյունաբերական հսկաները՝ Ջորագէսը, Քանաքեռագէսը, Ալավերդու հանքերը, կաուչուկի կոմբինատը, իրենց մարդկանցով, ցուցադրվում են զրականության մեջ։ Հրատարակվում է «Ջորագէսը զրականության մեջ» գիրքը, լույս են տեսնում ակնարկների ժողովածուներ։

3

Արդիականության հրատապ թեմաների գեղարվեստական յուշացումը շարունակվում է զրական մյուս ձևերի մեջ։ Զարգանում ու կատարյալ են դառնում սլատովածքն ու նովելը։ Ակսել Բակունցն ու Մովսես Արադին, Մկրտիչ Արմենն ու Նաիրի Զարյանը, Վահան Թոթովենցն ու Գուրգեն Մահարին, գրում են ըստ ամենայնի ուշագրավ սլատովածքներ՝ կուլտուրալային և արդյունաբերական թեմաներով, ստեղծում են վերափոխվող մարդկանց բնավորությունների երկար շարք։ Հնի ու նորի պայքարը դրսում և մարդկային հոգու զաղտնարաններում, նորի հաստատումը՝ որպես հետևանք աշխատանքային ու հոգեկան երկունքի, համաժողովրդական մեծ սպաքարի, — ահա փոքրածավալ ժանրերի ծանրության կենտրոնը և կենսափոխադրության առանցքը։ Հնչեղ և ուշագրավ էր Ակսել Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը», որը ինչ-որ չափով, ինչ-որ գծերով հարազատ է Զարենցի երգիծական վեպին և մասնավորապես «Մեծ առօրյա» պոեմին։ Բակունցը զու-

գաղերում է հին ու նոր աշխարհը, առողջ կենսափիլիսոփայությամբ հաստատելով նոր Երևանի, արդյունաբերության, տեխնիկայի, աշխատանքի և էներգիայի հաղթանակը հնի, նահապետական իդիլլայի, սնամեջ բնակարի, դարավոր ավանդույթյունների նկատմամբ: Գրողն ստեղծում է անանուն մարդու կերպարը, նրա մեջ խտացնելով այն ամենը, ինչ կապված է սնամեջ հովվերգության հնի պաշտամունքի հետ: Բակունցը, իրեն հատուկ խորաթափանցությամբ և մտքի ուժով, ընդհանրացումներ է կատարում հայրենի իրականության մասին: Եվ թեև արձակագրին հանիրավի ջրհնադատում էին անցյալի իդեալականացման և հետադարձ ուժանտիկայի մեջ՝ նա մնում էր այն հեղինակը, որը արվեստի լեզվով ճանապարհ էր հարթում նորի համար, ավելի ճիշտ, որպես մտածող և քաղաքացի, որպես գեղագետ և հայրենասեր, ընթանում էր սոցիալիստական մեծ վերափոխությունների վերելքի հետ զուգահեռ:

Նորի և հնի մասին իմաստալից մի պատմվածք էր նաև Մ. Արմենի «Գագաթների երգը»: Ուշագրավ էին նաև Մ. Արադու պատմվածքները՝ ղյուղական կյանքից: Նրանցում գծազրկում են նոր մարդիկ՝ իրենց գործերով ու կենցաղի գծերով: «Բաբելոնի աշտարակում» համոզիչ ցույց է տրված աստվածավախ ծերունու հոգեփոխությունը: Էլեկտրականը խախտում է նրա կրոնական հավատի հիմքերը: Մուրեհն «Աստվածաշունչը» դնում է էլեկտրական սյան տակ: «Մուլախոտը» ձայնազուրկ կուլակ Սարիբեկն է, որ լավագույն կոլտնտեսականի նկատմամբ մահափորձ է անում: Կինը հեռանում է նրանից, ասելով՝ «Դու ոնց որ մի մուլախոտ պոկի՝ ու դե՛ն գցի»: Ս. Պայազատը գրում է «Մանր մարդիկ» պատմվածաշարը: Դ. Բսը («Կյանքի երգը»), Բ. Ստաֆֆին («Կանաչ քաղաք»), Հր. Փոչարը («Վահան Վարդյան») իրենց առաջին երկերով, արձագանքում են կյանքի երևույթներին:

Եվ այսպես, 30-ական թվականներին ակնարկի, պատմվածքի ու նովելի մեջ առանցքային թեմա էր սոցիալիստական իրականությունը՝ բառիս լայն առումով: Հենց այդ տեսանկյունից էլ ստեղծվեցին նաև բաղմամբիվ ուրիշ գործեր, որոնք թեև անուղղակիորեն շոշափում էին մի փոքր հեռավորության վրա գտնվող թեմաներ, կամ էլ՝ պատմական անցյալի երևույթներ, բայց ըստ էության իրենց գաղափարներով կապված էին օրերի հետ: Այսպես, գրվեցին բաղմամբիվ ակնարկներ, նովելներ, պատմվածքներ, լեգենդներ, արձակ բանաստեղծություններ, ստեղծվեցին մինչև իսկ սյուտ

մական քրոնիկներ քաղաքացիական կռիւներին, պատմական անց-
ջալի, ժողովուրդների բարեկամութեան, հին կյանքի ու կենցաղի
թեմաներով, որոնք գալիս էին լրացնելու արձակի գաղափարական
սւ գեղարվեստական սահմաններն ու հնարավորութեանները:

4

Քայքայ աշա բոլորը ավելի մեծ ուժով ու արվեստով մարմնա-
վորվեց սովետահայ վիպագրութեան մեջ, որն աչքի ընկավ բովան-
դակութեան հարստութեամբ և բազմաձևութեամբ: Դա մի նշանա-
վոր ժամանակ էր, երբ հայ գրողները հաջողութեամբ դրսևորուե-
լին իրենց ընդունակութեանները, կենսափորձը, գրական կուլտու-
րան, ձգտելով խորացնել և ընդլայնել սոցիալիստական ռեալիզմի
մեթոդը՝ մայրենի գրականութեան մեջ, այսինքն՝ ամբողջ հա-
րջստութեամբ ասպարեւ հանել սոցիալիստական աւգի ժամանա-
կակից և պատմական կյանքը՝ սոցիալական-հոգեբանական ու քա-
ղաքական երևույթներով, հասնել գեղարվեստական բյուրեղ ս-
նպատակասլաց ձևերի, աղգային գրականութեանը հանել համա-
միութենական գրականութեան ասպարեւ: Թեև անհատի պաշտա-
մունքը ծանր վնաս հասցրեց մեր գրականութեանը, այնուամենայ-
նիւ, արձակագիրները իրենց մեջ ուժեր գտան ստեղծելու վեպեր ու
վիպակներ, որոնք ապրում են հայ գրականութեան մնայուն ար-
ժանիքների շարքում: Կտավի խոշորացման միտումը պայմանա-
վորված էր դարաշրջանի գեղարվեստական սինթէզը բացահայտելու
պատմական խնդրով, որ հերոսական ժամանակը սուաջագրել էր
գրականութեանը:

Շատ բազմազան էին սովետահայ վեպերում արժարժեւած
կյանքի բնագավառները, բայց նրանց մեջ ամենից ավելի ընդ-
գծվում էին երեք թեմա՝ սոցիալիստական արդի իրականութեանը՝
իր բազմազան կողմերով, նախահեղափոխական անցյալը և պատ-
մահեղափոխական թեման: Այստեղ, իհարկէ, մշտապէս առաջին
պլանի վրա էր սոցիալիստական նոր իրականութեան թեման, որը
մի տեսակ առաջատար ուժ էր նաև մշուս բոլոր թեմաների հա-
մար: 30-ական թվականների սովետահայ վիպագրութեան խոշո-
րագոյն առաւելութեանն այն էր, որ նա ձգտում էր տալ հայ ժո-
ղովրդի հին ու նոր կյանքի գեղարվեստական պատմութեանը, վե-

ռականգնել հին ու նոր Հայաստանի իրական պատկերը, այն, ինչ պատմության անարդար ձեռքով փոքրացել էր, աղավաղվել կամ խապառ անհետացել:

Այս շրջանում ստեղծվեցին սոցիալիստական ու հոգեբանական, կենցաղային, քաղաքական, պատմական վեպեր, երգիծական վեպեր, պատմական տարեգրություններ: Առավել վառ դրրվեցին հայ արձակագիրների խառնվածքների և տաղանդի յուրահատկությունները: Կյանքի խոր ճանաչողությունն ու ստեղծագործական որոնումները՝ նպաստեցին նրանց անհատականության շատունացմանը: Ավելի ընդգծված դրսևորվեցին Դ. Դեմիրճյանը՝ խոհական-փիլիսոփայական թեմաներով, ստեղծագործական մտքի ճախրանքով, Ստ. Զորյանը՝ էպիկական պայծառ մտածողությամբ, ռզաստ ռեալիզմով ու խորունկ հոգևրանությամբ, Ակսել Բակունցը՝ հայրենի երկրի նոր կյանքի ու կենցաղի, հայրենի բնաշխարհի նուրբ իմացությամբ և զգացողությամբ, անօրինակ մի սիրով, որից ծնվում էր բանաստեղծական խոր հույզը և հոգեբանական նրբերանգների առատությունը՝ արձակի մեջ: Ընդգծվեցին Գ. Մահարին՝ ֆրագմենտար մտածողությամբ, բայց նրբին լիրիզմով և անսպառ հումորով, նորի հատկանիշների սուր զգացողությամբ, Մ. Արմենը և Վ. Թոթովենցը՝ գրելաձևի աշխուժությամբ՝ ռոմանտիկ հակումներով, գրական բարձր ձևերի որոնումներով, Ջալել Սալյանը՝ խոհուն, խորհրդածող և ինքնավերլուծող խառնվածքով, Հր. Քոչարը հանդես էր բերում երգիծելու ընդունակություններ:



Ստեղծագործական բարդություններով ու հակասություններով, լարգացման ճանապարհի դժվարություններով յուրացվեց արդիականության թեման՝ վիպագրության մեջ: Այս մեծ բնագավառն իր ներքին բաժանվում էր բազմաթիվ ենթաթեմաների ու բաժինների: Զաղաքային շինարարություն, սոցիալիստական նոր քաղաքի սրբոլեմ, ինտելիգենցիայի կերպարանափոխություն, հայ և ադրբեջանցի գյուղական աշխատավորության կենցաղի փոփոխություններ, կոլտնտեսային շինարարություն, բանվորական կյանք, ընտանիք, դպրոց, լիկկյան, — ահա բնագավառներ, որոնք անմիջապես շտնվում էին արձակագիրների ուշադրության կենտրոնում: Դ. Դե-

միւրճյանի «Նիգյար» և «Ռաշիդ» վիպակները, Ն. Զարյանի «Հա-
ցապանը», Ք. Թափալցյանի «Կյանքի արշալույսին» վեպերը Գրքն
նում էին գլուխում տեղի ունեցող երևույթները՝ Ստ. Զորյանի
«Սպիտակ քաղաքը» և Մ. Արմենի «Երևանը» նվիրված են սոցիա-
լիստական նոր քաղաքի կառուցմանը, Սիրասի «Զգրված օրենքը»
և Հր. Քոչարի «Ամուսնությունը» պատկերում են քաղաքային
կյանքը, արժարժու ընտանիքի և բարոյականության, նոր կենցա-
ղի հարցերը։ Վ. Ալաղանի «Վաթսուներորդ հորիզոնում» վեպ,
նվիրված է բանվոր դասակարգի աշխատանքին ու պայքարին։
Վ. Թոթովենցի «Զերկիված թղթեր» և Հր. Քոչարի «Օգտնե՛ Վա»
պոլրի ճանապարհորդությունը» երգիծական վիպակներում առա-
ջադրվում է հին ինտելիգենցիայի և նոր կյանքի փոխհարաբերա-
թյան խնդիրը։

Այս վեպերն ու վիպակները ընդհանուր առմամբ իրենց մե-
կրում են զարգացման առաջավոր միտումներ և ուղեկից բարա-
ներ։ Նոր թեմայի յուրացման ճանապարհին եղան նաև խորթ մի-
տումներ, անառողջ տրամադրություններ, որոնց շուրջը ժամանա-
կին ծավալվեց աշխույժ ու հետաքրքրական պայքար։ Առանձնա-
պես երևան էր գալիս երկու անառողջ միտում՝ ֆորմալիզմի և նա-
տուրալիզմի վերապրուկները, որոնք արմատապես խորթ էին սո-
ցիալիստական ռեալիզմի մեթոդին և չէին խոսում կյանքի անու-
նից։ Ֆորմալիզմի ակնառու տուրք եղավ Մ. Արմենի «Երևան»
վեպը։ Այնտեղ կան րազմաթիվ գեղեցիկ էջեր, հին երևանի հարա-
զատ նկարագրություններ, բայց զլխավոր հերոսի ապրումները և
շրջապատի կյանքը տրված են անիմանայի սիմվոլների, երկիմաստ
խոսքերի ու տեսարանների միջոցով։ Վեպում չկան զեղարվեստա-
կան պատկեր, կենդանի կերպար, իրական, շոշափելի մարդիկ։
Ուշագրավն էլ հենց այն էր, որ այս ամենը ստացվել էր ոչ թե
ինքնաբերաբար, այլ ստեղծագործական այն սխալ ու մոլորյալ
սկզբունքների պատճառով, որոնցով մի որոշ ժամանակ ստարվե-
ներատասարդ, տաղանդավոր գրողը. սլարդ ասած՝ ռեալիզմի փո-
խարեն Արմենը առաջադրում էր սինթետիկ մեթոդը, բոլոր գրո-
կան շկոլաները ընդունելի համարելով գրողի համար՝ «Ինչպես և»
գրվում վեպերը» հողվածում նա այդպես էլ գրեց. «Երբ ի՞նչ գրա-
կան շկոլայի եմ ես հետևում։ Գոյություն ունեցողներից և ոչ մե-
կին, իմ էպոպեան գրված է մի քանի պլանով՝ ռեալիստական,
առմանտիկական, սիմվոլիստական, նատուրալիստական»։ Տեսա-
կան այս էկլեկտիզմը, որ մատնում էր երիտասարդ գրողին ահա

սուբյուրը էսթետիկայի ասպարեզում, ծանր աղդեց նրա ստեղծագործության վրա, դարձնելով այն անհասկանալի բառախաղերի և գրական շարաճճիության ասպարեզ, նա մինչև անգամ պարծենում էր իր վեպի այդ տխուր յուրահատկությամբ. «Ես չեմ կարծում, որ միայն մի անգամ կարդալով «Երևանը» կարելի կլինի բան հասկանալ նրանից: Շատ-շատ կարելի է նրան հասկանալ մի սլանով: Այնինչ նա մի սլանով չի գրված»: «Կորչի պատկերը», այս հակադեղարվեստական լոգոնգով հանդես եկավ Մ. Արմենը¹:

Բայց պետք է ասել, որ գրական քննադատությունը (Խ. Սարգսյան, Հ. Գյուլիքեվիչյան) շուտով հիմնավորապես բացահայտեց ֆորմալիզմի վտանգը, իսկ Արմենը հանդես եկավ «Ֆորմալիզմի մի քանի արտահայտությունները մեր գրականության մեջ» հոդվածով («Գրական թերթ», 1936 թ., № 9): Ֆորմալիզմն ու սիմվոլները համարելով միայն «ալլահին հայտնի» անմատություններ, Արմենը իր գրքի և գրական մի շարք այլ երևույթների փորձի հիման վրա գրեց. «Այստեղից ահա ֆորմալիզմի ամենաբնորոշ կողմը՝ նա հասկանալի չէ լայն մասսաներին, նա հասկանալի չէ հաճախ նաև «նեղ» մասսաներին, իսկ երբեմն նույնիսկ իրեն՝ հեղինակին...»²: Ահա հենց սոցիալիստական ոեալիզմից շեղվելու պատճառով էլ Արմենը չկարողացավ տալ նոր երևանի գեղարվեստական պատկերը: Հայ վեպի զարգացման ճանապարհին զգալի խոչընդոտ եղավ նաև նատուրալիզմը, որն առավելապես դրսևորվեց քաղաքային ինտելիգենցիայի և ընտանիքի կյանքն արտացոլող «Զգրված օրենք» վեպում, և գյուղական ինտելիգենցիայի կյանքին նվիրված «Վիկտորիա» վիպակում: 1936 թ. մայիսին տեղի ունեցած գրական դիսպուտում քննադատության կրակի տակ առնվեց Հմ. Սիրասի «Զգրված օրենքը», ուր բնական և առողջ մարդկային կերպարների փոխարեն՝ առատորեն դրսևորվել էր բիոլոգիզմը: Այս գիրքը ժամանակի քննադատության կողմից որակվեց դիպուկ էպիտետով՝ պսիխոլոգիական սուրբոգատ: Նատուրալիզմի արտահայտություններ կան և. Թարգյուլի «Շնկաների շարքում» վեպում: Քր. Թափալցյանի «Վիկտորիա» վիպակի մեջ նույնպես զգալի տեղ է գրավում կերպարների կերտման նատուրալիստական ոճը:

¹ «Գրական թերթ», 1936, № 7:

² «Գրական թերթ», 1936, № 9:

Սոցիալիստական ռեալիզմը ռոմանտիկայով «լրացնելու» մե-
անհաջող փորձ էր Մ. Արազու «Լուսնի շողերով» վիպակը:

Բայց այս արատները չէին բնորոշում գրականության զաղա-
փարական ուղին: 30-ական թվականներին գյուղի և քաղաքի մա-
սին գրված գործերը հիմնականում ցուցադրում են սոցիալիստա-
կան ռեալիզմի մեթոդի ստեղծագործական արգասավոր ճանա-
պարհը: Այստեղ շատ խոշոր էր արձակի վարպետների վաստակը
Դ. Դեմիրճյանի վիպակները, Ստ. Զորյանի «Սպիտակ քաղաքը».
Ն. Զարյանի «Հացավանը», Թոֆովենցի «Հրկիզված թղթերը» և
«Արազու «Ջրվեժի ցուրում» վիպակները:

«Սպիտակ քաղաք»,—այս սիմվոլիկ վերնագիրն արդեն բնո-
րոշում է Ստ. Զորյանի վեպի բովանդակությունը՝ նվիրված սո-
ցիալիստական նոր քաղաքի շինարարությանը: Վեպի մասին ժա-
մանակին շատ խոսվեց, քննադատությունը բնականորեն արժամե-
զնահատեց գիրքը, տեսնելով այնտեղ կենսական դժերը «Սպիտակ
քաղաքի» մեջ քննադատները տեսնում էին նաև աշխատանքային
միջավայրի և քաղաքային շինարարական առօրյայի պատկերման
որոշ թուլություն: «Սպիտակ քաղաքի» գլխավոր հերոսը ոչ թե
Սպիտակ քաղաքն է, այլ Աննան ու իր դրաման: Մեր շինարարու-
թյունը, մեր սրբակրթական հետին սղան են մղվում ու առաջ է քաշ-
վում հոգեբանական վերլուծությունը, ներքին կյանքի զիզպահներ
դրսևորումը:

Մի ուրիշն արդեն մանր բուրժուական տրադիցիա և սուրյնկ-
տիվ մեթոդ է համարում այն, որ Զորյանը կոլեկտիվի մեջ տես-
նում է անհատին և դրանով արտահայտում ամբողջը... Իրականն
այն է, որ որոշ քննադատներ գույններ խտացնում էին, վեպում
սրտնելով այն ամենը, ինչ հեղինակի ծրագրից ու նպատակներից
դուրս է եղել: Ստ. Զորյանի վեպը ևրկայան է. նա ձգտել է ցույց
տալ Սպիտակ քաղաքի ծնունդը և դրանց զուգահեռ մարդկանց
հոգեկան աշխարհի ձևավորումը նոր, սոցիալիստական սկզբունք-
ների վրա: Հերոսներն ապրում են սոցիալիստական շինարարու-
թյան մեծ հուզականությունով և անձնական կյանքով: Նվե առաջին
գեպրում Զորյանը տալիս է կառուցման գրավիչ ռոմանտիկան,
ապա երկրորդ գեպրում՝ բացում է այդ նույն մարդկանց առաջա-
քումները կենցաղում և ճիզը՝ դուրս ելնելու քաղքենիական որո-
գայքներին: Հակառակ Մ. Արազու «Լուսնի շողերով» ռոմանտի-
կական վիպակի, ուր գալիքի իրական պատկերը բռնադրոսիկ է,
անհույս և անտալափորիչ, այստեղ ռոմանտիկան գրված է բնական

հաղի վրա, որովհետև ամենասերտ կապ ունի հերոսների հոգեբանության հետ, Մարգու երջանկության և լուսավոր գալիքի երազանքով է շնչում զլիավոր հերոս, կոմունալ բաժնի վարիչ Տիգրանը։ Դրանով էլ հենց վեպը, ունենալով որոշ թերություններ (բանվորական աշխարհի և միջավայրի նկարագրի թուլություն), այնուամենայնիվ, չի կորցնում թարմությունն ու հմայքը։

Նոր քաղաքի ստեղծման պրոբլեմն է և Դ. Դեմիրճյանի «Նոր Մոսկովենտալը» վեպում։ Ինչպես Մ. Արմենը և Ստ. Զորյանը, այնպես էլ Դեմիրճյանը, ստեղծում է կոնֆլիկտ՝ ճարտարապետական և շինարարական հին ու նոր սերունդների միջև, հակադրում հին ու նոր ճարտարապետական ոճերը։ Գլխավոր հերոսը՝ հին ճարտարապետ Մելիքյանն է, որ աշխատում է հարմարվել նոր պահանջներին։ Վեպում կան շատ հետաքրքրական էջեր, բայց, ժբախտաբար, արձակի վարպետի այս գործը ամենից ավելի ոնդգծվում է բազմարտությունը, ձգձգված դատողություններով և ոչ ոքի վրա չ'անորոշությամբ։



Մի առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում այն վիպակները, որոնցում քննվում է ինտելիգենցիայի կերպարանափոխության պրոբլեմը։ «Հերկիլոված թղթեր» վիպակում Վ. Թոթովենցը ստեղծում է պրոֆեսոր Մելիք Անդրեասյանի կերպարը։ Գիտնականը հոգու խորքում տրանշում է սովետական կարգերից, երազնով Արևմուտք, Յրանսիա, Փարիզ, ուր թաղված են պատմության նշանավոր հերոսները։ Բայց գործուղվելով արտասահման, սեփական աչքով տեսնելով իրողությունը, շփվելով կյանքի ու Փարիզի հետ, ամբողջովին հեղաշրջվում է։

«Օգտեն Վասպուրի ճանապարհորդությունը» Երգիծական վիպակի մեջ երիտասարդ արձակագիր Հրաչյա Քոչարը ստեղծեց կյանքից կտրված, պահպանողական, այդ պատճառով էլ բավական ձախողակ գրողի հետաքրքրական տիպը։ Նա էլ բավականապես հաջող հումորիստական պատկերներով նկարագրում է գրողի սոցաջին այգը կյանքին, սոցաջին ձախորդություններն ու կոմիկական վիճակները, որոնց մեջ է ընկնում աշխարհից գրեթե անտեղյակ գրողը։ Արձակագիրը մի կողմից պատկերում է իրականությունը, մյուս կողմից ցույց տալիս այն անխուսափելի դրական

գրվիռները, որոնք առաջանում են գրողի հոգում՝ նույն այդ կյանքի ազդեցության տակ: Մ. Արաղին ստեղծում է ինժեներ Թառյանի տպավորիչ կերպարը, ցույց տալով նրա հոգեկան կերպարանափոխությունը հիդրոկայանի շինարարության ժամանակ, աշխատանքային կոլեկտիվի մեջ («Ջրվեժի ցուքում»):

Մի շարք գործերի մեջ էլ արդեն ուրվագծվում են նոր մտավորականների ձևավորումը: Ստ. Զորյանը մի շարք պատմվածքներում ցույց է տալիս բանվոր մարդկանց անհագ ծախվել՝ դեպի գիտությունն ու լուսնը: Դ. Դեմիրճյանը գրում է իր ուշագրավ վիպակը՝ «Նիգյարը»՝ աղբբեջանցի կնոջ կյանքից: «Նիգյար» և «Ռաշիդ» վիպակների մասին խոսելիս, Ս. Զարենցը հատկապես կարևոր է համարում այն, որ Դեմիրճյանը կարողացել է տալ ազդր բեջանական ազգային հոգեբանություն և կենցաղ, պահպանել կյանքի ազգային ձևը և միաժամանակ պատկերել նորի՝ սոցիալիստական գիտակցության ծնունդը:

5

Սոցիալիստական մեծ փերափոխությունները՝ գյուղական աշխարհում, առատ նյութ եղան սովետահայ վիպասանության համար: Արդեն 20-ական թվականներին Ա. Բակունցը, Ստ. Զորյանը և Դ. Դեմիրճյանը ակնարկներում և պատմվածքներում պատկերել էին գյուղական կյանքի մի շարք ուշագրավ կողմերը՝ գյուղացու արթնացումը մտավոր նինջից, հետաքրքրությունը աշխարհի նուերևութների, քաղաքական և սոցիալական հարցերի հանդեպ, նրանոր հոգեբանությունը, հայացքը՝ գյուղատնտեսական մեքենայի լիկկայանի, լրագրի, քաղաքի և դանադան ուրիշ նորությունների նկատմամբ, չքավորական խավերի կաղմակերպումը՝ հոգով և մտքով, բյօջներում, կոմերիտիության մեջ, խորհուրդներում.. բնդեմ տնտեսական դեռ ամուր մնացած կուլակությանը: Նրանց մեջ արդեն երևում է չքավոր գյուղացիության թերումը դեպի կոլեկտիվ աշխատանքը, կոմունաները...

Այդ երևույթները, որ անուան բնորոշ են 20-ական թվականների գյուղի կյանքին, բնդծված արտացոլվեցին Դ. Դեմիրճյանի «Ռաշիդը» վիպակում: Դեմիրճյանը նկարագրում է աղբբեջանական գյուղի կյանքը, պատկերում դասակարգային պայքարի ուժեղացումը՝ կապված չքավորական տարերքի կաղմավորման հետ: Ճնա

եկաւ մորրիկի պես, գզգզեց երկրի զգեստները, մտաւ քաղաքները, գոռաց, որոտաց, հետո անցաւ-դարձաւ, խուժեց ձորերը, խոյացաւ բարձրալանդակները, դարկեց լեռնաստանի հյուղերին, թափ տւեց ալաշուխների թևերը: Դուրս թափւեցին բներից ստորերկրյա ուժերը՝ ոմանք դարհուրած, ոմանք շփոթւած:

Ոմանք էլ սուր մտիկ տալով մորրիկին՝ բնազդորեն կռահեցին նրա հարազատ շունչը և ոգևորւած դուրս եկան հանդես:

Դարերը զարթնեցին լեռների վրա ու վեր նետեցին:

Ժամանակ է... Աշխարհը պիտի փոխվի տակից վերս:

Այսպիսի իմաստալից սիմվոլիկայով է գրողն սկսում Հայաստանի լեռներում ծվարած աղբյւրջանական գյուղերից մեկի պատմութունը, բացում լեռնաստանի մարդկանց կյանքի վարագույրը, անցյալից եկած բիրտ բարբերով բնորոշ կույր վրեժի և մոլեռանգ հավատի այդ աշխարհը, ուր դարերը սրբագործել են հոգեկան ու նյութական ստրկութունը: Հեղափոխութունը կյանքի է կոչում ժողովրդական ուժը, նոր մարդկանց, երեկվա տրորւած գեղջուկներին: Կյանքը սկսում է եռալ ներքեից, ինչպես շոգեկաթսայում: Ներքուստ հասունանում է չքավորական շարժումը, որը միտում ունի ծնկի բերել կուլակութանը, ոտքի կանգնել և՛ տնտեսապես: Քննադատ են երկու տարբեր դասակարգերի ներկայացուցիչների՝ Ռաշիդի և Հասան բեկի, երեկվա բատրակի և կուլակի կերպարները:

Գյուղում կատարւած մեծ հրեւոյթներից սկզբնավորւեց և շարունակւեց մի ուրիշ, շատ ամբի նշանակալից վեպ՝ Ն. Զարյանի «Հացավանը»:

Մեծ էր այս վեպի գրական-պատմական նշանակութունը: «Հացավանը» մի շարք կողմերով նորարարական երեւոյթ եղաւ սովետահայ արձակի մեջ: Ն. Զարյանը, արդիական գեղացողությամբ մի գրող, բոլորից շատ էր կապւած կոլտնտեսային կյանքի հետ և բնականաբար հենց նա տվեց այն վեպը, որը ձեռով ու բովանդակությամբ, իրոք ստեղծագործական պիտիկում էր: Նա սրտացոլեց հայ գյուղի պատմության նորագույն շրջանը՝ կոլեկտիվացման սկիզբը, պայքարը, շինարարութունը և հաղթանակը: Երկրորդ, նա այս կյանքը ներկայացրեց էպիկական խոշոր, լայնածավալ կտավի վրա, ստեղծելով սոցիալական-հոգեբանական վեպ, տոցիալական սուր կոնֆլիկտ՝ դասակարգային պայքարի հողի վրա և բազմաթիւ կերպարներ ու բնավորութուններ: Վեպի խոշոր արժանիքներից մեկն այն է, որ սոցիալական կոնֆլիկտները ամրապնդվում և հաստատվում են հոգեբանական ապրումների ու հա-

վաստիքներն են Տիմբի վրա, այնտեղ ստեղծվում է հոգեբանական-սոցիալական նյութի ներդաշնակություն:

Մյուս նշանակալից, իրոք նորարարական կողմն այն է, որ Ն. Զարյանը ստեղծեց բազմաթիվ բնավորություններ, դրական ու բացասական կերպարներ, տալով գյուղական աշխարհի մարդկանց սոցիալական-հոգեբանական հասկանիշների բազմազանություն պատկերը: Ն. Զարյանը լավ ճանաչեց գյուղում կատարվող նոր երևույթները, նոր մարդկանց, դրական հեքստների ծնունդը և գեղարվեստական արձակում վերստեղծեց այդ ամենի պատկերը: Երա դրական հեքստները՝ կոմունիստներ կոլտնտեսության նախագահ Լևոն Լամբարյանը, շրջկոմի բաժնի վարիչ Լիպարիտ Լևոնյանը, կոմերիտուհի Հասմիկը, Վասակը և՛ գրքում, և՛ կյանքի մեջ ընկալվում էին տրպես սովետական լավագույն մարդկանց, կոմունիստական ոգու կրողների հաջողված տիպարներ: «Հացավան» վեպը հետագայում՝ 40-ական թվականներին շարունակվեց, հեղինակը քրեց երկրորդ մասը, ձգտելով լուծել իր առաջադրած կենսական խնդիրները: Դժբախտաբար, նա չկարողացավ պահպանել գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակը. վեպի երկրորդ մասը ստացավ որոշ սլայմանական, մինչև իսկ բռնադատիկ վերջաբան: Բայց, այնուամենայնիվ, «Հացավանը», մանավանդ նրա առաջին մասը, որ գարնանային մի թարմություն բերեց սովետահայ արձակին և որակական թռիչք եղավ արդիականության մարմնավորման ասպարեզում, կատարեց իր պատմական դերը, մնալով օրվա անցյալ դարաշրջանի հարազատ պատկերը:

6

Արձակում, մասնավորապես վիպագրության մեջ, ժողովրդը հանդես է գալիս իր պատմության բոլոր նշանավոր փուլերով, Հայաստանն իր պատմությամբ՝ ներկայով, մոտավոր և հեռավոր անցյալով, երկու հատվածների ճակատագրով: Ստեղծվում էր հայ ժողովրդի սլայմական բախտի գեղարվեստական տարեգրությունը: Այս ամենը, սակայն, ոչ միայն ինքնանպատակ չէր, այլև գալիս էր անմիջաբար, գաղափարապես, հոգեբանորեն և արվեստով ամրապնդելու նոր կյանքի գեղեցկությունը, իմաստավորելու ժողովրդի ներկան ու գալիքը: Այսպիսով, գրական այս հարստությունը, գեղարվեստական խորության և գաղափարական անաղարտության

շնորհիվ, նշանավորում էր ժողովրդայնության նոր որակը մայրենի գրականության մեջ: Ահա թե ինչու 30-ական թվականներին լայն արձագանք գտան այն նրկերը, որոնցում սոցիալիստական հոգևորության և մարքսիստական աշխարհայացքի դիրքերից պատկերվում էին նախառևոյություն գյուղն ու քաղաքը՝ սոցիալական բարեփոխումներով: Հայն ստանձնում գտավ այսպես կոչված ինքնուկենսագրական վեպը, որը, սակայն, ձգտում ուներ սալ Հայաստանի զանազան ծայրերում ապրած սերունդների քաղաքական-սոցիալական ճակատագիրը: Եվ վերջապես՝ այս շրջանում առաջին անգամ հայ մշակույթի պատմա-ռևոլյուցիոն թեման, որը հենց խոսում էր ժողովրդի պատմության լուսավոր էջերի, հեղափոխական պայքարի պատմության և ժողովրդի դարավոր բարեփոխության մասին:

Նախառևոյություն գյուղը սովետահայ արձակի մեջ ուներ իր ազանդավոր նկարիչը: Ակսել Բակունցը, հայկական գյուղաշխարհի հարազատ զավակը, որ գիտեր նրա ամեն անկյունը, ամեն ծաղիկ ու թուփ, ամեն ուրախություն ու ցավ և որին, գծախտաբար չվիճակվեց ավարտին հասցնել իր խոսքը՝ գյուղի անցած մեծ հանապարհի մասին: 30-ական թվականներին նա շարունակում է աշխատանքը «Կարմրաքար» վեպի վրա: Հայրենի բնության կախարհիչ աշխարհը, հասարակ գյուղացիները խոր միայնության մեջ աշխարհից հեռու մի մութ ձորում մարդու մասին ունեցած նահապետական, միամիտ, բայց պարզության մեջ իմաստուն կենսափիլիսոփայությամբ, մարդիկ՝ կյանքի հոգսերով, ցավերով և պարզ գրավիչ սիրով: Եվ, այնուամենայնիվ, հենց այս գյուղի մեջ, կտրիքի ու թշվառության մեջ սկիզբ է առնում սոցիալական ցավը՝ վաշխառուն ու շինովնիկը մտնում են գյուղ: Մարդկանց միամիտ հայացքների առաջ երեքվում է լեզենդների ու ավանդությունների կախարդական ու անշարժ աշխարհը:

Բակունցը զուգահեռաբար զրեց մի շարք նովելներ, պատմյալներ՝ հին գյուղի մասին: Յուրաքանչյուրի վրա շողարձակում է արձակագրի տաղանդի փայլը, ամեն մեկը մի սրտառու պատմություն է մարդու ճակատագրի մասին:

Ակսել Բակունցի ստեղծագործության ժողովրդայնության լուսավորյալ օրինակները եղան 30-ական թվականներին գրած նրա գյուղական նովելները և «Վյորես» երգիծական տարեգրությունը:

Ժողովրդական կյանքի այս առողջ զգացողությունը և ժողովարդների հոգեկան կերտվածքի ընդհանրությունների խոր իմաստ

ցութիւնը պայմանավորեցին «Ներաշնորհական ընկուղենիներ» պատմվածքի ծնունդը: Նացիոնալիզմի մեջ մեղադրվող Ակսել Բակունցը այն հեղինակն էր, որ ամենից ավելի կենդանի, հավերժ, անական էր պատկերացնում ժողովուրդների բարեկամության դասավոր տրագիդիան և ինտերնացիոնալիզմի կոմունիստական սկզբունքը, այսինքն՝ նա այդ ամենը տեսնում էր որպէս իրողութիւններ, հոգեվիճակներ, կենդանի կերպարների գործողութիւններ, որպէս արդուն ու գործ, որպէս և՛ կենսական, և՛ գեղարվեստական նրեւոյթ: Կոմունիստ դրուը քաղաքական հայացքները ամրապնդում էր գեղարվեստական մտածողութիւն բազմաթիւ, բազմապիւնի դիտողութիւններով ու վերծով:

Աշխատավոր մարդկանց մեջ դարերով արմատակալել ու ծլարաակել է ներաշնորհական ու խաղաղութիւն արդար զգացմունքը: Դա էլ ժողովրդական հոգեբանութիւն հարստութիւններից մեկն է: Մանրութիւններով, հոգեբանական նբերաններով Բակունցը ձգգտում է ստեղծել տոյիալական ամբողջութիւն պատկերը, և նրա առաքը հենվում է ժողովրդական հոգու նուրբ իմացութիւն և հարուստ աշխարհաճանաչողութիւն վրա: Սա էլ Բակունցի պոետիկայի յուրահատկութիւնն է, որ նրա երկերը անսահման հեռացնում է թուցիկ տպավորութիւններից, տանելով դեպի ռեալիզմ և ժողովրդայնութիւն: Բակունցի ստեղծագործութիւն գլխավոր հերոսը ծողովուրդն է, արվեստի գլխավոր եղանակը՝ հոգեբանական ներքութիւնն ու ռեալիստական ամբողջութիւնը,— ահա թե ինչու շատ լեծ էր նրա ստեղծագործութիւն տեսակարար կշիռը և գաղափարական ազդեցութիւնը 30-ական թվականների գրական ընթացքի մեջ և արդիական խնդիրների արտացոլման ասպարեզում:

Նախառեւոյուցիոն հայ իրականութիւնն արտացոլելու մեջ սշանակալից էր նաև տաղանդավոր գրող Մ. Արմենի մի շարք արձակ երկերի, հատկապէս «Հեղնար աղբյուր» վիպակի նշանակութիւնը: Սա մի երկ էր, որ գրավեց ընթերցողների լայն շրջաններ՝ նետաքրքիր մտահղացումով, արտահայտչական ինքնատիպ միտցներով, գրավիչ լիզվով, հատկանիշներ, որ նրան տալիս են մնայուն արժեք: Վիպակի և նրա գլխավոր հերոս տատա Մկրտչի կերպարի հաջողութիւնը վկայեց, որ ստեղծագործական ճշմարիտ հաջողութիւնը կարող է հենվել ժողովրդական կյանքի խորն իմացութիւն վրա և ոչ թե վերացական հղացումների, որոնց դրողը տուրք էր տվել նախորդ շրջաններում:

30-ական թվականների արձակում նշանակալից տեղ են դրավում այսպես կոչված «խնքնակենսագրական» վեպերը: Դրանց ծնունդը ունեւր գրական-հասարակական հիմնավոր պատճառներ: Գրական ընթացքի մեջ էին մարդիկ, որոնք անցել էին կյանքի մեծ ճանապարհ, որոնց կյանքը սերտորեն կապված էր ժողովրդի պատմության մի շարք քաղաքական-սոցիալական երեւոյթների հետ, ավելի ճիշտ՝ մի կյանքի մեջ արտացոլված էր նաև մի ժողովրդի պատմական բախտը: Սերունդների պատմական բախտի գեղարվեստական տարեգրություն,— այսպես կարելի է որակել այդ վեպերի բովանդակությունը: Նրանցից յուրաքանչյուրը բերում է մի ուրույն և ինքնատիպ աշխարհի, իր Կարած ու տեսած Հայաստանի, իր սերնդի դառն ճակատագրի պատկերը, որի շնորհիվ էլ նրանց կյանքի պատմությունն էլ ձևւոք է բերում նաև հասարակական հետաքրքրություն: Այս իմաստով, իհարկե, անարգար էր Չարենցը, երբ մանկության մասին գրած բանաստեղծության մեջ նսեմացնում էր մանկության թեմայի և Մահարու ու Զորյանի երկերի նշանակությունը՝ գեղարվեստի տեսանկյունից և հասարակայնորեն: Ձախ լողունգ էր թվում Չարենցի խոսքը՝ մանկության փոխարեն երգենք վաղվա մեր ծնրությունը: Իրականում, ինքնակենսագրական վեպերը հարստություն բերին մեր արձակին: Ստեղծագործական նշանակալի մի անցում, խիզախում և թոխք եղավ Գ. Մահարու ՎՄանկությունը և պատանեկությունը: Տաղանդավոր բանաստեղծը ստեղծեց ինքնատիպ արձակի գեղեցիկ նմուշ: Մահարին պատկերում է Արեւմտյան Հայաստանի ողբերգությունը, ժողովրդի ջարդն ու կոտորածը, հայրենի ելերքի կործանումը, գաղթականների անծայր ուղիները, նկարագրում էջմիածնի պատերի տակ մեռնող հայրենի ժողովրդին: Եվ այս ամենը նա վարպետորեն մատուցում է որբ մանուկների հուզաշխարհի, նրանց շարիւղանց բնական մտածելակերպի ու հայացքի միջոցով: Մահարին խուսափում է այսպիսի դեպքերի համար գրեթե անխուսափելի թվացող սենտիմենտալիզմից: Նրա փոքրիկ հերոսները, այնուամենայնիւ, ինչպես կյանքում, արցունքի մշուշի միջից տեսնում են պայծառ երազներ և ժպտում են... Ինքնակենսագրական վիպակն առանձնապես աչքի է ընկնում երեք խոշորագույն արժանիքով՝ զարմանալի անկեղծությամբ, անսպառ հումորով և մանրութների իմաստավոր ման վարպետությամբ: Նա, իհարկե, չունի շարադրանքի տրագի-

ցիոն հետևողականություն, գեղարվեստական ամբողջականության զգացում, սակայն անկեղծությամբ, հումորով, ֆրագմենտար, բայց խորունկ պատկերներով, կարողանում է վերականգնել կորած մի ֆրկրի, մի սերնդի կյանքի պատմությունը:

Մանկության թեմայի և առհասարակ 30-ական թվականների արձակի մեջ իր ուրույն գույներով և ոճով զանազանվում է Վ. Թոթովենցի ստեղծագործությունը: Մի ուրույն հմայք ու գեղեցկություն ունի Թոթովենցի ինքնակենսագրական վեպը՝ «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա»: Նրա մեջ չկա Գ. Մահարու վեպի քաղաքական սուր ենթատեքստը, ոչ էլ Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» ամբողջականությունը. վեպի մեջ առանձնապես առաջին պլան է մղվում «հին հռոմեական ճանապարհի» վրա գտնվող գավառական քաղաքի բնակչության բարքերը, կենցաղը, երաժն էլ սոցիալական կյանքը: Թոթովենցը թանձրացնում է անցյալի պատկերները և կենցաղի նկարագրության մեջ երևան են գալիս այն ծանր պայմանները, որոնցից ծնվում են մարդկային կյանքի ցավերը: Այս պարագայում կենցաղի նկարագիրը ձեռք է բերում նաև սոցիալական և քաղաքական նպատակասլացություն:

30-ական թվականների արձակի գոհարներից մեկը եղավ Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» ինքնակենսագրական վեպը: Սա էլ արդեն բերում է մի ուրիշ աշխարհ և գեղարվեստական ուրիշ խոշոր արժանիքներ: Զորյանը նկարագրում է արևելահայ գյուղաքաղաքը և չարքաշ աշխատավորի զավակի կյանքի ճանապարհը՝ գավառից մինչև քաղաք, կյանքի միամիտ պատկերացումից մինչև հեղափոխության գաղափարի ընկալումը: «Մի կյանքի պատմությունը» ընթերցողի առաջ բացում է մանկական հոգու թովիչ ու կախարդական մի աշխարհ, լեցուն սքանչելի երազներով, հոգեկան սրտառուչ ու ցավազին ապրումներով:

Բայց Զորյանի տաղանդի ուժն այն է, որ նա ինքնակենսագրական վեպի միջոցով արժարժեկ է նաև սոցիալական-քաղաքական խնդիրներ, մշտապես պահպանելով աշխարհը մանկան հոգեբանության միջոցով արտացոլելու գեղարվեստական սկզբունքը:

Մանկության թեման բոլորովին այլ կողմից է պատկերում Զապել Նսայանը, որ տաղանդավոր գրող է և աչքի ընկնող հրապարակախոս, գրական-հասարակական եռանդուն գործիչ:

Զապել Նսայանը ծնվել է 1878 թվականին Կ. Պոլսի Իսկյուտար քաղամասում, կրթությունը ստացել է տեղի հայկական վարժարաններում: Վաղ հասակից մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերել

գրքերի նկատմամբ, նրանց միջոցով իրազեկ դարձել միջավայրի ու կյանքին:

Արգեն դպրոցական տարիներին զրուստրվում են Զապել Եսայանի հետաքրքրությունները գեղարվեստական գրականության հանդեպ: Սկզբնական շրջանում հանգես է գալիս արձակ բանաստեղծություններով, որոնց վրա խորասուսն զգացվում է 90-ական թվականներին, համիդյան ռեակցիայի պատճառով ծնված գրական հոռետեսության ազդեցությունը: Այդ մուսյլ ժամանակաշրջանում Պուլսում հավաքված էր արևմտահայ մտավորականությունը, կենտրոնացված էին հասարակական միտքն ու մամուլը: Երիտասարդ արձակագրուհին շատ շատերի հետ միասին երգում է գիշեր, մենակություն, «դամբանական մութը»: Հետագայում Զապել Եսայանը այդ գրականությունը համարում է ժամանակին հալածված ու ռեակցիայի ճիրաններում խեղդվող հայ գրական երիտասարդության ժամբողջ հավաքականության համը հողմավորքը»:

1895 թվականին հայ մտավորականների մի մեծ խմբի հետ միասին Զապել Եսայանը նույնպես Պուլսից փախչում է Փարիզ Այստեղ նա զբաղվում է դերադանցորեն գրական աշխատանքով Հիանալի տիրապետելով ֆրանսերենին, Եսայանը ֆրանսիական մամուլում տպագրում է նովելներ, ակնարկներ, արձակ բանաստեղծություններ, հանդես է գալիս հայ գրողների մասին պրիււծ դրական-քննադատական հոդվածներով:

Փարիզում Եսայանը շփվում է նշանավոր հայ մտավորականների հետ, ծանոթանում սոցիալական ուսմունքներին, ոգևորվում ժամանակի առաջադիմական դադափարներով:

Մի քանի տարի անց Եսայանը կրկին վերադառնում է Կ. Պուլս. մամուլում տպագրվում են նրա վիպակներն ու պատմվածքները, ինչպես նաև հետաքրքրական հոդվածները՝ նվրդակաճ գրականության ուսուցիչական տրադիցիաների, կանանց ազատագրության և զանազան այլ հարցերի շուրջը:

Մի տասնամյակի ընթացքում լույս է տեսնում Զապել Եսայանի «Սպասման սրահի մեջ», «Սկյուտարի վերջալույսներ», «Շնորհող մարդիկ և կեղծ հանճարներ» վեպերը: Այս երկերն աչքի ընկան երկու, շատ խոշոր արժանիքով՝ սոցիալական հարուստ բովանդակությամբ և ոճի ռեակցիվով: Արձակագրուհին ճշմարիտ գույններով պատկերում է քաղքենիական շրջանների կյանքը, բուրժուական ընտանիքն ու երիտասարդության միջավայրը: Նա ցույց է տալիս այդ կյանքի արատները, մյուս կողմից համակրանքով «

լարեցանքով նկարագրում է կապիտալիստական աշխարհի զոհե-
ռին։ Նրա երկերը խոր հարազատություն ունենին արեմտահայ իրա-
նություն հետ և արձագանք էին գտնում ընթերցողների լայն
լայնում, հալածվում ասպարեզի տերերի և կղերականության
կողմից։ Ուշագրավ է, որ 1905 թ., Իզմիրի հայոց առաջնորդի կար-
գադրությամբ, «Արեւելյան մամուլ» շաբաթաթերթում դադարեցվեց
«Կեղծ հանճարներ» վեպի տպագրությունը։

1910—1920 թթ. Ջապել Եսայանը ստեղծագործական խոր հա-
լածություններ է ապրում։ Հայկական արյունալի ջարդերը, հարա-
զատ ժողովրդի բնաջնջումը ծանր տպավորություն են թողնում
գրողի վրա։ Ժողովրդի գալիքը նրան պատկերանում էր շատ անի-
թական ու մշուշոտ գույներով։ Երբեմն նա հավատում էր «երի-
տասարդ թուրքերի» խոստումներին, որոշ ժամանակ էլ հրապուր-
վում հայ ազգայնական պարտիաների գործունեությամբ։ Բայց շու-
տով նա ճանաչեց բողոքին, հիասթափվեց քաղաքական ավանտյու-
րիստներից և ղնաց ժողովրդի իրական վշտի ու տառապանքի ու-
րիներով։ 1911 թ. լույս տեսավ «Ավերակներուն մեջ» ազգեցիկ,
ռազանդավոր գիրքը՝ գրված 1909 թ. Կիլիկիայում տեղի ունեցած
կոտորածների տպավորության տակ։ Այդ գիրքը ջերմ ընդունելու-
թյուն գտավ՝ քանի որ գրված էր ճշմարտապատում գույներով, հո-
գեմանական ուժով, խոր ատելությամբ դեպի թուրքական բռնա-
դեհություն արյունալի քաղաքականությունը։ 1918 թ. տպագրվեց
Եսայանի «Ժողովրդի մը հոգեվարքը» գիրքը՝ աքսորյալ հայերի
«դրեքական կյանքի մասին»։

Ջապել Եսայանի վրա մեծ տպավորություն է թողնում Հայաս-
տանի վերափոխումը սովետական կարգերի շնորհիվ։ Մյուս առա-
ւովոր հայ մտավորականների հետ, նա ևս գիտակցում է, որ ազ-
լային հարցի միակ լուծումը տալիս է սովետական իշխանությունը
«դառնում է նրա ջերմ պաշտպանը։ 1922 թվականին Զ. Եսայանը
գրում է «Նահանջող ուժեր» վեպը, ուր ներքոդրում է հեղափոխու-
թյունը և մերկացնում կործանման դատապարտված ազգայնական
կուսակցությունները։

Ջապել Եսայանի կյանքի ու ստեղծագործության մեջ վճռական
լնր է լուղացել նրա շփումը ֆրանսիական առաջադիմական գոր-
չիչների, մասնավորապես մտերիմ հարաբերությունները Հանրի
Զարբյուսի հետ։

1927 թ. այցելելով Սովետական Հայաստան, Ջապել Եսայանը
Եսայի ազատագրված ժողովրդի՝ նոր Պրոմեթեոսի հրաշագործ

աշխատանքը, ականատես հղավ ազգային կյանքի վերածնությունը և մասսաների վրա լենինյան գաղափարների խոր ազդեցությանը։ Հարուստ տպավորություններով վերադառնալով Փարիզ, Սալյանը գրեց իր ամենագեղեցիկ և ոգեշունչ գործերից մեկը՝ «Ազատագրված Պրոմեթևսը»։

Սովետական կառավարության հրավերով, Սալյանը 1934 թ. գալիս է Հայաստան, Երևանի պետական համալսարանում դասավանդում արևմտա-եվրոպական գրականությանը։

Հայրենի հողի վրա աշխուժանում է նշանավոր գրողի ստեղծագործական եռանդը։ Հայն զարգացման, մեծ կուլտուրայի և գիտելիքների տեր, հասարակական ջիղ և ստեղծագործական մեծ թափունեցող արձակագրուհին կարճ միջոցում գրում է մի շարք երկեր որոնք 30-ական թվականների հայ արձակի ուշագրավ և մնացուկ էջերից են։

«Սիրիհտարի պարտեզներում» կենսագրական վիպակում Ջ. Սալյանը պատկերում է իր մանկության և պատանեկության տարիները՝ Պոլսում։ Մի առանձին գրավիճակում է արձակագրուհին պատկերում Պոլսի գեղեցիկ թաղերը, շենքերը, ծովն ու շրիզ պարտեզները։ Սալյանը լայնացնում է կենսագրության սահմանները, մանկության տարիների հեռավորության մեջ տեսնելով վրույցներ, դեպքեր, դեմքեր ու երևույթներ, որոնք շատ բան են ասում այդ աշխարհի և նրա մեջ ապրող սերունդների մասին։ Սքանչելի են ներկայացված քաղաքի տարրեր աղգերի կենցաղը, սովորությունները, կոլորիտը։ Այս բոլորի միջով անցնում է մի պայծառ գիծ՝ կապված հերոսի մտավոր հատունացման հետ։ Դա խորին հարգանքն է գեպի հասարակ մարդը, գեպի աշխատավոր աշխատողին, այն անկեղծ ինտերնացիոնալիզմը, որ այնքան անհրաժեշտ էր Պոլսի աշխատավորությանը և սակայն այնքան հալածված էր թուրքական ռեակցիայի կողմից։ Այս խմաստով բնորոշ են զրույցները հոր հետ, հոր և թուրք բժշկի դատողությունները բնահանուր թշնամու թուրքական միապետության մասին։

Թիշկը ասում է բռնապետությունը, որը ոչնչացնում է նաև թուրք երիտասարդության և մտավորականության առաջավոր մասին։ Նա երազում է այն օրը, երբ կբանդվեն հայերի և թուրքերի միջև եղած բոլոր պատենշները։

Խորապես հուզիչ է նաև հրեա աղքատ արհեստավորի հետ կապված դրվագը։ Հիվանդ մանուկը խոր կսկիծով դիտում է, թե ինչպես ծերունի հրեա թիթեղագործին ծեծում են փողոցի տղանե-

բը. «Առաջին անգամ թիթեղագործ անժանոթ հրեան իմ մեջ կարթնացնե՞ն զթուլթան տանջալի և անագորույս զգացումը: Տաս տարեկան էի, երբ օր մը վերհիշելով այս դեպքը հարցուցի հայրիկիս, նրան կարծիքը արդեն հեղինակութուն էր ինձ համար.

— Ծի՛շա է, որ յահուդիները գեշ են:

Իմ սիրելի հայրիկս իր պայծառ աչքերը դարձնելով ինձ, ասով խաղաղությամբ.

— Աղջի՛կս, չկա դեշ ժողովուրդ այս աշխարհին վրա. կուն գեշ մարդիկ և լավ մարդիկ:

— Հասա՞ծ թուրքե՞րը:

— Նույնպե՛ս»:

Աղբերի ու մարդկանց ճակատագրի խորապես ժողովրդական այս ըմբռնումը առանձին բնականություն էր սեփականում այս աղանիվ ու հմայիչ գրքի մեջ: Ամենուր հեղինակը մնում է իրականի և բնականի սահմանում, ամենալուրջ գաղափարները մանկան ասորունների միջոցով են ներկայացվում: Առանձնապես ցնցող են արհեստավորության աղքատության պատկերները, մարդկանց հուսահատ ջանքերը՝ դիմադրելու կյանքի դառնություններին ու հարստահարությանը:

Զապել ծնայանք աշխատում է ցույց տալ պոլսահայ արհեստավորության սոցիալական դատակցության ձևավորումը, նրա սպաքարը առևտրականների և կղերականության դեմ: Տաղանդավոր արձակագրուհին լայնացնում է իր ընդգրկումները, խորացնում հղացումները, իր մի շարք երկերով գաղափարապես ամբողջովին անդնելով սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերը: Զապել Նալանի կենսագրության միջոցով ընդգծվում է տվեռահայ գրականության բարերար ազդեցությունը Սփյուռքի առաջագեմ գրողների վրա:

7

Աշխուժանում է նաև պատմական և պատմաոկուլոցիոն թեմատիկան: Պատմա-ոկուլոցիոն վեպերից էին Վ. Թոթովենցի «Բաբու» եռահատոր վեպը և Հմ. Սիրասի «Հարցրեք նրանց» վեպակը:

Այդ երկու գործերն էլ տնեին լուրջ թերություններ. առաջինում շատ զգալի է սխեմատիզմը, որն ըստ երևույթին արդյունք էր միջավայրի և պատմական ժամանակաշրջանի մակերեսային ճանա-

չողովքյան: Սիրասի վիպակն այդ նույն թերության հետ միասին ուներ նաև նատուրալիստական շատ էջեր, որոնք վզալիորեն իջեցնում էին գրքի նշանակությունը: Բայց չի կարելի, իհարկե, շտեմանել նաև մի շարք հաջող էջեր: Այսպես, օրինակ, տպավորիչ են ազգամիջյան ընդհարումների պատկերները և ցարական ոստիկանության քննադատությունը «Բաբու» վեպում: Այնտեղ կան բուրժուական կենցաղի սուր մերկացումներ և ռևոլյուցիոն գործունեության մի շարք հաջող դրվագներ: «Հարցրեք նրանց» վիպակում նույնպես կան մի շարք ազդեցիկ, ռեալիստական պատկերներ, ուր մերկացվում են բուրժուական բարքերն ու կենցաղը: Այս երկերը որոշ իմաստով ճանապարհ էին հարթում պատմա-ռևոլյուցիոն թեմայի գեղարվեստական մշակման ասպարեզում:

Ինչպես ասվեց, պատմա-հեղափոխական թեմատիկայի գերազանց արտահայտություններից մեկն էր Ա. Բակունցի «Եղբայրության ինկուզենիները», հաջողված գործ էր Թոթովենցի «Սիրանի ծառը»:

Սովետահայ արձակագիրները ավել կամ պակաս հաջողությամբ ամրապնդում էին այդ թեման՝ զրականության մեջ, ցույց տալով ժողովրդի պատմության այն հերոսական կողմերը, որոնք անմիջապես կապված էին նրա ներկա աշխատանքի ու սլայքարի հետ:

Այս իմաստով մեծ նվաճում էր ժողովուրդների բարեկամության և ինտերնացիոնալիզմի գաղափարական այն բարձր որակը, որով հագեցած էր սովետահայ ողջ արձակը և, մասնավորապես, պատմա-ռևոլյուցիոն թեմատիկայի երկերը:

Վերջապես, 30-ական թվականների արձակի զարգացման նշաններից մեկն էլ պատմական թեմայի վերականգնումն էր: Ժողովրդի դարավոր սլաութությունը չի կարող դուրս մնալ նրա զրականությունից, քանի որ նա բաղմամբիվ թելիքով կապված է ժամանակակից մարդու կյանքի ու հոգեբանության հետ: Չարենցի հետ միասին Բակունցն էլ հասկացավ այս մեծ ճշմարտությունը, նրա օրինակին հետևելով՝ սկսեց իր «Լիբեր Արմենիեր» պատմական վեպը՝ Խ. Աբովյանի մասին: Անավարտ մնաց այս վեպը, բայց նրա տպագրված հատվածները վկայում են Բակունցի տաղանդի անընդհատ աճն ու վիթխարի թռիչքը: Ժիշտ է նկատում ուսս քննադատը. «Այնպիսի զարմանալի ճշգրտությամբ է նա վերարտադրել գերմանացի էստոնական համալսարանական փոքր քաղաքի կյանքի պատկերները, որ կարծես թե գրողի առաջ իրեն քաջածա-

նոթ Գորիսն է»։ Պատմական միջավայրի այս ճշգրտությունը արգելն էր գրողի խոր իմացություն և ստեղծագործական վառվռուն երևակայության։ Ակսել Բակունցը կարողացել է լուծել ամենադժվար՝ պատմական խոշորագույն անհատին ներկայացնել հոգեկան հարստությամբ, մտքի ուժով, էպոխայի լույսի տակ։ Դա միանգամայն հասկանալի էր, քանի որ Բակունցը հենց այն հեղինակն էր, որ հայրենի երկրի նկատմամբ ունեցած անօրինակ սիրով, տաղանդի ուժով ու կուլտուրայով հոգեպես ավելի էր կապված Խ. Աբովյանի հետ։

Պատմական թեմայի ասպարեզում խորապես իմաստուն, սիմվոլիկ մի երկով հանդես եկավ Դ. Դեմիրճյանը։ Նա գրեց «Գիրք ծաղկանց» սքանչելի պատմվածքը՝ միջնադարյան գրիչների, ծաղկողների և բանաստեղծների կյանքից։ Գրողը գունագեղ, շողշողուն պատկերներով ընթերցողին տանում է միջնադարը։ Ահա պատմիչը նախանձամիտ կրոնավորների մեջ. նա գրում է իր պատմությունը, պայծառ ավանդներ թողնելով գալիք սերունդներին՝ սիրել աշխատանք, կառուցում, սիրել շինարարին։ Ահա և պատանի բանաստեղծը՝ Զվարթը, որի աչքին աշխարհը երևում է ուրիշ երանգներով, ինքնատիպ պատկերներով։ Նա վանքի մենության մեջ ոգում է ծաղիկների ու սիրո երգը, պայծառ գարնան, վարդի և բլբուլի մոտիվը։ Մեռնում է Զվարթը խավարամիտների հալածանքից, բայց ապրում է նրա երգը՝ գալիք սերունդների համար։ Թագեն գնում է բնության մեջ՝ դռնելու երանդները, և բնության շողշողուն գույներով պատմության էջերին ծաղկում «ծաղիկների վեպը»։ Անցնում են դարեր։ Գիրքը անցնում է փորձություն ճանապարհ, բայց ապրում է։ Դեղջուկը երկյուղածությամբ տալիս է իր վերջին ունեցվածքը, և գիրքն ազատում է գերությունից, կամտվին բնդունելով մահը։ Ծաղկանց գիրքն ապրում է, անցնում ձեռքից ձեռք, բերելով իր հետ սիրո երգն ու իմաստությունը։ Ապրում է ժողովրդի ոգին և ստեղծագործությունը, ապրում է անմահ ժողովուրդը, դարերի փորձանքների միջով գիրքը հասնում է խաղաղության։

«Ահա դարերի խորքից գալիս է մի գիրք։ Խավարի միջին փառող լույսի է նման՝ դողդողում է, բայց գալիս է. թե ի՞նչ վրտանդներ է անցնում, չի տեսնում նա։ Ո՛չ ձմեռ, տ՛չ խավար։ Ո՛չ կրակն է այրում նրան, ո՛չ շոգը խեղդում։ Հրա՞ջքն է նրան պահում, թե՞ պատահմունքը։ Բայց սերունդները խնամում են նրան, թաքցնում, փրկում և ավանդում նրան հետնորդներին, ձեռք ձեռք

անցկացնում դարերի փորձանքներից, անցկացնում հուր, սուր, ջուր:

Մի կարմիր հողմ փոթորկալի թերթում է ոսկելույս թերթերը գրքի, որ ընկած է մի մեծ ճանապարհի վրա, նայում է նրան մտերմորեն: Նա փրկված է իրեն միշտ փրկող ժողովրդի հետ...»:

30-ական թվականների սովետահայ գրականության նվաճումը եղավ մանկա-պատանեկան արձակի աշխուժացումը: Եթե նախորդ տասնամյակում մանկական գրականությունը զարգանում էր գերազանցորեն չափածոյի գծով, ապա այս շրջանում զարգացման հաստատուն ընթացք ունեցան մանկա-պատանեկան վիպակն ու պատմվածքը: Մկրտիչ Արմենը դրեց իր «Սկաուտ 89» և «Պատկոմներ» երկերը, պատկերելով հայ պատանիների կյանքը ամերիկյան որբանոցներում և պատկոմական շարժման սկզբնավորումը: Ստ. Զորյանը հանդես եկավ անասլառության երեխայի դաստիարակությանը նվիրված «Խուժան Արշոն» պատմվածքով: Պատանի ընթերցողների շրջանում մեծ հաջողություն գտան Վ. Անանյանի գրքերը՝ «Որսը» և «Քարանձավի բնակիչները»: Աշոտ Շալոնը հրատարակեց «Գիշերային ծիածանը», սկզբնավորելով գիտա-ֆանտաստիկական ժանրը: «Հոկտեմբերիկ» մանկական ամսագիրը տպագրում է բազմաթիվ պատմվածքներ՝ դպրոցի ու ճամբարի, պիտեներական ջոկատի ու երեխաների աշխատանքային դաստիարակության մասին:

Մանկական գրականության զարգացմանը, թեմատիկայի, դադափարական բովանդակության և արվեստի հարցերին ավելի մեծ ուշադրություն է նվիրվում: Այդ բանին նպաստում են մանկական գրականության թեմաների, լեզվի, ոճի, նպատակների մասին Մ. Գորկու գրած հոդվածները, որոնց մեջ սոցիալիստական գրականության պարագլուխը ընդգծում է մանկական գրքի դաստիարակական-սոցիալական վիթխարի ֆունկցիան:

ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱ

Նրանական թվականներին սովետահայ դրամատուրգիան զարգացման համեմատաբար դանդաղ ընթացք ունեցավ, թեև այս բնագավառում նույնպես ակնհայտ էր տեղաշարժը, այստեղ էլ փորձված գրողների հետ միասին հանդես եկան նոր մարդիկ՝ դրամատիկական նոր գործերով:

Դրամատուրգիայի առաջարկում նոր ուժերի առաջընթացն ձեռնպահ խթանեցին թատրոնական ցանցի ընդլայնումը ուսուցչական կազմում և լավագույն պրոֆեսիոնալների ստեղծման համար պարբերաբար հայտարարվող մրցանակաբաշխությունները: Սովետական դրամատուրգիայի զարգացման համար վճռական նշանակություն են ունենում Մ. Գորկու՝ ասուլիսները դրամայի հուղական բովանդակության և նրա դաստիարակչական դերի մասին: 1933 թ. գրած «Պիեսների մասին» հոդվածում Գորկին խնդիր էր դնում գլխավոր հերոս դարձնել նոր մարդուն՝ «ուսուցչին, գործչին, նոր աշխարհ կառուցողին», նրան ցուցադրել «անհրաժեշտ ուժով ու վառ խոսքով»¹:

Սովետահայ դրամատուրգիայում նույնպես, ինչպես սովետականում և արձակում, գիտակցվում է արդիականության կարևորագույն թեմաների յուրացման նշանակությունը՝ նոր հանդիսատեսի դաստիարակության գործում: Դարաշրջանի դրամատիկական բարդ հանգույցները, քանդման ու կառուցման երևույթները, նոր մարդկանց հոգեկան աշխարհի վերափոխությունները, «հին» մարդու վերադաստիարակությունը, սոցիալիստական հիմունքներով կյանքը վերափոխելու համար, — այս ամենը ավելի ու ավելի է

¹ М. Горький, Собр. соч., т. 26, стр. 423.

գրավում գրամատուրգիայի ուշադրութունը: Արդիականության հետ միասին պատմական անցյալն ու ժողովրդի ռեուլուցիոն պատմութիւնը այն հիմնական բնագավառներն էին, որոնցից նշուի էին քաղում սովետահայ դրամատուրգները՝ իրենց նոր գործերի համար:

Քեմատիկ ընդգրկումների լայնության և կյանքի արտացոլման զաղափարական խորության մեջ էլ ժամանակակիցները տեսնում էին սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հաղթանակի գրավականը:

Նոր դրամատուրգիայի հարստացման տւ սահմանների ընդլայնման համար արդեն 30-ական թվականների սկզբին ծայր առան հետաքրքրական ու բուռն բանավեճեր: 1932 թ. հիմնագրվեց «Խորհրդային արվեստ» հանդեսը, որը դարձավ այդ վիճաբանութիւնների գլխավոր օղակը: Բանավեճերի ընթացքում կենտրոնական հարցեր են դառնում Քեմատիկայի, նոր հերոսների բազմակողմանի, խոր և ցայտուն պատկերման, դրամատուրգիայի ժանրային ու ռճային բազմազանության, ինչպես նաև նատուրալիզմի, ֆորմալիզմի ու սխեմատիզմի հաղթահարման հարցերը:

Ինչպիսի հարաբերութիւնն պետք է ունենա դրամատուրգիան իրականության, հետեւաբար՝ թատրոնը հանդիսատեսի հետ: Ահա խնդիրների խնդիրը, որի քննարկման ընթացքում արտահայտվեցին որոշ ձախուժիւններ ու սխալ հայացքներ: Դրամատուրգիայի շուրջը ծավալված վիճաբանութիւնների ընթացքում առավել նպատակասլաց ու ազդեցիկ էր հնչում Դ. Դեմիքանի ձայնը, քանի որ նա էր 30-ական թվականների սովետահայ դրամատուրգիայի կենտրոնական դեմքը: Դրամատուրգը իր ելույթներում ու հոգիվածներում, սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերից, միանգամայն ճիշտ էր մեկնաբանում Քեմատիկայի յուրացման և ընդգրկումների խնդիրը, դեմ դուրս գալով ամեն տեսակ սահմանափակութիւնների, որոնք ազդատացնում են դրամատուրգիան և թատրոնի ռեպրատուրը: Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, — ասում է Դեմիքանյանը, — կիրառելի է բոլոր ժամանակների և բոլոր թեմաների մեջ, թեև գլխավորը քաղաքական արդիականութիւնն է: «Քաղաքական արդիականութիւն» խորհրդային թեմատիկայով, — սա է խնդիրը: Խնդիրը դրված է՝ պայքարել մեր թեմատիկայի, մեր կյանքի ցուցադրման, մեր մարդկանց համար: Եթե թեմատիկան մշակվի խորութեամբ, եթե նա լայնանա մինչև մեր էպոխայի տիպիկականը, հագեցած տիպիկականը՝ մենք կարող ենք թեմատիկա նաև դեպի անցյալը, նաև դեպի տասնյակ հազար կիլոմետր հեռուները՝ նոր-

հըրդային Միությանից դուրս, ապա և ֆանտազիայով թռչել դեպի ապագան: Սոցիալիստական ռեալիզմի հղոր մեթոդը հնարավորություն է տալիս տիրապետել ամեն տեսակ թեմատիկայի, թե՛ «հին», թե՛ «նոր», և բոլոր գեպրերում էլ կարելի է պատկերել մեր քաղաքական արդիականությունը: Շատերն են այն մոլորություն մեջ, թե սոցիալիստական ռեալիզմը միայն նոր թեմատիկայի համար է: Ինչ խոսք, խորհրդային դրամատուրգիայի համար գերադասելին նոր թեմատիկան է: Սակայն այդ բնավ չի նշանակում, որ պետք է արհամարհել «հին» թեմատիկան»¹:

Ստեղծագործական դժվարությունն, իհարկե, նոր թեմայի յուրացումն էր, քանի որ այստեղ չկային հարուստ տրագիցիաներ՝ և՛ լայն առումով, և՛ նեղ առումով, քնդհանրապես հայ գրականության, մասնավորապես տավետահայ դրամատուրգիայի մեջ: 20-ական թվականների հայ դրամատուրգիան սակավաքանակ եղավ, ընդամենը մի քանի երկ և մեծ մասը՝ գրեթե երգիծական թեքումով: Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը», Շիրվանդադեի «Մորգանի խնամին» կոմեդիաները և Ն. Չարենցի «Կապկաղ Թամաշա» դրամատիկական սատիրատրեմը, — ահա 20-ական թվականների հայ դրամատուրգիայի առավել նշանակալից գործերը: Պետք է ասել, որ հենց այս փուլն էլ մի որոշ ուղղությամբ, մի որոշ ասպարեզում, յուրարանջուրը յուրովի, հաստատում էր տրագիցիա, դառնում ակիդր: Դրանցից յուրաքանչյուրը իր ոճով, Դեմիրճյանը՝ հեքիաթային գունավորումով, Շիրվանդադեն՝ ռեալիստական վրձինումներով, Չարենցը՝ որոշ պայմանականություններով, մեր դրամատուրգիայի մեջ հաստատեցին քաղաքական կոմեդիայի ժանրը: Այդ երկերը ներկայացնում էին գաղափարական-դեղարվեստական միասյուն արժեք, քանի որ ամբողջ ներքին բովանդակությամբ ուղղված էին երկվա քաղաքական-սոցիալական անարդար կարգերի դեմ, և արտահայտում էին ժողովրդի ժխտական-երգիծական վերաբերմունքը անցյալի հանդեպ:

Բայց կյանքն առաջ է գնում, ծագում են սոցիալական-քաղաքական նոր, նշանակալից կոնֆլիկտներ, որոնք հենց ժանրի յուրահատկությունների բերումով էլ պետք է կազմեն դրամատուրգիայի ողնաշարը: 30-ական թվականների սոցիալական կոնֆլիկտները գուրդում և քաղաքում, մարդկանց հոգեկան աշխարհում տեղի ունեցող խորապես դրամատիկական անցումները, նորի հաստատումը

¹ «Գրական թերթ», 1935, № 15:

պայքարի միջոցով,— այս ամենը հարուստ նյութ էր դրամատուրգիայի համար։ Դրան պետք է ավելացնել նաև հեղափոխական անցյալն ու քաղաքացիական կռիւների շրջանը, որ նույնպես հարուստ էր դրամատիզմով, և՛, վերջապես, պատմական անցյալը, որի մասին գեռ չէր ստեղծվել ոչ մի քիչ թե շատ լիարժեք դրամատիկական երկ։ Դրամատուրգիայի ասպարիզում բաց տարածությունը անհամեմատ ավելի մեծ էր,— ահա թե ինչու հենց այստեղ էլ հարկ էր լինում հաղթահարել շատ դժվարություններ և որոնել ավելի եռանդով։

Հետաքրքրական էին այն մեծերը, տրոնցում քննարկվում էին արդիականության արտահայտման եղանակները, առաջադրվում էին ոճի և ժանրի հարցերը։ Այստեղ էլ որոշ իմաստով վիճելի, բայց ուշագրավ էին Դ. Դեմիրճյանի հոդվածներն ու ելույթները՝ Նշելով սովետական դրամատուրգիայի թերությունները, որպես անփորձության, երիտասարդության հետեմանքներ, դրամատուրգը գտնում էր, որ, այնուամենայնիվ, այն արդեն ստեղծել է իր որակն ու կուլտուրան։ Սովետական դրամատուրգիայի գլխավոր ժանրը,— ասում է Դեմիրճյանը,— հերոսական դրաման է, «հերոիկ ժանրը», որի ոճական գլխավոր հատկանիշը մանրամասներից ու մանրութեններից զերծ մոնումենտալիզմն է։ «Հերոիկա, ուրեմն և մոնումենտալ։ Ուրեմն և մեծակառույց մի օրյակտ, որի մանրաքանդակը չըպիտի խանգարի նրա «սինթետիկ» ստիլին, նրա «ընդհանուր» դիրքին։ Դա մի հասարակական հանդիսավոր հուշարձան է, որ դիտվում է հեռվից, պերսպեկտիվից կամ գեպի պերսպեկտիվը և տարածությունը սքողում է մանրամասները, կենցաղի հոգեբանությունը»¹։

Դրամատուրգը կարծում է, որ առաջատար այդ ժանրը պետք է հետին պլան մղի կենցաղային ժանրերը, հերոսական կերպարները՝ կենցաղային խարակտերներին, իսկ հենց իր հերոսական ժանրի մեջ «առօրյայի, կենցաղի, բարքերի, հոգեբանական ներբությունների ու հակասական խճճումների մանրաքանդակը կընկնի հետին պլանը և առաջ կբաշվեն խոշոր գծերը, հալթական կամարներն ու սյուները, ընդհանուրը, կառուցվածքի ողջ շրջագիծը»²։

Այս տեսանկյունից էլ Դեմիրճյանը փորձում է ցույց տալ կրկու սկզբունքների տարրերությունը՝ կերպավորման ընթացքում։

1 «Խորհրդային արվեստ», 1933, №№ 8—9։

2 Նույն տեղում։

Հերոսական ժանրի մեջ առաջին տեղը կրճենն տիպականը, ընդհանուրը, մարդղականը, խոշորը, իսկ երկրորդ դեպքում՝ գերազանցապես տեղ կբռնեն առօրյա, ինտիմ, տվյալ վայրի, «այսպես վերցրած», մարդու հատկությունները, «գարձյալ ոչ ղուրկ տիպական անձի ընդհանրական գծերից»¹։

Այս հայացքներն ունենին իրենց լույսն ու ստվերը։ Վերջ ի վերջո, իհարկե, դրամատուրգը ճիշտ էր նկատում հերոսական-ռոմանտիկական և կենցաղային-հոգեբանական դրամաների տարբերությունները։ Իրոք, առաջինում խոշոր դեր են խաղում ռոմանտիկական պաթոսը, ընդհանուր գծերը, երկրորդը՝ նույնպես ձգտում է կերպավորել, բայց գերազանցապես հոգեբանության, ներքին դրամայի և մանրամասների միջոցով։ Դեմիրճյանի հայացքների ըստվերն այն էր, որ նա փաստորեն տիպական տեսնում էր սոսկ ընդհանուրի և հեռուսականի մեջ, ռելեֆներ չէր տեսնում երկրորդի մեջ, այս տիպի դրամաների կերպավորման եղանակը համարելով մանրաբանդակը։ Այս հակադրությունը և բաժանումը, վերջ ի վերջո, որոշ իմաստով դրամատուրգիայի մեջ երևան էր հանում խորթ ոճերի՝ պաթետիկ-վերամբարձության և կենցաղային պրիմիտիվ ռեալիզմի վերապրուկներ։ Բայց Դեմիրճյանը, այնուամենայնիվ, որոշ չափով անհրաժեշտ է համարում այդ երկու ոճերի և ժանրերի փոխադարձ օգնությունը։ Այս հայացքները, ըստ երևույթին, անհետ չանցան, քանի որ Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիայի մեջ երևվան եկան իրոք ստեղծագործական լուրջ հակասություններ, որոնք որոշ իմաստով ստվեր էին նետում տաղանդավոր դրամատուրգի երկերի վրա։

Դեմիրճյանն առաջին դրամատուրգներից էր, որ ասպարեզ հանեց ժամանակակից կյանքը, բեմ հանեց մեր իրականության մեջ տեղի ունեցող հոգեբանական-սոցիալական կոնֆլիկտները, տալով իր իսկ բնորոշմամբ՝ հերոսական ժանրի և կենցաղային-հոգեբանական դրամայի օրինակները։ 30-ական թվականների դրամատուրգիայում, այդ տեսանկյունից առանձնանում են նրա «Փռոֆուրային շող», «Կապուտան» դրամաները և «Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիան, առաջին երկուսը՝ արդյունաբերական, երրորդը՝ սովխոզի կյանքից։ Երեք երկում էլ Դեմիրճյանը ձգտում է ասպարեզ հանել զոյություն ունեցող սոցիալական կոնֆլիկտը՝ սովետական մարդկանց և երկրի ներքին թշնամիների միջև, մի

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1933, №№ 8—9։

դեպքում օգտագործելով հոգեբանական դրամայի մեթոդը, մյուս դեպքում դրամայի բնորոշ մոնոմենտալիզմը, երրորդ դեպքում՝ սատիրան:

«Ֆոսֆորային շող» դրամայի մեջ Դեմիրճյանը ստեղծում է համեմատաբար համոզիչ կերպարներ (Բերնադսկի, Դալինա), որոնք վնասարարական աշխատանք են կատարում գործարանում, կյանքին նայում սեփական շահի ու վնասելի տեսակետից: Բայց այստեղ, սխալ սկզբունքի պատճառով, Դեմիրճյանին չի հաջողվում հոգեբանորեն համոզիչ դարձնել սոցիալական կոնֆլիկտը: Նրա դրական հերոսը՝ գործարանի նոր ղեկավար Ռադչինը, ալստես առած, կեղծ մոնոմենտալիզմի սկզբունքով է կառուցված, խոսում է ընդհանրապես, վերացական, զուրկ է հոգեկան ապրումներից, ներքին հմայքից, անհատական գծերից: Այս պարագայում մոնոմենտալիզմը ընկերանում է սխեմատիզմին և հերոսական բնավորության փոխարեն ասպարեզ է դալիս զտարյուն, «իդեալական» դրական հերոսի խրտվիլակը: Ստեղծագործական այս սկզբունքը ավելի մեծ ավեր է գործել «Կապուտան» դրամայում: Դրամատուրգը փորձել է ջուլյց տալ ջրանցքի շինարարության մարդկանց հերոսական պայքարը՝ աշխատանքը շուտ ավարտելու և սովետական հիմնարկներում բուն դրած թշնամիներին մերկացնելու ասպարեզում: Նա ձգտել է ստեղծել հերոսական դրամա, հասարակական-քաղաքական խնդիրների միջոցով արտահայտել «ժողովրդի ճշմարտությունը, որի համար նա դարերով կռվել, տանջվել, արյունոտվել է, ստեղծել է ալդ ճշմարտության հերթաթիվ և ներկա իրականության մեջ տեսնում է իր ճշմարտության հաղթանակը»: Այդ իմաստով էլ նա իր դրաման համարում է հերոսական ժանրի երկ: Բայց ժողովրդական այս մեծ ճշմարտությունը, դժբախտաբար, գեղարվեստական ձևի մեջ չի ստանում կոնկրետ մարմնավորում, հերոսական բովանդակություն: Դրամայի հերոսները, ժամանակի դրական մարդիկ, որոնք կոչված են հաստատելու ժողովրդական մեծ ճշմարտությունը, հանդես են գալիս շատ ընդհանուր գծերով և զեկվարատիվ խոսքով: Ինչպիսի ճիշտ նկատել է թանաջատությունը, այստեղ էլ նոր մարդիկ ավելի արտաքին հարարերություններով են հանդես գալիս, քան ապրումներով, ներքին դրամայով: Այս պատճառով էլ հերոսական դրաման հնչում է միայն առանձին մանրամասների ու տեսարանների մեջ, ամբողջության մեջ չի տալիս ժամանակի էպիկական կերպարներն ու տիպերը: Այստեղ ավելի տպավորիչ են վնասարարներն ու նրանց գործակիցներ

Մեսեդոբյանը և Արուսը, քան նրա հակառակորդները՝ աշխատանքի մարդիկ, որի պատճառով էլ դրամայի կոնֆլիկտը զրկվել է ներքին ու արտաքին պայքարի հիմնական ակունքից: Առհասարակ պետք է նշել, որ 30-ական թվականների դրամատիկական շատ երկեր (ինչպես Մ. Փոշարյանի «Կույր երաժիշտը») գրված էին սյուժետային նույն տրաֆարետով՝ վնասարարների, նրանց համակիրների և դրական մարդկանց միջև եղած հակասություններ, աչքի էին ընկնում նույն սխեմատիկմով և դրա հետ միասին, շունեին նաև այն արժանիքները, որ կային Դ. Դեմիրճյանի դրամաներում:

Գրական-բեմական արժանիքով անհամեմատ ավելի բարձր էր «Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիան, որն ուղղված էր վնասարարությունից դեմ: Այստեղ արդեն չես կարող գտնել սխեմատիկմն ու շարվոնը, այս երկի մեջ հորդում է ծիծաղն ու ծաղրը: Դեմիրճյանն ասպարեզ է հանում հին հասարակությունից մնացած տականքներին, որոնք, ի մի հավաքվելով, թալանում են պետական հարստությունները: Դրամատուրգը ստեղծում է բազմաթիվ պատկերներ, որոնք ընդգծվում են դրություն, բնավորության և խոսքի կոմիկմով: Բացասական հերոսները ցինիկ հանդեպությամբ արդարացնում են իրենց ապրուստը, իրենց «ուտելու բնական պահանջն» էլ մտցնելով պետական պլանների մեջ: «Նապոլեոն Կորկոտյան» կոմեդիան շնչում է խոր ատելությամբ՝ դեպի պարտաբույծները, կյանքի բացասական երևույթները: Դա երգիծանքի առողջ հիմքն էր:

Այդ գործն էլ ուներ իր թերությունները, կոմեդիան ֆինալի մեջ չի հասնում գաղափարական ընդհանրացման, կարծես թի մնում է կենցաղի և մանրուքների շրջանակում: Դա, ըստ երևույթին, կապված էր Դեմիրճյանի այն կարծիքի հետ, թե բնավորությունների դրամայում երկրորդ պլան պետք է մղվի ընդհանուրը, մոռումհետալը: Սա մետաֆիզիկ ըմբռնում էր, որ զգալիորեն խանգարում էր տաղանդավոր դրամատուրգին՝ անկաշկանդ ստեղծագործելու: Բայց, այս բոլորով հանդերձ, ակնհայտ է նրա դրամատուրգիայի գրական-պատմական նշանակությունը՝ սովետահայ դրամատուրգիայի ստեղծման և թատրոնի պատմության մեջ, քանի որ նա որոնում էր, գտնում էր, երբեմն էլ՝ սայթաքում:

30-ական թվականներին ստեղծվեցին նաև մի շարք պիեսներ՝ քաղաքացիական կռիվների պատմությունից: Այդ երկերի մեջ ավել կամ պակաս չափով արտահայտվում էր հեղափոխական պայքարի ռումանտիկան, ժողովրդի ապագայի համար ընկած նահատակների

վեհույթյունը և հերոսականությունը: Դա էլ կենդանություն և լիցք տվեց սովետահայ թատրոնին: Այդ թեմային էին նվիրված Աբմեն Գուլակյանի «Արշալույսին» և «Մեծ բարեկամություն», Արշ. Դարբնու «Երբ բացվում է մանուշակը» պիեսները, Գ. Սարյանի «Երեք երգ» դրամատիկական պոեմը:

Գեղարվեստական արժանիքներով մեծապես զնահատելի երևույթ էր Վ. Վաղարշյանի (1894—1959) դրամատուրգիան, մասնավորապես նրա «Օղակում» պատմա-ռեոլյուցիոն դրաման:

Վաղարշ Վաղարշյանը ծնվել է Շուշի քաղաքում, հացթուխի ընտանիքում: Վաղ հասակից արտահայտվում է նրա սերը դեպի թատերական արվեստը. պատանուն գրավում է ժամանակի հայ նշանավոր դերասանների ռեալիստական արվեստը: Շուտով նա մտնում է թատերական սիրողների խումբը և փորձեր է կատարում դրամատուրգիայի ասպարեզում: 18 տարեկան հասակում նա գրում է «Փող և տաղանդ» պիեսը: Հոկտեմբերյան ռեոլյուցիան խոր ազդեցություն է թողնում երիտասարդ արվեստագետի վրա: Նա ոգևորվում է նոր գաղափարներով և ռեալիստական արվեստով: Գալով Հայաստան, Վաղարշյանը իր տաղանդը նվիրաբերեց նոր արվեստի ստեղծմանը, դառնալով սովետահայ թատրոնի սյուներից մեկը, մի խոշոր արվեստագետ, որ մեծապես նպաստեց սովետահայ թատերական կուլտուրայի բարձրացմանը: Մեծ կուլտուրան, լայն զարգացումը, զգաստ ուսյիլումը նպաստեցին ստեղծելու բեմական անկրկնելի կերպարներ՝ կասիկ և ժամանակակից դրամատուրգիայում: Վաղարշյանի արվեստը լայնորեն ճանաչվեց ռեսպուբլիկայում և նրա սահմաններից դուրս. նրան շնորհվեց ՍՍՄԽ ժողովրդական արտիստի կոչում: Սրանով չի սահմանափակվում նշանավոր արվեստագետի ծառայությունը հայ թատրոնին. նշանակալից է նրա դերը նաև դրամատուրգիայի մեջ: Սկսած 30-ական թվականներից Վաղարշյանը ղեկավարեց աշխատում է դրամատուրգիայի ասպարեզում, գրում է մի շարք դրամաներ, որոնք դառնում են գրական յուրօրինակներ: Բնե է բարձրանում «Օղակում» դրաման՝ քաղաքացիական կռիվների պատմությունից: Այնուհետև նա գրում է «Ֆինանսների միլիոնատը» կոմեդիան՝ վտարանդի ավանտյուրիստների գործունեության մասին: 1935 թ. Վաղարշյանն ուսումնասիրում է «Սամա ծուր» էպոսի պատմները և գրում «Սասունցի Դավիթ» չափածո դրաման:

«Օղակում» դրաման ժամանակին լայն ընդունելություն գտավ: Վաղարշյանն առաջինն էր, որ դրամատուրգիայի նյութ դարձրեց

Հայաստանի պատմության ճակատագրական շրջանը՝ սովետական իշխանությանը անմիջապես նախորդող քաղաքական երևույթները։ Դրամայում պատկերված է լեռնային Հայաստանի կյանքը՝ 1920 թվականին, երբ Հայաստանում տիրապետում էին դաշնակցականները։ Դրամատուրգը ստեղծել է արտահայտիչ ու բնական կոնֆլիկտ՝ քաղաքական ավանտյուրիստների և ժողովրդի մարդկանց, դաշնականների և բոլշևիկների միջև։ Դրամայում ուժեղ է պատկերված հարստահարված ժողովրդի ծանր կյանքը. դաշնակցականների ավանտյուրան ամբողջապես ծանրանում է ժողովրդի ուսերին։ Վաղարշյանը ցույց է տալիս դաշնակցականների «հայրենասիրության» սոցիալական աստաղը։ Իրենց գոյությունը պահպանելու համար նրանք մոռանում են հին «ազգային հաշիվները» թուրք մեծահարուստների հետ և միասին հանդես գալիս բոլշևիկների դեմ։ Պատմական այս ճամարտությունը բնականություն է հաղորդում Մելիք աղայի և Ռաշիդ բեկի կերպարներին։ Ասլան ամին՝ ժողովրդի ընդերքից կլած հերոսը, խորապես հուզում էր դրամայում պատկերված դեպքերի ականատես հանդիսականին իր ողբերգական ճակատագրով, դժվարին ապրումներով, որ նրան բերում է հեղափոխության ուժերի ոլորտը։ Վաղարշյանի «Օղակում» դրաման ժամանակին հնչեց պատմական ճամարտության, հոգեբանության և պատմական երևույթները ճիշտ ներկայացնող սուր կոնֆլիկտի շնորհիվ։ «Օղակում» դրաման արտահայտում է քաղաքացիական պատերազմի պայթյունը, նոր կյանքի զարթոնքի նշանները, նոր դարաշրջանի հոգեբանության սաղմնավորումը։ Այս խմաստով դրաման ձևը է բերում նաև հերոսական գծեր, քանի որ արտահայտում է համաժողովրդական պայքարի և հոգեբանության մի շարք կողմերը, կովի դուրս եկած մարդկանց հերոսական ողմանտիկան։ Ուշագրավ էր Վաղարշյանի «Ֆինանսների մինիստր» քաղաքական կոմեդիան, որված Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» կոմեդիայի ազդեցությամբ։ Վտարանդի հանքատերերը, քաղաքական գործիչները, դաշնակցական պառլամենտի անդամները երազում են կրկին վերագառնալ Հայաստան, տապալել սովետական կարգերը։ Այդ հույսով են ապրում խմբապետն ու խմբագիրը, պառլամենտի նախագահն ու հանքատերը։ Այս ֆոնի վրա ցայտունորեն գծագրվում է «Ֆինանսների մինիստրի»՝ Բարսեղյանի կերպարը։ Այս բախտախնդիրը հավատացնում է պառլամենտի նախագահին, որ ինքն է հնդկահայ հարուստ Բարսեղյանը։ Հարստության ժառանգները, բոլոր իշամեղուները թռչում են այս-

տեղ: Նախագահի ընտանիքը՝ մայր ու աղջիկ, խմբագիրն ու խմբապետը հրավիրվում են մեծ հանգեսի: Կադմակերպվում է խընջույք, Բարսեղյանը ընտրվում է դաշնակցական անգո կառավարության «ֆինանսների մինիստր»: Կոմեդիան ավարտվում է բախտախնդիր մարդկանց, երկրից դուրս նետված թշնամիների ձախողումով: Դրամատուրգը կարողացել է գտնել կոմիկական սուր գրություններ, որոնց մեջ հերոսները երևում են իրենց ամբարտավանությամբ և քաղաքական ստորաքարշությամբ: Կոմեդիայի սրամիտ սյուժեի մեջ բացահայտվում է այդ բախտախնդիրների քաղաքական էությունը՝ խոր ատելությունը անընդհատ ուժեղացող սովետական երկրի և ժողովրդի նկատմամբ:

Վաղարշյանը նույնպես համակվեց հայ ժողովրդական էպոսի նկատմամբ եղած ընդհանուր հեռաքրքրությամբ: Նրա «Սասունցի Դավիթ» չափաժողովրդաման հեռաքրքրական փորձ էր ժամանակի հայ դրամատուրգիան նոր ձևով և նոր նյութով հարստացնելու իմաստով: Բայց անհրաժեշտ է ասել, որ դրամատուրգը չկաշողացավ պատշաճ ձևով բացել էպոսի գեղեցկությունները: Ամենից առաջ նա հարազատ չի մնացել էպոսի ոգուն և էպիկական հիւսիքովը հաճախ դարձրել է սովորական ոեալիստական պատմություն, ստեղծել է մի շարք ինքնահնար կերպարներ ու դրվագներ: Դրամատուրգը զգալի տուրք է տվել նաև գեեհիկ սոցիոլոգիզմին: Զտփաղանց մեծ տեղ հատկացնելով սոցիալական ներքին պայքարին՝ նա անհրաժեշտ խորություն էր պատկերել Սասնա տան զավակների պայքարը օտարերկրյա զավթիչների դեմ: Բացի այդ, դրամատուրգը հմտությամբ չի տիրապետում բանաստեղծական լեզվին, այդ պատճառով էլ նրա դրաման հաճախ ընդգծվում է բրոնազգեստի շարադրանքով և ձևի անկատարությամբ:

Առանձին հաջողություն ունեցավ «Վանքաձոր»՝ դրաման (1944): Այս երկի մեջ դրամատուրգը հասավ արվեստի նոր աստիճանի, ստեղծելով խոր դրամատիզմով հագեցած հոգեբանական պիես: Այստեղ պատկերվում են կոլտնտեսային կյանքի մի շարք երևույթներ, մերկացվում են սովետական իշխանությանը թշնամի տարրերը: Ստեղծագործական լուրջ նվաճում էր կենտրոնական հերոսի՝ Սեթո գայու կերպարը:

Վաղարշյանի լավագույն երկերը զգալի դեր կատարեցին ոգևորական թատրոնի զարգացման մեջ, նոր թեմատիկայի և ինքնուրույն դրամատուրգիայի հաստատման առումով:

30-ական թվականներին աշխուժացավ նաև պատմական թեմատիկան. ստեղծագործական ակնառու հաջողություն էր արտիստ Մկրտիչ Զանանի (1892—1937) «Շահնամն» դրաման:

Մկրտիչ Զանանը ծնվել է Կ. Պոլսում, արվեստագետի ընտանիքում: Պապը բանասաց էր, հայրը երաժիշտ, եղբայրը և հորեղբայրը՝ դերասան: Այս միջավայրը, բնականաբար, մեծ ազդեցություն է թողնում նրա վրա, սեր պատվաստելով արվեստների, հատկապես թատրոնի նկատմամբ: 1911 թ. վահրամ Փափազյանը նրան ընդունում է «Պոլսո հայ դրամատիկ խումբը»: Սկսվում է Զանանի բեմական գործունեությունը: 1919 թ. նա մեկնում է Փարիզ, ընդունվում դրամատիկ դպրոց, հաճախ էլ ունենդրում Սորբոնի համալսարանի դասախոսությունները: Անհեռանկար թափառումներից հոգնած Զանանը 1922 թ. դալիս է Հայաստան: Սունդուկյանի անվան թատրոնի աչքի ընկնող արտիստը շուտով քացահայտում է նաև իր ստեղծագործական ունակությունները դրամատուրգիայի ասպարեզում, գրում է նաև շատ հետաքրքրական հոդվածներ: 1934 թվականին նա գրում է «Շահնամն» դրաման, որը շահում է ՍՍՄՄ Մինիստրների Սովետի հայտարարած համամիութենական մրցանակաբաշխության ժյուրիի երրորդ մրցանակը: «Զանանի պիեսը, — նշում է ժյուրին, — բեմականորեն չափազանց է ֆեկտավոր է և զրված է սքանչելի բանաստեղծական լեզվով»: 1935 թ. Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնը մեծ հաջողությամբ բեմադրում է Զանանի դրաման:

«Շահնամն» նվաճում էր հայ դրամատուրգիայի համար, քանի որ նյութով և դրամատուրգիայով, կուլտուրայով և արվեստով բերում էր ինքնատիպ գծեր, բնավորություններ և կերպարներ: Զանանը պատկերում է ֆեոդալական Պարսկաստանը, նյութ առնելով նրա ֆուլկլորից ու պատմությունից. ֆաբուլան կազմելիս օգտագործել է նախորդ դարերի մի շարք գրողների և պատմիչների՝ Մ. Ֆ. Ախունդովի, Առաքել Դավրիժեցու, Հակոբ Զուղայեցու, Զոն Մալկույմի մի շարք գործերը: Հեղինակը, սակայն, բնավ նպատակ չի ունեցել գրել պատմական դրամա՝ Պարսկաստանի անցյալի մասին: «Շահնամնում» պարսկական ֆոնը լուի ղեղարվեստական միջոց է՝ արևելյան երկրների սոցիալ-քաղաքական և ժամանակակից մի շարք հարցերի շուրջ հրապարակով մտածելու համար: Այսպես է մեկնաբանում իր դրաման հեղինակը: Զանանը հիանալի է պատկերում քաղաքական միջավայրը, արյունալի ինտրիգներն ու նենգությունը, ստեղծելով ներքինի խոշա Մուբարեքի և Շահի գունեղ կերպարները:

Կենդանի են շահի շրջապատի մարդկանց և հարեմի կանանց պատկերները: Բայց սա սոսկ արտաքինն է. դրամատուրգը հեռանում է արեւելքի նկարագրության տրագիցիոն, տրաֆարետ ձևերից, ձգտելով առաջ քաշել ըստ էության խոր, սոցիալական և փիլիսոփայական նշանակության հարցեր: Դա ժողովրդի պատուության և միապետության դաժանության, ժողովրդի մարդու և ժողովրդի ժողից դուրս եկած դավաճանի հակադրությունն է, որ դրամայում հասնում է դարմանալի կոնկրետության: Ընկնում է շահը և հանգամանքների բերումով (դրամատուրգը օգտագործում է նաև մի շարք պայմանականություններ) Միրզա Յուսուֆը, որը միշտ ժողովրդի մեջ էր և նրա կարիքներից էր խոսում, դառնում է թագավոր: Միապետությունը և ժողովրդասիրությունը անհարիր են միմյանց: Յուսուֆը մոռանում է իր երեկվա բարեկամներին, հողադուրկ գյուղացիներին, արհեստավորներին, որոնց անխնա շահագործում են տեղական խաներն ու անգլիացիները:

Շատ բնական է ժողովրդական հերոս, որմնադիր Կուլաքի կերպարը: Նա ժողովրդի մարդն է, որ հրաժարվում է նախկին ընկերոջից՝ Յուսուֆից, համարելով նրան ավելի վտանգավոր ու նենգ, քան նախկին շահը:

«Շահնամն» դրամայում արտացոլված են միապետության դեմ ուղղված այն շարժումների արձագանքները, որոնք մեծապես ուժեղացել էին XX դարի սկզբին: Զանանի իր պիեսով դատապարտում է միջավայրին ունակցիայի ուժով պահպանվող արեւելյան միապետությունը և կենդանի գույներով պատկերում ժողովրդի մարդկանց՝ ծանր կյանքով, տառապանքով, հերոսներին՝ ըմբոստությանը և անհաշտությանը: Զանանի դրաման գրված է դրամատուրգիական ձևի սուր ղգացողությամբ:

Պատմական ողբերգության և դրամայի հետաքրքրական փոփոխությունը հանդես եկան նոր մարդիկ: Լյուվլիդ Միքայելյանը գրեց «Գոշը», Մելիք Քոչարյանը՝ «Զումշուղ վարանդացի» պատմական դրամաները, Ա. Արաքսյանը՝ «Կոմս Էմմանուելը»: Երիտասարդ դրամատուրգների երկերում ականեր և անկեղծ ձգտում՝ ցուցադրելու ժողովրդի հերոսականությունը և վճռական դերը՝ հայրենիքի պաշտպանության և առհասարակ պատմության մեջ: Սրանցից մասնավորապես ուշագրավ է «Գոշը», որ հայ ժողովրդի պատմական անցյալն իբրև դասակարգերի պայքար մեկնաբանելու առաջին փորձն էր սովետահայ դրամատուրգիայում: Դրամայում արտացոլում են գտել մի կողմից աղնվականների ու հոգևորական-

նության և մյուս կողմից ժողովրդի միջև ընկած սոցիալական անհաշտ ներհակություները: Պատմական թեմայի մեջ ևս ցայտունորեն դրսևորվեց Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիական ձիրքը: 1938 թ. Նա գրեց «Երկիր հայրենի» հերոսական դրաման՝ հայոց միջնադարյան պատմության նշանավոր անցքերի մասին: Այս դրամայի մեջ Դեմիրճյանը կարողացավ մարմնավորել իր նախասիրած հերոսականությունն ու մոնումենտալիզմը: Ինչպես ամենուր, այստեղ էլ գրողը ձգտում է դրամայի մեջ արտացոլել ժողովրդի ճշմարտության գաղափարը, որը առհասարակ կարմիր թելի պես անցնում է նրա ողջ դրամատուրգիայի, վիպակների, նշանավոր պատմավեպի միջով: Հմտությամբ ցույց տալով երկու տարբեր հոսանքների պայքարը՝ աղգային անկախության պաշտպանների և Բյուզանդիայի գործակալների ու դավաճանների միջև եղած կոնֆլիկտը, Դեմիրճյանը ասպարեզ է հանում ժողովրդին ու ժողովրդի մարդկանց... Զենոն, Բարսեղ, Բրաբիոն, Ալծեմնիկ, զինվորներ, — սրանք ստեղծում են ժողովրդի հավաքական կերպարը, ներկայացնում ժողովրդին՝ հայրենի հողի սիրով, հայրենիքի անմահության խոր գիտակցությամբ: Հենց դրանով էլ դրաման դառնում է իրոք բովանդակալից ու հերոսական, բնական ու ազդեցիկ: Այդ մեծ արժանիքը, հայրենական կուլի անկեղծ պաթոսն ու ոգևորիչ շունչը, հայրենասիրական բովանդակալից խոսքը «Երկիր հայրենի» դրամային հաստատուն տեղ տվին հայ թատրոնի իադացանկում: Այնտեղ մարմին է առել հայրենի ժողովրդի իմաստությունը հողի մասին: «Հողն արչունով է ներկված, հողը վերցնել չի լինի, ծանր է: Վերջը կմնա էլի հողը, էլի ուամիկը... հողը չերթար, ուամիկ չերթար», — հավերժության այս ինքնագիտակցությամբ է ապրել ժողովուրդը: Դա մեր գրականության, մասնավորապես դրամատուրգիայի գաղափարական պայծառ ընդհանրացումներից մեկն էր՝ 30-ական թվականներին:

ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

Ստեփան Զորյանի ստեղծագործական ուղին՝ նրա գրական գործունեության շուրջ հիսուն տարվա պատմությունն անխզելի թելերով կապված է հայ ժողովրդի կյանքի հետ:

Գրական գործունեության առաջին իսկ քայլերից կանգնած լինելով հայ դասական գրականության ակունքների մոտ, Ստ. Զորյանը շարունակեց նրա ռեալիստական բարձր տրագիցիաները:

Ահա թե ինչու սպառահական չպետք է համարել այն փաստը, որ Ստ. Զորյանի մուտքը գրականության մեջ ողջունեցին այնպիսի խոշոր ռեալիստներ, ինչպես Հովհաննես Թումանյանն ու Ալեքսանդր Շիրվանզադեն:

Հայ և ռուս կլասիկ գրողները, մասնավորապես Հովհաննես Թումանյանը և Անտոն Զեյտովը եղան Զորյանի գրական ուսուցիչները, ձևակերպեցին արվեստի էության ու խնդիրների մասին նրա էսթետիկական ըմբռնումները: Անցյալի մեծ ռեալիստների գրքերի վրա ծնվեցին սկսնակ գրողի և ապագա վարպետի առաջին երազանքները: Ռեալիստական գրականության հարուստ փորձի ուսումնասիրության միջոցով նա ըմբռնեց, թե ի՞նչ լայն հասկացողություն է արվեստը, որքա՞ն անսպառ հնարավորություններ է պարունակում նա իր մեջ, և ինչպես է այդ բոլորից կազմավորվում գեղարվեստական ինքնատիպությունը: Նա հասկացավ, որ կենդանի իրականությունը՝ ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, երկրի բնությունը, պատմական տրագիցիաներն ու միջավայրը, մարդու հագեցանական ու սոցիալական կապերի բնութագրումն է արվեստի երկերի հոդն ու վիճարանը, որ ամեն մի գրողի նշանակությունը կուտարացի պատմության մեջ նախ և առաջ չափվում է իր ազ-

գային արմատներին, ժողովրդական տարերքի հետ ունեցած կապերով, ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունների անդրադարձման աստիճանով:

Ստ. Զորյանի՝ խոսքի նուրբ, խորաթափանց արվեստագետի, ստեղծագործությունն արտացոլում է հայ ժողովրդի բազմամյա փորձն ու կենցաղային յուրահատուկ կոլորիտը, սոցիալական հին ու նոր կյանքի երևույթները, ժողովրդի պատմական նոր բախտի ու աշխատանքի առանձնահատկությունները: Այդ ստեղծագործությունը ամբողջացված ու բազմազան կերպարների, ժողովրդական կենսափորձի ու գունեղ բնապատկերների, գեղեցիկ խոսքի ու գրական ընտիր ձևերի յուրահատուկ աշխարհ է: Ժողովրդի պատմական ճակատագրին վերաբերող էական հարցերն առաջ քաշելու, գաղափարական առաջադր ձգտումների, սուր դատողականության և գրական բարձր վարպետության շնորհիվ Ստեփան Զորյանը դարձել է ամենաճանաչված հեղինակներից մեկը ոչ միայն Հայաստանում, այլև Սովետական Միության մեջ: Նրա գրվածքները մեծ տիրաժներով բազմիցս հրատարակվել են ռուսերեն, ուկրաիներեն, լատիշերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն, լիտվերեն, ինչպես նաև տեղերեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, լեհերեն, չեխերեն:

1

Ստեփան Զորյանը ծնվել է 1890 թվականին Ղարաքիլիս գյուղաքաղաքում (ներկայիս Կիրովականում), նահապետական գյուղացու հարկի տակ: Ստ. Զորյանի ծննդավայրը Հայաստանի ամենահետադարձական, ամենագեղեցիկ անկյուններից մեկն էր, հարուստ պեյզաժով, բարբերի յուրահատուկ կոլորիտով, մարդկային ամենատարբեր բնավորություններով:

«Մեծ չի մեր քաղաքը,— պատմում է Զորյանի հերոսը նրա ծննդավայրի մասին,—բայց սիրուն է. մի կողմը անտառ է, մյուս կողմը՝ սարեր, ետևը՝ սարեր, առաջը՝ սարեր, ու էդ սարերի ու անտառի արանքում՝ մեր քաղաքը: Երեք կողմից էլ ջրեր են գնում խշշալով. երբ դիշերը, քաղաքի քնած ժամանակ, դուրս ես գալիս դուռը, ամեն կողմից ջրի խշշոց է լսվում—խը՜շշ, խը՜շշ, խը՜շշ... ականջներդ թշշում են: Միայն էն ժամանակ, երբ պեղզը գոգոալում գալիս է ու շվացնում՝ ա՛ռւ՛ռւ,— սար ու ձոր դրմբդմբում են, էդ ժամանակ է՛լ ջրի խշշոց չես լսում: Միայն էդ ժամանակ»:

Ղարաքիլիսան այդ տարիներին, — «Խնքնակենսագրության» մեջ պատմում է, Զորյանը, — «շնչում» էր ազգային ավանդություններով ու տոներով, կատարվում էին ծաղիկների (Համբարձում), անձրևի (Վարդեառ), բերքի տոները, երիտասարդները երազում էին Աբովյանի Աղասու մասին, նորահարսները օժիտ էին տանում Վարդան Մամիկոնյանի պատկերով ձեռագործներ:

Արտաքուստ խաղաղ ու անվրդով այդ փոքրիկ դժուարադաքում սակայն, ծանր, անտանելիորեն ծանր էր կյանքը, զուրկ նրա բնության գեղեցկության ցուքերից: Քաղաքի բնակիչների վրա, որոնք մեծ մասամբ արհեստավորներ ու հողի հետ կապված գյուղացիներ էին, կապարի ծանրությամբ իջնում էին դառը ճակատագրի հարվածները:

Զորյանի մանկության տարիների Ղարաքիլիսան, համեմատած մյուս վայրերի հետ, ապրում էր բավական աշխույժ կյանքով, և որովհետև գտնվում էր երկաթուղային գծի վրա, կապված էր նաև դրսի աշխարհի հետ: Գալառական քաղաքում երկաթուղու առաջին սուլոցն առաջ բերեց բարձրի ու մարդկանց կենցաղի փոփոխություններ, աշխուժացրեց արհեստներն ու առևտուրը: Ավելի խորացան սոցիալական հակասությունները, առաջ եկան նոր երևույթներ, որոնք կերպարանափոխեցին քաղաքի բնակիչների սովորական կյանքը:

«Խնքնակենսագրության» մեջ Զորյանն ասում է, որ առաջին տպավորությունները ստացել է ծննդավայրի չքնաղ բնությունից, նրա վեհանիստ, կուսական անտառներից, և «հարազատ ժողովրդի կյանքից, որն տնի հարուստ ֆուլկոր և ավանդություններ»:

Մանկության ուժգին տպավորությունները, որոնք սկսվում են նահապետական աշխարհում տեղի ունեցած դրամատիկ անցքերից, անտարակույս, խոր հետք են թողնում սլատանի Զորյանի վրա, նրա գիտակցությանն են հասցնում սոցիալական անարդարության առաջին աղետ սլատկերները, թե ինչու է «տանուտեր Արսենը հայհոյում հորը, ծեր քահանա Տեր-Սարգիսը գանգաւորում իր եկամուտի պակասությունից, քեռի Միմոնը խոտում անտառում թաքնված գանձի մասին, իսկ հարեան Պետրոսը հավան չի կենում երկաթուղուն»:

Պատանու կյանքում մեծ ուրախություն էր Զաքար վարժապետի «գաղտնի» դպրոցը, ուր նա սովորում է գրաճանաչություն, իսկ դրա փակվելուց հետո՝ Ղարաքիլիսայի ուսական դպրոցը, որտեղ Զորյանն ստանում է իր նախնական կրթությունը: Այս դրպ-

բողոքում սովորելու տարիներին արդեն Զորյանը հափշտակվում է գրականություն, գլխեր են է լուսացնում սիրած հեղինակների գրքերի վրա: Իր մի նամակում Զորյանը գրում է. «Սովորելով ռուսական դպրոցում, ես և իմ հայ դասընկերները, բնականաբար, հայ գրականությունից առաջ ծանոթանում էինք նախ ռուս գրականությանը, թե՛ դասագրքերում տպված հատվածներով, թե՛ առանձին գրվածքներ կարդալով, և թե՛ ուսուցիչների զրույցների միջոցով: Կոիլովի, Պուշկինի, Լերմոնտովի հետ միասին (այն ժամանակ և Տոլստոյին լայն չափով չէին անցնում) մեր ամենասիրած հեղինակներից էր և Նիկոլայ Վասիլևիչ Գոգոլը: Առաջին երկը, որ կարդացի, այդ՝ իր արվեստի ընթացքում չկորցնող հեղինակից, «Շինելն» էր... Զավեշտական և միաժամանակ անչափ խղճալի Ակակի Ակակիևիչը օրերով չէր հեռանում մտքիցս. նա ինձ թվում էր ոչ թե հեղինակի կողմից հորինված պերսոնաժ, այլ կենդանի մարդ, որ աշխատում է դեպարտամենտում, քալում է Պետերբուրգի փողոցներում... և հանկարծ ենթարկվում է տխուր արկածի: Սա խղճում էի նրան, որ այնքան մեծ զրկանքով ձեռք բերած շինելը գողերը հանում են հագից... միևնույն ժամանակ նա ինձ թվում էր բախտից ու մարդկանցից մերժված մի խեղճ, հասարակ մարդ շրջո մայրաքաղաքի փարթամ հասարակության մեջ, որ կյանքը լայնորեն վայելելով, չի նկատում, չի խղճում Ակակի Ակակիևիչի նման խեղճ մարդկանց...»:

Ռուս գրականությունից բացի, Ստ. Զորյանի հոգեկան աշխարհի ձևավորման մեջ վճռական դեր են խաղացել հայ գրականություն անմահ երկերը՝ սկսած Խաչատուր Աբովյանի «Վերքից» մինչև իր ավագ ժամանակակից Հովհաննես Թումանյանի իմաստուն պարզությամբ կատարյալ ժողովրդային պոեզիան, և մասնավորապես հայ ժողովրդի բանավոր ստեղծագործությունը՝ ավանդություններն ու հեքիաթները, մեծ, անմահ, էպոսը: Զորյանի ծննդավայրում, ինչպես պատմում են ժամանակակիցները, հաճախ էին հայտնվում թափառական հայ գուսաններն ու հեքիաթասացները, պատմում ժողովրդի մղած հերոսամարտերի, դուրացական Հայաստանի, չար ու բարի ուժերի մասին: «Առաջին անգամ մեր էպոսը լսել եմ մանկությանս օրերին՝ թափառական զորարներից», — ասում է Զորյանը, նկարագրելով այն բավականությունը, որ ստանում էին թափառական զորարների շուրջը բոլորած գյուղացիները՝ նրանց պարզալուր ու միաժամանակ հերոսական ոգով ներթափանցված պատմություններից: Անտարակույս է, որ Զորյանի գե-

ղարվեստական ոճի, նրա պատմելու արվեստի ձևավորման մեջ գեր են խաղացել այդ թափառաշրջիկ գուսանները, նրան կապելով հարադատ ժողովրդի կյանքի, գեղարվեստական մտածողության, լեզվի ու ավանդույթունների հետ:

1906 թ. ավարտելով Ղարաքիլիսայի ռուսական դպրոցը, Զորյանը մտնում է ինքնուրույն կյանքի ասպարեզ, Նույն տարին նա արդեն Թիֆլիսում էր, Անդրկովկասի կուլտուրական կյանքի կենտրոնում, որտեղ և համախմբված էին հայ գրականության գրեթե բոլոր խոշոր վարպետները:

Թերթերից մեկում աշխատանքի անցնելով որպես թարգմանիչ, Զորյանը ծանոթանում է Նար-Դոսի հետ, որը նույն թերթի ռժաբանն էր: Հետզհետե լայնանում է նրա գրական ծանոթների շրջանը:

1913-ից Զորյանն աշխատում է «Մշակի» խմբագրատանը, հանդես գալով նաև ինքնուրույն պատմվածքներով: Նոր միայն գրական նախափորձեր անող երիտասարդ գրողն արժանատում է գրականության մեծ վարպետների ուղադրությանն ու խրախուսանքին: Նա մեծ հափշտակությամբ սկսում է ուսումնասիրել համաշխարհային գրականության նշանավոր երկերը, խորանում է արվեստի ներույթունների ու դադախերների մեջ: «Իմ սիրելի գրողներն էին Լև Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Զեյսովը, Ֆլորերը և Մուսասանը: Մի ժամանակ տարվեցի իմպրեսիոնիստներով և սիմվոլիստներով: Բայց դա կարճ տևեց. ռեալիստները միշտ էլ հաղթում էին: Ինձ զարմացնում էր ռուսների անկեղծությունը, անմիջականությունը, հոգեբանական խորությունը, ֆրանսիացիների ձևի հզվածությունն ու կառուցիկ կոմպոզիցիան», — գրում է Զորյանը հետագայում, համառոտ ինքնակենսագրության մեջ: Աշխարհի մեծ ռեալիստները նրան ակնածանք են ներշնչում, տանում են բարձր արվեստի, կյանքի հետ կապված գրականության ուղիներով: Ստեփան Զորյանի գրական ըմբռնումների և գեղարվեստական ճաշակի կազմավորման մեջ իրենց ստեղծագործությամբ և խմաստալից խորհուրդներով մեծ դեր են խաղացել Հովհաննես Թումանյանը, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Վահան Տերյանը, որոնք ուղադրությամբ հետևել են նրա ստեղծագործական հառունացմանը:

Հովհաննես Թումանյանը, որ այդ ժամանակ Հայ գրողների Կովկասյան Ընկերության նախագահն էր, հաճախակի իր մոտ էր հավաքում սկսնակ գրողներին ու նրանց առջև սփռում «արվեստի գաղտնիքները»: Զորյանն իր հուշերում պատմում է նման հանդի-

պումներից մեկի մասին, որտեղ Թումանյանը խնդրի է դնում գրել աշխարհի երկեր, որոնք «հողի հոտ, երկրի բուրմունք ունենան», որոնց նյութն առնված լինի ժողովրդի կյանքից, ոճով ու լեզվով պարզ լինեն, արտահայտեն կյանքի ճշմարտությունը: Նրիտասարդ գրողի գիտակցության մեջ մասնավորապես տպավորվում է Թումանյանի հետևյալ խոսքը. «Նրիտասարդը պետք է կյանքին լավ աչքով նայի, առողջ բաներ գրի, թե չէ մեր գրականությունը ժանգոտել է լացի ու արտասուքի մեջ»:

2. Թումանյանը Զորյանի մեջ տեսնում է իսկական գրողին, որին լավ ասպառ է սպասում. «Ես կարդացի ձեր «Փոքրիկ Հանեսը»: Դուք ասպառ վիպասաններից մեկն եք լինելու»:

Զորյանի խոստովանությամբ, Թումանյանն օգնել է նրան «գտնելու իրեն որսկո արվեստագետ»:

Վահան Տերյանը կարդում է մամուլում լույս տեսած՝ գավառական կյանքին նվիրված նրա պատմվածքները և խոստանում առաջարկ գրել զրանց առանձին հրատարակության համար, իսկ Ալ. Շիրվանդադեն, Զորյանի մեջ նշմարելով գրական տաղանդ, խորհուրդ է տվել «կյանքի ճշմարտությունը բարձր դասել ամեն տեսակի գրական ուղղություններից», ցույց տալ «մարդուն իր հոգեբանությամբ», իր միջավայրի հետ ունեցած բաղմակողմանի կապերի մեջ:

Բնությունը Զորյանին օժտել էր գրողի խորաթափանց աչքով և պատմելու անդուգական ձիրքով, գրական միջավայրը նրան տվեց դեղարվեստական առողջ ըմբռնումներ և բարձր ճաշակ, կյանքից նա ստացավ մարդկանց հոգեբանական աշխարհի և սոցիալական կապերի լայն ճանաչություն, և այս բոլորի շնորհիվ հայ գրականության մեջ հռչակվեց մի նոր, տաղանդավոր գրող:

2

Ստ. Զորյանի առաջին պատմվածքը՝ «Քաղցածները», «Լուսա» հանդեսում լույս տեսավ 1909, իսկ առաջին գիրքը՝ 1918 թվականին: Մի ամբողջ տասնամյակ նա տպագրվում էր ժամանակի մամուլում, ու միայն այն ժամանակ, երբ իր մեջ վերջնականապես ճանաչեց գրողին, տպագրության հանձնեց պատմվածքների առաջին ժողովածուն՝ «Տխուր մարդիկ» վերնագրով: Այդ գիրքը ցնծության մեջ ընդունվեց գրական աշխարհում: «Այս գրքում ես դգում

եմ,—ասաց Դ. Դեմիրճյանը,—մեր ազգային գրականության և Լիւրուպական գրական ձեւերի սինթեզը, որ մինչև այժմ մենք չունենինք»:

Գրքում ժողոված պատմվածքները գրված են 1912—1916 թթ. ժամանակաշրջանում և ունեն խոր ընդանրություններ թե՛ արժարժված հարցերի և թե՛ գեղարվեստական ձևի առումով: Զորյանը գրականություն էր բերում մանկույթ ծանոթ դավառական փոքրիկ քաղաքի կյանքն ու տիպերը, դոյություն մի կետի վրա քարացած՝ «տխուր մարդկանց» տառապանքը, առօրյա ծանր հոգսերն ու միջավայրի պատկերները:

Ստ. Զորյանն իր պատմվածքների առաջին գրքում արդեն ղըր-սեդրում է կյանքի երևույթները զննելու սուր դիտողականությամբ. գրողը լիափանցում է մարդու հոգու մեջ, հարադատորեն պատկերում «կոպիտ միջավայրի» ճնշումը մարդու վրա, ցայտուն կերպով քաջահայտում է կյանքի տերերի և նրա խորթ զավակների, արտոնյալների և անիրավիւթների հարաբերությունները: Նա ընթերցողի առջ քաջում է դաժան միջավայրի վարագույլը և նկարագրում ճակատագրից դատապարտված, կրավորական, անձուկ կյանքով ապրող, միջավայրի գույքային հարաբերությունների ծանրությունն անտրտունջ տանող մարդկանց աշխարհը:

«Թաքուն, կամացուկ հառաչող վշտի աշխարհը» պատկերելիս Ստ. Զորյանը գերադասեցապես կիրառում է չեխովյան ռեալիզմի սկզբունքները և յուրովի բողոք արտահայտում մարդկային անհատականությունը ոտնահարող սոցիալական կարգերի դեմ: Չեխովի արվեստի ազդեցությունը Զորյանի վաղ շրջանի պատմվածքների վրա չի սպառվում միայն գեղարվեստական միջոցների նմանությամբ (պատմվածքի կառուցման կերպեր, հումոր, հակիրճ դիալոգ), այլ նաև տարածվում է նրա գրվածքների բովանդակության վրա: Արտահայտելով բնակչության դեմոկրատական խավերի ձգտումները՝ սոցիալական ճնշիչ կապանքներից մարդկային անհատին ազատագրելու հասունացած պահանջի լույսի տակ, Զորյանը ժառանգում էր Չեխովի գաղափարական տրամադրությունը և համապատասխան եզրակացություններ թելադրում իր նկարագրած կյանքի պատկերներից: Տարիներ հետո, անդրադառնալով Չեխովի ռեալիզմի առանձնատկությունները բնութագրմանը, Զորյանը հետաքրքրական բացատրություն է տալիս ուսս մեծ գրողի ստեղծագործությանը, ասելով. «Չեխովը գրում էր կյանքի ստվերոտ կողմերի մասին, չբարձրացնելով իր ձայնը: Դա գրական գի-

տակցված պրիոմ էր: Ուշագիր ընթերցողը այդ պրիոմի ետևում չի կարող չնկատել գրողի մեծ սիրտը»: Չեխովի հետևությունները, բայց իրեն շրջապատող զավառական կյանքի երևույթների հիման վրա, Զորյանն արժարժում է ստրկության ու թմրության շղթաներից մարդկային զգացմունքներն ազատագրելու թեման: Գրողի գիտակցության մեջ այս մոտիվը ծնվում է իբրև յուրատեսակ բողոքի արձագանք այն գոհիվ միջավայրի դեմ, որը խեղդում է հում-հնազանդ, իրենց բաժին հասած հարվածներն անմոռունջ տանող, աննշան մարդկանց, որոնց օրինակով առավել ցայտուն է ընդգծում նրանց գոյության ու փայլալից հույսերի անիմաստությունը: «Տխուր մարդիկ» ժողովածուի հերոսները գերազանցապես հասարակության այն շերտերի ներկայացուցիչներն են, որոնք ամբողջ կյանքում տառապում են, ապրում առանց վաղվա օրվա հավատի, անաղմուկ, ձանձրալի կյանքով:

Հասարակական այս շերտերի կյանքը Զորյանի ստեղծագործության ոչ միայն արտացոլման առարկան էր, այլև իրականության ներքին հակասությունները բացահայտելու միջոցը: Հենց այս կողմով է Զորյանի արձակը առնչվում ժամանակաշրջանի դեմոկրատական գրականության այն պայքարին, որ մղվում էր հանուն մարդավայի կյանքի, հանուն մարդկային զգացմունքների ազատագրության՝ միջավայրի սոցիալական կապանքներից:

Ստ. Զորյանի ստեղծագործության այս նուրբ առանձնահատկությունը չկոհհեղծվեց, մի շարք գրականագետներ միանգամայն սխալ տեսակետ են հայտնել նրա վաղ շրջանի պատմվածքների մասին, այն կապելով ոչ թե քննադատական ուսուցիչի և հասարակական նոր ուժերի շրջադարձի, այլ քննադատական ուսուցիչի քայքայման ընթացքի հետ:

Սովետին՝ Զորյանի ստեղծագործության հետազոտողները, մանրախնդիր ուշագրությունը առաջ քաշելով նրա պատմվածքների որոշ թուլությունները, չեն փորձել հեղինակի արտաբնատ օրյակի տիվ, «չխտված պատմվածքներ» ծածկույթի տակ տեսնել նրա սոցիալական պայթյուն, պատմվածքների հումանիտարական բովանդակությունը, սերը՝ կյանքից մերժվածների, շրջապատի գոհակության անմեղ զոհերի և առեկտություն՝ արտոնյալ դասակարգերի աբսուրդների նկատմամբ: Եվ այս սխալի հիման վրա, չխորանալով Զորյանի գավառական կյանքի պատկերների բուն էության մեջ, քննադատությունը թույլ է տվել մի ուրիշ, ոչ պակաս թյուր մոտեցում՝ Զորյանին համարելով իր հերոսների ճակատագրի նկատ-

մամբ անտարբեր, իր հերոսների նման ուղեկորույս գրող, որն իբրև առանց ցավի հեգնում է «մանր մարդկանց մանր գործերը», ծիծաղում է և զվարճացնում, ու փարվում կյանքի հավիտենական անշարժության գաղափարին:

Գավառական քաղաքի բնակիչների անել կյանքը նկարագրելիս, Զորյանը, ճիշտ է, չի պատկերում ժամանակի հասարակական-քաղաքական պայքարն ու պատմության նոր հերոսին՝ ժողովրդի առջևից քայլող հեղափոխականներին, բայց մի բան շատ ստույգ է. գրողն իր նովելներում շարունակում էր ուսս գրականության մեջ դեռևս Գոգոլից ծայր առած հասարակ, «փոքրիկ» մարդկանց պաշտպանության արողիցիան, ցույց տալով, որ «տխուր մարդկանց» աչքալսին է դարձրել գույքային հարաբերությունների սխտեմը, ստոր-գոնհիկների հասարակությունը մանրացրել է մարդկանց, դարձրել կյանքի խորթ դավակներ:

«Տխուր մարդիկ» պատմվածքների շարքում պատկերված են գավառական քաղաքի բնակիչները՝ աղքատ ուսանողներ, ծխական ուսուցիչներ, դպրոցի վերակացու, գյուղական քահանաներ, ալգետերի, խեղճ ու կրակ հաշվապահներ, մանր լանուֆների գործակատարներ, — միայնակ, համակերպված, կյանքի փակուղիների առաջ հուսահատության մատնված մարդիկ: Դեռ խոստ արվեստագետի հայացքով Զորյանը խափանցում է այդ մարդկանց հոգեբանության մեջ, նրանց կյանքից վերցնում ժպիտ շարժող դրություններ՝ համարյա անեկդոտային սյուժեներ, և նկարագրում բուրժուական հասարակությունից մերժված, թշվառ ու խեղճ մարդկանց՝ հայկական Ակակի Ակակիեիչների սահմանափակ, նեղ աշխարհը, նրանց ճահճացած, թարմությունից զուրկ կյանքի գորշ տաղտուկը: Զորյանի հերոսներն այն մարդիկ են, որ ասպարեզ չունեն կյանքում, ապրում են փոքրիկ երջանկության հասնելու պատրանքներով: Եվ գրողը ոչ թե ծիծաղում է նրանց վրա, այլ խորապես ցավում «Շաքարամանի», «Վնական մարդու», «Կատակի», «Բարիկամների» կամազուրկ, բախտից հալածված հերոսների համար, որոնց կյանքում չնչին ղեպքը դառնում է խոր ողբերգության ու տառապանքի աղբյուր: Եվ ընթերցողն էլ, հեղինակի հետ միասին ծիծաղելով, պատմվածքներն ավարտում է թախիծով, որովհետև դրանց ենթատեքստը «անմեղ մեղավորների» նկատմամբ տածած հումանիստական քնքուշ սերն է, որովհետև այդ մարդկանց համեստ պատրանքներն ու ամենաչնչին ձգտում-

ները խորտակվում են՝ հանդիպելով միջավայրի անտարբերության ժայռին:

Այս պատմվածքներում կյանքի մանրութիւնների ահալոր տրապիզմն արտահայտված է կոմիկական սյուժեների ու ծիծաղաշարժ դրուձյունների միջոցով: Սյուժեների հիմքում ընկած փաստերն այնքան աննշան են, որ երբեմն հիշեցնում են կենցաղային սովորական անեկդոտներ, բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ պատկերման այդ միանգամայն գիտակցված եղանակը դալիս էր ընդգծելու այն ահալոր կոնտրաստը, որ կար մանրացած, յնդված մարդու և նրան այդպէս դարձնող միջավայրի միջև:

Ստ. Զորյանի «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն հետաքրքրական երևույթ էր հայ արձակի մեջ ոչ միայն իր գաղափարական տենդենցներով, այլև արվեստի միջոցների ինքնատիպությամբ: Արձակագիրը պատմվածքը դարձրեց թանձր ու խտացած. իր պատմվածքները սկսելով անխափան լիակցող փաստերից և սյուժեն առաջ տանելով գրեթե կոմիկական պլանով, դրողն, այնուամենայնիվ, ստեղծում է դրամատիկական ցնցող ֆինալներ՝ ընդգծելով կյանքի մանրութիւնների և զվարճալի դեպքերի ամբողջ տրագիկմը:

Ահա «Շաքարամանը» պատմվածքը: «Թիֆլիսի Սալդատսկի բաղարով... անցնում էր մի երիտասարդ՝ մի փոքրիկ կապոց ձեռքին»: Դա մի բանտարկյալ էր, որ նոր էր դուրս եկել բանտից ու գնում էր իր հանգուցյալ հոր մի «լավ ծանոթին»՝ խանութպան Արեւի մոտ՝ օգնութիւն խնդրելու: Տառապալից կասկածանքներից հետո, — թե միգուցե խանութպանը չի հավատա իր անմեղությանը, — նա ոտք է դնում խանութ և այնտեղ թողնում իր վերջին կոպեկները՝ փոխարենը առնելով իր համար բոլորովին անպետք մի շաքարաման: «Մի քանի րոպեից արդեն նա քայլում էր նորից նույն Սալդատսկի բաղարով, նույն կապոցի հետ մի նոր շաքարաման ձեռին...»: Հեղինակը չի ասում, թե ինչ եղավ այնուհետեւ այդ խեղճ, ողորմելի մարդու հետ: Եզրակացութիւնն ինքնին հասկանալի է. թշուառները չունեն պաշտպաններ և նրանց մնում է շարունակել իրենց խեղճուկ գոյութիւնը անտարբեր խանութպանների միջավայրում:

Զորյանի պատմվածքներից մեկի վերնագիրն է «Վճռական մարդը», որի հերոսն է ուսանող Արշամը՝ «Շաքարամանի» հերոսի քախտակիցը: Սրա հետ կապված պատմութիւնը նույնպէս Զորյանը հյուսում է ծիծաղաշարժ մի դրութիւն շուրջը: Ծայրահեղ

կարիքի մեջ տառապող ուսանող Արշամը արդեն քանիներորդ անգամ մտքում որոշում է գնալ վաճառական Թևոսի տուն և պահանջել իրեն հասանելիք դասադիրնը. «—Բավական է այլևս: Գնամ պիտի և ասեմ՝ պարոն, տվեք իմ հասանելիքը... Այո, այդպես էլ կանեմ: Թող նեղանա: Սառը ջուր շատ կա... Անամոթ, ամեն օր «էսօր-էգուց, էսօր-էգուց» և վերջ չկա «էսօր-էգուցին»... խարենբա: Փող ես պարտք՝ տուր, չես տալու—ասա չեմ տալիս... Այն ժամանակ անհիքս կիմանամ: Թե չէ՝ տանել-բերել ու խաբել... Ինքդ լավ գիտես, միջոցներից զուրկ ուսանող եմ և միակ եկամուտս դասադիրնն է... Պարարտ խող է ինքը, կարծես՝ ես էլ իրեն պես ապահով եմ և ամեն օր կակառ եմ խմում...»:

Եվ ի՞նչ հույսեր է կապում նա իր ստանալիք դասավարձի հետ՝ նոր հագուստներ և թերևս ժամանակավոր ապահովություն,—բայց «վճռական մարդու» հոգում կուտակված զայրույթը իջնում է, երբ նա ղեմադրվում է հանդիպում վաճառականին: Նրա հետ էլ կրկնվում է նույնը, ինչ որ պատահել էր «Շաքարամանի» հերոսին. Արշամը վաճառականին պարտք է տալիս իր մի քանի կոպեկը և խորտակված հույսերով դուրս գալիս փողոց: Այստեղ էլ, ինչպես և առաջին գործում, Զորյանն արժարժում է հզվապաշտների աշխարհի՝ դեպի Ուլառներն ունեցած անտարբերության մոտիվը, վաճառական Թևոսի և ուսանող Արշամի կերպարների միջոցով ցուցադրում է այն երևույթը, թե ինչպես է գոհակալ էզոիստական միջավայրն իր ճանապարհից սրբում «խեղճ մարդկանց», որոնք այնքան վճռական են իրենց մտքերի մեջ, մեն-մենակ և այնքան թույլ, անզոր, համակերպվող ու դիմապուրկ, երբ նրանց առջև ցցվում է կյանքի տերերի՝ ուժեղների կերպարանքը:

Զորյանի այս հերոսների շարքում են օրիորդ Մարիամը՝ համանուն պատմվածքի հերոսուհին, ամուրի հաշվապահը, որը մի կատակի պատճառով իր կյանքն ավարտում է կախաղանով, միայնակ, ծեր գործակատար Պողոսը, որի միակ ընկերը կյանքում՝ մոբից ժառանգություն մնացած կատունն է («Բարեկամներ»), «Սպիտակ տան ընակիչները» պատմվածքի լրված, կյանքից մերժված հերոսները, որոնք կամ համակերպվում են իրենց գոյության հետ, կամ, լավագույն դեպքում, պաշտպանվում այն միջավայրից, որը մի դեպքում հասցնում է ծայրահեղ հուսահատության, մյուս դեպքում՝ մղում՝ գտնելու կյանքն իմաստավորելու, մարդու գոյությունը պատճառաբանելու, մարդկային ասորումները զրոհորելու յուրահատուկ միջոցներ: Եթե Զորյանի առաջին շրջանի ստեղծագործության

ընդհանուր միջնորդից և մյուս պատմվածքներից անջատ զննելու լինենք «Սպիտակ տան բնակիչները» պատմվածքը, ապա հնարավոր է այն երևութական տպավորությունը, թե դա միատիկական խորհրդավորություն է մի գրվածք է: Բայց երբ նույն այդ պատմվածքը քննում ենք ոչ թե մեկուսի, այլ մյուսների հետ կապակցված, ապա ակնհայտ է դառնում նրա հումանիստական խոր քուլանդակությունը: Պատմվածքն ունի մոլորակական երգից վերցված հետեյալ բնութանը.

Կան մենավոր, մենակ սրտեր
Անհայտ, անտես հեռուներում,
Ետ ու մթին անտառներում...
— Ո՞վ է նրանց ողջուն բերում:

Հեռավոր անտառում, մենավոր սպիտակ տան մեջ, որ մի ժամանակ եղել է ծծմբի հանքերի բանվորների հանրակացարանը, այժմ իրենց անդորր ծերության օրերն են անցկացնում ծերունի ամուսինները՝ «իրենց հավերի և ծեր շան հետ միասին»: Բայց ահա ծերունի վարդսը անտառում կատարած իր շրջագայություններից մեկի ժամանակ գտնում է եղնիկի մի փոքրիկ ձագ, որը «այնուհետև դարձավ ծերերի հոգատարության ամենասիրելի առարկան»: Անսահման սիրով նրանք կապվում են փոքրիկ եղնիկին, իրենց հոգու ամբողջ քնքշությունը դնում դեպի այդ կենդանին տածած սիրո մեջ: Բայց տեսական չի լինում նրանց երջանկությունը. եղնիկի անհայտանալուց հետո, պառավը վշտից մահանում է, միայնակ թողնելով ծերունուն:

«Այժմ սպիտակ տան մեջ ծերունին ապրում է մենակ՝ իր շան հետ միասին: Շուտ-շուտ նա իջնում է գյուղ և այցելում պառավի գերեզմանը... Հաճախ նստում է նա իր կացարանի շեմքին և հայացքը հեռուն նետած, հիշում իր պառավին ու ինչ-որ լուռ զննում ինքնիրեն: Երբեմն էլ,—այս լինում է առանձնապես երեկոները,— երբ մութն իջնում է անտառի վրա, նա դառնում է ոտքերի մոտ պառկած շանը և խոսում նրա հետ.

— Էդպես Բողար, այ տոն է՛լ չկա,—ասում է նա մեղմ, մտերիմ ձայնով,—նա մենակ թողեց ու գնաց: Նա է՛լ չի գա, Բողար, էլ չի գա: Անխիղճ այ տո՛, խեղճ այ տո՛...»:

Բոլորից լքված, աշխարհից դառնացած, աշխարհի հետ բոլոր հաշիվները փակած ծերունու այս սրտակեղեք խոսքերը հնչում են Թրդես ցավատանջ հոգու ձայների: Ծերունու համար կյանքն ու

անտառի գեղեցկութիւնը այն ժամանակ իմաստ ու նշանակութիւն ունենին, երբ նրա հետ կողք-կողքի ապրում էին իր տարինների անբաժան ընկերը, իր ուրախութեան ու վշտին արձագանքող պառավն ու եղնիկի ձագը, երբ նա իրեն դեռևս մարդ էր զգում, — թեև հեռու էր մարդկանցից: Բայց երբ նրան պատում է բացարձակ մենութեան զգացումը ու ոչ ոք «ողջույն չի բերում նրա հոգուն», ապա ինքնին հասկանալի է դառնում ծերունի վարդափառ ապրած ողբերգութիւնը:

«Սպիտակ տան բնակիչները» պատմվածքում, այսպիսով, Զորյանը քննում է ոչ թե մենակութեան զգացման հոգեբանական նախադրյալները, այլ սոցիալական խոր բովանդակութիւն է դնում այդ հիանալի գրվածքի հիմքում, ասելով, թե մեծ էութիւն է մարդու հոգին, որ առանց սիրո, առանց ներշնչանքի նա չունի արժեք. որ մարդու երջանկութեան հիմքը լիարժեք կյանքն է, սիրող սրբտեղի ու մարդկային միջավայրը: Իսկ միջավայրը, որից, հեռացել են անդամակ ծերունիները, ապրում է բոլորովին ուրիշ շահագրգռութիւններով, ուրիշ կյանքով:

Այդ միջավայրում բուն են դրել ու արմատներ արձակել գեհիկ կրքերը՝ ագահութիւնը, ժլատութիւնը, խորամանկութիւնը. հարստանալու տենչը, անկման հասած բարբերը, որոնք գեղարվեստական ուժով մարմնավորվել են Զորյանի «Տխուր մարդիկ» գրքի պատմվածքների մի այլ խմբի մեջ («Հոգարարձուն», «Տնօրհներ», «Ջերմաշափը», «Տեր-Հայրապետը» և այլն):

Եթե վերը հիշատակված գրվածքներում Զորյանի ոճի մեջ իշխում է մեղմ հումորին խառնված խորին տխրութիւնը, ապա բնութիւնով իրար հետ կապված այս պատմվածքներում նա պատկերում է այդ մարդկանց թշնամիներին, նրանց արատները, այս անգամ արդեն ոչ թե հումորի, այլ՝ ծաղրի միջոցով: Այս պատմվածքներում մենք տեսնում ենք իրենց շահամոլութեան և խարդախութեան, դաժանութեան և կեղծաւտրութեան համար խաբաղանված մարդկանց տարբեր տեսակների՝ սեփական բարոյական ողորմելիութեան պատվանդանի վրա կանգնած:

Դրանք գավառական կյանքի «սիբիրիկ» հրամանատարներն են քահանան ու հոգարարձուն, մանր առևտրով զբաղվող վաճառականն ու զարույցի դաժան վերակացուն, որոնք ամեն ինչում յուրացրել են հասարակական կյանքում իրենցից ավելի բարձր կանգնածների հոգեբանութիւնն ու արատները: Այս պատմվածքների հերոսների նկատմամբ ուժեղանում է հեղինակի քննադատական.

վերաբերմունքը, որովհետև սրանք էլ, այդ նույն միջավայրի դո-
ճերը, դարձել են վնասակար խոցեր կյանքի համար:

Ահա «Ջերմաչափը» պատմվածքի հերոսը՝ գավառական դպրո-
ցի խոհարար պարոն Կարապետը, որն, այսպես ասած, ամեն ինչ
«կարգ ու կանոնի» մեջ դնելու իր վարքագծով շարիք է դարձել
շրջապատի համար: Չխոսվյալն «պատենավոր մարդուն» աղգակից
այս հերոսը դիշատիչ չէ իր գործի բնույթով. նա հսկում է դպրո-
ցի «կարգ ու կանոնը», որ ոչ մի բան չծովի, սակայն նրա գործու-
նեությունն ուղղված է բոլոր ազնիվ մարդկանց ու կյանքի թար-
մության, նոր շնչի դեմ: Եվ նա որքան ահեղ է դպրոցում, աշա-
կերտների մոտից անցնելիս, նույնքան ողորմելի է վերադասների
առաջ (հիշենք հանդիսավոր ճաշկերույթի այն արարողությունը,
որին մասնակցում են գավառի հասարակական կյանքի սյու-
ները):

Ի դեմս սլարոն Կարապետի, Ստ. Զորյանը ստեղծել է պրիշի-
բենների և բելիկովների հայկական տարբերակին, որը խտացնում
է սահայանողական հոգեբանության այլանդակ գծերը՝ առաջ շարժ-
վող «կյանքը պատյանի մեջ դնելու» վարքագծով, մարմնավորում
է ժամանակաշրջանի ռեակցիոն ոգին:

«Ջերմաչափը» պատմվածքին բնորոշ երգիծանքի խստություն-
ներ, ծաղրի խարազանող ուժն է զգացվում Զորյանի մի այլ, ոչ պա-
կաս ուժով ու նուրբ արվեստով գրված պատմվածքի՝ «Տնօրհներին»
մեջ: Տեր-Ներսեսը «տնօրհներ է ման գալիս»: Գրողը կարողացել
է խորաթափանցությամբ տեսնել շահամուլ դուռդական քահանայի
տիպական գծերը, նրա «օրհնության աղոթքի» մեջ բռնել նրա ամ-
բողջ հոգին, կուտակելու, կողոպտելու, ձեռք բերելու նրա չափ
չճանաչող մոլուցքը: Պատմվածքի առանձնահատկությունն այն է,
որ Տեր-Ներսեսի պորտաբուծությունն ու ստորությունը նրան դնում
է առանձնապես ծիծաղելի դրուժյան մեջ, նա մերկացվում է իր
բարոյական ունեությունից, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել,
իր «պրոֆեսիոնալ» հատկություններով:

Պարոն Կարապետի, Տեր-Ներսեսի հետ միասին միևնույն շար-
քում են կանգնած նաև թևակալ դպրոցի ծայրահեղորեն տգետ
վերակացուն («Վերակացուն»), եկեղեցական տարբերանշանների՝
«կամիլովիկա» կամ «լանջախաչ» ձեռք բերելու համար ամեն տե-
սակ ստոր միջոցների դիմող Տեր-Հայրապետը՝ համանուն պատ-
մվածքից և ծխական դպրոցի հոգաբարձուն:

Գավառական միջավայրի մանր մարդկանց՝ թե՛ զոհերի և թե՛

ներանց թշնամիների «սովորական կյանքը» պատկերող գրվածքները կազմում են Ստ. Զորյանի ստեղծագործության միայն մի, բայց որոշակիորեն ընդգծված, բնորոշ կողմը։ Երբ այդ գրվածքները քննում ենք արձակագրի ստեղծագործական վարդապետան կորագծի մեջ, ապա ակնհայտ է դառնում, որ հատկապես 1915—1917 թթ., այսինքն պատմական այն ժամանակաշրջանում, երբ Ռուսաստանը գտնվում էր հասունացող ռևոլյուցիայի նախօրյակին, Ստ. Զորյանի նովելներում (նկատի ունենք ոչ միայն «Տխուր մարդիկ» ժողովածուի նովելները, այլև արդեն գրված, բայց ավելի ուշ լույս տեսածները) ուժեղանում է քննադատական վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ և խորանում են գրողի հայացքները կյանքի մասին։

Երբ խորամտվա ենք լինում Ստ. Զորյանի առաջին շրջանի նովելների բովանդակության մեջ, ապա տեսնում ենք, որ նա աստիճանաբար գնում է ավելի հարազատ, ավելի բնական ուղիներով դեպի ժողովուրդը, դեպի գրական այն առողջ ուղղությունը, որը կարելի է անվանել Թումանյանի գրական շկոլա, և որն ամբողջ էությամբ կանգնած էր իսկական, մեծ ունակների աղբյուրների ժողովրդական կյանքի, ժողովրդի միջից դուրս եկած հզոր խառակտերների ու նրանց մարդկային բարձր հատկությունների գեղարվեստական արտացոլման սկզբունքի վրա։ «Անտառում» (1915), «Պապն ու թոռը» (1916) պատմվածքներում գրողը հասավ այն զիտակցության, որ իսկական գեղեցկությունը ժողովրդի մոտ է, որ մարդկային լավագույն հատկությունների՝ նրա բարոյական ուժի և իմաստության կրողները ժողովրդից դուրս եկած մարդիկ են։

«Անտառում» պատմվածքի մեջ Զորյանը նկարագրում է աշխատավոր հայ գյուղացու հուսահատական գալարումները սոցիալական չարիքի պայմաններում, ցույց է տալիս, թե ինչպես է կյանքն աղնիվ գյուղացուն մղում դեպի ոճիր։

«Անտառում» պատմվածքի հերոսը՝ գյուղացի Ալեքսանը, ճիշտ է, չի բարձրանում դասակարգային սպառարի դիտակցության աստիճանին, ավելին՝ Զորյանի հայացքների վրա կան նույնիսկ սոցիալական ուսմունքի ազդեցության հետքեր, թե անտառի անբավ հարստությունը միայն այն ժամանակ արժեք կունենա, երբ կվերականգնվի մարդկային խիղճը (հերոսը ասում է ինքն) է անտառապահի «խղճին», նրա մարդասիրությանը), բայց արժեքավորն այստեղ այն է, որ հեղինակն իր պատմվածքով հաստատում էր մի վեճ միտք՝ իսկական աղնիվությունը, մարդկային հոգու գեղեցկու-

թյունը կարելի է դառնել միայն աշխատավոր մարդկանց միջավայրում:

«Անտառում» պատմվածքը սոցիալական խնդիրների արծարծման այն լայնությունը չունի, ինչ որ Զորյանի քիչ ավելի ուշ զբաղված գործերը, բայց դա այն ելակետն էր, որից նա գնում, հանում է կյանքի ասողջ սկզբունքի՝ աշխատանքի փառարանությունը: «Պապն ու թոռը» պատմվածքում հայկական անտառի սքանչելի պատկերների միջոցով Զորյանն արտահայտում է կյանքի հավերժության, աշխատանքի անմահության և ժողովրդի լավատեսության դադափարները:

Եփրեմ պապը, Բեն բոլորովին զրկվել է տեսողությունից, բայց առաջիկա նման սիրում ու դնահատում է կյանքը, հաշտ է նրա հետ անգամ իր գոյություն մայրամուտին: «Եվ ահա պարզ նրա ականջին է հասնում հինավուրց անտառի խշշոցը, որը նման է գետի շառաչունին: Անտառը խշշում էր այնպես, կարծես բոլոր ծառերը միասին երգ էին ասում: Ինչ լա՛վ է խշշում անտառը,—մտածեց պապը: Այս խշշոցը նույնն էր, ինչ որ շատ տարիներ առաջ: Այդպես էր խշշում նա, երբ ինքը երիտասարդ էր, այդպես էր խշշում մերին, երբ նա հասակն առած տղամարդ էր... այդ խշշոցը նույնն է, առաջվանը, նույնը և կլինի միշտ»:

Կյանքի հավերժության իր յուրահատուկ գեղեցիկ փիլիսոփայությունը Եփրեմ պապն իր կյանքի մայրամուտին հաստատում է աշխատանքի սերն ու արժեքը: Եփրեմ պապի կերպարով Զորյանն ընդգծում էր այն միտքը, որ բնությունը մայրական բարի գիրկ է իր որդիների համար, որ աշխատանքն է մարդկային էության ամենամեծ երջանկությունը, մարդու կյանքի անկյունաքարը: Կյանքի նկատմամբ Եփրեմ պապի տածած այս հիացմունքը կապվում է բնության պաշտամունքի հետ: Բնությունը, նրա կարծիքով, ստեղծում է կյանքի գեղեցկությունները, զարգարում այն: Այս տենդենցը,—որ «քաղաքակրթությանը» հակադրվելու յուրատեսակ միջոց էր,—առավել ցայտուն դրսևորվում է պատմվածքի եզրափակիչ մասում:

Եփրեմ պապը մեռնում է իր սիրած անտառում, երբ փոքրիկ Թոռան՝ Աստղիկի հետ դուրս էր եկել շրջագայելու ծանոթ վայրերում. «Ինչ լա՛վ է խշշում անտառը... Այսպես էր մտածում պապն իր սրտի խորքում և նրա շրթունքները դողում էին հուզմունքից, ուղում էր աղոթել, բայց միտքն աղոթքի խոսքեր չէին դալիս... մի փոքր էլ ականջ դնելով այդ ծանոթ, հարազատ ձայներին, պապը հանկարծ կռացավ և գլուխը խոնարհեց գետնին:

Երկար համբուրում էր նա կանաչով ծածկված հողը և ան-
զուսպ արդունքներն առատորեն թափվում էին նրա աչքերից:

Մի փոքր էլ, մի փոքր էլ, և նա ուժասպառ ընկավ կանաչնե-
րի վրա...»:

«Պապն ու թոռը» պատմվածքը Զորյանի ստեղծագործության
մեջ ժողովրդայնության ամենարևոտ առաահայտություններից էր,
այն երակը, որով Զորյանը ավելի մոտեցավ ժողովրդի կյանքին:
Այս պատմվածքում թեև արծարծվում է կյանքի ու մահվան հինա-
վորաց լեման, սակայն իշխում է լավատեսական տրամադրությու-
նը: Եվրիմ պապի մահը բնության զրկում՝ հավերժական կյանքի
խորհրդանշանն է ու ժխտումը «ժամ ու պատարագի»:

3

«Երկաթուղին», «Ծովանը», «Ցանկապատը», «Ղաչաղան»,
«Խնձորի այգին» և մի շարք ուրիշ պատմվածքներում Ստ. Զոր-
յանը տալիս է հայ ժողովրդի կենցաղի, նրա աշխատանքի պայ-
մաններ, գյուղական իրականության բոլոր խորշերը լիարժեք
կապիտալիզմի ճնշման տակ տեղի ունեցող անտեսական-սոցիա-
լական տեղաշարժերի ռեալիստական գունեղ պատկերը: Այդ պատ-
մվածքները գրված են ժողովրդի պատմական բախտի մեջ կա-
տարված վճռական բեկման՝ Հոկտեմբերյան ռեվոլյուցիայի տարի-
ներին, և քաղաքական նշանակալից իրադրությունների ազդեցու-
թյամբ պետք է բացատրել Զորյանի ռեալիստական մեթոդի ձևը
բերած սոցիալական-հոգեբանական խորությունը, նրա երկերի
պատմական-ճանաչողական մեծ արժեքը: «Ցանկապատ» ժողովա-
ծուրի պատմվածքներից լավագույնները և դրամատիկական մեծ
ուժով գրված «Խնձորի այգին» երկը գեղարվեստական հու-
շարձաններ են մեր ժողովրդի անցյալի կյանքի, նահապետական
տնտեսության քայքայման ու մասնավոր սեփականատիրական
տարերքին կուլ գնացած հայ գյուղացիության հոգեբանական աշ-
խարհի մասին: Տարբեր հարցեր են արծարծվում «Ցանկապատ»
շարքում, բայց կենտրոնականը հայ գյուղի հարցն է, որը ժամա-
նակաշրջանի ամենաալոտ, ամենասուր հարցերից մեկն էր:

Մի թղաչափ հողի, մի կուժ քրի, մի կովի համար բոլոր ար-
յունակցական, տեղային կապերը ոտնահարող հին գյուղի մարդիկ՝

Զորյանի պատմվածքների հերոսները՝ հոգեպես աղճատվել են սեփականատիրական հասարակության բիրտ օրենքների ձեռքին, դարձել են իրերի ստրուկները, աղավաղվել մարդկայնորեն, — ահա «Ծովանը», «Ղաչաղան», «Ցանկապատ» երկերից բխող հիմնական եղբակացությունը:

«Ցանկապատը» շատ բնորոշ վերնագիրն ունեցող պատմվածքում Զորյանը մի ցանկապատի շուրջը եղած ամենասուղորական, շարունակաբար կրկնվող վեճի պատմությունն անելով, բացահայտում է հին աշխարհի ամենամոլի կրքերից մեկի՝ մասնավոր սեփականատիրական հոգեբանության ավերածությունները, «հողի դարավոր իշխանության» աղդեցությունը գյուղացիության մտքերի ու զգացմունքների վրա:

Հայ գրականության ընտիր էջերից է «Ծովանը» պատմվածքը: Անսահման, անընդգրկելի թախիժ կա այստեղ սեփականատիրական կարգերում հոգեպես աղքատացած, մանրացած, բոլոր արյունակցական կապերը խտրտակած մարդկանց, նրանց միջև խմորվող անտանելի փոխհարաբերությունների համար:

«Ծովանը» պատմվածքում Զորյանը յուրովի է արտացոլում կյանքի հակասությունները: Կենդանու աչքերով, նրա «զգացածով», նրա հետ կապված փոփոխություններով գրողը պատկերում է գյուղական կյանքի համատարած ապականության ընթացքը, գեղազեկի զգայուն հայացքով թափանցում մարդկանց հոգեբանության մեջ և ցույց տալիս, թե մի կողմի պատճառով ինչպիսի մեծ վիճ է բացվել հարադատ եղբայրների միջև: Ծովանը «հիշում» է իր անցյալը, «շահել օրերը», երբ տնեցիներն իրեն փափայում էին սիրով, երբ ինքն առաջին հորթն էր ծնել, և տերերը անսահման քնքշությամբ էին վարվում իր հետ. «հապա երբ հանդից գալիս էր տուն — ինչպիսի՜ խնդությամբ, ի՞նչ ուրախությամբ էին զիմավորում իրեն»: Բայց հիմա նա անշափ վշտացած է, չի հասկանում, թե ինչու մարդիկ առաջվա նման չեն վարվում իր հետ, նախկին տերերը թշնամացել են իր պատճառով, իսկ ինչո՞ւ, անհասկանալի է մնում:

«Ծովանի պատճառով եղբայրների մեջ կռիվ էր ընկել: Երկու ամիս առաջ, այսինքն հոր մահից հետո, երբ նրանք իրենց տնեցածք բաժանեցին երկու հավասար մասի՝ ավելացավ մի կողմ, հորթը հետը:

Մեծ եղբայրը գտնում էր, որ կովը իրեն կհասնի որպես ավագ, որ ավելի աշխատանք ու երախտիք ունի տան վրա, փոքրը, ընդ-

հակառակը, անդուժ էր, որ կուլը պիտի մնա իրեն, իրրե կրտսերի, որ ավելի քիչ է օգտվել հայրենական տնից:

Մեծը զարմանալի էր փոքրի ազահույժյան վրա, փոքրը՝ մեծի աջքածակության: Ու վեճը շարունակվում էր այսպես երկու ամիս և երկու ամիս շարունակ նրանք կուլը խլում էին իրար ձեռքից և փախցնում ամեն մեկն իր գոմը»:

Ծովանի օրերն անցնում են ձախորդության մեջ, և նա մարդկանցից փախչում է դեպի ազատ բնությունը, դեպի անտառ, ուր նա այլևս չի մորմոքում ցավերից, ուր այլևս չեն մոլեգնում մարդկանց ճղճիմ, մանր կրքերը:

Զորյանն իրականության հակասությունները րացելու համար հետաքրքիր ձև է ընտրել՝ Ծովանի ճանապարհորդությունը: Անտառից նա նորից ընկնում է մարդկանց աշխարհը, մի տիրույթից անցնում է մյուսին, մի վայրից՝ մյուսը, և ամենուրեք նույն դարհուրելի կյանքը, մարդիկ ապրում են առանց սիրո, աննպատակ, անուրախ: Մասնավոր սեփականատիրական աշխարհն իր երկաթե բռունցքն է դրել ամենուրեք՝ բոլորի վրա, մարդկանց հոգիներն այն աստիճան աղավաղվել են, որ ամեն ինչի վրա նայում են սեփականատիրոջ ազահ աչքերով:

«Ծովանի», ինչպես և այս նույն թեման շոշափող մյուս պատմվածքների հասարակական-պատմական և գեղագիտական արժեքը սոցիալական շարիքներով լցված միջավայրի ուժեղ քննադատության մեջ է: Զինված կյանքի ճանաչողությամբ, հեղինակը դատապարտում է շրջապատի այլանդակությունները, մարդկանց մեղքի կրքերը: Գրողի քննադատությունը, նրա դայրույթը թեև պարզ հեռանկարներ չէր գծում, բայց և այնպես տոգորված էր խորին համակրանքով դեպի անօգնական մարդիկ, ինչպես կառապան Պետրոսն էր («Երկաթուղին») և անխաբիա սիրով դեպի ժողովրդի լավագույն հատկությունները կրող մարդիկ, ինչպիսին Մարտին ապրեն ու Նունուֆարն էին («Խնձորի այգին»):

Այս երկու պատմվածքները՝ «Երկաթուղին» և «Խնձորի այգին» ավարտվում են ողբերգությամբ, սակայն էական տարրերով կա կուտակյալ Պետրոսի և այգեպան Մարտին ապրող ողբերգության միջև: Տարբեր է նաև հեղինակի վերաբերմունքը. սրբան էլ կառապանի՝ բարի, ազնիվ աշխատավորի կերպարը առանձնապես մոտ է հեղինակի սրտին, բայց և նրա ճակատագրի ողբերգականությունը ցավ չի պատճառում, որովհետև մանր տնտեսատիրոջ քայքայումը թելադրվում էր կյանքի առաջընթացով, հասարակա-

կան-տնտեսական հարաբերությունների ավելի բարձր մակարդակով: Այլ է դրությունը «Խնձորի այգին» պատմվածքում: Մարտին ապոր ուրերգությունը ծայր է առնում մարդկանց ազա՛ կրքերից, ուստի և խոր ցավ է պատճառում նրա ճակատագիրը ու ընթերցողին զայրույթով լցնում դեպի կյանքի գեղեցկությունը կործանող ուժերը:

«Երկաթուղին» փոքրիկ պատմվածք է, դրավում է ընդամենը մի քանի էջ, բայց պատմաշրջանի բնութագրումը նրա մեջ տրված է գեղարվեստական մեծ ուժով ու կոնկրետությամբ: Պատմվածքն ունի մի կերպար՝ կառապանը, սակայն նրա ներքին ապրումները, հոգեկան տարբեր կացությունները տրված են այնպիսի խորությամբ, որ պատմվածքը կարող է փոխարինել տնտեսական կյանքի փոխանցման շրջանի սոցիոլոգիական վերլուծություններին:

Սոցիալական շարիքը դատապարտող ու մերկացնող այն աղ-նիւլ պաթոսը, որ բնորոշ էր Զորյանի լավագույն պատմվածքներին, «Խնձորի այգին» գրվածքում դրսևորվում է առավել լիակատարու-թյամբ և ուժով: Յուցադրելով ժամանակակից սոցիալական իրա-կանության ամբողջ դաժանությունը, դրողն այստեղ միաժամանակ առաջադրում է դրական իդեալներ, դրանք՝ Կապիւլով ժողովրդի ներկայացուցիչներին, մարդկային պարզ զգացումներին, նրանց հոգեկան աշխարհի աղնվույթյան, նրանց կյանքին իմաստ ու գե-ղեցկություն հաղորդող աշխատանքի վեհության հետ: Պատմված-քի գործողությունը ծավալվում է Մարտին ասլոր նշանավոր այ-գում, սակայն Զորյանը այնպես է նկարագրել այգու շուրջը տնդի ունեցող գեպքերը, այնպիսի հոգեբանական նուրբ վերլուծություն-ներով է արտահայտել միջավայրի դրաման, որ նկարագրած այգին դառնում է սիմվոլը սոցիալական այն իրականության, ուր մաս-նավոր սեփականությունը սպանում է այն բոլոր գեղեցիկը, լավն ու պոետականը, որ կա ժողովրդի հոգում:

Գրվածքի առանցքը մարդու ստեղծագործ ազատ ուժի, գեղեց-կության և այդ ուժն ու գեղեցկությունը կաշկանդող մասնավոր սեփականատիրական կրքերի բախումն է: Դրամատիկական ուժեղ կոնֆլիկտ է ստեղծվում մի կողմից կյանքի առողջ սկզբունքների կրողների՝ Մարտին ասլոր և գաղթականի կնոջ՝ Նունուֆարի, մյուս կողմից շրջապատի ամբողջ ապականությունն ու կեղտը ճաշակած գոհճիկ խանութպան Արտյուշի, սրա շահամուլ կնոջ՝ Նոյեմի ու էգոիստական ամբողջ միջավայրի միջև:

Գաղափարական-գեղարվեստական այս ընդհանուր կոնցեպ-

ցիայի մեջ որոշակի դեր ունեն գրվածքի գլխավոր հերոսները՝ Մարտին ասպերն ու Նունուֆարը, որոնց կերպարների միջոցով Զորյանն ընդգծում է այն միտքը, թե որքա՞ն գեղեցիկ կարող էր լինել կյանքը, եթե մարդկանց միջև լինեիր այնպիսի հոգեկան հարազատություն, ինչպիսին ստեղծվել էր Մարտին ասպեր և նրա այդու, ապա նաև Նունուֆարի միջև:

Հմուտ, փորձված աշգեպան, ժողովրդի իմաստությամբ ու դարավոր կենսասիրությամբ ղինված աշխատավոր մարդ, — այսպիսին է Մարտին ասպեր նկարագիրը: Նրա հոգեկան աշխարհը ողողված է աշխատանքի ու կյանքի անընդդեմի սիրով, իր ձևերով աճեցրած խնձորի այգու գեղեցկությամբ: Մարտին ասպերը իր այգու ամեն մի ծառի հետ կապված է իսկական բանաստեղծական կապով: Խնձորի այգին նրա համար ավելի մեծ բան է, քան մասնավոր սևփականությունը. «Մարտին ասպերը, իսկապես, արդար լինենք, շահով, առևտրով քիչ էր հետաքրքրվում. նրան շահագրգռում, ապրեցնում էր միայն իր այգու կյանքը, նրա բազմազան կյանքը՝ վաղ գարնանից մինչև ուշ աշուն: Մարտին ասպերը հետաքրքրում ու ապրեցնում էր յուրաքանչյուր ծառ ու թուփ: Նա գիտեր այդ այգու յուրաքանչյուր ծառի կենսագրությունը, ինչպես հայրն իր զավակների, նրանց պատահած դժբախտությունը: Մառի առաջին ծաղկումը նրան պատճառում էր զարմանալի հրճվանք, ինչպես զավակի հարսանիքը՝ ծնողներին: Նրանց հիվանդությունը նրան տխրեցնում էր և ստիպում իր հոգածությունը կենտրոնացնել հիվանդ ծառի վրա. կոտրված ճյուղը, կարկտահար ծառը նրա սիրտը լցնում էին դառն վշտով»:

Մարտին ասպեր կենսագրությունը, նրա հոգեկան ուժերը լայն հորձանք են տալիս այն օրից, երբ նա ամուսնանում է Նունուֆարի՝ այդ առաքինի, համեստ, սիրակարոտ աղքատ կնոջ հետ, դեմ գնալով դարավոր սովորություններով ղինված միջավայրին:

Երջանկությունը՝ Նունուֆարի հետ միասին մտնում է Մարտին ասպեր հարկի տակ, կյանքի սերն անդիմադրելի ուժով ծերունի այգեպանին կապում է Նունուֆարի հետ: Սակայն այդ երջանկությունը շատ շուտով ենթարկվում է ամենազաժան փորձությունների: Մերունու սևփականության, նրա այգու շուրջը մոլեգնում են անմարդկային կրքեր, սկսվում է սոցիալական դրաման: Այգուն տիրանալու համար վաղուց ծավալվող խուլ պայքարը բացահայտ կերպարանք է առնում, երբ մեջտեղ է գալիս Նունուֆարի հղի լինելու հանգամանքը: Գազանի մոլուցքով բռնված, նոյեմը՝ Մար-

տին ապոր մեծ աղջիկը և նրա ամուսինը՝ խանութպան Արտյուշը, չեն հանդուրժում, որ իրենց պատկանող «ժառանգությունը» անցնի մեկ ուրիշին: «Եթե ժառանգունեցավ, էն էլ տղա, պրծավ»,—խորհրդածում է ինքն իրեն խանութպան փեսան և տեղն ու տեղը իր հանցավոր մտքերը բաժանում կնոջ հետ: Երբ Մարտին ապորը ալեւ հնարավոր չի լինում այսպես կոշված «դարձի բերել», երբ անօգուտ են անցնում նրա աղջիկների և փեսայի հաճախակի այցելությունները, այգու «իսկական տերերը» բռնում են ոճրագործության ուղին: Մի օր եկեղեցուց դուրս գալիս Նոյնմը հարձակվում է Նունուֆարի վրա, սրան կիսամեռ տուն են հասցնում, իսկ նա ոչ մի ծպտուն չի հանում պատահածի մասին, հավատացնելով, թե վայր է ընկել սառույցի վրա և՛ վերջ: Նունուֆարն իր կյանքի շարշարունաց շաբթին անգամ անաղարտ է պահում իր աղնիվ հոգին, մաքուր է պահում մարդկային խիղճը. «նա մեռավ այնպես անխոս ու խաղաղ, ինչպես ապրել էր»:

Նրա հետ միասին խորտակվեցին նաև այգեպանի բոլոր հույսերը, տակնուվրա եղավ կենսասեր ծերունու կյանքը, իսկ խնձորի այգին՝ նրա ամբողջ կյանքի նեցուկը, դարձավ նրա ամենամեծ թշնամին:

Պատմվածքն ավարտվում է դրամատիկական ցնցող մի տեսարանի նկարագրությամբ. լեռն արդեն սկսվում են դարնանային տաք օրեր, ծերունին սակայն առաջվա նման այլևս չի մտահոգվում այգու բախտով. դարձել է զարմանալի լուակյաց ու ինքնամփոփ, չի հետաքրքրվում և ոչ մի բանով:

«Բայց մի առավոտ հանկարծ սահակ Սահակը դարձնեց թրխկոցի ձայնից. հագնվեց արագ ու վաղեց դեպի թխկոցը, որը շարունակվում էր այգու ներքին մասում: Թխկոցը կացնի էր: Ո՞վ պիտի լինի այդպես վաղ այգին մտած, ո՞վ է թխկոցը գցել այդպես: Մի փոքր առաջ վաղելով, բայց դեռ բավական հեռվից Սահակը նկատեց Մարտին ապորը...»:

«Արխալուդի թեկերը բշած, փնշերը դոտին խրած, ինչպես անում են փայտահատները»,—աշխարհից ու մարդկանցից դառնացած ծերունին իրար հետից գետին է տապալում իր այգու ծառերը, կործանում է իր կյանքի նեցուկը, իր բոլոր նվիրական հույսերը: Այդ գործողությամբ նա այրում է կյանքի հետ իրեն կապող բոլոր թելերը, որպեսզի այգին չդառնա «շան ու գելի փայ», որպեսզի այգին չընկնի այն մարդկանց ձեռքը, որոնք ընդունակ են խորտակել ամեն մի զեղեցկություն:

Ողորդագրության անսպասելի ակկորդով է ավարտվում «Խնձորի ալգին» պատմվածքը՝ կենսասիրության իսկական դոկըը: Վերջին տեսարանում պատմվածքի հերոսը դրսևորում է ժողովրդական բնավորության էպիկական հզորությունը: Ալգին կտրելով՝ բազմափորձ ծերունին հրաժեշտ է տալիս հին աշխարհին, աշխարհ, ուր կյանքի սերը, մայրական աղնիվ զգացմունքները, ծնողական հույզերը ոտնակոխ են արվում հանուն մերկ շահի:

«Խնձորի ալգին» պատմվածքում, ավելի քան Զորյանի այս շրջանում գրած մի ուրիշ սակավադրժության մեջ, գավառական միջավայրի պատկերը վերարտադրված է մեծ վարպետությամբ ու հոգեբանական խորությամբ. Գրողը չի շոշափում կյանքի բազմազան հարցեր, չի տարածվում բազմաթիվ սյուրբիմաների մեջ, նա վերցնում է իրականության միայն մի, բայց էական կողմը և գրապատկերումը հասցնում գեղարվեստական խոշոր ընդհանրացման: Այս պատմվածքում Զորյանը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես գրամատիկական բովանդակալից գրությունների, կուռ ու հստակ կոմպոզիցիայի և հիանալի պեյզաժների հեղինակ, այլև գրսևորում է մարդկային բնավորություն ստեղծելու իր վարպետությունը:

Հայ գրականության անմոռաց կերպարներից մեկն է Նունուֆարը՝ ավանդական միջավայրում մեծացած, պարկեշտ ու առաքինի հայ կինը, որը հոգեկան ներքին ուժի, աղնվության, բարձր մարդկայնության, կյանքի կարոտի ու ազգային առաքինությունների մարմնացումն է: Նունուֆարն ինքը բարձր մարդկայնություն է, որին գտնում է Մարտին ասկերը իր կյանքի մայրամուտին, և որը, սակայն, չի դիմանում հասարակական շարիքի, մոլթ ուժերի գրոհներին և կործանվում է միջավայրի անողորմ հարվածներից:

«Խնձորի ալգին» պատմվածքի արժանիքները չեն սպառվում նշվածով՝ խոր հոգեբանություն, միջավայրի և հերոսների փոխհարաբերության վարպետ գծագրություն, կյանքի գրամայի աղեցյիկ պատկերում: Սա ուշագրավ երկ է նաև իր կառուցվածքով. ալգին դարձել է կոմպոզիցիոն կենտրոն, որի շուրջը հյուսվում են գրվածքում հանդես եկող բոլոր հերոսների կապերն ու փոխհարաբերությունները: Հիանալի է Զորյանի բնակարը, մասնավորապես այգու պատկերը, որ բնության կենդանի զգացողության ծնունդ է: Մեծ ուժով է տրված միջավայրի յուրահատուկ կոլորիտը, մի հատկություն, որն առհասարակ Զորյանի պատմվածքների համար խիստ բնութագրական է:

Բայց պատմվածքի ամենամեծ արժանիքն այն է, որ դա հան-
դիսացավ նախորդ գրվածքներում արտահայտված գաղափարների
յուրահատուկ սինթեզը, և նախաստորաստեղ Ջորջանի անցումը
դեպի ավելի մեծ ընդհանրացումը՝ «Պատերազմը», դեպի ավելի
կրթոտ, քաղաքական մտքով լուսավորված ռեալիզմը:

4

Ստեփան Ջորջանը, հեղափոխության ազդեցությամբ, ավելի
սուր կերպով է վերապրում ժողովրդի հոգում տեղի ունեցող հոգե-
բանական-սոցիալական ընթացքները և ռեալիստական շխամբող
գլուխերով անդրադարձնում է հայ գյուղացու հոգեկան աշխարհում
ծալյո առած պատմական բեկումը: Երկտասարդ արձակագրի գա-
ղափարական և գրական հասունացման ամենաբնորոշ արտահայ-
տությունը «Պատերազմը» (1920) պատմվածքն էր: Սրա անունով
էլ հետագայում, 1925 թվականին, վերնագրվեց պատմվածքների
այն շարքը, որոնց թեմաներն ու սյուժեներն առնված էին իմպե-
րիալիստական պատերազմի իրադարձություններից:

Պատմվածքների այս շարքում ցայտուն գրաեկտրվում է Ջոր-
ջանի ստեղծագործության առանձնահատուկ գծերից մեկը՝ օրգա-
նական կապը հարադատ հայկական միջավայրի հետ: Հեղինակը
թեև շոշափում է ոչ թե նեղ տեղային, այլ համաշխարհային խոշոր
երևույթ՝ պատերազմը, այնուամենայնիվ, չի կտրվում հայրենի
միջավայրից, տեղական կյանքից, ավելի ճիշտ՝ գյուղական միջա-
վայրից ու գյուղացիությունը հուզող պրոբլեմներից:

Պատերազմն, իբրև ստեղծագործական արտացոլման նյութ,
Ջորջանին հետաքրքրում է այնքանով, որքանով որ անմիջականո-
րեն շոշափում է զինվորի շինել հազած հայ հողագործների՝ մաճ-
կալների ու սերմնացանների, հայրենի արտ ու հանգից կտրված
ու դեպի «Վարշավ, Ադես, Կովել» քշված շինականների ամենա-
կենսական շահերը:

Սահմանադատվելով «զուլումի» ու «արցունքի հովտի» երգիչ-
ների ազդային ֆետիշիզմից, մաղաչափ անգամ չտարվելով պատե-
րազմի ժամանակ առանձնապես աշխտժացած աղգայնական տրա-
մադրություններով, Ջորջանը տալիս է հայ գյուղացու իրական
կյանքի, տեղական յուրահատուկ կենցաղի պատկերը, ցուցադրում
է հարադատ գեղջկական դեմքեր, պատկերում է պատերազմի ար-

հավիրքների անդրադարձումը աշխարհի լայն ճանապարհներից ետ
ընկած, հեռավոր Կաղնուտ գյուղում:

Հայ գյուղի տիպիկական դեմքերն են քանդակված նաև 1914 թ.
գրված «Ընթերցողներ» պատմվածքում, որը ռևալիյուտական արվես-
տի մի փոքրիկ գլուխ-գործոց է: Թեև պատմվածքի հերոսները դեռ
չեն զգացել պաշտոլ ունեւորի սրտան ու գնդակների տարափը,
թեև դեռ չեն տեսել հրդեհների բոցերը, սակայն ժողովրդական
առողջ բնազդով նախազգում են մոտալուտ վտանգի սոսկալի հե-
տևանքները, յուրովի բացատրություն են տալիս համաշխարհային
կյանքի իրադարձություններին ու կռվող կողմերի նպատակներին,
սրամտում են ու կատակում, բայց և միաժամանակ տագնապում
են վերահաս աղետից, որը մի օր էլ, հավանորեն շատ շուտով,
ավերածություններ է անելու նաև իրենց հարկի տակ:

«Ընթերցողները» պատմվածքի մեջ արտահայտված դեռևս
տարերային ատելությունը դեպի իմպերիալիստական սլատերադ-
մը, որոշակի գիտակցական վերաբերմունքի է վերածվում «Պատի-
րազմը» պատմվածքում՝ ժողովրդի հույզերին մոտ կանգնած, հայ
գյուղացիության իրական տրամադրություններն արտահայտող
այդ բարձրարվեստ գրվածքում:

Դեպքերը տեղի են ունենում Կաղնուտ գյուղում, հայկական
աննշան գյուղերից մեկում, այնքան աննշան, որ «երբ պետական
որեւ պաշտոնյա է ելնում շրջանը պատելու, նա բնավ Կաղնուտ
չի մտնում»:

Կաղնուտը... այստեղ ամեն ինչ նույնն է, ինչ որ մեր բոլոր
գյուղերում—մի փոքրիկ, տխուր եկեղեցի՝ քարերը մամուռով
ծածկված, փայտե չորս ոտի վրա կանգնած բարձր մի զանգակա-
տուն՝ զանգի թևերը սյուներից մեկին կապած, մի փոքրիկ տե-
տեր, սր կարգալու ժամանակ ակնոցը թևով կապում է ականջնե-
րին, մի խանութպան, որի կապույտ ներկած դռներով խանութում
նստի հետ միասին ծախվում է «փունջուխով» կանֆետ, և մի
տանուտեր, որը կառավարում է մոտակա երկու, Կաղնուտից ավե-
լի փոքր ու աննշան գյուղեր,—և քահանայի որդի լինելով, սիրում
է խոսել զրաբար.—«Զի բոյն, համենայն դեպս»:

Բայց հայկական գյուղը՝ Ստ. Զորյանի սիրելի միջավայրը,
իրականությունից մեկուսացած և կղզիացած չէր. ամեն աշնան
Կաղնուտի «տղերանցը տանում էին սալոպթ» աշխարհի ծայրերը
և այս բոլորը սովորական էր թվում, քանի դեռ «կռիվ չէր ընկել»:
Պատերազմը միանգամից ցնցում է հավիտենապես անշարժ

թվացող գյուղի «բնական կյանքը», տակնուվրա է անում ամեն ինչ, մի հարվածով գյուղացուն պոկում է իր խաղաղ աշխատանքից ու նետում պատերազմի արհաւիրքների մեջ: Պատերազմը դառնում է գյուղացիների դատողութունների, նրանց մտքերի, նրանց խոսք ու վրուցի առանցքը: Խորհրդածելով աղետաբեր երևույթի շուրջը, Զորյանի գյուղացի հերոսներն իրենց առօրյա շահերի, իրենց վարուցանքի ղիտակետից են նայում կյանքին ու խոր ատելությամբ լցված բողոքում սոցիալական շարիքների դեմ:

«Կոիվ, էս նեղ մաջալին էդ էր պակաս,— խոսեց առաջինը Ծիրանանց Արշուն:

— Բա մեր արտերը, արտերը. ո՞նց պիտի անենք,— բղթվեց Ժամհարի տղա Զաքարն իր հաստ, բամբ ձայնով:

Ու ամեն կողմից սկսեցին՝ «արտե՛ր, արտե՛ր»... Բոլորը խոսում էին արտերի մասին, որովհետև արտերը հասնելու վրա էին, իսկ անդարդ Սեթոն, ինչպես ամեն բանում, այստեղ էլ անդարդ ձևացավ:

— էհ, տնաշենի տղերք, արտե՛ր, արտե՛ր... էնտեղ կհնձենք էլի, մարդ թե արտ մի՛ն չի...»:

Մինչ գյուղի կանցելարում գյուղացիները մտասուլզ վրուցում են աղետի շուրջը, ցավատանջ վերապրելով անհույս ու աղոտ ապագան, այդ նույն պահին գյուղում շառաշում է խալիփա Արսենին՝ տանուտերի մտրակը, որը նոր ղինվորներ է հավաքագրում, ուղարկելու ճակատները՝ «Վարշավի, Ադեսի, Կովելի» կողմերը: Սակայն ամենախոր հոգեբանական դրաման տարում է Մաճկալանց Դավիթը. «Նրան թվում էր, որ ամենք, ինչ կատարվում է շուրջը, երազ էր, հանկարծահաս, ծանր մի երազ: Կոիվ, ի՞նչ կոիվ, ո՞րտեղ, ինչի՞ համար: Հինգ տարի «ծառայությունից» հետո մի քանի օր էլ չկա եկել է—նորից հրացան, նորից կաղարմա, այն էլ տ՞վ գիտի որտեղ... Եվ կոիվ բառը կարծես հարվածում էր նրա գանգը—կոիվ, կոիվ»:

Պատերազմի շուրջը լուռ խորհրդածելու այս ճակատագրական պահին դրսևորվում է Մաճկալանց Դավթի վերաբերմունքը դեպի պատերազմը. նրան տանջում է ամեն բանից առաջ իր ծերացած ծնողների անօգնական վիճակը, հոգնած ու բեղախած հայրը, որը չի կարող հնձել իրենց «սարի խոտը», պառավ մայրը—Մարան նանը, և մեկ էլ կինը՝ Վարդիշաղը, որի հետ նոր էր միայն ամուսնացել: Իրական ու դաժան փաստերից զուրկ չհասնելով, Դավիթը գիմում է խալիփայի «գթասրտությունը»՝ մի երկու օրով ետ ընկ-

նելու, բայց ստանալով մերժում, միանում է դեպի օտար ափեր գնացող, դեպի անհայտութիւն մեկնող զինվորների խմբին. «Հաղթ կուրծքը դուրս գցած, գլուխը բաց, հին շինելն թախն, գնում էր նա և փնթփնթում տանուտեր Արսենի վրա: Նրա հետ գնում էին պառավ մայրը—Մարանը՝ նանը մի քանի ձու ու երկու խաշած հափ կոնատակին, և կինը՝ վարդիշաղը, նույնպես մի կապոց ձեռքին»:

Զորյանն այնուհետև նկարագրում է գյուղի կյանքը, նրա բնակիչների անհանգստութիւնը տղերանց համար, և մանավանդ Դավթի մոր հոգեկան ծանր ապրումները, որ «աշխատանքի միջոցին, թե պարապ ժամանակ Դավթին չէր մոռանում», ապրում էր միայն աղոթքներով ու հուսերով:

Այս պատմվածքում Զորյանը թանձր, բնական ու կենդանի գույներով է տալիս զինվորների դարձին սպասող գեղջուկների հոգեկան մակերնթացութիւններն ու տեղատվութիւնները, վեր հանելով նահապետական անվթար անկյունները ներթափանցած «քաղաքակրթութիւն» ավերածութիւնները, որոնք կազմալուծում էին հողի հետ կապված աշխատավորների հոգեկան և ֆիզիկական ուժերը, ծանր հարվածներ հասցնում նրանց ընտանեկան կյանքին ու կենցաղին:

Զորյանը անմիջականորեն չի անդրադարձնում ռադմոնական տը, չի նկարագրում ռազմի տեսարաններ, այլ պատերազմը մեկնաբանում է Մարան նանի դրամատիկական ծանր ապրումների միջոցով:

«Նանը որդու նամակները պահում էր ծոցում և եթե մեկը հարց էր տալիս Դավթի մասին,—հանում էր դրանք և ցույց տալիս. «էս երկու նամակն է դու արել...»: Ու նամակները ծոցին, ամեն կիրակնամուտ գնում էր եկեղեցի, չեչից շինած կարմիր մոմեր էր վառում և աղոթում Դավթի համար.—«Տեր, դու խնայես ամեն դարիբի ու ամեն կորածի...»: Պառավ նանը ինքն էլ էր տեսնում, որ կռիվը մեծ է, շատ մեծ... ամեն օր, ամեն օր, աստծու օր ու գիշեր, պոեզը չէր կտրում պոեզի ետևից, և ամեն օր վազոնները տանում էին զինվոր, զինվոր,—հրացանով, անհրացան»:

Առանձնահատուկ զգացմունքով է վերարտադրել Զորյանը պառավ նանին համակած խոր տխրութիւնը, նրա մայրական անեղբր վիշտը, վարանամիտ, անշարժ հայացքը դեպի այն ճանապարհները—որտեղից գյուղ են մտնում սաղաթի շինել հագած վիրավոր գյուղացիները: Բնութիւնն էլ,—աշնանային տխուր գույներով,—այս պատմվածքում հնչում է որպէս գյուղացու անսահման թա-

խիծը լրացնող տարր. «Աշուն էր, քամի, տան առաջի բարդինները խշշում էին և տևրեակափ լինում, նրանց հետ խշշում էին և բոլոր բարդինները, խշշում էին միատեսակ խուլ, համատարած խշշոցով, և ընդհանուր այդ խշշոցի ժխորից բացի գլուղում ուրիշ ձայն չէր լսվում: Խշշում, խշշում էին բարդինները և նրանց դեղնած տերևները խմբով թռչում էին քամու հետ կամ օդապտույտ տատանումներով թափվում գետին...»:

Դավթի պառաւ ծնողների վիշտն ավելի է խորանում, երբ հարսը հեռանում է նրանց տնից, կատարյալ դարձնելով բնտանիքի քայքայման սպառնալիք: Հոգեբանական բեկում է կատարվում նաև ըմբռնումների մեջ, աստծուց գուժ ու կարեկցանք խնդրող պառավ մայրն այլևս չի հավատում արարչի ամենազոր ուժին: «Եթե նրանում մի զորություն կար, էսենց չէր ըլնի»,— ասում էր նա հաճախ:

Բայց մի դարնանային օր Դավիթը վերադառնում է գլուղ, վերադառնում է մի տուրք կաղ, տխուր, հոգնաբեկ. դանդաղ քայլերով, գլխարկն աչքերին քաշած մոտենում է իր հայրենական տան շնմբին, որտեղ նրան սպասում էր հոգեկան ևս մի ծանր հարված:

Արձակագիրը ոչ մի տեղ չի ասում, թե ի՞նչ ապրումներ է ունեցել հերոսը պատերազմի դաշտում, ի՞նչ խոհերով է տառապել, ի՞նչ տրամագրություններով է սնվել, ի՞նչ է տեսել օտար երկնքների տակ: Բայց գրողի վարպետությունն այն է, որ նա Դավթի հետագա վարքագծի միջոցով տեսանելի է դաբձնում Դավթի տրամագրությունները, նրա գործողության զրդապատճառները և ընթերցողի առաջ ավելի քան ամբողջական դարձնում Մաճկալանցի Դավթի կյանքի ողբերգական վարդապետը: *

Պատերազմի ժամանակ հերոսի հոգեկան աշխարհում սկսված բեկման բարդ ընթացքն ավելի է խորանում գլուղում, երբ Դավթի համար ակնհայտ է դառնում իր բնտանիքի վերջնական փլուղումը, և մանավանդ իր անպետքությունը՝ ֆիզիկական աշխատանքի համար: Դավթը գնում է իրենց վարատեղը, տեսնելու հորը: Նա գլուղի փողոցներով անցնում է ինչպես օտարական. «Ոչ մի տեղ— ո՛չ կարպատում, ո՛չ Պոլշում, ո՛չ էլ Ռուսաստանում նա իրեն մենակ և օտար չէր զգացել ինչպես այստեղ՝ իր հայրենի գլուղում»: Հայրենի հողի վրա Դավթի ապրած դրաման սոցիալական խոր դրամայի է վերածվում, երբ նա որոշում է օգնել հորը, բռնել մաճն ու դնալ արորի ետևից. «չորրորդ թն հինգերորդ ակոսի վերջում, սա-

կայն, արողը դուրս պրծավ ակոսից և վարածն ընկավ: Դավիթը ոտը դեմ սվեց՝ արորին իր տեղը գցելու և հանկարծ... ծունկը բռնեց ու շորեց: Ի՞նչ պատահեց: Նա սաստիկ ցավ վզաց, ծնկին ղիպած հին գնդակի տեղն այնպես ծակեց, կարծես մեկը շամփրեց նրան, ոտից մինչ ղլուխ վազեց մի տաք հոսանք և քրտինքը միանգամից ծածկեց նրա ճակատը»:

Այդ գործողությունը կրկնվում է մի քանի անգամ, նորից նույն սուր ցավերը և Դավիթը հայրենի հողի վրա, հենց հողի մեջ էլ ծանրագին վերապրում է աշխատանքի համար անպետք լինելու զգացումը: Աշխատավոր գյուղացու ողբերգությունը, աստիճանաբար վարգանալով, ավարտվում է գյուղապետի՝ «վլաստի» ներկայացուցչի սպանությամբ.

«Դավիթին անմիջապես ձերբակալեցին և տարան ներս:

Երբ նրա մոտ եղած թղթերը վերցրին, գրագիրը նրանց մեջ գտավ մեկը, ղինվորական վարչութչունից սված մի թուղթ, որի մեջ գրված էր. «Դավիթ Մաճկալով, 28 տարեկան, աղատվում է ղինվորական ծառայությունից՝ անպետքության պատճառով»:

Մաճկալանց Դավիթն, այսպիսով, իր կյանքի ուղին ավարտում է այնպես, ինչպես «Անտառում» պատմվածքի հերոս Ալեքսանը: Երկուսն էլ դառնում են մարդասպան, մեկը սպանում է անտառապետին, մյուսը՝ գյուղապետին: Բայց թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը ոճրագործներ չեն, կյանքի իրական և դաժան փաստերի համադրությունը նրանց տանում է նույն ուղիով՝ դեպի ըմբոստացում «վլաստի» դեմ:

Այս ընդհանրությամբ հանդերձ, երկու կերպարների սոցիալական-հոգեբանական էություն տարբերությունը որոշակի է: Ալեքսանի հայացքը լայն հորիզոններ չի ընդգրկում, նա կյանքը ճանաչել է միայն մի կողմով՝ հարուստի և աղքատի կենցաղի հակադրությամբ, ուստի և խորը չի հասկանում իրականության անվերջանալի հակասությունները: Նրան պակասում է վերլուծող միտքը, ուստի և նա չի կարողանում աղատագրվել գյուղացուն կաշկանդող նախապաշարմունքներից: Ուրիշ բնութագիր ունի Մաճկալանց Դավիթը: Նա անցել է կյանքի մեծ ճանապարհներով, հասկացել է, որ այն, ինչ տեղի է ունենում այժմ իր հետ՝ դարավոր, մշտատև երևույթ է: Նրա գիտակցության մեջ հետդհետե բյուրեղանում է ու պարզվում այն պրոցեսը, թե ինչպես է ստեղծվում պատերազմը, թե ինչպես են առօրեական հակասությունները, բարդանալով, վերաճում անտանելիորեն դժվարին կացության: Դավիթի միտքն ան-

ցել է կյանքի բարդ հակասությունների միջով և նոր միայն ծնունդ տվել նրա սլեքեյական ազնիվ զայրույթին: Խոր իմաստ կա այն բանի մեջ, որ նա հերոսանում է ոչ թե պատերազմի առաջին գծում, այլ հարադատ հողի վրա: Աշխատավոր հայ գյուղացու մեջ խոսում է հողի ձայնը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել,— հողը ևս մասնակցում է նրա տրամադրությունների խմորմանը և դառնում այն ելակետը, որտեղից սկսվում է նրա գիտակցության բեկումը:

Զորյանը «Պատերազմ» պատմվածքում նոր, ժողովրդական չափանիշով է մոտենում մարդու գնահատություններ: Վեր հանելով Դավթի կերպարի հերոսական գծերը, նա տալիս է բարձր հոգու, ժողովրդական հոգեբանության լիարժեք պատկերը: Զորյանը պատմվածքների մի ամբողջ շարք է գրել հայ գյուղում թուրքական բարբարոսների կատարած ավերածությունների մասին («Ձաքարի հարսը», «Բախտը», «Օհանի մահը» և այլն), կերտել է իսկական հայրենասերի («Պան Պրժևիցկի») և կեղծ հայրենասերի («Հայրենասերը») կերպարները, ցույց է տվել մարդու նվաստացումը ցարական բանակում, և դեռ հետ կապված, նրա ապրած ցնցող ողբերգությունը («Վահանի ցավը»), պատկերել է զինվորների քաղաքական զարթոնքի և եղբայրացման ընթացքը («Ջրհորի մոտ»):

«Ջրհորի մոտ» պատմվածքում դրողը պատերազմի իրականություններ քննում է գաղափարական նոր տենդենցներով, նոր լուսնի տակ: Նա նկարագրում է բնական արմատներից պոկված և արհամարքների մեջ նետված զինվորների խրամատային կյանքը, տրամադրությունները, պատերազմի դաժան մթնոլորտում նրանց քաղաքական դարձման ընթացքը: Վ. Ի. Լենինը նշել է, որ իմպերիալիստական պատերազմը ոչ միայն ընկճում է նրա մասնակիցներից մի մասին, այլև «կոփում և լուսավորում է մյուսներին», զինվորական շինել հագած նախկին բանվորներին և գյուղացիներին ոտքի հանում պայքարի՝ հանուն խաղաղության հաստատման:

Զինվորների քաղաքական լուսավորության այս երևույթն է նկարագրված «Ջրհորի մոտ» գրվածքում:

Ռուս-ալիստիական ռազմաճակատում հավաքվել են տարբեր ազգությունների պատկանող զինվորներ. թողած տուն ու տեղ, ընտանիք ու երկիր, նրանք եկել են կռվելու «հայրենիքի» պաշտպանության համար: Զորյանը մի կողմից ներկայացնում է ցարական բանակի զինվորների շահերի ու ճակատագրի ընդհանրությունը,

մյուս կողմից ցույց է տալիս խրամատի տարրեր կողմերում կըռ-վող ղինվորների հղբայրացումը: Հաղթահարելով ազգային պատ-նեշները, պատերազմի ղինվորը կանգնում է ազգերի եղբայրու-թյան սկզբունքի վրա: Գեղարվեստական այս նոր պորբիմը հե-ղինակը դարգացրել ու բացահայտել է մի հայ ղինվորի՝ Բաղդա-սարի պատերազմից ստացած տպավորությունների միջոցով: Ինչ-պես «Պատերազմ» պատմվածքում, այնպես էլ այստեղ, արձա-կագիրը ղինվորի գիտակցության բեկման, արթնացման ընթացքի անջատում միջավայրից, այլ ներկայացնում է շրջապատի ու ան-հատի բարդ փոխհարաբերության մեջ: Զորյանը պատկերում է, թե ինչպես խրամատում սկզբնավորվում ու ծավալվում է բարե-կամությունը, ինչպես է այդ ղգացմունքը մարդկային սովորական մտերմությունից վերածվում պատերազմի մղձավանջից դուրս գա-լու ճանապարհ ցույց տվող սկզբունքի:



Նախառեռլյուցիոն շրջանի իր ստեղծագործության մը Ստ. Զոր-յանը հանդիսացավ հայ և ռուս կլասիկ գրականության գեմտերա-տական տրագիդիաների շարունակողներից մեկը: Տարբերվելով «կենցաղագիր» գրողներից, որոնք միակողմանիորեն արձանագրում էին կյանքի ստվերոտ կողմերը, իրենց գրվածքների հիմքում չդնե-լով քիչ թե շատ էական, սոցիալական բովանդակություն, Զորյանի առաջ քաշեց ժամանակաշրջանի մի շարք կարևորագույն պրորբեմ-ներ: Նա հանդես եկավ իբրև հասարակ մարդու երգիչը, իբրև աշ-խատավոր մարդկանց շահերի պաշտպանը: Զինված կյանքի ար-տացուման ռեալիստական մեթոդով և հենվելով կլասիկական գրա-կանության գեմտերատական ավանդների վրա, Զորյանի իր պատ-մվածքներում նկարագրել է բուրժուական հարաբերությունների գրոհը ժողովրդի դեմ, և մյուս կողմից ցույց է տվել, թե ինչպես մարդիկ, ազատագրվելով դարավոր թմրությունից, սկսում են ավե-լի լրջախոհ աչքերով նայել իրենց փոխադարձ հարաբերություննե-րին ու կյանքի կոնտրաստներին:

Զորյանի պատմվածքներում ականբեր է հայ արվեստի ազգա-յին առանձնահատկությունը՝ նրա ազգային ռճն ու կոլորիտը, հայ ժողովրդի պատմական կյանքի ու բնության յուրահատկությունը: Այդ երկերն անըմբռնելի են Հայաստանի կենցաղից ու պատմու-թյունից դուրս:

Զորյանը նոր խոսք ասաց պատմվածքի և նովելի ժանրի բնագավառում, և կանգնեց արձակի փոքր ձևերի այնպիսի վարպետների կողքին, ինչպես Հովհ. Թումանյանը, Գր. Զոհրապը, Ավ. Խաչատրյանը, Նար-Դոսը, Երուխանը:

Մի շարք պատմվածքներում Զորյանը հասավ խոր քնդհանրացումների, կերտեց Մաճկալանց Դավթի և Նունուֆարի նման հույակալ կերպարներ, որոնք պատիվ կաբող են բերել ամեն մի ժողովրդի գրականության: Զորյանը տվել է դիալոգի և պեյզաժի կլասիկ նմուշներ, ժողովրդական բանավոր ստեղծագործությանը հարազատ ոճեր, ժողովրդական կենդանի լեզու:

5

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց անմիջապես հետո Ստ. Զորյանն անցավ ռեկլուցիոն նոր իրականության կողմը: Ռեկլուցիայի մեջ նա տեսավ հարազատ ժողովրդի փրկությանն ու ազգային վերածննդի լայն հեռանկարները:

Հոկտեմբերյան ռեկլուցիայի գաղափարների ակնհայտ ազդեցությամբ, դեռևս 1917 թվականից, Ստ. Զորյանի ստեղծագործությանն ու աշխարհայացքի մեջ կատարված բեկումը, պատմական լավատեսության զգացմունքը, որ հայ դեմոկրատական ինտելիգենցիային ներշնչել էին Հովհ. Թումանյանի և Վահան Տերյանի նման պայծառ մտածողներ, ապա նաև պատմական նոր իրականության առաջ քաշած հասարակական մեծ հարցերը հանդիսացան այն էական նախադրյալները, որոնք վճռական նշանակություն ունեցան այն ժամանակ դեռևս երիտասարդ, բայց արդեն ճանաչում ստացած գրողի ստեղծագործության զարգացման ճանապարհին: Ռեկլուցիոն իրականության առաջադրած խնդիրների պահանջով Ստ. Զորյանն արագորեն քմբռնեց նոր արվեստի ստեղծման կարևորությունն ու դժվարությունները, ստեղծագործությամբ շուտ եկավ դեպի պատմական խոշոր իրադարձությունների արմատներին մոտ կանգնած, ռեկլուցիայի փոթորիկներում հոգեկան ու բարոյական նոր հատկանիշներով հարստացած հերոսների կողմը: Փոխվեցին Զորյանի հերոսները, ստեղծագործական եղանակները: «Նոր բովանդակությունը,—ասում է Զորյանը,—հրամայաբար թելադրում էր նոր ձև, նոր ոճ, նոր լեզվական ֆակտուրա»: Հայ արձակի մեջ Զորյանն առաջիններից մեկն էր, որ անդրադար-

ձավ ունեւորեցիայի տւ քաղաքական կոնվնքերի հերոսական դեպքերին, փորձեց ցուցադրել, թե կյանքի սոցիալական կերպարանափոխութեան բարդ պրոցեսում ինչպէս է աճում ու կազմավորուում նոր մարդը՝ հոգեկան աշխարհով ու նոր բարոյականութեամբ:

Նոր թեմատիկան ու պատմական նոր հերոսի պատկերման անհրաժեշտութիւնը, բնականաբար, էական փոփոխութիւններ բերին Զորյանի թե՛ ստեղծագործական մեթոդի և թե՛ կիրառած ժանրերի մեջ: Պատմվածքից տւ նովելից՝ արձակի կարճ ձևերից, նա անցնում է դեպի ավելի մեծ կտավը՝ վիպակը, և սկսում է գրել «1921 թիւը» ծավալուն վեպը, որից միայն առանձին հատվածներ են տպագրվում պարբերական մամուլում («Նոր Ուղի» և այլն): Յուրացնել դարաշրջանի կենսափորձը, նկարագրել քաղաքացիական կռիւի հերոսներին, — այդպիսի խնդիր էր դրել իր առջև Սո. Զորյանը: Եւ դա հասկանալի է: Նոր էր ավաբուծել քաղաքացիական պատերազմը, ուստի և գտնվում էր գրողների ուշադրութեան կենտրոնում:

1923 թ. Զորյանը գրում է «Հեղկոմի նախագահը», իսկ 1925 թ.՝ «Գրադարանի աղջիկը» վիպակները, որոնք մինչև այսօր էլ պահպանել են իրենց թարմութիւնը և մտել են սովետահայ արձակի գանձարանը, իբրև սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի կազմավորման անդրանիկ ստեղծագործութիւններ:

Զորյանը չգնաց ո՛չ ունեւորեցիայի լոգոնգային պատկերման անճիշտ ճանապարհով, ո՛չ էլ տուրք տվեց այդ ժամանակաշրջանի գրականութեան մեջ տարածված «կաշվե բաճկոնակի» տեսութեանն ու գրական պրակտիկային, որը հիմնական ուշադրութիւնը կենտրոնացնելով ունեւորեցիայի և քաղաքացիական կռիւներին արտաքին դեպքերին, առավելապէս մասսայական մարտական գործողութիւնների վրա, աչքաթող էր անում ունեւորեցիայի մասնակիցների հոգեբանութիւնը, բնավորութիւնների խորացված պատկերումը:

Ձեռնամուխ լինելով «Հեղկոմի նախագահը» և «Գրադարանի աղջիկը» վիպակներին, Զորյանը որոշ իմաստով պոլեմիկա էր մղում հեղափոխական ժողովրդի կենսափորձի պարզունակ պատկերացումների դեմ, ձգտելով իրականութիւնը նկարագրել իր ներքին բարդ կապակցութիւնների և հերոսների հոգեբանական ապրումների բազմազանութեան մեջ:

«Հեղկոմի նախագահը» վիպակի գործողութեան վայրը ծանոթ գաղառական քաղաքն է, ուր ունեւորեցիայից հետո կատարվել են

սոցիալական խոր կերպարանափոխություններ: Վաճառական Աթա-
յանի տանը, որտեղ «ժամանակին իրենց ճամփորդության միջո-
ցին, իջևանել էին շատ նշանավոր անձեր—մի քանի նահանգա-
պետ, գալառապետներ, թեմական առաջնորդներ և նույնիսկ ինքը
կաթողիկոսը՝ Խրիմյան Հայրիկը, երբ Պետերբուրգ էր գնում»,
այժմ տեղավորված է հեղկոմը: «Առաջները Աթայանի տան ճա-
կատին արտաքու կարգի տոն օրերին էր միայն, որ պարզվում էր
ևռազույց դրոշը, այժմ երրորդ ամիսն էր ահա, որ նրա տան գըլ-
խին և ոչ թե ճակատին, տնկել էին հսկայական մի կարմիր դրոշ»:

Փոխվել են ժամանակները, փոխվել է գալառական այն կյան-
քը, որն այնպիսի հմտությամբ գրողը պատկերել էր իր նախորդ
գործերում:

Վիպակի առաջին իսկ պատկերները ընթերցողին տեղափոխում
են Սովետական իշխանության հաստատման առաջին օրերը՝ լար-
ված, տազնապալից, խստաշունչ օրեր, — շատերի համար դեռ ան-
հայտ է կատարված իրադարձութունների իմաստը, շատերն ան-
հանգիստ գիշերներով հետո վախով ու երկյուղով, «լույսը բացվե-
լուն պես, վեր էին թռչում անկողիններից և գիշերային սպիտա-
կեղենով վազում դեպի լուսամուտները—«հետաքրքիր է, գնացե՛լ
են, թե՞ ոչ...», նայում էին գողտուկ, աչքները ծերպ անում և միշտ
էլ տեսնում էին միևնույնը—աստղանիշ սաղավարտով պահակ զին-
վորներ, որ հոգնած, քնառ անցնում էին փողոցով, կամ կարմիր
դրոշակն եր հարեանի տների ճակատին, որ փողփողում էին քամի-
ների առաջ.—չէ՛, դեռ այստեղ են»:

Դրության լարվածությունն ավելի է ընդգծվում գիշեր-ցերեկ
քաղաքի վրա սլացող քամու պատկերով, որով բացվում է վիպա-
կը: «Ծանր, անհանգիստ օրեր էին, ու քանի օր էր քամիներ էին
փչում անընդհատ—գիշեր, ցերեկ: Ձյունը թափում էին տանիքնե-
րից, ձյունով խփում էին լուսամուտներին, դեղերի խոտը ցրիվ
էին տալիս բակերում և վնգվնգում շարունակ: Մերկ ծառերը, հե-
ռագրաթելերի նման, նվում էին անվերջ—հո՛ւ ո՛ւ ո՛ւ, երբեմն էլ
օդի միջով, կարծես երկաթաթև նժույգներ էին սլանում.—վը՛ղզ...
տները դողում էին, լուսամուտները դողում էին, մարդիկ դո-
ղում էին:

— Տե՛ր, դու փրկես,— խաչակնքում էին պառավները:— Սուրբ
Սարգիսը կատաղել է էս տարի...»:

Վիպակի առաջին իսկ պատկերներն ընդգծում են թե՛ նոր
կյանքի տարրերիչ առանձնահատկությունները և թե՛ սպասվելիք

գործողությունների, ավելի ճիշտ՝ հին, քաղքենիական միջավայրի և ռևոլյուցիոն նոր սերնդի կոնֆլիկտի դրամատիկական սրությունը:

Գիշերային խավարի մեջ, ամայի փողոցում, երբ դեռ խոր քնի մեջ էր գավառական քաղաքը, հնչում են սևաշոր պառավի ցաքուցրիվ դատողությունները ժամանակի մասին. «Հասկանում չեմ էս ինչ բան ա... Երեկ կաթն ու կորեկ, ախպեր տղերք ին, էսօր թուր ու թվանք... հասկանում չեմ... բալշովիկ, դաշնակցական, էլ ինչ—չես իմանում... կուսակցություն, կուսակցություն... քանիսն են... խռով կենա ձեր գլխին ձեր կուսակցությունը... մինը գնում ա, մի ուրիշը գալի, թողում չեն մեր էս խալսը հանգիստ վեր ընկնի... նա նրան ա բռնում, նա նրան, նա նրան ա բռնում, նա նրան...»:

Երբ սևաշոր պառավը իր մեկուսի խորհրդածություններից անցնում է ավելի մասնավոր խնդիրների, երբ նա անհանդիստ ժամանակի մասին ասած իր կցկտուր խոսքերից հետո նորից դառնում է իրեն հուզող հարցին, ապա հենց այստեղ, նրա դատողությունների և դեպքերին տրված նրա յուրահատուկ մեկնաբանությունների միջոցով պարզվում է այն հիմնական հակասությունը, որն ընկած է վիպակի գործողության հիմքում և որը գեղարվեստական կոնկրետության, հոգեբանական սուր վիճակների միջոցով բացահայտվում է վիպակի հետագա պատկերներում: Պառավը գնում է իր փեսայի՝ հեղկոմի նախագահ բոլշևիկ Օսեփի մոտ՝ իմանալու, թե ինչու «գիշերն եկան բռնեցին իր որդիներին» և նրանից խնդրելու օգնություն. «Մի տեսնենք դա ինչ ա ասում. բանից խաբար ա, թե հլի հեչ... մի բարի պտուղն էլ դա չի, ասենք: Բեղն ու միրուքը կլալել ա—խառնվել դյադա-գյուղերին. աստված չկա, ժամ, պատարագ, հարկավոր չի, մեծ ու փոքր չկա,—էդ ա դրանցը»,—անսքող չարությամբ խորհրդածում է պառավը և ոտք դնում փեսայի տան շեմքը, իսկ այս տան ներսում հակասությունները պակաս սուր և դրամատիկական չեն նրանցից, ինչ տեղի է ունենում գրսի աշխարհում:

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել Ստ. Զորյանի կիրառած ստեղծագործական սկզբունքների մի կարևոր առանձնահատկությունը, որը շոշափելի կոնկրետությամբ արտահայտվել է ինչպես այս, այնպես էլ հետագայում գրված մի շարք ուրիշ երկերում («Սպիտակ քաղաք» և այլն): Արձակագիրը կյանքն ու մարդկանց, միջավայրն ու ժամանակաշրջանը բնութագրելու համար առավելապես նյութ է

վերցնում հերոսների ընտանեկան կյանքի ոլորտից և այդ հիմքի վրա ստեղծում սոցիալական տարբեր ուժերի, կյանքի նկատմամբ նրանց ունեցած տրամագծորեն հակադիր հայացքների պատկերը, և դրանով իսկ բացահայտում գրվածքի գաղափարը, լուսաբանում հերոսների վարքագծի, նրանց բարոյական մղումների նշանակությունը հասարակական մեծ կյանքի համար:

Սեաշոր պառավի գիշերային հանկարծակի ալցելուժյունից և աղջկա՝ Վերգինի, հետ ունեցած նրա կարճատև բացատրությունից հետո, հեղինակը քայլ առ քայլ տալիս է գլխավոր հերոսի՝ հեղկոմի նախագահի հոգեբանական տարբեր կացությունների բնութագրումը, ընդլայնում առաջադրված կոնֆլիկտի կենսական հիմքերը, և առաջ քաշում այն հիմնական պրոբլեմը, որի շուրջը բախվելով, բացահայտվում են տարբեր հայացքները՝ կյանքի, հեղափոխություն, ժամանակի մասին: Օսեփը տեղյակ է կնոջ եղբայրների ձերբակալությանը, որոնք կապված են եղել Երևանում ապստամբած զաշնակցական ավանտյուրիստների հետ:

Պարզվել է, որ Ասլանյան եղբայրները՝ Օսեփի և հեղկոմի մյուս անդամների մանկությունն ընկերները, նույնպիսի դավադրություն են նախապատրաստելիս եղել այստեղ, գավառական քաղաքում: Օսեփի առաջ կանգնում է ճակատագրական հարց՝ բնորություն կատարել անձնական և քաղաքացիական ղեկավարների միջև, վճռականորեն որոշել իր գիրքը, կոնկրետ դործողությամբ պատասխանել «սիրած կին»-ը, թե՞ հեղափոխության շահը՝ ծանր դիլեմային: Ընդհատակյա պայքարի բովով անցած, զժվարություններ ու վտանգներ հաղթահարած, կոփված մարդն առաջին անգամ իր կյանքում կանգնում է այսպիսի դժվար կացության առաջ: Վերգինը, որ միշտ դողացել է ամուսնու կյանքի ապահովության համար, սակայն սովորություն չի ունեցել խառնվելու նրա գործերին, առաջին անգամ ամուսնուն դիմում է ծանր պահանջով՝ խնայել իր դավադիր եղբայրներին: Հոգեբանական նուրբ վերլուծություններով Զորյանը Օսեփի և Վերգինի առաջին բացատրության տեսարանում բացահայտում է հեղկոմի նախագահի բարոյական սկզբունքների էությունը, նրա բնավորության հիմնական գծերից մեկը՝ վճռականությունը:

Այս տեսարանում, տեսականորեն հիմնավորելով հեղկոմի իրիստ դատաւճռի անհրաժեշտությունը, Վերգինի դիտակցությանը հասցնելով այն միտքը, որ «հեղափոխականը պարտավոր է անել ամեն ինչ...», եթե դա պահանջում է հեղափոխության շահը,

Օսեփն, այնուամենայնիվ, հեշտությամբ չի տանում իրեն բաժին ընկած ծանրությունը։ Օսեփի հոգեկան ապրումների բնույթը հասկանալու համար առանձնապես կարևոր է նրա ներքին մենախոսությունը, երբ նրա շուրթերից դուրս են թռչում «սրիկանե՛ր, դուք ինչո՞ւ նրա եղբայրը եղաք, լրբե՛ր...» բառերը։ Արձակագիրը առաջին պլանն է մղում Օսեփի հոգեկան աշխարհի տարուբերումները, ընդգծելով հատկապես անձնական և հասարակական սկզբունքներին բախումը հերոսի հոգում. «Կարելի՞ է արդյոք սիրած կնոջ եղբայրներին սպանել և գնալ այդ կնոջ երեսին նայել, ժպտալ, նրա հետ հացի նստել, և վերջապես, ասյրել նրա հետ մի հարկի տակ։ Կարելի՞ է... մի պատասխան կա—կարելի է, եթե որոշես զրկվել կնոջից։ Իսկ եթե չե՞ս ուզում զրկվել, եթե սիրո՞ւմ ես...»

Մտածում էր Օսեփը և քայլում ձեռները կաշվե բաճկոնի կրծքագրպանները դրած։ Վերջին հարցի վրա նա ակամա կանգ առավ, ինչպես հանկարծ բացվող վիհի առաջ։

Հեղկոմի նախագահի հոգեկան աշխարհի հակասությունը վճռվում է նրանով, որ նա հանուն ռեուլյուցիոն պարտքի զգացմունքի անաղարտության, իր մեջ ուժեր է գտնում՝ վերջ տալու հոգեբանական երկվությունը, խզելու կապերը մտերիմ մարդու հետ, մի բան, որ թելադրում էր այն սոցիալական միջավայրը, որի ներկայացուցիչն էր Օսեփը։

Վիպակի գաղափարական բովանդակությունը ճիշտ արժեքավորելու տեսակետից հատուկ կարևորություն է ստանում վերջին տեսարանը։ Օսեփը հեղկոմի դատավճռից հետո նորից դառնում է ընտանիք, ուր նրան սպասում էր սիրած կինը։ Կսելով եղբայրների գնդակահարության լուրը, Վերգինը «մնաց անշարժ կանգնած և լռեց։ Նա դարմացած էր, հանկարծակիի եկած։ Լռեց մի վայրկյան մարդու երեսին նայելով, այնպես, ինչպես նայում են օտար, թըշնամի մարդուն՝ պաղ զննող հայացքով, ասպա դիմեց նրան խուժայնով.—Իսկ ի՞նչ ասավ քո խիղճը,— հարցրեց նա նույն պաղ, զննող հայացքը մարդու երեսին։

Օսեփը, զգալով կնոջ հայացքն իր վրա, աչքերը բարձրացրեց և նայեց նրան։

— Իմ խիղճը հանգիստ է,— ասավ հանդարտ, անվրդով, անայլալը։

Այս տեսարանը, որ քննադատության կողմից համարվել է «կամերային» (ըստ երևույթին նրա համար, որ կատարվում է տանը) ոչ միայն այդպիսին չէ, այլև գավառական-քաղերնիական

միջավայրի և նոր իրականության նոր հերոսի հակասությունների բուժման բարձրակետն է: Այստեղ է, որ ամբողջ ուժով բացահայտվում է գլխավոր հերոսի բնավորության ամենահիմնական կողմը, այն, որ հոգեբանական ծանր պայքարի մեջ նոր մարդու քաղաքացիական զգացմունքներն ու ռևոլյուցիոն հավատը ավելի տևիչ են դուրս գալիս նրա անձնական շահագրգռություններից, նրա մասնավոր կյանքին վերաբերող հարցերից:

Նկարագրելով քաղաքացիական պատերազմի դրվագներին մեկը, Ստ. Զորյանը նպատակ չի դրել բաղմակողմանիորեն տալու բոլշևիկ ղեկավարի աչքած ճանապարհի պատկերը, և ոչ էլ՝ վերստեղծելու քաղաքացիական կռիվների հերոսական դուցադնապատումը, այլ, ավարտված մի դեպքի սահմաններում, նկարագրել է նոր հերոսի բարոյական հասկացողությունների հաղթանակը սահմանափակ, քաղթևիական միջավայրի դեմ: Այդ իսկ պատճառով, արձակագիրը, տպավորությունն ուժեղացնելու համար, իր ուշադրությունը կենտրոնացրել է հեղկոմի նախագահի հեղափոխական ձգտումների ու անձնական շահերի միջև եղած հոգեբանական ներքին պայքարի վրա:

Զորյանի ստեղծագործական զարգացման ճանապարհին այդ վիպակը այն նշանակությունն ունեցավ, որ առաջին անգամ նա նկարագրեց ռևոլյուցիոն սխրագործության գեղեցկությունը, կերտեց ռևոլյուցիայի անձնվեր զինվորներից մեկի՝ Օսեփի կերպարը, նրան բնորոշ անհողդողդ հետևողականությամբ:

«Գրադարանի աղջիկը» վիպակում Զորյանն արժարժում է գավառական քաղաքի հասարակական կյանքի ավելի լայն պլորենները. այն է՝ ի՞նչ ճանապարհով են ռևոլյուցիոն թրամ հուլերն ու տրամադրությունները թափանցում հետամնաց միջավայրը, ինչի մեջ է արտահայտվում պրոլետարական ռևոլյուցիայի շարքային զինվորների քաղաքական ու բարոյական ուժը՝ ժողովրդի արմատական, կենսական շահերին դեմ գնացող թշնամական ուժերի նկատմամբ:

Եթե «Հեղկոմի նախագահը» վիպակում առաջ քաշված պրոբլեմին համապատասխան, արձակագիրը գտել է հերոսի հոգեբանական ներքին գործողությունները դրսևորելու հնարավոր գեղարվեստական ձևը՝ դրամատիկ ուժեղ պատկերը (զա դրամա է՝ պատմված արձակի միջոցներով), ապա այս նոր երկում, դարձյալ համապատասխան առաջադրված խնդրին, Զորյանն ընտրել է ժողովրդական պատումի, ժողովրդական յուրատեսակ ասքի ձևը:

Սա հայկական աղգային պատումի պարզ ու հստակ ձևն է, որ Զորյանը «յուրացրել» է հայ ժողովրդական ավանդույթյունների սքանչելի իմացության շնորհիվ:

Ընտրելով աղքատ լվացարարուհի՝ պառավ Աննայի պատմությունն իրրե գրվածքի բովանդակությունը բացելու միջոց, Զորյանը դրանով ցանկացել է դեպքերի նկարագրությանը հաղորդել ավելի անմիջականություն, իրականությունը բացահայտել դեպքերի հորձանքի մեջ կերպարանափոխվող հերոսի անմիջական տպավորություններով:

Վիսյակն ունի «Մի կնոջ պատմածը» ենթավերնագիրը, որով հեղինակը կարծեք թե ցանկանում է ընդգծել, մի կողմից՝ դեպքերի հավաստի լինելը, մյուս կողմից այն հանգամանքը, որ հերոսի աչքերով է տեսնում ու ղփում անցուդարձերը, հերոսի խոսքերով է հաղորդում իր մտքերը:

«Գրագրանի աղջիկը», այսպիսով, գրված լինելով առաջին դեմքով, սահմանափակել է հեղինակի հնարավորությունները՝ պնդաժի ու կենցաղի ծավալուն նկարագրություններ, «գրական մետաֆորներ», հեղինակային խորհրդածություններ տալու տեսանկյունից, բայց շահել է մի այլ կողմից՝ պառավ Աննայի բառապաշարին ու բնավորությանը համապատասխանող արտահայտչական միջոցների գունեղությունը, նրա խոսքի կենդանի հնչերանգով: Եվ երբ ընթերցում ենք գրվածքը, առաջին իսկ տողերից զգում ենք պատմողի կերպարի սոցիալական էությունը, նրա հետ միասին ու նրա չափ տեսնում ենք այն միջավայրն ու մարդկանց, որ կանգնած են նրա պատմության կենտրոնում:

Աննայի պատմությունը կարծեք թե գրի առնված բանավոր, կենդանի խոսք է, որն «ամենեին» չի բեկվել հեղինակի ոճի մեջ և մնացել է իր բնական վիճակում՝ պատմողի շարահյուսության կենդանի շիթերով:

Աննայի հուշերի մեջ առանձին դրվագները կղզիացած չեն միմյանցից, այլ մեկը մյուսի օրգանական շարունակությունն է, իսկ բոլորը միասին ներթափանցված են մի հիմնական մտքով՝ ցույց տալ հայ նահապետական, աշխատավոր կնոջ ճակատագիրն ու նրա հեղափոխական աղջկա հասունացումը քաղաքական կյանքի հորձանուտի մեջ:

Գրական քննադատության մեջ Աննայի և գրագրանի աղջկա՝ Վիկտորիայի, վիսյակում բռնած տեղի շուրջը արտահայտվել են տրամագծորեն հակադիր կարծիքներ: Ումանք Վիկտորիայի կեր-

պարը համարել են տոսկ առիթ մոր կերպարի ծավալման համար, ուրիշները, լվացարարուհուն համարելով դեպքերի միայն արտաքին կողմին հասու «չնկողք անձնավորություն», գլխավոր հերոս համարել են գրադարանի աղջկան: Թվաբանական հաշվումների վրա հիմնված այս երկու տեսակետն էլ հարցը հասարակացնում են, այնինչ ուշագրի ընթերցողի համար միանգամայն ակնեքև է երկու կերպարների գոյությունն էլ հավասարապես, թեև մեկը պատմում է՝ անմիջականորեն բացելով իր էությունը, իսկ մյուսը դժագրվում է նրա պատմության միջոցով, դարձյալ բացահայտվելով իր բնավորության ու գիտակցության առանձնահատկություններով:

Դեպքերը, որոնց մասին պատմում է կյանքի ու աշխարհի մային՝ միամիտ հասկացողությունների տևր, պարզամիտ գեղջկուհին՝ լվացարարուհի Աննան, տեղի են ունենում Հայաստանում Սովետական իշխանության հաստատման նախօրյակին, այսինքն՝ հայ ժողովրդի պատմության ամենաճակատագրական օրերին: Գործողությունը, ինչպես միշտ, այս անգամ էլ կատարվում է ծանոթ գավառական քաղաքում, որ կյանքի հակապատկերները նույնքան սուր ու ցայտուն են, ինչպես բոլոր վայրերում:

Բացելով իր պատմության կծիկը, լվացարարուհին, դեռևս անգիտակ «չար ու բարուն», միայն բնազդի առաջնություն, բայց խորին տրտմությամբ գծում է ժողովրդի ու նրա թշնամիների միջավայրի պատկերը. «էդպես ուրեմն, որդուցս հետո մնացինք ես ու աղջիկս: Ապրում էինք, էդ որ խալփա Մեխակ էին ասում, նրա տանը: Նա ինքը հարուստ վաճառական էր, Թիֆլիզից միշտ վագոնով նոր կտոր էր բերում-ծախում: Մեծամեծ մարդկանց հետ նստում էր, վեր կենում: Լավ էլ հագնում էր—կրախմալ, շլյապա, շորերը միշտ շոտկած ու ոնց որ ասեղի տակից նոր դուրս քաշած: Մի խոսքով՝ մեր քաղաքի առաջավոր մարդկանցից մինն էր: Կուլի ժամանակ էլ կոմիտեի մեջ գործ ունեւ՝ կամավոր էր գրում, փող էին հավաքում... Ինքը՝ Մեխակը իրա ընտանիքով, Կնիկը՝ Լիզինկեն ու երկու աղջիկը՝ Անիչկեն ու Սոնիչկեն ապրում էին վերև, ես ներքև՝ պաղվալում: Էդ պաղվալի երեք աչքը նրանց ձեռին էր—փետ էին դարսում, ձմեռվա պաշար էին պահում, կախաններով տանձ, խաղող և տրիշ-ուրիշ բաներ: Մի աչքն էլ իմ ձեռին էր, փոքրիկ, ցած օթխա էր,—պատերը սվաղած, հատակը՝ քարփիլից, երկու էլ նեղ լուսամուտ տներ. էնքան ցածր էին, որ դուրսը մարդկանց ոտներն ու ծնկներն էին երևում մենակ: Երկու թանկ քրեհ

էի տալի, շարաթը մի անգամ էլ լվացքներն անում քրեհի տեղ: Էսպէս ապրում էինք, ես լվացք իի անում սրա-նրա համար, Վիկտորը դպրոց էր գնում»:

Խոսեցնելով պառաւ Աննային, Զորյանը քայլ առ քայլ հետեւում է նրա գիտակցութեան աստիճանական զարգացմանը, ցույց է տալիս այն գործոնները, որ խորացնում են նրա հասկացողութունները, նրան տանում դաւաճական կյանքի նոր երևույթները ճանաչելու բարդ ուղիներով: Սկզբում իր աղքատ «գաղտնի» գործերից տրտնջացող, աստվածավախ, ասածու զորութեանն ապավինող պառաւը, այնուհետեւ, թեկ ոչ հաստատուն քայլերով, ազատագրվում է նախապաշարումներից ու Վիկտորիայի միջավայրի ազդեցությամբ հասնում սոցիալական անարդարության ըմբռնմանը: Մոր գիտակցութեան զարթոնքը, իբրեւ նրա նախընթաց կյանքի տրամաբանական շարունակություն, ծավալվում է վերջին տեսարանում, երբ խալիպա Մեխակի ու նրա քաղբենիական միջավայրի նկատմամբ առաջներում խոր երկյուղածութեամբ լցված պառաւը զայրույթով նրանց երեսին է շարտում համարձակ խոսքեր, թե «խեղազարը դո՞ք եք, ասում եմ, հո՞ղեմ ձեր գլուխը, անխիղճ անամոթներ: Ասի, ոտներս հագա, կապոցը վերցրի ու դուրս: Սիրտըս թեթեալ կարծես: Մինչև անգամ ուրախ եմ, որ այդ խոսքերն ասի: Դրա համար էր, ասում եմ, խեղճ աղջիկս ասում, թե հարուստները խիղճ չունեն, նրանք լավ են, երբ քեզանից օգտվում են, երբ իրենց համար բան ես անում, երբ խոնարհ ես: Դրուստ որ էգպէս էլ եղաւ: Ու լավ էր, որ էգպէս եղաւ: Աչքերս բացվեց»:

Դժվար և տանջալից է պառաւ Աննայի ներքին զարգացման ուղին, նրա հոգեկան վերածնունդը: Հերոսուհու մեջ զրոհորված է նախապաշարմունքների ու սահմանափակության հաղթահարման ընթացքը, երբ նրա աչքերը բացվում են, երբ սկզբում որդու վրտանգներով լի կյանքի համար երկչուղով ու սարսափով մտածող պառաւը հպարտութեամբ է խոսում Վիկտորիայի ու նրա ընկերների մասին:

Մոր կերպարը իր ներդաշնակ բնավորությամբ, հոգեկան ուժով, սոցիալական ճշմարտութեան որոնումներով ու քաղբենիական ուժերի նկատմամբ ունեցած ատելութեան խորութեամբ, անմիճելիորեն հիշեցնում է Մարսիո Գորկու «Մայրը» վեպի հերոսուհուն:

Պառաւ Աննան, ճիշտ է, չունի Պելագեյա Նիլովնայի հոգեկան ուժերի հզորացող ակտիվությունը, դեռևս չի հասնում ուղղուցիտ մարտիկի գիտակցութեան աստիճանին, չի կանգնում Վիկտորիայի

կողքին, ինչպես այդ անում է Պավել Վլասովի ղինակից Նիլովնան, սակայն անվիճելի են այդ երկու կերպարների միջև եղած ընդհանրությունները:

Այնպես, ինչպես Նիլովնան իր որդու՝ Պավել Վլասովի պայքարի միջոցով է ըմբռնում ռեուլյուցիոն ազատագրական կռիվ իմաստը, այնպես էլ Աննան է Վիկտորիայի միջոցով հասնում սոցիալական անարդարության յուրովի ճանաչմանը: Աննան էլ, Նիլովնայի նման, անցնում է նույն ճանապարհը՝ երկյուղից, դասակարգային պայքարի աղոտ, մշուշապատ պատկերացումներից մինչև մայրական աղնիվ հպարտությունը որդիներին՝ նոր սերնդի մղած արդար զործի, մեծ ճշմարտության համար: Սակայն արվեստի ուժով և կենդանի փոխհարաբերությունների մեջ տալով մոր զարգացման պատկերը, Ջորջանի հերոսուհին կանգ է առնում սոցիալական ճշմարտության ճանաչման առաջին աստիճանի վրա, մի կեստ, որից առաջ էր անցել Պելագեյա Նիլովնան և դարձել ռեուլյուցիայի ղինվորը, ժողովրդի ռեուլյուցիոն պայքարի ակտիվ, անխորտակելի ուժը: Նիլովնան, այսպիսով, կանգնում է պատմության գլխավոր ճանապարհի վրա, մինչդեռ Աննան չի հասնում այդ բարձունքին:

Նորագույն ռեուլյուցիոն արվեստի ազդեցությունը նկատելի չափով զգացվում է նաև գրադարանի աղջկա կերպարի վրա, կերպար, որը նոր ձևավորվող սովետահայ արձակի իսկական նվաճումներից մեկը եղավ:

Գրադարանի աղջկա մասին պատմում է մայրը, և նրա պատմության ընթացքում տեսնում ենք կերպարի աստիճանական հասունացումը: Ըստ որում մայրն իր պատմությունն առաջ է տանում այնքան բնական եղանակով, որ դեպքերի մեջ չեն կորչում մարդիկ՝ Վիկտորիան ու նրա շրջապատը, բարեկամներն ու թշնամիները, և գծագրվում է գավառական քաղաքի հասարակական երևույթների և սոցիալական բախումների պատկերը:

Մայրն ընթերցողին տանում է իր ետևից, և երբ ավարտում է իր զրույցը, ընթերցողի համար պարզ է դառնում մարդկային հատկությունների այն հրաշալի ձուլվածքը, որից կերտված է Վիկտորիան՝ հեղափոխականների փայլուն սերնդի ներկայացուցիչը: Մոր պատմությունը՝ մաքրի տւ տպավորությունների, գնահատականների ու դիտողությունների մի յուրատեսակ լաբորատորիա է, որը ցայտուն բնութագրում է Ստեփան Ջորջանի ստեղծագործական սկզբունքների էական առանձնահատկությունը՝ շմնալ փաստերի

էմպիրիկ կեղեի շրջանակում, այլ բարձրանալ դրանցից, ցարքուցրի՜ փաստերի մեջ գտնել էական իմաստն ու կասկածությունները:

Վիկտորիայի դպրոցական տարիների, գրադարանում անցկացրած անբուն գիշերների, «արգելված գրքերի», վերնահարկում ասորող խալիփաների, ժողովրդին խորթ, օտարոտի սեփերի մասին մոր պատմածների միջոցով ընթերցողի առաջ կանգնում է հաստատուն վարքագծի տեր աղջկա հմայիչ կերպարը՝ իր բարոյական բարձր սկզբունքներով, անվահերությամբ, դեպի հին աշխարհը տածած այրող ատելությամբ:

Մայրը Վիկտորիայից է լսում ճշմարտությունը՝ կյանքի սոցիալական անարդարությունների մասին: Նրա խորհրդածությունների միջից երևում է կորուվով լի, լճոական, գործի ընդունակ, անշահախնդիր, համարձակ բոլշևիկը, ռևոլյուցիոն լավատեսությամբ տուկենսական ուժով տոգորված մարդը, հատկություններ, որոնց առաջին անգամ մայրը ծանոթանում է մայիսմեկյան ցույցի շուրջը տեղի ունեցող զրույցի ժամանակ. «Սո՛ւս, աղջի,— ասում եմ,— ջահել հոգուդ մեղք մի անի. «սուտ սուրբը» ո՞րն է, վարդապետները ուրեմն էնքան անխելք մարդիկ են, որ սուտ սրբերի անունը գրում են օրացույցում...

— Չէ՛, ասում է, անխելք չեն, կեղծավոր են—գրում են, որ քեզ նմաններին խալար պահեն, որ կեկեղեցի գնաք, մոմ վառեք, աջամբույր տաք, իրենց էլ սրբի տեղ դնեք, թի չէ, ասում է, ոչ մի սուրբ չկա, բոլորն էլ սուտ է, վարդապետների հնարածը:

— Ի՜նչ, ուրեմն ասում եմ, աղջի, Հիսուսը, Մարիամ աստվածածինը, Լուսավորիչը սո՞ւտ են:

— Հա,— ասում է,— բոլորն էլ:

Ես շշմեցի:

— Ձենդ կտրի, աղջի, երկնքից քարն կարկուտ կթափի մեր գլխին: Մե՛ղա, մե՛ղա, տեր:

Ես վախեցած, սարսափած խաշակնքում եմ երեսս, նա ծիծաղում է:

— Խեղճ մայրիկ ջան, ասում է, դուր մի չարչարվի, դուր ձեռներդ մի հոգնեցնի խաշակնքելով: Վերե, ասում է, ոչ աստված կա, ոչ սուրբ: Մեր վերեր մեռնակ Մեխակն է իր անամոթ կնկա ու իր լիրբ աղջկերանց հետ... էնտեղ—վերե էլ բան չկա:

— Աղջի, ձենդ, ասում եմ, կիմանան, տանից դուրս կանեն:

— Թող համաթձակվեն, ասում է. շուտով ցույց կտանք դրանց,

թէն տ՛վ ո՛ւմ դուրս կանի: Ուրիշի աշխատանքով շինած տանը նըստեկ են»:

Այս, ինչպես և հետագա բոլոր խոսակցությունները, որ կենդանի հնչերանդով բերված են վիպակում, ակնհայտորեն արտացոլում են երկու մարդկանց մտքերի բախումը, նախապաշարմունքների ու ժամանակի բարձր իդեաներով զինված, հաստատուն վարքի ու շիտակ բնավորության տեր մարդկանց տարրերությունը: Այդ խորհրդածությունների մեջ ավելի է պարզվում Վիկտորիայի գաղափարական աշխարհը, նրա ձգտումների բովանդակությունը, ավելի է բյուրեղանում մտքերի այն աստիճանը, որ նրան տանում է դեպի սխրագործություն՝ հանուն ժողովրդի կյանքի երջանկության:

Մայրական զգացմունքի մի իսկական ցնծություն է մայիսմեկյան միտինդը, որ պառավ Աննան առաջին անգամ տեսնում է աղջկան ճառ ասելիս, ժողովրդի թշնամիներին՝ դաշնակցականների դեմ: Ահեղ դատավճռի նման Վիկտորիան բացատրում է ճշմարտությունը կյանքի մասին. «Ընկերներ,— ասում է նա (էնպես էլ համարձակ), ինչ որ էստեղ խոսեցին,— ասում է,— էդ բոլորը կեղծ է, որովհետեւ, ասում է, խոսքով ուրիշ բան են ասում էս պարոնները (քանի գնում էնպես համարձակ է դառնում, իսկ ևս ճաքում եմ), գործով ուրիշ բան են անում: Սրանք ասում են, թե բոլոր աշխատողները, բանվորները պետք է միանան, բայց, ասում է, իրենք չեն ուզում միանան ռուս բանվորների, մի խոսքով ռուս խալիսի հետ, որ կռվում են, ասում է, բոլոր մարդկանց բախաւորեցնելու համար: Սրանք, ասում է, ոչ միայն չեն ուզում միանան նրանց, այլ մինչև անգամ օգնում են նրանց թշնամիներին: Ու սրանք, ասում է, ինչ որ ասում են սուտ են ասում: Թող մեր ժողովուրդն էդ բանը լավ իմանա: Սրանք մեր ժողովրդի թշնամիներն են, ասում է»:

Մայիսմեկյան միտինգի նկարագրությունը հուլիս է, հեռու կեղծ պաթետիկայից: Հաջորդ դրվագներում (բանտի տեսարանը և այլն) ցուցադրվում են Վիկտորիայի բնավորության մյուս գծերը՝ տոկունությունը, կորուվը, անձնվիրությունը: Կերպարի այս գիծը՝ անձնուրացությունը, պատկերված է որպես ռեռլյուցիոն զգացմունք և ոչ թե իբրև անմիտ ղոհարերության հոգեբանություն, որը տարածված էր այն ժամանակվա գրականության մեջ և դարձել էր յուրատեսակ շտամպ:

Վիկտորիայի կերպարով Ստեփան Զորյանը հայ արձակը հա-

ըըստացրեց գեղարվեստական ընդհանրացման ուժի հասնող բնավորությամբ: Դրա մեջ արտահայտվեց Զորյանի, իբրև արվեստագետի, վարպետության նոր կողմերի ծաղկումը:

Դրադարանի աղջկա կերպարի նշանակությունը այդ տարիներին գրականության համար մեծանում է նաև այն իմաստով, որ Զորյանը տվեց սովետական գրականության գրական հերոսի հասկացողությանը մոտ կանգնած ամբողջական կերպար, որը շունի հոգեկան անկազմակերպվածություն և երկվություն, օժտված է բնավորության որոշակիությամբ և հաստատուն վարքագծով: Գրողն այդ կերպարով ժխտում էր այն միակողմանի պատկերացումը, թե հոգեկան ներքին տարածայնությունները պարտադիր են դրական հերոսի պատկերման համար: Հասկանալի է, որ հոգեբանական հակասությունները անհրաժեշտ տարրեր են գեղարվեստական տիպեր ստեղծելու մեջ, սակայն, գեղարվեստական ճշմարտության օրինաչափություններն սկսվում են խախտվել, երբ այդ հոգեբանական հակասությունները դառնում են բացարձակ շափանիշ, որպես հերոսների անհատական կյանքին ուղեկցող «մշտառև հակասություն»: Զորյանը մարդուն, ուսույցիտն մարտիկին ընկալում էր իբրև ամբողջականություն: Այդ երակետով էլ նա կերտեց Վիկտորիայի կերպարը: *

Վիպակը նշանավորում էր Զորյանի արվեստի խոր ռեալիզմի միաձուլումը սոցիալական պրոբլեմատիկային, այս անգամ արդեն սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներով: Զորյանը, կիրառելով սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, իր վիպակի կենտրոնում դնում է պատմական պրոցեսը մարմնավորող դրական հերոսին, աշխարհը վերափոխող ժողովրդական ուժերին, որոնք հնի և նորի պատմական գոտեմարտում հանդես են գալիս որպես պատմության ընթացքի վրա ազդող վճռական գործոններ:

20-ական թվականների վերջերին փոխվում է վերաբերմունքը այսպես կոչված «ուղեկից» գրողների նկատմամբ: Չնայած որոշ ռասպակականների նախապաշարված վերաբերմունքին, որը հաճախ նրանց հասցնում էր մեծամիտ վերաբերմունքի «ուղեկիցների» ներկատմամբ, այս գրողներն իրենց ստեղծագործությամբ ցույց տվին, որ ոչ թե ժամանակավորապես են կապված ուսույցիչայի հետ, այլ խորապես ապրում են նոր իրականության առաջադրած հարցերով, առաջ են շարժվում գաղափարական առաջադիմության ուղիով: Նրանց տաղանդը հարստանում է նոր կողմերով, ստեղծագործու-

թյունը՝ ձեռք է բերում հասարակական ավելի մեծ նշանակություն և մասսայականություն:

Հատուկ ուշադրության են արժանի Ստեփան Զորյանի դիտողությունները սովետական գրականության նպատակների ու հեռանկարների մասին: Մի շարք հոգեվածներում նա հանդես է գալիս իրականության լուսանկարչական, մակերեսային վերարտադրության խիստ քննադատությամբ և գեղարվեստական լայն ընդհանրացումների պահանջով:

«Քննադատը, գրողը և հարակից խնդիրներ» սյուլեմիկական հոգեվածում, առաջ քաշելով գրականությունն իր կենդանի հողի՝ ժողովրդի կյանքի, հետ կապելու հարցը և հարձակվելով այն փորձերի դեմ, որոնք արհամարհում էին բանվորի և գյուղացու գեղարվեստական պահանջները, Ստեփան Զորյանը գրում է, որ «Մեր հեղափոխական կյանքը պետք է պատկերել-երգել ոչ թե պակասաբան ներկերով, ճիշերով, քաղգրագիտական թևեր բացատրելով (դրանք ժամանակին կարևոր էին, բայց դրանց ժամանակն անցավ), այլ խոր հոգեբանական, կենցաղային, ռեալիստական գրեվածքներով», որովհետև «բանվոր և գյուղացի մասսաները ունեն ոչ պակաս պահանջ գեղարվեստական և նուրբ գրականության...»:

Պաշտպանելով գրականությունը ժողովրդին մոտեցնելու առողջ գիծը, Զորյանը միաժամանակ մեծ տեղ էր հատկացնում գրականությանն ու արվեստին, իբրև կյանքի կազմակերպմանը նպաստող ակտիվ ուժի: Նա ասում է, որ արվեստը պետք է վերարտադրի մեր օրերի մարդո՝ «մասսայական աշխատանքի մարդու» մեջ «տեղի ունեցող հոգեկան բեկումները», պետք է իր թեմաները, իր նյութը, իր զաղափարները քաղի կենդանի իրականությունից և տա ընթերցողներին վարակելու ընդունակ դրական օրինակներ, բացահայտի մարդկային աշխատանքի պոեզիան:

20-ական թվականների երկրորդ կեսից սովետահայ գրականության մեջ ռեուլուցիոն մարտիկի կերպարից բացի, մտնում է նաև սոցիալիզմի շինարարի կերպարը: Հենց այդ տարիներին երևվան են գալիս սովետահայ գրողների մի շարք նշանակալից երկեր, որոնք վերարտադրում էին կործանվող հին աշխարհի և նոր աշխարհի միջև եղած հակասությունները, բացահայտում էին պատմության նոր հերոսի աշխատանքն ու կենցաղը:

Սովետական գրականության զարգացման այս նոր օրինաչափության արդյունքն էին նաև Ստ. Զորյանի «Վարդաձորի կոմունը» վիպակը, «Լիկկայանի վարժուհին» պատմվածքը, «Սպիտակ քա-

ղաք» վեպը, որոնք վերաբարձրում են սոցիալիստական շինարարության, նոր կենցաղի առ ընտանիքի կառուցման, նոր կյանքի ամրապնդման պրոբլեմները գյուղում և քաղաքում, նախկին կազնուտում և գավառական վայրերում:

Գոյություն ունի մի սխալ տեսակետ, թե Զորյանը «ինչ-որ չափով» ուշանում է իրադարձություններից, չի գնում կյանքի թարմ հետքերով, անմիջապես չի խորանում ժամանակի դինամիկայի մեջ: Այս տեսակետը հակառակ է փաստերի տրամաբանությանը: Զե՞ որ Զորյանը հայ դրականության մեջ առաջինը տվեց քաղաքացիական կռիվների յուրահատուկ իրադրության պատկերը՝ իր վիպակներում և առաջիններից մեկն անդրադարձավ սոցիալիստական շինարարության առաջադրած պրոբլեմներին:

Նրա «Վարդաձորի կոմունը» (1925—28) ժամանակագրական տեսակետից առաջին երկն է այդ ժամանակի հայ գյուղի մասին: Վիպակը բուռն վեճեր է առաջացրել ժամանակի գրական ըննադատության մեջ:

Զիտրանյուլ այդ հետաքրքրական գրվածքի իդեական բովանդակության մեջ, շփոթելով ժամանակի սահմանները, և վիպակի մասին գատելով ոչ թե այն տեսանկյունով, թե ինչ է պատկերված նրա մեջ, այլ այն տեսակետով, թե ինչ չի՝ արտացոլված և, վերջապես, կորցնելով գեղարվեստական երկի գնահատության բոլոր ստուգված չափանիշները, ռապակական քննադատությունն այն համարել է «կուլակային կոմունայի» գաղափարախոսության արտահայտություն: «Գրական դիրքերում» ամսագիրը լայն դիսկուսիա է սկսել գրվածքի շուրջը, դիսկուսիան ամփոփել է վիպակը՝ որպես «ոչ պրոլետարական մակուլատուրա» գրական շուկայից հանելու պահանջով: «Վարդաձորի կոմունը» շուրջը ծավալված կրքոտ վիճաբանություններին մասնակցել է նաև հեղինակը՝ խմբագրության ուղղված մի նամակով, որտեղ իր ստեղծագործական խրնդրի մասին ասում է. «Վարդաձորի կոմունը» գրված է 1925—28 թթ. (տպվել է 1929 թ. փետրվարին) և տալիս է այդ ժամանակաշրջանի կոլխոզային շարժման սկզբնական երևույթների մի պատկերը: Այդ ժամանակաշրջանից անցել է 4—5 տարի, կոլխոզարժույթն ստացել է համատարած և կազմակերպված բնույթ: Շատ բնական է, որ իմ գրվածքը չտար և չէր կարող տալ 29 թ. աշնանից ծավալված շարժումն իր բոլոր արտահայտություններով:

Ստ. Զորյանն այսպիսով փորձել է տալ կոլտնտեսային-շարժման սկզբնական երևույթների պատկերը, այն է՝ չքավորների հա-

մախմբումը կոտպերացիայի մեջ, որը հետագայում դառնալու էր քաղաքական հզոր ուժ և նախապատրաստելու էր կոլեկտիվացման վերակը:

Ռեալիստական կենդանի, եղանակով Զորյանը պատմում է, թե ինչպես Ռուսաստանից, քաղաքացիական կոիլնիքից վերադարձած Զաքարենց Բենոն իր մի բանի ընկերներով, հաղթահարելով դասակարգային թշնամու զմադրությունը, հիմք է դնում «Վարդաձորի կոմունին»: Վիպակի սյուժեի բոլոր թելերը վարպետորեն հյուսված են կոմունայի ստեղծման պատմության շուրջը: Հակոտնյա սոցիալական ուժերի բախման մեջ դժված է Զաքարենց Բենոյի զխալորած սլաքարի պատկերը: Հեղինակը վերարտադրում է այն լարված իրադրությունը, որ ստեղծվել էր Վարդաձորում մի կողմից թշնամի ուժերի՝ խանութպան Ահարոնի ու կուլակ Սողոմոնի, մյուս կողմից նոր գործից բոլորովին անտեղյակ, նրան կասկածանքով նայող գյուղացիների մեջ: Վիպակի պուսջին իսկ պատկերը՝ խանութպան Ահարոնի հոգեկան ջղաձգությունը, կենդանի պատկերացում է տալիս դասակարգային պայքարի դրամատիկ սրության մասին. «Վաղ գարնանը մի մուլ էր երկիտ,— երբ վարարած գետը մոնչում ու տնջում էր գյուղի մոտ, Ահարոնը մենակ տւ մռայլ, հոնի ձեռնափայտը ձեռքին, գնում էր տուն: Մուլի մեջ նրա դեմքը լավ չէր երևում, բայց անկանոն քայլվածքից և այն բանից, որ ձեռնափայտը անսովոր թրխկթրխկացնում էր գետին, զգացվում էր, որ նա սատրիկ զայրացած է»: Զայրույթի սրտճառն այն էր, որ նա այսուհետև չպետք է վարեր իր հողը, որը պատկանելու է Վարդաձորի կոմունին. «Պետք է»,— ասում է,— «կոմուն ենք սարքելու»: «Կոմունը ո՞րն է»,— ասում եմ: «Դե ես չեմ նստելու բացատրեմ: Միայն հայտնում եմ, որ իմանաք — ուրիշ ոչինչ»: «Հացթուխ Մարանի տղան գրաբար է ջարդում»: «Չեմ նստելու բացատրեմ». «...Լայաղ չի անում խոսել... Հը՞մ»: Զորյանը նուրբ դիտողություններով բացահայտում է կուլակի հոգեկան աշխարհի ելևէջները: Տղայի՝ Գարոյի և Նաղլի արքիթի հակասական ու շարախնդությամբ լցված խոսակցության միջոցով բացահայտում է կուլակային հոգեբանության բոլոր ջղաձիգ վայրիվերումները, նրանց դժգոհությունը թե՛ կյանքից և թե՛ իրենց փոխադարձ հարաբերություններից: Ահարոնը անզոր կատաղությունից իր ամբողջ զայրույթը թափում է անբարոյական, ասպականված որդու՝ Գարոյի, գլխին. «Բա որ ես նամուսով տղա ունենայի՝ էսպես կվարվելին ինձ հետ: Բա լավ տղեն կըթողներ, որ ոսկու պես հողն ուրիշի ձեռքն ընկնի, հը՞...»:

Ահարտներ, որ նախկինում եղել է դպրոցի հոգաբարձու, եկեղեցու երեցփոխան, հարուստ խանութի և մեծ տնտեսության տեր, որ սովոր է եղել հրամայել, շահագործել ու զրույթյան տերը լինել, այժմ զրկվել է իր այդ մոգական ուժից: Նա առայժմ միայն մտքի մեջ է մենամարտ մղում Բենոյի դեմ, դեռ հավատացած է, որ կոմունան անիրագործելի, անպատուղ մի բան է, ուստի և տակտիկական նկատառումներով սպասում է իրերի ընթացքին: Նրա հենարանն են նաև մանր սեփականատիրական հոգեբանությունից դեռ չաղատագրված գյուղացիները, նրանց սոցիալական թուլությունները: Գյուղացիներից հազիվ մի քանիսն են գնում Բենոյի «հնարած» կոմունի ետևից, և նախկին սեփականատիրոջ հայացքով են նայում կոմունի մեջ միացրած իրենց գույքին, իսկ նրանցից մեկը՝ Սերգոն, չհավատալով նոր գործի հեռանկարին, թողնում-հեռանում է: Կոմունան մեծ դժվարությամբ է մտնում նրա անդամների կենցաղի մեջ, որովհետև իրենք՝ «կոմունի անդամները» նույնպես, առտո պատկերացում ունենին, վարանամիտ հարցեր էին տալիս, թե ի՞նչ է լինելու այս բոլորի վերջը, և նրանց ուղեղներում մեխվում էր գյուղացիների հավերժական կասկածամտությունը. «հա տեսնենք, կա՞մ տակը կըլնենք, կա՞մ գլուխ»:

Վիպակի հաջորդ պատկերներում, ընդլայնելով կոնֆլիկտի կենսական հիմքերը, Զորյանը «հետզհետե սրվող պայքարի էսպիզոդներով» կոնֆլիկտը մարդկանց մտքերից տեղափոխում է կոնկրետ հողի վրա, ցույց է տալիս հին աշխարհի բևեռների՝ Ահարտի, Սողոյի, Գարոյի հակագործողությունը, նրանց զսպակարգային-սոցիալական շահերի ընդհարումը կյանքի թարմ, առողջ սկզբունքները կրողների հետ, որոնք, հարստացած պայքարի փորձով, իրագործում են բարդ խնդրի լուծումը: Ցույց տալով կուլակության կործանման դատապարտվածությունը, Զորյանն այս վիպակում ևս կիրառում է մարդուն շրջապատի բարդ փոխհարաբերության մեջ պատկերելու մեթոդը. թե՛ Բենոն, և թե՛ մյուսները՝ նախկին կառապան Վարդևանը, «ուրբաթախոս» Եղևիլը, աշխատասեր Սրապը, գևաքերի ազդեցությամբ հասունանում են, «զուլում» իրենց հասարակական խավի թուլություններից և ավելի ռեալ են պատկերացնում սոցիալիստական սկզբունքի առավելությունները:

Ճիշտ է, հեղինակը միայն ուրվագծել է իր դրական հերոսին՝ հանձին Զաքարենց Բենոյի կերպարի, սակայն վիպակի արժանիքն այն է, որ կենդանի փոխհարաբերությունների և մի շարք սուր զրկագների միջոցով սրված է հայ գյուղի նախակոլեկտիվացման

շրջանի դասակարգային գոտեմարտի էությունը: Այս իմաստով էլ «Վարդաձորի կոմունը» գովածքում առաջին պլանի վրա են ոչ թի անհատներն իրենց ճակատագրով, այլ կոմունայի պատմության շուրջը հյուսվող իրադարձությունները: Վիպակում թեև թշնամական ուժերի հակադրոծողությունները չեն տրված հետևողական կապի մեջ, այլ ինչ-որ շափով մեկուսացված են, բայց ուշադիր ընթերցումն ակնհայտ է դարձնում գործողության ներքին կապակցությունը, այն նուրբ կասկեր, որ կա առաջին պատկերի՝ Ահարոնի անգոր կատաղության, և վիպակի եզրափակիչ էջերի՝ հրդեհի տեսաբանի, միջև:

Վիպակում կարևոր դեր է կատարում բնանկարը՝ սևահողի պատկերով ավելի է ընդգծվում այն պայքարի նշանակությունը, որ մղում էին Բենոն ու իր ընկերները գյուղացիության դարավոր երազանքին մարմին տալու համար: Իդուր չէ, որ բնաբան է վերցված «Ուլ հող ունի, նա կռիվ ունի» ժողովրդական ասացվածքը:

Վիպակում նկարագրված դրությունների սրությունն ընդգծող պատմողական աշխույժ տոնը զուգակցվում է առօրյա խոսակցական լեզվի երանգավորումներին: Զորյանը վարպետորեն բացահայտում է միջավայրի յուրահատուկ կոլորիտն ու կենցաղի ճշմարտությունը:

«Վարդաձորի կոմունը» վիպակն, իհարկե, ունի նաև բացեր, ինչպես, օրինակ՝ մանրուքներով ու աննշան փաստերով հրապուրվելը, առանձին պատկերների նկարագրության ծանծաղությունը (Բենոյի և ընկերների տեղի-անտեղի խորհրդածությունները, կանաչի ծախերու ձգձգված պատմությունը), քաղաքի և գյուղի կապի նկարագրության սխեմատիզմը, գործողության սահմանափակ միջավայրը և այլն, սակայն վիպակը, այդ բոլորով հանդերձ, պատկերացում է տալիս հայ գյուղի զարգացման որոշ տիպական երեվույթների մասին և երկրորդ՝ Բենոյի կերպարի մտահղացումն ինքնին ուշագրավ երևույթ էր 20-ական թվականների գրականության մեջ:

Ժիշտ է, Բենոյի բնավորության բոլոր կողմերը չեն բացվում վիպակում, չի տրվում հիրոսի կենցաղը, բայց դրականն այն է, որ Զորյանը փորձում է «հասարակ մահկանացուի մեջ «նշմարել» պատմությունը վերափոխող ուժին, ձգտում է հերոսի վարքագիծը կապել ոչ թե անհատական մանր բաղձանքների, այլ պատմական այն հոսանքի գործողության հետ, որն օրեցօր հաղթանակում էր կյանքում: Իսկ քանի որ գրողի հայացքը նշմարել է այդ, բայց եր-

կար կանգ չի առել կերպարի վրա ու բազմակողմանիորեն մշակել
այն, ուստի և որոշ չափով թուլացել է երկի գեղագիտական ներ-
գործության ուժը:

6

Ստեփան Զորյանի ստեղծագործության պրորլնմատիկայի հա-
րըստացման տեսակետից ակնհայտ հետաքրքրություն է ներկայաց-
նում նաև «Սպիտակ քաղաք» վեպը: Ժանրի խոշորացման այս տեղ-
դեցը, — Զորյանն առաջին անգամ էր հանդես գալիս վեպով, —
պատահական չէր: Սովետահայ արձակն արդեն թևակոխել էր իր
հասունության հասակը և, բնականաբար, փորձում էր մեծ կտավ-
ներով տալ պատմական ժամանակաշրջանի առանձնահատկություն-
ների պատկերը: «Սպիտակ քաղաք» վեպը տեղիք է տվել սուր վե-
ճերի: Սակայն պոլեմիկական հարձակումների մեջ գերակշռել է
սխալաստիկան, որովհետև թողած էական հարցը՝ թե ի՞նչ ուժով են
վեպում պատկերված կյանքն ու մարդիկ, պատմական նոր ժամա-
նակաշրջանի գծերն ու սոցիալական կոնֆլիկտները, քննադատու-
թյունը անպատուհ հարց էր դնում՝ կոլեկտիվ՞ն էր լինելու գլխավոր
հերոսը, թե՞ անհատը: Վեպի բովանդակությունը, ինչպես և գե-
ղարվեստի ամեն մի երկի արժեքը, վերջ ի վերջո, որոշվում է ոչ թե
հերոսների քանակով, այլ այն հարցի պատասխանով, թե տվյալ
հերոսը կամ հերոսների խումբը տալի՞ս են, արդյոք, հասարակու-
թյան զարգացման օրինաչափությունների գեղարվեստական պատ-
կերը, վիպակում կոնֆլիկտները գծո՞ւմ են արդյոք ժամանակաշր-
ջանի ներքին էությունը:

Դատելով «Սպիտակ քաղաք» վեպի վերնագրից, պետք է ասել
որ հեղինակը կենտրոնական պրորլնմը դարձնելու էր նոր, սոցիա-
լիստական քաղաքի, սոցիալիստական նոր պեյզաժի ստեղծման
թեման, ցույց էր տալու, թե ինչպես են սովետական մարդկանց
միաձույլ ջանքերով մարմնավորվում գլխավոր հերոսի՝ քաղաքի
կոմունալ բաժնի վարիչ Տիգրանի ևրադանքները ապագա քաղաքի
մասին: Տիգրանը ներշնչված է իր նախագծերով, սպիտակ քաղաքի
կառուցման հեռապատկերներով. «Ահա անտառը, — ձեռք մեկնեց
Տիգրանը գեպի բիշ հեռու գտնվող անտառը, — տների մի մասը կա-
րելի է շինել նրա փեշերին, կամ մասամբ նրա մեջ: Երեւակայո՞ւմ
եք՝ տերրասներ, սպիտակ տներ, ծառուղիներ: Կդառնա մի տեսակ

սանատորիա-քաղաք: Թի չէ նայեցեք այս հին տներին, ինչի՞ էն նման, անօդ, անլույս, ամեն մեկը մի բուն՝ նախապաշարումների ու հեռութան... Ինձ թվում է, որ հին տունը պառավի նման՝ նոր, թարմ բան չի ընդունում իր մեջ... Մինչդեռ նորը—նոր տունը այլ է, նոր տուն մտնողը հոգով զվարթանում է: Այդպես չէ՞: Եվ Տիգրանը գտնում էր, որ նոր տները կնպաստեն նոր մտքերին, զարկ կտան սոցիալիստական կենցաղին, ելեն կառուցվեն նոր պահանջների համեմատա՝

Տիգրանն առաջին անգամ չէ, որ այսպիսի գեղեցիկ, ոգեշնչված գատողութիւններ է անում ասպագա սոցիալիստական քաղաքի, նրա նոր ոճի ու զարգացման հեռանկարների մասին: Բայց բավական է ուշադիր հայացք գցել Տիգրանի վրա, որպեսզի ականերն զոռնա, որ վնասում գլխավոր հերոսը ասելու է ինչ-որ չափով ցուցադրական կյանքով: Տիգրանն ունի մեծ մտահղացումներ, մեծ հեռանկարներ է փայտացրել, բայց սովորաբար դրվում է այնպիսի դրութիւնների մեջ, որոնք դրսևորում են նրա շինարարական տարերքի ավելի շուտ արտաքին կողմը, քան վերլուծական խոր միտքը, կաղմակերպչի որոշակի բնավորութիւնը: Տիգրանի կերպարի մեջ գերակշռում է վերացական ումանտիկական տարրը, քան դրութիւն բարդութիւնները ճանաչող խորաթափանց մարդը: Նա փաստորեն միայն իր վրա է առնում քաղաքի կառուցման ծանր խնդիրը, նրա կողքին ընթերցողը չի տեսնում ո՛չ համախոհներ, ո՛չ ընկերներ և ո՛չ էլ բանվորական հարուստ միջավայր, մասսայական աշխատանքային հերոսութիւն այն օրինակները, որ այնքան տիպական էին առաջին հնգամյակի տարիներին: Սպիտակ քաղաքի պրորէկտի լուծումը անհրաժեշտաբար ենթադրում էր սուր կոնֆլիկտներ, դրամատիկական պայքար, տարբեր սկզբունքների բախում: Տիգրանը փաստորեն հասարակական կյանքում այդպիսի գծավորութիւններ չի զգում, նրա մտահղացումները իրագործվում են բավական հեշտութիւնով: Այն երիտասարդ ճարտարապետը, որը մինիստրութիւն հանձնաժողովի նիստում հանդես է գալիս Միւրյանի կազմած նախագծի սխալների քննադատութիւնով, դրա մեջ տեսնելով բուրժուական «սպառողական մորալի» արտահայտութիւնը, փաստորեն ոչ մի արձագանք չի գտնում, և սկսված կոնֆլիկտը, դեռ չհասունացած, մարում է: Նախագծի քննարկումը ամենալավ առիթն էր, որպեսզի արձակագիրը ծավալեր հասարակական հակասութիւնները. այդպիսով Տիգրանի կերպարի վրայից դուրս կմղվեր վերացական ումանտիկական շղարշը, նրա գործին կտրվեր ավելի նպատա-

կասկածութիւնն և սրութիւնն: Վեպում, գլխավոր հերոսի կերպարի գունատութեան պատճառով, շենք տեսնում սպիտակ քաղաքի պրոր-լեմի խոր լուսաբանութիւնը, շենք զգում ժամանակաշրջանի կյանքի զարգացման գլխավոր ուղղութեան գեղարվեստական վերել-ծութիւնը: Զորյանը տեսել է այդ գլխավոր ուղղութիւնը, բայց անհրաժեշտ չափով չի խորացել դրա առանձնահատկութիւնների մեջ, և հասարակական կյանքի ուժեղ պատկերների փոխարեն ստացվել են առանձին տպավորութիւններ այդ կյանքի մասին:

Այս վեպում մեծ տեղ է գրավում քաղքենիական հոգեբանու-թեան դեմ մղվող պայքարի թեման, և դա, ըստ էութեան, դուրս է մղում սպիտակ քաղաքի պրորլեմը:

Արձակագիրը վիպական պատմութեան կենտրոնը հիմնակա-նում դարձնում է Տիգրանի ընտանիքում ծայր առած հոգեբանական դրաման: Բանվորական կուլեկտիվը, շինարարական պելլաժը, աշ-խատանքային նոր հարաբերութիւնները աստիճանաբար մղվում են ետին պլան և ընթերցողը դրանց փոխարեն տեսնում է մի ուրիշ աշխարհ՝ քաղքենիների միջավայրը, ճարտարապետ Միրյանի և Աննայի սիրային ռոմանը, լսում Ռոզայի և Իլյասի բամբասանք-ները նոր կենցաղի մասին, Աննայի դժգոհութեան ձայներն ու սիրա-յին հառաչանքները: Որ հասարակական լայն կյանքի փոխարեն մեջտեղ են դալիս ընտանեկան կոնֆլիկտներ և վիպական գործո-ղութիւնները պտտվում են քաղքենիութեան դեմ մղվող պայքարի հարցի շուրջը, դրա մեջ անբնական ոչինչ չկա, որովհետև նոր և հին մորալի բախումը հասարակայնորեն ամենաառաջնակարգ հարցե-րից մէկն էր այդ տարիների կյանքում և այսօր էլ չի կորցրել իր հրատապութիւնը: Եվ պետք է ասել, որ Զորյանը կաբողացել է շատ հետաքրքիր ձևով պատճառարանել հիմնական թեմայի գեֆորմա-ցիան, ելնելով այն օրինաչափութիւնից, որ նոր կյանքի կառու-ցումը անհրաժեշտաբար հանդիսանում է նաև բարոյական նոր հաս-կացողութիւնների մշակման, նոր ընտանիքի ամրապնդման պայ-մաններից մեկը: Սպիտակ քաղաքը կղրկվի հենարաններից, եթե նրա հիմքերը չամրապնդվեն, եթե չամբրվեն քաղքենիական հոգե-բանութեան բոլոր բները, — էթիկական այս կարևորագույն պրոր-լեմը առաջնակարգ նշանակութիւնն ստանցող հարց էր հասարակա-կան իմաստով, ուստի և չի կարելի առարկել այն բանի դեմ, որ հեղինակը գրվածքի առանցքն է դարձնում Տիգրանի աշխատան-քային ռոմանտիկայի և ինդիվիդուալիստական հոգեբանութեան ընդհարումը: Տիգրանը, հափշտակութեան չափ տարվելով շինարա-

րության առաջ ծառացած խնդիրներով, զիշեր-ցերեկ մտորելով
 սպիտակ քաղաքի կառուցման շուրջը, աչքաթող է անում իր տունը,
 իր ընտանեկան հարկը, ուր աննկատելիորեն փափանցում է քաղ-
 քենիական հոգեբանությունը՝ հանձին Ռոզայի, Իլյասի, Միրյանի և
 սպառնում նաև նրա հասարակական գործունեությանը։ Ասա-
 ցինք, որ երկու հիմնական թեմաների այսպիսի խաչաձևումը ոչ
 միայն անբնական չէր, այլև խոր արմատներ ունեւր այն կյանքում,
 որ նկարագրում էր արձակագիրը։ Սակայն ամբողջ հարցն այն է,
 որ վեպի ընթացքում այդ երկու սկզբունքների, հնի և նորի միջև
 լուրջ ընդհարումներ, լուրջ բախումներ չեն լինում։ Ինչ^ն է այդ-
 պես ստացվել։ Այն պատճառով, որ Տիգրանի դիրքն այս հարցում
 պասսիվ է, նրա վարքագիծը միշտ պաշտպանողական է, եթե չհաշ-
 վենք ակտիվության առանձին պոռթկումները վեպի վերջին մա-
 սում, երբ Աննան հարցը դնում է ավելի քան լուրջ հողի վրա։ Այդ
 երկու թեմաները վեպում զարգանում են զուգահեռաբար և այնպես
 էլ չեն հատվում իրար, եթե չհաշվենք այն տեսարանը, երբ Տիգրա-
 նը, միայն ձևականորեն, սկսում է միջամտել սեփական հարկի
 տակ ծայր առած աններդաշնակությանը։ Եվ ի^ն է ստացվում այս
 բոլորից. գեղարվեստական հիանալի վարպետությանը կյանքի
 մանրուքների մեջ բացահայտելով Ռոզայի, Իլյասի և Միրյանի մի-
 ջավայրի դատարկությունը, այդ «մեխանիկական քաղաքացիների»
 (Մաքսիմ Գորկին այսպես է բնութագրել քաղքենիությունը) սոցիա-
 լական վտանգավորությունն ու բացարձակ ինդիվիդուալիզմը, Զոր-
 յանը նույնքան ուժեղ հակառակորդ չի գտել նրանց հակադրելու
 համար։ Քաղքենիների այդ խմբին մերկացնելու դերը տրված
 է Տիգրանին, իսկ սա իր պաշտպանողական պասսիվ տակտիկա-
 յով, իր ռոմանտիկական խառնվածքով այն ուժը չէր, որ կարող էր
 դիմանալ քաղքենիության գրոհին և հաղթանակ տանել։ Տիգրանը
 քիչ մեղքեր չունի այն հարցում, որ Ռոզան և մյուսները կարողա-
 նում են Աննային տանել իրենց հետևից, որոշ ժամանակ վտանգի
 տակ դնելով նրա ընտանիքը, նրա երեխաների երջանկությունը։
 Զորյանին հատկապես հաջողվել է հոգեբանորեն պատճառաբանել
 Աննայի խորթացումն իր ընտանիքից, նրա նախկին քաղքենիական
 բնադղների վերաթմնացումը։ Սակայն ընտանիքի կոնֆլիկտի լուծ-
 ման հարցում անհաջողության է մատնվել։ Գրողն, այդպիսով,
 ցանկացել է հասարակական կյանքը ներկայացնել ավելի լայն,
 ավելի շատ երևույթներ ընդգրկել, բայց ակամա ստացվել է կյան-
 քի նեղացում, որովհետև քաղքենիության, անհատապաշտական

հայացքների, նախապաշարված մտքերի դեմ մղված պայքարում Տիգրանը մնում է միայնակ, առանց շրջապատի, առանց նոր կյանքի այն առողջ ուժերի՝ բանվորական կոլեկտիվի, որը Տիգրանի կոնֆլիկտը կզենր ունալ հողի վրա, նրա կերպարին կհաղորդեր ակտիվության գծեր: Փաղբենիության դեմ մղվող պայքարի թեման, այսպիսով, կապելով միայն Տիգրանի և մեկ Վլադիսլեն Բուրաստանի հետ, որը, պաշտպանելով նահապետական հայացքները, մեկ-մեկ, մի քանի ուսուցիչով միջամտում է ընտանեկան անախորժություններին, հեղինակը չի կարողացել հասարակական ուժեղ հնչեղություն տալ առաջադրված կոնֆլիկտին:

Տիգրանը մինչև վերջ էլ չի խզում իր կապերը այդ միջավայրից, որովհետև չի ճանաչում մարդկանց, չունի վերլուծական, կըշտագատող միտք, մենակ չի կարող մարտնչել: Մի քանի երկրորդական կերպարներ (քաղաքի գլխավոր ինժեները, դիվանապետ Դավիթը, Բարեղամը և այլք) անգույն են, չունեն ինքնուրույն հոգեբանական աշխարհ, սյուժեի ու գործողության մեջ փաստորեն էական դեր չեն խաղում, և այն տպավորությունն է ստացվում, որ հեղինակը այդ էպիդոդիկ կերպարներով արհեստականորեն ուղղում է ընդգծել կոլեկտիվի ներկայությունը:

Վսպի վերջին պատկերներում, երբ Տիգրանի և Աննայի անախորժ փոխհարաբերությունների պատճառը լիովին պարզվում է, Տիգրանը դրսևորում է հոգեբանական զարմանալի թուլություն և ապրումների ազդատություն: Նա հուզվում է, բայց նրա հուզմունքը չունի մարդկային ապրումների խորություն. այդ ճակատագրական պահին անգամ, նա դարձյալ քիչ է ապրում ընտանիքի հարցով և համարյա թե չի խորհում իր հետագա անելիքների մասին, թեև դրությունն այնպիսին էր, որ պահանջում էր ավելի քան լրջություն:

Հոգեբանական դրաման ավարտվում է երջանիկ վախճանով: Աննան, արդեն բոլորովին հիասթափված Միրյանից, աշխատանքի է անցնում լիկկայանում և, մոռանալով իր մենակությունը, փարատելով ձանձրույթը, կանգնում է կյանքի ճշմարիտ ճանապարհի վրա:

Սակայն այդ վերակառուցումը տեղի է ունենում խախուս հիմքի վրա, որովհետև Աննան հոգեբանական խոր բեկում չի ապրում և, ինչպես ճիշտ նշված է քննադատության մեջ, նա վերականգնում է ընտանիքի ներդաշնակությունը, բայց դարձյալ հավատարիմ է մնում իր նախկին հայացքներին: Այս պատմության

Ճեշ չի փոխվում ոչ միայն Աննան, այլև Տիգրանը։ Հեղինակը, Տիգրանին տալով ասկետիկ գծեր, փաստորեն տուրք է տալիս քսանական թվականներին տարածված այն սխալ մտայնությանը, որ նոր մարդուն պատկերելիս անսպասան պետք էր նրան հանդես բերել ասկետի կերպարանքով, որ ճնշում է մարդկային բնական ձգտումները։ Այսպիսի պատկերացման հետևանքով էլ վերջում մենք չենք տեսնում հերոսի հոգեբանական աշխարհի հարստացումը լարված պայքարում, չենք զգում նրա մարդկային հատկությունների հաղթանակը քաղբենիության դեմ։

Տիգրանը գծված է միակողմանիորեն, նա իր գործին նվիրված մարդ է,— այս գիծը վերջում լավ է տրված, սակայն բոլորովին չի պատճառարանվում նրա տարօրինակ անտարբերությունը իր կենցաղի, անձնական կյանքի նկատմամբ։ Նա քաջ գիտե, թե ինչ բան են նախագծերն ու աղյուսակները, սակայն չի հասկանում, թե ինչ է ընտանիք, երեխա, բնության գեղեցկություն, սեր, ընտանեկան ներգաշակություն, որովհետև հեղինակը, ըստ էության, այդ բնավորությունը գծելիս, սահմանափակվել է պրոֆեսիոնալ հետաքրքրություններն ընդգծելով։ Սակայն, շեշտելով աշխատանքային-հասարակական գործունեության դերը՝ որպես մարդու զարգացման գլխավոր նախապայման, Զորյանն անվիճելիորեն ընկել է միակողմանիության մեջ։

«Սպիտակ քաղաք» վեպում, չնայած գլխավոր հերոսի պատկերման այդ միակողմանիությանը, կան տեղագրավ էջեր ու լուրջ արժանիքներ։

Հյուսիսը են գծված քաղբենի ամուսինների՝ Ռոզայի և Իլյասի կերպարները, որոնք ամեն ինչ ենթարկում են իրենց անձնական շահերին և իրենց նստաիրական վարքագծով հակադրվում են նոր կյանքին։ Հոգեբանական նուրբ դիտողություններ են արված Աննայի մասին։ Մասնավորապես լավ է տրված քաղբենիական կյանքի հրապույրներով, «ազատ սիրո» իդեալներով տարվելը։ Հոգեբանական փայլուն տեսարան է երևիսանքի հետ Աննայի ունեցած հանդիպումը, որտեղ ուժեղ գծված է նրա մայրական ապրումների պատկերը, նրա հակասությունը «մեռյալ փողոցի» բնակիչների հետ։ Կոտրիտային կերպարներ են կառապանն ու Բուրաստանը։ Վեպը գրված է արձակի վարպետին հատուկ լավ լեզվով, չկան արտաքին էֆեկտներ, գունեղ են շինարարական առանձին պեյզաժները։

Ստեփան Զորյանը հայտնի է նաև իբրև նշանավոր մանկական գրող: Գրական գործունեության բոլոր փուլերում, սկսած նախա-
ռևոլյուցիոն տարիներից, նա հետևողականորեն զբաղվել է ման-
կական գրականությամբ, այս բնագավառում ևս շարունակելով
հայ մանկական գրականության տրադիցիաները, Ղ. Աղայանի և
Հովհ. Թումանյանի ժողովրդավիշ ուղղության առողջ տենդենցները:

Ստ. Զորյանը նաև մանկական գրականության անխոնջ պրո-
պագանդիստ է, նա մշտապես հանդես է եկել մանկական գրքերի
բովանդակության, պատկերազարդման, յեղվի վերաբերյալ հոգ-
վածներով, երկար տարիներ աշխատակցել է «Հեղինակների» ման-
կական ամսագրին, ինքնուրույն գրական աշխատանքը ղուգակցե-
լով թարգմանական գործի հետ: Նրա գրչին են պատկանում Մարկ
Տվենի «Թոմ Սոյերի արկածները», Ի. Տուրգենևի «Մումու» պատ-
մըվածքի թարգմանությունը և Բիչըր Ստոուի «Քեռի Թոմասի տնա-
կը» վեպի՝ երեխաների համար կատարված փոխադրությունը: Թե
ինքնուրույն գեղարվեստական երկեր գրելիս, թե թարգմանու-
թյուններ կատարելիս, Զորյանը ղեկավարվել է այն բարձր սկզբ-
բունքով, որ երեխային պետք է ճշմարիտ պատկերացում տալ
կյանքի երևույթների մասին, նրան պետք է տալ գեղարվեստական
կատարյալ երկեր:

Մանուկների հետ պետք է խոսել այնպես, ինչպես չափա-
հասների, պահպանելով հանդերձ նրանց խոսքի կենդանի հնչե-
րանգը, մտապատկերների հարադատությունն ու մանկավարժա-
կան մոտեցումը: Դա բարդ արվեստ է, որին հեշտությամբ չեն
տիրում: Զորյանը ճանաչված վարպետ է նաև այդ ասպարեզում:

Մանուկ և պատանի ընթերցողի համար Զորյանի գրած եր-
կերի մեջ թեմատիկայով և արժարժած հարցերի բնույթով հատուկ
արժեք են ներկայացնում «Խուժան Արշոն» (1925) և «Սև Սեթոն»
(1933) պատմվածքները, որոնց մեջ գրողը վերաբրտադրում է ան-
չափահաս օրինազանցների, անապաստան երեխաների կյանքն ու
նրանց դաստիարակությունը սոցիալիստական համակեցության
օրենքների ոգով:

Անխժալ անցյալից ժառանգություն մնացած անապաստա-
նությունը մի այնպիսի երևույթ էր, որ մի որոշ ժամանակ դար-
ձել էր սովետական գրականության հիմնական թեմաներից մեկը:
Հիշենք Լ. Սեյֆուլինայի «Օրինազանցները», որի հիման վրա նկա-

րահանվեց՝ ամբողջ երկրում հռչակված «Կյանքի ուղեգիրը» անմոռանալի ֆիլմը: Հիշենք Ա. Մակարենկոյի երկարամյա գործունեությունն ու գրական փորձը և տմենից առաջ սուվետական կլասիկայի մեջ մտած նրա «Մանկավարժական պոեմը»:

Հիշյալ պատմվածքներում վերարտադրելով անապաստան երեխաների կյանքը, Զորյանը չի զնացել անապաստանների կենցաղի, իրրե թի «հերոսական» լինելու կեղծ պատկերացումների հետքերով. արկածը, անապաստանային կյանքի յուրահատուկ «ռոմանտիկան» աննշան տեղ են գրավում նրա գործերում: Դրա փոխարեն զրոզն ուժեղացված ընդգծում է Արշոյի և Սեթոյի «անապաստանային տարերքի» զսպումը, նրանց նոր հասկացողությունների ու նորմերի մշակումը, հոգեբանության «մաքրագործումը»: Կենսուրախ, զվարթ հումորով, վարակիչ անկեղծությամբ, Զորյանը ցուցադրում է ոչ հեռու անցյալի պատկերները՝ աշխատանքի ազնվացնող ներգործությունը Արշոյի վրա (նրա աշխատանքը տպարանում) և պլոտնեռական միջավայրի, ճամբարային կյանքի ազդեցությունը Սև Սեթոյի վրա, այն ընթացքը, թե ինչպես է աշխատանքը անապաստան պատանիների մեջ արթնացնում մարդկային արժանապատվության զգացումը, նրանց դուրս բերում կյանքի իսկական ճանապարհ:

Զորյանի մանկական արձակի մեջ ուրույն տեղ են գրավում նրա զրույցները, որոնց նյութը՝ գերազանցապես առնված է կենդանիների կյանքից: Անմոռանալի են «Շեկոն»՝ անասնաբույժի մոտ հերթի սպասող խելացի ձին, մորը կորցրած շան ձագերին իր կաթով սնուցող կատուն («Շամո»), նորածին հորթի համար իր կենդանական բնազդով անհանգստացող Զալանկը՝ համանուն պատմվածքից, «Մի գիշեր անտառում» գրվածքը, ուր այնքան գունեղ տրվում է Բնձորա անտառի նկարագրությունը և վերջապես՝ «Գալլերը» պատմվածքը, ուր դաժան ձմեռվա նկարագրությունը տրված է Հովհ. Թումանյանի կախարդական արձակի հակիրճությամբ և ուժով. «Մի անգամ, երբ փոստի կառապան էի, ձմեռվա մի պարզ կա գիշեր, Գյումրուց երեք շինովնիկ էի տանում Համամլու: Գնում էին ինչ-որ սպանության գործ քննելու՝ և դրա համար շտապում էին. «Շո՛ւտ-հա, շո՛ւտ, քշի՛-հա, քշի...»:

Մեր կառավարիչն էլ ասել էր. «Սերոր, քեզ տեսնեմ, էնպես պաի տանես, որ լույսը բացվերուն պես Համամլու լինես»:

Զմեռ է, ճամփեն ձյուն: Զյունն էլ ի՞նչ ձյուն, ծնկահար նստած է:

էդ բավական չի, քամին էլ մի կողմից է քշել-լցրել ճամփեն: Գնում ենք, բայց վա՛յ էն գնալուն: Սահնակը շատ շուտով խրվում է ձյան մեջ, ցուրտն էլ... էնպես ցուրտ է՝ մարդու շունչ կտրում է. ձիերի պնչերից սառցի լույաներ են կախվել: Գոնե ամսամած լինեք, էլի մի քիչ տաք կլինեք. բայց չէ՛, սլարզկա գիշեր է... սլարզ, աստղերը ճրագ-ճրագում են:

Զէի սիրում էրպես ժամանակ ճամփա գնալ, բայց ի՞նչ արած, կառապան ես՝ ավտի քշես, ցերեկ լինի, թե գիշեր»:

Այսպես գրավիչ ու անբունադրոս է պատումը Զորյանի մանկական արձակում, և մասնավորապես կենդանիների մասին գրված զրույցներում, որոնց մեջ բնությունը երգվում է և ոչ թե պատկերվում, այնքա՛ն նուրբ երանգներ կան նկարագրությունների մեջ, բնության այնպիսի ճշգրիտ զգացողություն ու ջերմություն: Այս զրույցներն իրենց պարզությամբ, կենդանի հնչերանգով, գրավիչ ֆաբուլայով հիշեցնում են Թումանյանի նույն բնույթի գործերը:

Զորյանի մանկական արձակը բազմազան է ոչ միայն թեմատիկայով, այլև ժանրերով: Կենդանիների մասին գրած զրույցներից, պատմվածքներից ու ակնարկներից բացի, նա իր ուժերը փորձել է նաև ժողովրդական բանահյուսության դանձերի՝ հեքիաթի մշակման մեջ: Ծիշտ է, Զորյանը շատ դեպքերում հանիրավի չի պահպանում հեքիաթների պայմանականությունները և ժողովրդական հեքիաթի մշակման դասական սկզբունքները, բայց այդ մշակումներն ուղադրավ են այն իմաստով, որ ցույց են տալիս դրոշի հետաքրքրությունը դեպի ժողովրդի երազանքները մարմնավորող հեքիաթների ֆանտաստիկ աշխարհը:

Զորյանի մշակած հեքիաթների մեջ, ժողովրդական ստեղծագործության սոցիալական բովանդակությունը և յուրահատուկ փիլիսոփայությունը բացահայտելու տեսակետից, առավել հետաքրքրական են «Հազարան բլրովի» մշակումը, «Հարին ու Մարին», «Մահակը», որոնք հարազատորեն պահպանում են ժողովրդական բնագրի ոճն ու ոգին:

8

Ստ. Զորյանի ստեղծագործության բարձունքը 30-ական թվականներին «Մի կյանքի պատմություն» վեպն էր, որի առաջին հատորը լույս տեսավ 1935, իսկ երկրորդը՝ 1939 թվականին: Լինելով

աղմամյա ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք (դեռ 1919 թվականից Զորյանը մտորել է «Մի կյանքի պատմությունը») և, պարունակելով գրական ու կենսական հսկայական փորձ, այդ վնասը նշանավորում էր սովետահայ արձակի ռեալիստական գծերի խորացումը:

Մ. Գորկին շատ մեծ նշանակություն էր տալիս «ինքնակենսագրական» հիմք ունեցող գեղարվեստական երկերին, իբրև աշխատավոր ժողովրդի անցյալը ճանաչելու լավագույն միջոցի: 1930 թ. Գորկին հետաքրքրական դրույց է ունենում Սորբենտոյացելած ռուս նշանավոր գրող Ֆ. Գլադկովի հետ. «Մեր ժողովրդի պատմությունը,—ասում է Մ. Գորկին,— դա մեծ աշխատանքի և մեծ պայքարի պատմություն է: Ոչ մի տեղ աշխատանքը այդպես չի բարձրացվում հերոսության, ստեղծագործության և պոեզիայի աստիճանին, ինչպես մեր երկրում: Մեր ժողովուրդը անցել է տառապանքների ու անաղատության միջով, վայրենի կյանքի ու բռնության միջով, անընդհատ պայքարի միջով, որպեսզի կանգնի ամբողջ մարդկության առջևում... Մեր յուրաքանչյուր մարդն ունի մեծ կենսագրություն»:

Երբ խոսք է բացվում Գլադկովի անցյալի, նրա ծանր մանկության, բանվորական արվարձանների ու մերձվոլգյան ձկնորսների կենցաղի մասին, Գորկին դիմում է իր բարեկամին. «Էսեցեք, բարեկամ: Զե՞ որ ես բոլորովին չգիտեի ձեր կյանքը... խոսք տվեք, որ դուք անմիջապես վիպակ գրեք ապրվածի մասին: Անպայման... Դա շատ կարևոր է, շա՛տ անհրաժեշտ»:

Հայտնի է, որ Գլադկովը հետագայում իրագործեց Գորկու պահանջը, գրեց իր կենսագրական վեպերի շարքը, դրանով իսկ հաստատելով ու շարունակելով գորկիական տրադիցիան:

Ո՞րն է Գորկու տրադիցիայի էությունը: Գորկուց առաջ մանկության և սպառնեկության թեմային դիմող գրողները կենսագրության պատկերները վերաբերեցրել էին կամ հովվերգական, յուրադեմոսակ պատժողալային ժանրի պլանով, մանկությունը դիտելով իբրև անհոգություն անկրկնելի ժամանակի քաղցր վերհուշ, կամ էլ տալիս էին կյանքի ճշմարտության միայն մի կողմը՝ մոռալ, անհուսալի, բացասական երևույթներով ժանրաբեռնված իրականությունը:

Մաքսիմ Գորկու բերած նորությունն այն էր, որ նա միմյանց հետ շաղկապեց կյանքի երկու կողմերը՝ իրենց միասնության մեջ, առաջ քաշեց իրականության առողջ, դրական սկզբունքների վե-

բարտադրության հարցը, և ինքն էլ, իր նշանավոր տրիլոգիայում. կյանքը ներկայացրեց տարբեր սկզբունքների բարդ փոխհարաբերությանը: Գորկու «Մանկության» տառի՝ Ակուլինա Կաշիրինայի այն միտքը, թե կյանքում թույնի հետ միասին կա նաև մեղք, պետք է կարողանալ ճաշակել այդ քաղցրությունը,— մեկնակետ է՝ հասկանալու Գորկու կոնցեպցիայի իմաստը: Երևույթների, հասարակական կյանքի փաստերի ու օրինաչափությունների նկատմամբ իր մոտեցումը մեծ գրողն արտահայտել է նաև «Մանկության» հետևյալ տողերում. «Մեր կյանքը միայն նրանով չի հիանալի, որ նրա մեջ այդպես առատ և շատ է տնտեսական ամեն տեսակ անպետքության շերտը, որ այդ շերտի միջով, այնուամենայնիվ, հաղթականորեն աճում է վառը, կենսունակն ու ստեղծագործականը, աճում է բարին, մարդկայինը, զարթոնանքով մեր վերածնության անխորտակելի հույսը՝ դեպի պայծառ մարդկային կյանքը»:

Անցյալի մեջ տեսնել նրա լուսավոր արահետները, վայրենի կյանքի խավարը սահմանազատել այն դրական սկզբունքներից. որոնք հասունանում էին իրականության մեջ, ժողովրդական կյանքի գեղեցկությունն ու կենսունակությունը տարբերել «անասնական անպետքությունից»,— ահա թե ինչով է հիանալի Սո. Զորյանի «Մի կյանքի պատմությունը» և սկզբունքային ինչ կետերում է այն առնչվում գորկիական տրագիդիային:

Զորյանի վեպը անմիջապես գրավեց թե՛ չափահաս, թե՛ սպառնի ընթերցողների ուշադրությունը: Այստեղ էլ կատարվեց նույն երևույթը, ինչ սովորաբար լինում է իսկական գրականության հետ: Մեծահասակների համար գրված դիրքը պատանի ընթերցողներն առանց հապաղելու դարձրին իրենց սեփականությունը՝ երկխառների հոգեբանության նրբերանգների այնպիսի հարստություն կար այնտեղ: Անցյալի ճանաչողությունը՝ կենսափորձի, տպավորությունների, դիտողությունների գեղարվեստական բյուրեղացումը, զգացմունքի անկեղծությունը, ֆաբուլայի գրավչությունը,— սրանք հատկություններ են, որ հիմք ծառայեցին վեպի այդպիսի հաջողության համար:

«Մի կյանքի պատմություն» վեպը նշանակալից էր նաև նրանով, որ հանդիսացավ Զորյանի ստեղծագործական անհատականության բոլոր գծերը՝ թեմաները, մոտիվները, արվեստի առանձնահատկությունները խտացնող, մի հայտարարի բերող դիրք:

«Մի կյանքի պատմության» մեջ էլ Զորյանը մտնում է նույն

հյութեղ կոլորիստը, ժողովրդական հումորի վարպետը, նույն սքանչելի, պոետականորեն տրամադրված բնականարիչը, նույն անկեղծ, կախարդիչ պատմողը, որը ետ է քաշում տարիներին հեռավորության վարագույրը և հյութեղ վրձինով նկարում է հին աշխարհի դեմ ըմբոստացող աշխատավորների կերպարները, պատկերում է մի ամբողջ պատմաշրջանի կյանքը՝ բնորոշ առանձնահատկություններով:

Այստեղից գրքի վերնագրից և կենսագրական տարրի առատությունից, քննադատությունը Զորյանի գիրքը համարել է ինքնակենսագրական վեպ, տեսակետ, որ նեղացնում է նրա բովանդակությունը: Ճիշտ է, գլխավոր հերոսը՝ Սուրենը, պատկերվում է վեպի գրեթե բոլոր էջերում, նրա անունից է պատմվում անցողորմ, բայց դա ոչ մի կերպ չի կարելի համարել մի անհատի կենսագրություն, որովհետև այդ անհատը դիտված է ժամանակաշրջանի բաղադրյալ կյանքի հարուստ ֆոնի վրա, նրա կյանքի ուղին՝ մանկությունից մինչև հասունացումը, տրված է միջավայրի սոցիալական կյանքի, դարաշրջանի քաղաքական անցքերի, հասարակական տարբեր շերտերի մարդկանց հետ ունեցած բազմակողմանի փոխհարաբերության մեջ:

Զորյանի գիրքը մի կյանքի պատմություն չէ, այլ հայ երիտասարդության մի սերնդի պատմությունը՝ դժվարին մանկությունից մինչև արդարության հաղթանակի համար մղված պայքարը:

«Մի կյանքի պատմության» առաջին մասը նվիրված է հերոսի մանկության տարիների նկարագրությանը՝ գավառում, իսկ երկրորդ մասում Զորյանն իր հերոսին պատկերում է սկսած այն պահից, երբ նա հրաժեշտ է տալիս իր մանկության քաղցր ու դառն հուշերին, գնում է «անծանոթ մի կյանք, որը թվում է ինձ մթին, ահարկու մի անտառ, ուր չգիտեմ կմոլորվե՞մ արդյոք, թե՞ կգտնեմ մի լուսավոր արահետ...»: Այդ անծանոթ աշխարհը Թիֆլիսի քաղաքային կյանքն էր, ուր Սուրենը շատերի նման գնում էր «բախտ որոնելու», գնում էր՝ իր հետ տանելով գավառական կյանքի անմոռաց պատկերներ:

Վեպը բացվում է ձմեռային պեյզաժի անդուգական մի պատկերով: Ապա, կարծես ամփոփելով անցյալի տպավորությունները, գրողը բացահայտում է երկի պոետական պաթոսը. «Ձեզ ո՞վ կանչեց իմ հեռավոր, իմ մոռացված հուշեր: Արդյոք ձյո՞ւնը բերեց ձեզ, այս երեկոն խաղաղ, թե՞ օջախիս կրակը տարավ ինձ ետ— գեպի այն օրերը, երբ աշխարհը թվում էր մի գրուղ հասարակ,

արևը՝ անտառի մեջ քնող մի մանուկ, իսկ կյանքը, կյանքը պարզ
ու մթին հանելուկ:

է՛, բարի գալուստ: Չեմ վանի ես ձեզ:

Սիրտս հոժար է նորից ու նորից ձեզ հետ լինելու, ձեր ուրա-
հությունն ու տխրությունն ապրելու:

Այս խոսքի մեջ է վեպի պոետական արամադրությունը հաս-
կանալու բանալին: Պատմելով ծանր մանկության մասին, ներկա-
յացնելով տանջված, կենսունակ ժողովրդի կենսագրության չ մի
էջը, Զորյանը երգում է այդ մանկությունը, ցուցադրում է մանկու-
թյան ուրախ, պայծառ գույները, որովհետև վշտի, տառապանքի
ու տխրության կողքին, այդ մանկության մեջ կային նաև լուսա-
վոր կետեր, ժողովրդական կյանքի հարադատ պատկերներ ու սի-
րելի դեմքեր:

Զորյանը գլխավոր հերոսի՝ Սուրենի, մանկական պարզ տալա-
վորությունների միջոցով է պատկերում զավառական կյանքի դժ-
վարություններն ու մարդկանց հոգեկան ծանր տառապանքը, հա-
րազատ ժողովրդի վիշտն ու արցունքը, հուսահատությունն ու
վախը, հողի մշակների և հարուստների միջև ստեղծված սոցիա-
լական խոր անդունդը, աղքատյին ճնշումները, հասարակ մարդ-
կանց աճող անբավականությունը կյանքից,—մի խոսքով գալստի
իրականությունն իր բոլոր կողմերով: Հերոսի մտապատկերների
միջոցով գծագրվում են ոչ միայն այդ դեպքերը, այլև մարդիկ,
հասարակական տարրեր խավի ներկայացուցիչներն՝ իրենց խավին
քնորոշ հակասություններով: Տալով դեպքերից ու մարդկանցից հե-
րոսի ստացած տալավորությունների մեկնաբանությունը, այդ նույն
հերոսի պարզ ու միամիտ հայացքով, հեղինակը հիմնական ուշա-
դրությունը դարձնում է այն խնդրի վրա, թե ինչպես են իրար
հետևից խորտակվում պատանու փայփայած երազանքները՝ կյանքի
գեղեցկության մասին, թե ինչպես է անողորմ միջավայրը խորտա-
կում հերոսի նվիրական հույսերը, և նրա մեջ զարգացնում շրջա-
պատին դիմադրելու, միջավայրի կռույտ ուժերը՝ հաղթահարելու,
սեփական հոգում միջավայրի կեղտերով չլվարակվելու համար «հա-
կաթուն» մշակելու զգացողություն:

Մարդիկ ձևավորվում են միջավայրի հետ ունեցած դիմադրու-
թյան պայքարում,—այս եզրակացությանն է հանգում Գորկու տրի-
լոգիայի հերոսը՝ Պեշկովը, անցնելով «կյանքի համալսարան-
ներով»:

Գեղարվեստական նույն պրոբլեմը, բայց հակական ազդային

իրականության առանձնահատուկ կողմերի անդրադարձումով,— հանդիսանում է Զորյանի վեպի հղացման ելակետն ու առանցքը։ Իրար կապակցելով Սուրենի կյանքի տարբեր դրվագները, Զորյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես է լայնանում նրա ճանաչողությունը, ինչպես են հաստնանում հետաքրքրությունները, ինչ ճանապարհով է նա մտնում մեծ կյանք։ Միջավայրին դիմադրելու զգացումը Սուրենի հոգում մշակվում է հենց ընտանիքում՝ բաժանքի կապակցությամբ, ուր նա առաջին անգամ սեփական հարկի տակ զգում է սոցիալական անարդարությունը, տեսնում է, թե ինչպես է վաճառական հորեղբայրը ծայր հուսահատություն հասցնում ազնիվ վաստակով ապրող, սալլապան հորը։ Զորյանը, որ անցյալում այնքան տեժեղ ու անմոռանալի էջեր է նվիրել մասնավոր սեփականատիրական մոլեգնած կրթի պատկերմանը, այս անգամ նույն երևույթը դիտում է մանկան հայացքով («Այգ օրը ես առաջին անգամ հասկանում եմ, որ բաժանք նշանակում է միջի՝ երկու սենյակի արանքի դուռը փակել»)։ Արձակագիրը կենցաղային մանրուքի մեջ բացահայտում է հին աշխարհի սովորական աղետներին մեկը, երբ սեփականատիրոջ դաժան հայացքի տակ քանդվում են բոլոր նվիրական կապերը, եղբայրը դուրս է գալիս եղբոր, հայրը որդու դեմ, ուժեղը՝ թույլի, ունեորդ՝ աղքատի։ Մարդկային իրավունքների պաշտպանության գիտակցման հազիվ նըշմարվող ցուրերն են նկարագրված «Վրեժխնդրություն» գլխում. սալլապան հոր աչքերը ցեմենտ լցրած կապալառուի դեմ Սուրենը լցված է վրեժով ու իր վրեժը լուծելու համար այլ բան չի գտնում, քան «քարապրանուկը», որ նրա հոր վրա այնքան էլ էժան չի նստում։ Սուրենի հոգու մեջ է թափանցում սոցիալական հակասությունների զգացողությունը, բեկված՝ պատանու միամիտ գիտակցության ասպեկտով։ Նա դեռ մտքով այնքան հասունացած չէ, որ վերլուծի, թե ինչո՞ւ է բաժանքի պատմությունը՝ մի կտոր շաքարի համար, ինչո՞ւ է դաժան վարվում կապալառուն իր հոր հետ. նա նկատում է երևույթների լոկ արտաքին նշանները։ Ահա թե ինչու հեղինակը դեպքերի շղթան գունավորում է հումորի երանգով, դրանով իսկ ընդգծելով այդ դեպքերի դառնությունը։

Զորյանը մեծ վարպետությամբ է տվել երեխայի հոգեբանության նրբերանգները, հերոսի հետ կապված յուրաքանչյուր փաստ դիտելով տվյալ կյանքի ընդհանուր օրինաչափությունների դիրքերից, կենցաղային փաստերի կեղևի տակ բացելով նրանց սոցիալական բովանդակությունը։ Անհուն ջերմությամբ են տրված հե-

րոսի առաջին սերն ու վիշտը, անմոռաց է Զաքար վարժապետի «գաղտնի դպրոցի» նկարագրությունը, խորապես իմաստավորված պատկեր է Սուրենի տավարած դառնալու պատմությունը, ուր ազատ բնության հաճույքները հակադրվում են միջավայրի կոպիտ կյանքին: Վեպում ջերմ զգացմունքով է տրված այլազգի աշակերտների մտերմությունն ու բարձր ոգին, մի ամբողջ դրամա է նկարագրված «Մանուշի նշանը» գլխում, ուր հումորով երիզված պատկերների տակ այնքան ցավ ու տառապանք է դրված: Ամեն մի դրվագ նշանավորում է Սուրենի գիտակցության զարգացման նոր աստիճանը: Զորյանը ցույց է տալիս, որ Սուրենի համար կյանքը իսկական դպրոց է, ուր նա ճանաչում է բարին ու չարը, արդարն ու սգեղը, լույսերն ու ստվերները, և ձեռք է բերում անհրաժեշտ դիմադրողականություն: Հեռուի հասունացման ճանապարհին վճռական դեր է խաղում այն դրվագը, որ կապված է այրի՝ Վառոյի կերպարի հետ: Մինչև Վառոյի հանդես գալը, շրփվելով ժողովրդական կյանքի հետ, Սուրենը տեսել էր շատ համակերևի, հպարտ ու ուժեղ դեմքեր, ինչպես իր հայրն էր՝ աղնիվ, հողագործը, ինչպես իր ընկերներն էին՝ անկաշառ նվիրվածությամբ, դպրոցի մի քանի բարի ուսուցիչներն էին, ինչպես դարբին Դավիթը, ինչպես Սամառնի մայրն էր և քույրը՝ խոնարհ, սրբտակից հայ աղջիկը, ինչպես աշխատավոր հայ դուռդաղի՝ տավարած Մադաթ բիձան էր, որն «ասես հողից էր դուրս եկել ու ինքը բնության մի մասն է, և ինչ որ կա բնության մեջ, բոլորի լեզուն հասկանում է»։ Մադաթ բիձան զարմացնում է բնության ունիվերսալ իմացությունը, իր հոգու մեծությունը:

Ժողովրդական այս միջավայրում, սակայն, Սուրենն առաջին անգամ է հանդիպում Վառոյի նման համարձակ ու ինքնատիպ կնոջ, որը գլխավորում է եկեղեցական կալվածքների գրավման պատճառով սկսված կանանց տարերային թափորը: Գծելով Վառոյի՝ հերոսական խռովարարի կերպարը և արտահայտելով կանանց թափորին համակած զայրույթը՝ հայկական դպրոցների փակման և եկեղեցական կալվածքների գրավման առթիվ, Զորյանը միաժամանակ ցույց է տալիս, թե ինչպես ժամանակի դեմոկրատական խավերի տրամադրությունները թափանցում են կյանքից անտեղյակ պատանիների, այդ թվում և Սուրենի միջավայրը, նրանց հոգում ցանում արդարամտության ու ազնվության սերմեր: Վեպի լավագույն էջերից է Վառոյին վերաբերող մասը. նրա և անտառապետի միջադեպի սողեցությունը պատանիները կամաց-

կամաց սկսում են հասկանալ, որ կյանքում ավելի մեծ անելիք-ներ ունեն, քան իրենց մանկական խաղերն ու ուղեւորական հրապուրանքներն են, քան իրենց «քաբալաբանունին է»՝ վրեժի լուծման այդ միամիտ ձևը:

Հերոսի դարգացման տեսակետից առանձնակի կարևորություն են ստանում վեպի առաջին հատորի վերջին մասերը, ուր տեղական դպրոցը նոր ավարտած պատանին մտնում է անծանոթ աշխարհ՝ երկաթուղային բանվորների միջավայրը («15-րդ գծամասի գրասենյակը»): Այս միջավայրում Սուրենի հայացքը կանգ է առնում բոլորովին նոր երևույթների վրա, նրա առաջ բացվում են կյանքի նորանոր հակասություններ: Ասել, թե գլխավոր հերոսը կյանքի կողմնակի դիտողից առաջ է անցնում, ճիշտ չի լինի, որովհետև նա դեռ չի կանգնել դասակարգային պայքարի սկզբունքի վրա, բանվորական շրջապատը նրա համար դեռևս օտար երևույթ է: Առաջին հատորի վերջին մասերում Զորյանն ընդլայնում է իրականության արտացոլման շրջանակները: Պատանի հերոսի դիտողությունների մեջ մեծ տեղ են զբաղում գավառական կյանքի այնպիսի փաստեր, ինչպես երկաթուղային բանվորների ելույթներն են ու տնտեսական պահանջներից ծնվող ըմբոստացումը, որն ավարտվում է Կարլ Կարլիչի՝ գծամասի դաժան, կոպիտ, եսամոլ կառավարչի սպանության: Սուրենը բանվորական միջավայրում ներկայացված է համողիչ հոգեբանական ճշգրտությամբ. մի կողմից նա համակվում է բանվորներին համակած զայրույթով, վերապրում է նրանց վիշտը, պահեր են լինում, որ նրա հոգում բոցկրլտում են ըմբոստության կայծերը, իսկ մյուս կողմից դեռևս խարխալում է իր դատողությունների մեջ, հստակ չի պատկերացնում բանվորական պայքարի իմաստը: Սուրենին բանտ են նետում Կարլ Կարլիչի սպանության առթիվ, իսկ նա այնքան հասունացած չէ, որ պեսդի կարողանա վերլուծել այդ իրադարձության նշանակությունը: Ավելին, նա ապրում է հույսերը խորտակված գավառական պատանու ողբերգությունը: Հոգեկան այդ կացությամբ էլ նա հեռանում է գավառական ծանր միջավայրից, իսկ ապագան դեռ աղոտ, մշուշով պատած կյանքն է, ուր սկսվելու էր նրա պատանեկությունը:

Այսպիսով, վիպական պատմության հիմքում դնելով հերոսի ճակատագիրը՝ գավառական կյանքի սոցիալական, տնտեսական ու քաղաքական հարաբերությունների ֆոնի վրա, Զորյանը գրքի առաջին մասում վերստեղծել է այդ կյանքի ավարտված պատկե-

րը: Բսկ երկրորդ մասը գաղափարական և կոմպոզիցիոն իմաստով ամբողջացնում է վեպը:

Գավառացի միամիտ պատանին, որ ընկել էր նոր աշխարհ՝ քաղաքային միջավայրը, դեռ միայն, բնազդի սահմանում զգալով կյանքի հակասությունները, նոր երևույթների ազդեցությամբ ու նոր մարդկանց հետ շփվելով, նման կամ հակասական երևույթների համադրության ճանապարհով անցնում է հոգևոր շրջադարձի հետաքրքրական ուղի: Քեռի Շամիրը, ճեմարանի Տիգրանը, սոցիալիստ Միքայելը դառնում են ուսուցիչներ՝ Սուրենի համար, հեղափոխական գրքերը բացում են նրա աչքերը և փշրում երբեմնի պատկերացումները աշխարհի ու կյանքի մասին. «Ու այնպես ենք հարձակվում այդ գրքերի վրա, ինչպես երեխան վաղուց սպասված մրգի: Կարգում ենք առանձին ուշադրությամբ և հափշտակությամբ: Ոչինչ, որ կան բարդ, հրեման անհասկանալի մտքեր, ռճեր, սակայն զրված են այնպիսի բաներ, որոնց մասին մարդիկ չեն խոսում առհասարակ—«Յագավորը դահիճ է»... «Ժողովուրդը պետք է տապալի նրա դահը և ձեռք բերի իր ազատությունը»... «Եվ այդ կարող է անել բանվորական հեղափոխությունը»: Կարգում ենք այդ գրքերը և կարծես բարձրանում է մի ծանր վարագույր, որի ետև տեսնում ենք մեզ անծանոթ, անհայտ բաներ, և կամաց-կամաց փլվում է իմ պատկերացումը աշխարհի մասին»:

Փշովեց հինը, առաջանում է նորը,—կյանքի այս դիալեկտիկական օրինաչափությունն ենք նկատում, երբ Սուրենին տեսնում ենք արդեն ոչ թե կողմնակի հայեցողի, այլ հեղափոխական ընդհատակի մասնակցի դերում: Վերափոխման այս բարդ ընթացքը Զորյանը տալիս է մեծ զգուշությամբ. չի գալթակղվում հերոսի տրամադրությունների բեկման փաստով, այլ հերոսին տալիս է նախկին անորոշ հայացքների ու նոր միջավայրից ստացած գծերի հոգեբանական հակասության մեջ: Քննադատներից ոմանք հերոսի նոր գծերի և հնից մնացած նախապաշարմունքների հակասությունը բացատրել են Զորյանի ռեալիզմի «կրավորական» բնույթով, այնինչ իրողությունն այն է, որ նա իսկական գեղագետի տաղանդով հերոսին թելադրում է ժամանակին և տեղին անել իր այս կամ այն բայը, առաջ չընկնել իր բնավորությունից: Սուրենն էվոլյուցիա է ապրում բնական ճանապարհով, կյանքի բնական ընթացքի հետ, բնավ չդավաճանելով ինքն իրեն: Նրա հոգեկան վերածնության մեջ մեծ դեր են կատարում բանվորների դասակարգային պայքարի զրվագները, բանվորների համերաշխությունը, նրանց նպա-

տակներին պարզութիւնը: Տեղ-տեղ, անշուշտ, անցյալի հուշերը կասեցնում են գրվածքի տեմպը և աղտոացնում հերոսի գործոն կապը հեղափոխական շարժման հետ: Այդ մոմենտները մի տեսակ «հանգստութիւն» են մտցնում Սուրենի կյանքի մեջ, և չեն օգնում իրադարձութիւններին իմաստավորմանը: Կերպարը դրանից որոշ չափով դառնում է ստատիկ, կողմնակի: Հանգամանքները չեն նպաստում նրա բնական զարգացմանը:

Հերոսն ունի և ակտիւթիւյան գծեր, որոնք երևում են «Գաղտնի ժողովը», «Գարասը», «Մայիսի մեկը» և այլ գլուխներում: Բանվոր ցուցարարների մարտական տրամադրութիւնները, ռևոլյուցիայի հզոր հորձանքը, ցուցարարների և ոստիկանների ընդհարումը այս կամ այն կերպ բեկվում են նրա հոգեկան աշխարհում: Նա մասնակցում է տպարանի գաղտնի ժողովներին, կապեր է հաստատում բանվորական շրջանների հետ: Սակայն հեղինակը հերոսին երբեմն պատկերում է միայնակ, մեկուսացնելով նրան հասարակական լայն կյանքից: Այս գծերը, սակայն, մասնակի շեղումներ են և կերպարի հոգեւոր զարգացման ընթացքը Զորյանն ընդհանուր առմամբ տալիս է համողիչ, նրա անհատական ճակատագրի միջոցով ցուցադրելով հայ դեմոկրատական ինտելիգենցիայի վերածնութիւնի տիպական պրոցեսը:

Զորյանի վեպում հերոսի բնութագրման ամենաէական առանձնահատկութիւնը՝ նրա դադափարական աշխարհի հարստացման և քաղաքական ինքնագիտակցութիւն կապակցումը միջավայրի և պատմական այն հոսանքի հետ, որին պատկանում էր ապագան, — իրավունք է տալիս այդ երկը համարելու սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի նվաճումներից մեկը՝ հայ գրականութիւնի մեջ: Սակայն հենց սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի տեսակետից էլ մի շարք տեսարաններ հակասութիւն մեջ են նրա ընդհանուր կոնցեպցիայի և մտահղացման հետ: Ինչի՞ մեջ է արտահայտվում այդ հակասութիւնը: Ռեալիստական արվեստի ուժով տալով հերոսի հոգեկան բեկումը, պատկերելով նրա կապը բանվորական շրջանների և ռևոլյուցիոն ընդհատակի հետ, Զորյանն այստեղ կանգ է առնում, հերոսին մեկուսացնում է ծավալվող քաղաքական դեպքերից: Վեպի վերջին մասերում, նա թեև արտաքին գործողութիւններով կապված է մնում նոր միջավայրին, բայց և այնպէս ավելի շատ ապրում է իր նախկին պատանեկան երազներով և անորոշ խորհրդածութիւններով: Հերոսի թուլացման հետ միասին թուլանում է նաև կյանքի ճանաչողութիւնը: Դրանով պետք է բացատրել

վնայի երկրորդ հատորի նվազ հյուլթնդությունը առաջինի համեմատութեամբ: Հասկանալի է, որ չի կարելի գրողին պատրաստի դեղատոմսեր առաջարկել, չի կարելի նրանից պահանջել այն, ինչ թերեւ չի էլ եղել նրա ծրագրի մեջ: Ամեն մի գրող գտնում է այս կամ այն էսթետիկական խնդրի ինքնատիպ, ավելի պարզ կամ ավելի բարդ լուծում: Դա կախված է և՛ նրա վարպետութունից, և՛ գրքի նպատակներից: Սակայն հերոսի զարգացման ընթացքը տվյալ դեպքում և՛ պատմականորեն, և՛ էսթետիկական իմաստով պահանջում էր, որ նա կապներ ժողովրդական զանգվածների վերելքի հետ, նրան տեսնեինք պատմության մալուխով՝ ունեցողիայի հորձանուտների մեջ: Այնինչ Սուրենի հետ կապված մի շարք տեսարաններ հերոսին մեկուսացնում են դեպքերից և անսպասելիորեն կատարվում է մի բան, որը հակասում է բուն պատմությանը: Լույս է տեսնում գալստական երիտասարդի գրական անդրանիկ փորձը: Նրան շնորհավորելու են գալիս ընկերները. «Գու քո ճամփան գտար արդեն: Այդպես էլ շարունակիր»: Նվճարահները բաժանվում են: Հերոսը հեռանում է իր միջավայրից, արդեն գտած իր որոնած «բախտը»: Կյանքում տեղ գտնելու, բախտ որոնելու այս մոտիվը ստանում է մի գունավորում, որից տուժում է իրականության արտացոլման ռեալիստական խորութունը, ընթերցողը կերպարի մեջ չի զգում ժամանակի դինամիկան: Սուրենը, տրին սպասում էր Տիգրանի, Աշոտի հերոսական կյանքը հեղափոխության հորձանքի մեջ, փաստորեն դառնում է սովորական, հերոսականութունից հեռու կերպար: Ուստի և վնայի վերջին պատկերներում ընթերցողը չի տեսնում հասարակական լայն կյանքը՝ ունեցուցիկ խոյանքների ու բարձրացման մեջ:

«Մի կյանքի պատմություն» վնայի հմայքը ու ներգործության գաղտնիքը, իհարկե, պետք է փնտրել նրա թուլանդակության մեջ: Չնայած վերը նշված էական թերությանը, այդ վնայում արտացոլված է մի ամբողջ ժամանակաշրջանի կյանք՝ իր յուրահատկություններով, կոնտրաստներով, ժողովրդական կյանքի պատկերներով ու կոլորիտով: Գրքում առաջ են քաշված հասարակական կեցության մի շարք էական պրոբլեմներ, բայց այդ բոլորը քիչ կլինեն հաջողության հասնելու համար, եթե չլինեն հիմնականը՝ կենդանի իրականության փոխանցումը արվեստի: Ահա այս բարձունքն է, որ նվաճել է Զորյանը և էսթետիկական խոր զգացմունքով՝ կյանքի տպավորությունները, փաստերն ու երևույթները, պեղածն ու մարդկանց օժտել պլաստիկական ձևերով: Դադափա-

րական խոր բովանդակությունը, դրական ոճի, լեզվի, նկարագրությունների պարզությունը, պատմելու եղանակների ինքնատիպությունը՝ ռեալիստական արվեստի այս պահանջները, մեծ ուժով մարմնավորվել են Զորյանի վեպում, ուր ժողովրդական կյանքի պատկերները, դեմքերն ու դեպքերը, պնդածն ու կոլորիտը այնքան կենդանի են, որ թվում է, թե կյանքն է հոսում ընթերցողի առջևից։ Վեպում շոշափնլիորեն զգում ես և՛ գրողի բնական լախիժը, և՛ անկեղծ սերը դեպի մարդն ու բնությունը, և՛ հեղինակի հուզմունքը, որն արթնացրել է նրա ստեղծագործական ուժերը, գրիչը դարձրել ծանրակշիռ ու դրավիչ։ Գեղարվեստական խոսքի արտահայտչականությունը, հատկապես առաջին մասում, հասցված է իսկական կատարելության։ Արտահայտման պարզությունը, ոճի թարմությունը, ժողովրդական լեզվի կենդանի շիթերի առատությունը՝ «Մի կյանքի պատմություն» վեպի ամենազրավիչ կողմերն են։ Այդ հատկությունների շնորհիվ երկը դասվում է հայ գրական լեզվի լավագույն նմուշների շարքը։

9

Մինչև «Պապ թագավորը» վեպը, Ստ. Զորյանը, ստեղծագործորեն վերապրելով Հայրենական պատերազմի առաջադրած նոր հարցերը, հանդես եկավ թիկունքային կյանքին նվիրված մի շարք պատմվածքներով։

Ստ. Զորյանը, որ միշտ հանդես է եկել որպես հասարակ մարդու երգիչ, տր մշտապես իր հայացքը կենտրոնացրել է դեպի աննկատելի, շարքային մարդկանց աշխարհը, որտեղ ուրիշները թերևս ուշադրության արժանի նյութ չեն տեսնում,—այս անգամ էլ հավատարիմ մնաց իր ստեղծագործության առանցքը կազմող այդ բարձր սկզբունքին։

Զորյանի պատմվածքների հերոսներն իրենց մասին չազդարարող, աննկատ, պարզ ու անհավակն մարդիկ են՝ ֆիզիկական արատի պատճառով զորակոչից մերժված գյուղական երիտասարդը («Կաղ Կարոն»), տասնամյա աղջիկը, որն անտրտունջ տանում է ամբողջ ընտանիքի հոգսերի ծանրությունը («Անիկը»), պառավ մայրը («Մայրը») և այլն, որոնք առանց աղմուկի, ներքին մղումով կատարում են իրենց գործը իբրև շատ տվորական, առօրեական պարտականություն։ Զորյանը հիանալի ճանաչում է ժողովրդ-

դական բնավորության սքանչելի հատկությունը, այն, որ ժողովուրդը չի սիրում ազդարարել իր դործերի մասին, չի սիրում նժարի վրա դնել իր արժեքները: Հերոսական վարքագիծ, հոգու անսպառ արիություն, զգայմունքի վեհություն, կամքի ուժ տեսնել այնտեղ, ուր այդ ամենը չի ընդգծվում,— ահա ինչով են հատկանշվում «Մայրը», «Անիկը», «Որդին», «Ժամացույցը», «Տագնապի օրերին», «Կաղ Կարոն», «Աղալինիները» պատմվածքները: Թեև սրանց հերոսները հետև են այն վայրերից, ուր մարտեր են զնում մահու և կենաց համար, այսինքն «թիկունքայիններ» են, բայց Ձորյանը նրանց հոգեկան աշխարհի կերպարանափոխության միջոցով, առօրեականի մեջ բացահայտում է հերոսականին հավասար արժեքների Հերոսություն էր փոքրիկ Անիկի կերպարանափոխվելը, երբ պատերազմը մտավ նրանց հարկի տակ, հայրը կանչվեց բանակ, մայրը աշխատանքի անցավ: զործարանում և տան բոլոր հոգսերը դրվեցին նրա վրա: Անիկը պատերազմն ըմբռնեց իբրև ժողովրդի բոլոր կենսական ուժերի կազմակերպում, դժվարությունները զսպեցին նրա մանկական հակումները, բացահայտեցին հոգեկան աշխարհի սքանչելի դժերը:

«Մայրը» և «Կաղ Կարոն» պատմվածքներում,— պատերազմի տարիներին ժամանակակից թեմայով Ձորյանի գրած այդ առավել հաջողված գործերում,— հաստատվում է մարդկանց հոգու մեծությունը: Այդ պատմվածքները նույնքան հիանալի ու պարզ են, որքան Ձորյանի լավագույն էջերը: Դրանք հատկապես ցուցադրական են այն միտքը հաստատելու համար, որ չափազանց կարևոր է մարդու մեջ անհայտ, անծանոթ գծեր տեսնելու գրողի ընդունակությունը, աննշան փաստերի մեջ նշմարելու էսթետիկական բարձր սկզբունքը: Մարգարիտ մոքիրը մի սովորական, հոգնած ու կորացած պառավ էր, կարծեք թե իր բոլոր հաշիվները աշխարհի հետ փակած, և մի գերագույն բաղձանք ուներ, որսիսդի որդին՝ Ավագը, «մի բոլո հող գցեր իր երեսին ու ինքը արդար խղճով հեռանար աշխարհից»: Բայց ահա եկավ պատերազմը և շատերի հետ բանակ գնաց նաև Ավագը: Իր կյանքի ձմեռնամուտին պառավը, ինչ-որ «գերբնական ուժով», կերպարանափոխվեց, մահվան սահմանից կրկին վերադարձավ կյանք: Պատերազմը ցնցեց պառավին և նրա ներքին աշխարհում բացվեցին վաղուց չորացած երանները, պատերազմը նրան կրկին ոտքի հանեց: Հերոսի այս հանկարծակի կերպարանափոխությունը հեղինակը զարգարել է մի այլաբանական դեղնեղիկ պատկերով. մայր արծիվը ձագերին սպառնա-

ցող վտանգը տեսնելով, վերստացավ իր նախկին ուժը, իր ջահելությունը և սկսեց արթուն հսկել իր որդիներին:

Շարքային մարդու քաղաքացիական առաքինությունները, հումանիզմի և անձնազոհության սկզբունքները ցայտուն մարմնավորում են ստացել «Կաղ Կարոն» պատմվածքում: Գյուղական երիտասարդը, որին ֆիզիկական արատի պատճառով թողնում են գյուղում, պատերազմը սկսվելուց հետո լցվում է անսահման հոգատարությամբ դեպի մերձավորները, գյուղական ծերերն ու պառաւները: Մի էքսպանսիվ մղումով նա հասնում է բոլորին, ինչով որ կարող է, ջրում է Մովի ալու բանջարանոցը և հավաքում նրանց խոտը, մխիթարում է վշտահար մորը, օգնում կարիքավորներին, ապրում պատերազմ մեկնած իր ընկերների ընտանիքների գործերով: Կարոյին ուժ է տալիս այն գիտակցությունը, որ պատերազմը մղվում է ժողովրդի արդար գործի համար, և այն, ինչ նա անում էր, անում էր խորին հավատով ու պարտականության զգացումով. «Մարդիկ հարամու առաջ են գնացել, ես նրանց մասին մտածեմ՝ մե՞ծ բան է»:

Կարոյի հաստատունը բնավորությունը բացահայտելու իմաստով բնորոշ է այն միջադեպը, որ կապվում է գայլի հետ մղած մենամարտի հետ: Այստեղ նա հասնում է հումանիզմի ամենաբարձր ձևին՝ անձնազոհությանը: Սովի նանի փոքրիկ թռուռը, Հարութի ծանր հիվանդ երեխային օգնելու համար Կարոն գիշերով քաղաք է մեկնում, դեղը շուտ հասցնելու երեխային: Ճանապարհին նա մենամարտի մեջ է մտնում գայլի հետ և վտանգի առաջին իսկ վայրկյանին՝ շոշափում է դեղի շիշը, տեսնելու «հո ոչինչ չի՞ պատահել», իսկ գայլին խեղդելուց հետո, ուշքի գալով, նորից հարցնում է. «Դեղը հո չի՞ կոտրել, և թույլ, սառած առողջ ձեռքը տարավ դեպի զրպանը, և ասավ, շիշը հաղիվ շոշափելով. էս տվեք Մովի նանին, Հարութի երեխի համար է»:

Դրամատիկական արվեստով է նկատվելու Զորյանը գայլի և մարդու պայքարը, մարդկային անձնազոհությունը՝ հանուն մերձավորի փրկության:

Զորյանի ստեղծագործության մեջ ուշագրավ են նաև «Որդին» և «Տազնապի օրերին» պատմվածքները, որոնց մեջ նա կերտել է մեծ սրտի և ուժեղ հավատի տեր հայ կանանց կերպարները: Այս պատմվածքներում արձակագիրը տալիս է պարզ հոգիների պոեզիան ու գեղեցկությունը, մարդու մեջ բացահայտում է նրա

արարքների վրա իշխող էական գաղափարները, լավ հոգևրանի հմտությամբ մարդկանց ներկայացնում է իրենց պարզ ու ազնիվ տարերքի մեջ:

10

Ստ. Զորյանի «Պապ թագավորը» (1944) էպիկական մեծ կտավ է՝ պատմական կյանքի տենդենցների լայն ու բազմակողմանի ընդգրկումով: Ընթերցողն այդ խոշոր կտավի միջոցով ծանոթանում է Հայաստանի IV դարի պատմության առանձին գծերի՝ Պապ թագավորի պետական-շինարարական գործունեության, պատերազմական խոշոր գործունեությունների, Եկեղեցու զորացող իշխանությունը սահմանափակելու համար Պապի ներմուծած ռեֆորմների, ֆեոդալական նախարարների կենտրոնախույս ձգտումների, ժամանակաշրջանի կենցաղի ու նյութական կուլտուրայի հետ:

Վիպական գործողությունների հիմքում դնելով Հայաստանի հնագույն պատմության ամենադրամատիկական ու խառն ժամանակներից մեկի քաղաքական իրադարձությունները և հայոց պատմության ողբերգական դեմքերից մեկի՝ Պապի, գործունեությունը, Զորյանը նպատակադրվել է բացահայտել պատմական զարգացման տենդենցը՝ պայքարը պետական, քաղաքական ու կուլտուրական ինքնորոշանության համար, և ապա՝ Պապ թագավորի կերպարի վրայից դեն նետել զրպարություն այն թանձր շերտը, որ արագիցիոն պատմագրությունից անցել էր սերնդ-սերունդ: Հայտնի է, որ Պապ թագավորի պետական ու քաղաքական գործունեության վերաբերյալ՝ սկզբնաղբյուրներում պահպանվել են միանգամայն հակասական տեղեկություններ: Նրա քաղաքական հակառակորդների՝ եկեղեցու գաղափարախոսների, հորինած առասպելը Պապի մասին, իբրև շվալտ ու մոլի անձնավորության, թափանցել է նաև Փավստոսի պատմության մեջ: Ըստ Փավստոսի հաղորդած տվյալների, «...Հայոց Պապ թագավորը թեպետև սպանեց հայոց աշխարհի ներսես Հայրապետին, բայց նրա մահովը չհագեցավ, այլ ջանք էր անում խանգարել ու ոչնչացնել ուղղության այն բոլոր կարգերը, որ ներսեսը սահմանել էր եկեղեցում... հայտնապես հրաման տրվեց աշխարհին՝ ավերել որբանոցներն ու աշիրների ապաստանները... Պապ թագավորը հրամայում էր այս

կուսանոցներն ավերել, իսկ հաղարավոր կույսերը հրամաքում էր մատնել պիղծ խառնակության... Պտղի և տասանորդի կարգն էլ, որ վաղուց ի վեր սովորություն էր դարձած եկեղեցուն տալ՝ դրա վերաբերմամբ էլ ամբողջ աշխարհում հրաման հանեց, որ ոչ ոք չտա»:

✓ Զորյանը քննադատաբար վերաբերվելով պատմիչների հաղորդումներին, վերանայելով մասնավորապես ֆալստոսի տեսակետները, Պապի գործունեության նոր մեկնաբանությամբ՝ փորձել է վերականգնել պատմական ճշմարտությունը, ցույց տալ Պապի ռեֆորմների առաջադիմական բնույթն ու հասարակության հասունացած. պահանջների բարձրության վրա կանգնած, բայց իր դասակարգային շահերի ու բաղձանքների պատճառով խոր հակասություն ապրող պատմական անհատին:

Թեև Զորյանի վեպում Պապը, մի քանի ուրիշ կերպարների համեմատությամբ, պակաս տպավորիչ է և չի հասնում մեծ ընդհանրացման էսթետիկան կերպարի աստիճանին, սակայն, Զորյանը ճիշտ է նշմարել նրա գործունեության գլխավոր կողմերը և կերպարի հիմնական դերը՝ խիզախ մարտիկի, խելացի քաղաքագետի տևեռանդուն պետական գործչի, իր հայրենիքի խոկական հայրենասերի հատկությունները:

Պապը հանդես է գալիս մի այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ Հայաստանի մասնատվածությունը և անվերջ պատերազմներինց հյուժված երկրի վիճակը, երկու ուժեղ հարևանների՝ Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի հարձակումներն ու դիվանագիտական խաղերը հրամայաբար թելադրում էին երկրի անվտանգության համար, ժողովրդի պատմական գոյության իրավունքի համար միավորել պետության բոլոր ուժերը, կենտրոնացնել զորքը, վրձնական ռեֆորմներով վերջ տալ ֆեոդալական ինքնամփոփվածությունը և սահմանափակել դեռևս Արշակ II ժամանակվանից պետական ղեկավարման հարցերում ավելի ու ավելի ազդեցիկ դիրք գրավող եկեղեցու իրավունքները, որն ուղղակիորեն սպառնում էր պետության գոյությանը:

Պապը հանդես է գալիս գլխավորելու պատմական-քաղաքական այն հոսանքը, որն արտահայտում էր դարաշրջանի առաջավոր տենդենցներն ու ժողովրդի բաղձանքները՝ իր հրկիրը տեսնել խաղաղ, թշնամիների համար՝ անմատչելի: Վեպում Պապի ռեֆորմները դիտվում են իրեն հայ ժողովրդի ազգային տևեռանքային շահերինց բխած անհրաժեշտություն, որով, մի կողմից, ամրա-

այնդուլում էր երկրի անկախությունը, և մյուս կողմից էլ եկեղեցին ազատագրվում էր օտար ազդեցություններից, փոխվում էր հայ կաթողիկոսների ձեռնադրման նախկին կարգը: Պապի գործունեությունն, այսպիսով, թեև թեկադրված էր նրա դասակարգային շահերից, սակայն, միաժամանակ, օրյակտիվորեն նպաստում էր ժողովրդի ինքնագիտակցության զարգացմանը: Քննադատությունը, չափավանցնելով ու խտացնելով վեպի առաջին հրատարակության մեջ Պապի կերպարում եղած առանձին ակնարկները նրա ժողովրդագրության մասին, դրությունը այնպես է պատկերացնում, որ Պապը հենվում էր միայն և միայն նախարարության, ֆեոդալական խոշոր հողատերերի վրա: Ընդհանուր է, պատմության մոգեմանցում էր Պապին հայ ժողովրդական հերոսների շարքը դասելը, նրան հայ ազգային էսոսի՝ Մհերի ճյուղի հետ կապելը: Սակայն չի կարելի ընկնել մյուս ծայրահեղության մեջ և վիպասանից պահանջել, որ նա ցույց չտա իր հերոսի դրական վերաբերմունքը ժողովրդի կենսական-քաղաքական շահերի, նրա պահանջների նկատմամբ լուրջ այն պատճառով, որ այդ հերոսը թագավոր է, և հենվում է գլխավորապես նախարարության ուժի վրա: Բանն այն է, որ ժողովուրդը ինքն էր հաճախ լեգենդներ հյուսում և այս կամ այն հերոսին վերագրում հատկանիշներ, որոնք արտահայտում էին նրա կենսական տրամադրություններն ու շահերը: Այդպիսի մի ժողովրդական պատկերացում էլ Զորյանը դրել է իր կերտած Պապի կերպարի հիմքում: Պապը, ինչպես այդ բացահայտված է վեպում, իր դարի նշանավոր քաղաքական գործիչներից էր, որի պետական գործունեությունը հաճախ հակասության մեջ էր նրա դասակարգային շահերի հետ: Հայտնի է, որ վեպում ոչ մի տեղ չի ակնարկվում, թե նա ժողովրդի ազատագրության ինչ-որ հարցեր է առաջ քաշում, այլ շեշտը դրվում է այն կողմի վրա, որ Պապ թագավորը ուժեղ պետություն ստեղծելու հենարանի մեջ չէր կարող անտեսել ժողովրդին, որի դրությունը և սրտը չափով թեթևանում է նրա ռեֆորմներից: Վեպում բավական համոզիչ է ցույց տրված այն խոր հակասությունը, որ կար շինականների դասի ու եկեղեցական հողատիրության միջև: Վերացնելով եկեղեցական տասանորդն ու պողին, բռնագրավելով եկեղեցու կալվածքները, Պապը երբեմն դեմ էր գնում իր սոցիալական դիրքին, զիջումներ էր անում՝ հանուն պետության բոլոր ուժերի միավորման և երկրի անվտանգության:

Գիտնական հետազոտողի նման ուսումնասիրելով չորրորդ

դարի անցքերը՝ Պապի ժամանակաշրջանի քաղաքական հարար-
բությունները, կենցաղը, կուլտուրական և էսնոգրաֆիկ միջավայ-
րը, աշխարհիկ և հոգևոր իշխանության միջև ստեղծված խոր հա-
կասությունները, զրոզն իր հիմնական ուշադրությունը դարձ-
րել է դարաշրջանի քաղաքական ոգին վեր հանելու հարցի վրա:
Ի տարբերություն պատմավիպագրության սուրյնկտիվիստական
պատկերացումների, նա իր վեպի առանցքն է դարձրել ոչ թե հե-
րոսների նեղ-անձնական փոխհարաբերությունները, այլ նրանց
գործողության քաղաքական մոտիվները, որով ավելի բան պատ-
ճառաբանվում են Պապի գործունեության թե՛ պրոգրեսիվ տեն-
դենցները և թե՛ դասակարգային-պատմական սահմանափակու-
թյունները: Վեպի պատմականության, հետևաբար և գեղարվես-
տականության համար անհրաժեշտ այս սկզբունքի պահպանումը
հեղինակին հնարավորություն է տվել արտացոլել դարաշրջանի մի
բանի էական կողմերը, մասնավորապես նախարար ֆեոդալների ու
եկեղեցու շահերի հակասությունները, ապա նաև հայ-բյուզանդա-
կան հարաբերությունների սրությունն ու դրամատիզմը: Վեպի
առաջին մասը նվիրված է պարսիկ նվաճողների դեմ մղված պա-
տերազմներին, որն ավարտվում է Զիրավի նշանավոր ճակատա-
մարտում հայերի տարած հաղթանակով: Այնուհետև, Զորյանը,
ընդլայնելով ժամանակաշրջանի ընդգրկման սահմանները, և առաջ
քաշելով հասարակական կյանքի նոր մոմենտներ, Պապին դնում է
այնպիսի փոխհարաբերությունների մեջ, որով և բացահայտում է
հայ եկեղեցու դասակարգային էությունը: Այս տեսակետից վեպում
գեղարվեստական մեծ ուժով է տրված քրիստոնեական եկեղեցու
սպասավորների անվուսպ դժգոհությունը Պապի ռեֆորմներից,
որոնք մեծ հարված էին հասցնում նրանց գերիշխանությանը: Վե-
պի երրորդ մասն ամբողջովին ծավալվում է հայ-բյուզանդական
հարաբերությունների շուրջը, ցույց է տրվում Պապի կերպարի ող-
բերական էությունը, նրա փայփայած հույսերի կործանումը՝ Տե-
րենտ զորավարի նենգ քաղաքականության պատճառով: Պապի և
նրա հետ նաև արքայազույր Երեմիայի սպանությունը՝ նրանից
անբաժան՝ պատմության մատյանի արյունոտված էջերով, խոր
բովանդակություն է ստանում և հենց դրա մեջ էլ ամփոփված է
վեպի բովանդակ էությունը:

Ուրտնք են «Պապ թագավոր» վեպի գեղարվեստական առանձ-
նահատկությունները, որոնց շնորհիվ երկը դասվում է սովետա-
հայ արձակի նվաճումների շարքը:

Քննադատաբար մոտենալով պատմիչների հաղորդած հակա-
ռակաւ աղբյուրներին և խորապէս ըմբռնելով, որ միւր դա պատ-
մութիւն չէ, այլ ամենից առաջ մարդկային հոգեբանութեան պատ-
կերում, մարդկանց կենդանի փոխհարաբերութիւններին, հերոսնե-
րի և դարաշրջանի միասնութեան գեղարվեստական բացահայտում,
Զորջանը տվել է մեզանից հարյուրամյակներ առաջ եղած կյանքի
ռեալիստական գուննը նկարագրութիւնը:

«Պատմական փաստերը, որոնք պետք է ընդունուին ևն աղբյուրների
մէջ, ավելի չեն, քան քարերն ու աղւաւները: Միայն գեղագետը
կարող է դրանից գեղեցիկ շէնք կառուցել»,— ասում է Վ. Բե-
լինսկին, ընդգծելով պատմական թեմատիկային դիմող հեղինակի
խնդիրը՝ առանձին փաստերից, պատմութեան թողած բնկորներից
վերստեղծել ամբողջի պատկերը: Պապի էսոթիսային վերաբերող
պատմական գրավոր աղբյուրների (Փալստոս, Խորենացի, Մարկե-
լիանոս) տված տեղեկութիւններն ու ժամանակի նյութական կու-
տուրայի ուսումնասիրութեան հիման վրա Զորջանը ստեղծել է գե-
ղարվեստական մի ամբողջական կառուցվածք, որ թե՛ պատմա-
կան և թե՛ ոչ պատմական հերոսները երևում են իրենց պատմա-
կան հնութեան մէջ:

Գործող հերոսներին նրանց կյանքի հանգամանքների մեջ
ներկայացնելով, Զորջանը խորացնում է պատմական կյանքի ար-
տացումն գեղարվեստական ռեալիզմը, մարդկանց պատկերում է
ոչ միայն իբրև այս կամ այն գաղափարական սկզբունքի կրող-
ներ, այլև իբրև կենդանի անհատներ իրենց հակումներով, միջու-
կայրով ու կենցաղով:

«Պապ թագավոր» վեպում Զորջանը հանդես է բերում գեղար-
վեստական կերպարներ կերտելու մեծ վարպետութիւն և համար-
ձակութիւն: Արվեստագետի ամենախոշոր հաղթանակը այս վե-
պում Տերենտի կերպարի ռեալիստական գծագրութիւնն է, որի
հենց նամակների ոճի մեջ (Վաղես կայսեր գրած) երևում են բյու-
ղանդական կեղծ ու նենգամիտ քաղաքականութեան առանձնա-
հատկութիւնները: Տերենտը համեմատաբար քիչ է հանդես գալիս
վեպում, բայց նրան նվիրված հատվածները գրված են հոգեբա-
նական մանրութիւնների վարպետ մշակումով ու գեղարվեստական
եղակի ուժով:

Զորջանի վարպետութեան ցուցադրման տեսակետից սակաս
տպավորիչ չեն նաև Հայր Մարգարիտի և Խաղ եպիսկոպոսի կեր-
պարները, որոնց բնավորութեան գծագրման հստակութիւնը և

գործունեության քաղաքական կողմի բացահայտման կոնկրետությունը խոսում է հեղինակի գեղարվեստական պատկերման ուսուլիստական սկզբունքի հաղթանակի մասին:

Այս կերպարները, ինչպես և եկեղեցական դասի մի շարք ներկայացուցիչներ, դավաճան Մեղուժան Արծրունին, որ համեմատաբար թույլ է գծված, կյանքի այն սկզբունքների կրողներն են, որ դեմ են գնում պատմական պրոցեսին, Պապի, Մուշեղ Մամիկոնյանի, Սպանդարատ Կամսարականի, Սյունյաց Անդրե իշխանի, Սմբատ Բագրատունու, Բաթ զորավարի, Սահարունի Երեմիա աղքատադպրի, Գնեկ Անձեաացու՝ իրենց հայրենիքի իսկական հայրենասերների մաքառմանը:

Այս հակադրության մեջ պարզորոշ երևում է Զորյանի ձրգտումը, իրականության դրական սկզբունքները բացահայտելով, մերկացնել ժողովրդի տրամադրություններին ու պատմական պրոցեսին խորթ մտայնությունը: Սա է վեպի գեղարվեստական մտահղացման հիմքը:

Թեև վեպում մեծ տեղ է տրված հասարակական հիերարխիայի բարձր խավի կյանքին՝ պալատին ու եկեղեցուն, թեև սոցիալական ֆոնը համեմատաբար աղուտ է; բայց վեպը ծայրեծայր շնչում է ժողովրդի խոհերով: Սա վեպի էական կողմերից մեկն է: Ժողովրդի ներկայացուցիչները, եթե չհաշվենք Հրահատի և Նազենիի սիրային պատմությունը, վեպում չունեն իրենց գիծը: Բայց դա նշանակում է, արդյոք, որ երկում բացակայում է ժողովրդի պաթոսն ու տրամադրությունը: Սմենեին: Հենց արտաքին պայքարը՝ խաղաղություն հաստատելու համար, մեկնաբանված է ժողովրդի պայքարի տեսանկյունից: Ուրեմ⁺ք ևն Զիրավի ճակատամարտի հերոսները. հասարակ ժողովրդի ներկայացուցիչներ, որ կոչվում են հանուն հայրենիքի, ստեղծում են նյութական բարիքներ, հանդես են գալիս խաղաղության ու ստեղծագործ աշխատանքի պաշտպանությամբ:

Զիրավի ճակատամարտը ժողովրդի դյուցազնական հղորուժի ցուցադրման արտահայտությունն էր, ուր Զորյանը պատերազմի «աննշան», անանուն հերոսների միջոցով արտահայտել է հայ ժողովրդի ազգային բնավորության հատկանիշները, հերոսական շունչը:

«Պապ թաղավոր» պատմական վեպի առանձնահատուկ կողմերից մեկն էլ այն է, որ հեղինակը վեպում տեղ է հատկացրել կենցաղային ու նյութական միջավայրին, դրանով իսկ հասնելով

ֆեոդալական ժամանակաշրջանի ուրաղիցիաների, կենցաղային առանձնահատկությունների ու ազգային յուրահատուկ սովորությունների վառ ցուցադրմանը:

Այս վեպում Զորյանը երևում է որպես գեղարվեստական կոմպոզիցիայի վարպետ: Չնայած դեպքերի առատությանը, վեպում աչքի է ընկնում սյուժեի պարզությունը, կոնֆլիկտների և վիպական հանգույցների հստակությունը: Մի գեղեցիկ պատկերը փոխվում է մյուսով, պալատի նկարագրությունը փոխարինում է նախարարական կալվածքի նկարագրությունը, բնությունը և աշխարհագրական միջավայրը տրվում են միահյուսված և ընթերցողի առջև շոշափելիորեն գծագրվում է IV դարի Հայաստանի կյանքը:

Պատմավեպի ակներև նվաճումներից է ռազմական խոշոր գործողությունների՝ Նախիջևանի և Զիրավի ճակատամարտերի, պատկերումը: Հայտնի է, որ զրականության մեջ ամենազմլարին խնդիրներից մեկը ռազմական խոշոր գործողություններ ցուցադրելն է: Զորյանի նկարագրած Զիրավի ճակատամարտը եղակի ուժով ու ոգեւորությամբ գծված մի պատկեր է, ուր նա կարողացել է հաղորդել ճակատամարտի մեծությունն ու մարտական թափը, հակառակորդների ստրատեգիան ու մարտավարությունը ձևերը:

Վեպն ունի նաև որոշ բացեր: Դրանցից ամենահիմնականը Պապի և Մուշեղ Մամիկոնյանի՝ գրողի կողմից դիտված մի քանի հատկանիշների համեմատաբար թույլ բացահայտումն է: Մուշեղի կերպարում, մասնավորապես, ամբողջ հմայքով չի զգացվում էպիկական այն վեհությունը, որով ժողովուրդը հիշում է իր պատմության ամենասիրելի հերոսներից մեկին: Իսկ Պապի կերպարում աչքի է զարնում նրա դասակարգային դիրքին անհամապատասխան հասարակացումը և հեղինակի՝ նրան վերագրած ավելորդ «պսիխոլոգիզմի» տարրը (հատկապես վերջին մասում):

Այս և ուրիշ թերությունները չեն նսեմացնում մեծ առաջնորդ գրված վեպի արժեքը, որը հավասար իրավունքներով կարող է մրցել նշանավոր պատմավեպերի հետ:

Արձակագրի հետագա ստեղծագործական կյանքը ցույց տվեց, որ պատմական թեմատիկան ժամանակավոր հրապուրանք չէր նրա համար: Եվ հետպատերազմյան շրջանում նա հանգես է գալիս մի նոր պատմավեպով՝ «Հայոց բերդը» (1960):

«Հայոց բերդի» նյութը հայ ժողովրդի պատմության ամենահետաքրքրական շրջաններից մեկի՝ IV դարի իրադարձություններ

են, գլխավոր հերոսը՝ պատմության ամենադրամատիկական կերպարներից մեկը՝ Արշակ Երկրորդը:

Ինչպես «Պապ թագավոր» վեպում (որն, իդեպ, շարունակվում է այնտեղից, որտեղ բնդհատվում է «Հայոց բերդը»), այստեղ ևս վիպասանը պատմության այլևայլ հարցերից իր ուշադրությունը կենտրոնացրել է հայկական միասնական, կենտրոնացված իշխանության համար մղվող այն պայքարին, որ Արշակ Երկրորդ թագավորը մղում էր նախարարական օսլոյիցիայի և երկրի մասնատվածության դեմ:

Արշակ Երկրորդի կերպարը հայ պատմագրության մեջ ստացել է առեղծվածային երանգ, նրան վերագրվել են հատկանիշներ ու անձնական մոլորություններ, որոնք, ինչպես արվեստի լեզվով ապացուցում է Ստ. Զորյանը, կապ չունեն նրա գործի պատմական նշանակության հետ: Վիպական պատմության հիմքում դնելով Արշակավանի կառուցման ու խորտակման դրվադը՝ թեմայի պատմականորեն ճշմարիտ լուծման հանգույցը, Ստ. Զորյանը պարզում է «Արշակի առեղծվածը»: Բերդաքաղաքի կառուցումով Արշակը հետամուտ էր ուժեղ պետականության ամուր հենարանի: «Կատեղծեմ իմ բերդը, — ասում է վեպի Արշակը, — որ լինի ամենքի բերդը, և լինի ավելի հզոր, քան նախարարաց բերդերը, ու դրանով ևս կմիաբանեմ նոցա, և այդ միաբանությամբ կդառնա մայրց բերդ, անխորտակ բերդ... Բնամին անգոր կլինի կործանել նորան...»:

Հերքելով բերդաքաղաքը փառասիրական շարժառիթներով բացատրելու տեսակետը, Զորյանը ցույց է տալիս, որ այդ ձեռնարկումն անձնական քաճառագործությամբ էր, այլ թելադրված էր Հայաստանի պատմական վարդապետան պահանջներով ու երկրի ամրապնդման շահերով: Արշակ Երկրորդին ներկայացնելով որպես իր դաշըրջանի քաղաքական առաջավոր մտքի կրողը, Զորյանը չի իդեալացործում նրա կերպարը: Արշակը վեպում հանդես է բերված որպես իր ժամանակաշրջանի և իր դասակարգի մարդը, վերջինիս բնորոշ սահմանափակություններով:

Արշակավանի շինության և առհասարակ կենտրոնացված իշխանության ամրապնդման համար, նա, համակիր նախարարական տրեններից բացի, հենվում է նաև կենտրոնախույս նախարարների ճշնշումներից ղեկավարվող ժողովրդական ղանգվածների՝ արհեստավորների ու շինականների վրա: Զորյանը, սակայն, Արշակի այսպիսի վերաբերմունքի հիմքում չի դնում «ժողովրդանվեր թագավորի» սկզբունքը, որ կլինեիր պատմության մոպեռնացում: Ժողովրդը «Հա-

յոց բերդը» վկայում հանդես է դալիս խաղաղ աշխատանքի ու սոցիալական արդարության իր ձգտումներով, Արշակավանի կառուցման մեջ տեսնելով այդ ձգտումների իրականացման դրավականը։ Այս կապակցությամբ պետք է նշել Զորյանի միանգամայն ճիշտ մոտեցումը պատմության սոցիալական բուլանդակության վերհանման սոսպարեցում։

Վկայում պատկերված են հասարակության զրեթե բոլոր խավերը՝ արքունիքից մինչև գյուղացիական խրճիթ, այդ խավերին բնորոշող ներքին կյանքով ու հակասություններով, երկրի կյանքում տեղի ունեցող խառնաբույս իրադարձության նկատմամբ հանդես բերած իրենց ուրույն վերաբերմունքով։ Մավալելով արշակյան և հակաարշակյան ուժերի բախման թիման, գրողը հիանալի է վերարտադրել հայոց պատմության ողին ու բնորոշ առանձնահատկությունները, դարաշրջանի դրաման՝ ի դեմս Արշակի կերպարի։ Քրննադատությունը իրավացիորեն նշել է վեպի մյուս կարևոր հանգույցի՝ Արշակ—Գնեկ—Փառանձեմ պատմության որոշ անմշակութունը, ինչպես նաև Արշակի հերոսական-էպիկական ոգուն անհուրաղատ սենտիմենտալիզմը։ «Հայոց բերդը» հայ պատմավիպագրության մեջ բերում է մի շարք հետաքրքրական նորություններ՝ մասնավորապես IV դարի սոցիալական կյանքի խոր արտացոլման և ռճարանական նոր սկզբունքների կիրառության առումով։ Զորյանը առանձնապես նկատելի հաջողության է հասել միջավայրի պատկերման ու մասսայական տեսարանների նկարագրության (Շահապիլանի տոնխամբությունը, գյուղացիների փախուստը, Արտազեհիսի պաշտպանությունը) բնագավառում։

Վերջին շրջանում Զորյանը հանդես է եկել մի շարք ուրիշ երկերով, այդ թվում «Ամիրյանների ընտանիքը» վեպի առաջին մասով։

11

Ստեփան Զորյանը հավասար հաջողությամբ աշխատում է նաև թարգմանական գրականության ասպարեցում։ Թարգմանական գործը նրա համար եղել է ինքնուրույն ստեղծագործական աշխատանքի օրգանական մասը, թարգմանության միջոցով նա ձգտել է իր ժողովրդին ծանոթացնել ուրիշ ժողովուրդների արվեստի մեծարժեք կոթողների ու գեղարվեստական մտքի նվաճումների հետ, ձգտել է

մերձեցնել ժողովուրդներին՝ զրական կապերը: Հայ թարգմանական գրականության նշանակալից երևույթներից մեկն է և՛ Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայի թարգմանությունը, որը վրա Ջորջանն աշխատել է Երկար տարիներ, պահպանելով համաշխարհային գրականության այդ անմահ հուշարձանի ունիվերսալական արվեստի հմայքը: Իր մի հոգվածում Ջորջանը հետևյալ կերպ է բնութագրում Տոլստոյի երկերի թարգմանության հետ կապված աշխատանքի բնույթը. «Պետք է ստեղծ, որ Լ. Ն. Տոլստոյի երկերի թարգմանությունը չնայած դժվարություններին, ինձ պատճառեց վիթխարի ստեղծագործական բավականություն, և թարգմանության սյրոցեսում ևս շատ բան սովորեցի Տոլստոյից: Այո՞, խոսքի հանճարեղ վարպետ Լ. Ն. Տոլստոյից շատ բան կարող է սովորել ամեն ոք, հատկապես զրույցը՝ Ես գիտեմ, թե մեր հասարակությունը ինչպես է սիրում Տոլստոյի ստեղծագործությունը և հավատացած հմ, որ մեծ գրողի երկերի ուշադիր ընթերցումը շատ բան է տալիս մեր երիտասարդ գրողներին՝ զրական վարպետությանը տիրապետելու գործում»:

Ստ. Ջորջանը, գրող լինելուց բացի, նաև հասարակական ակտիվ հետաքրքրություններով ասլրող քաղաքացի է, գրական խորհրդատու՝ սկսնակների համար, սուուցիչ՝ կրտսեր սերնդի համար, հայ կուլտուրայի արժեքների շերմ պաշտպան և սլրոպագանդիստ, ժողովուրդների կուլտուրական կապերի ամրապնդման անխոնջ նախանձախնդիր, զրական գործիչ՝ այդ հասկացության խոհական իմաստով:

Սովետական կառավարությունը բարձր է գնահատել վարպետ գրողի մատուցած ծառայությունները գեղարվեստական զրականության զարգացման բնագավառում, պարգևատրելով նրան Լենինի, Աշխատանքային Կարմիր Դրոշի և «Պատվո նշան» շքանշաններով:

1954 և 1958 թվականներին հայ ժողովուրդը Ստ. Ջորջանին ընտրեց ՍՍՌՄ Գերագույն Սովետի ղեկավարատ:

ՎԱՀԱՆ ԹՈԹՈՎԵՆՑ

Վահան Թոթովենցը գրական ասպարեզ է մտել 1907 թվականին, և անցել է ուսումնառության, որոնումների ու նվաճումների երկար ու դժվարին ճանապարհ։ Իր ստեղծագործական ուժերի բուռն զարգացման, տաղանդի հասունության փուլը թևակոխելով Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո, նա ակտիվորեն մասնակցել է սոցիալիստական կուլտուրայի ստեղծման ու հաղթանակի ընթացքին և արժեքավոր ավանդ է մուծել սովետահայ գրականության մեջ։ Թոթովենցը հանդես է եկել գրեթե բոլոր գրական ժանրերով՝ սկսած քնարական փոքրիկ բանաստեղծություններից մինչև բազմասյուժե վեպեր։ Հայն և նրա ստեղծագործությունների ընդգրկման շրջանակները, բաղմազան՝ շոշափած հարցերն ու խնդիրները։ Սակայն միշտ էլ նրա ուշադրության կենտրոնում եղել են ժամանակի կենսական խնդիրները, աշխատավոր մարդը՝ իր կյանքով ու պայքարով, հույզերով ու խոհերով։ Ճեղքորոնել եմ աշխատավոր մարդը և նրա պայքարը աշխարհի բոլոր կետերում», — այսպես է բնութագրել Թոթովենցն իր ստեղծագործության հիմնական պաթոսը։

1

Վահան Թոթովենցը ծնվել է 1893 թվականին, Արևմտյան Հայաստանի Խարբերդի վիլայեթի Մեզրե (կամ Մեղրի) քաղաքում, պետական գանձապահի ընտանիքում։ Հայրենի քաղաքումն էլ մանուկ Վահանը նախնական կրթություն է ստանում, ավելի ճիշտ՝

գրաճանաչ է դառնում մի ասորի վարժապետի մոտ, ապա մտնում է Աղգալին կենտրոնական վարժարանը: Այստեղ նա աշակերտում է արևմտահայ նշանավոր գրողներ Հովհ. Թլկատինցուն և Ռ. Զարգարյանին, որոնք իրենց սաներին հոգևոր սնունդ էին տալիս նաև իրենց հայրենասիրական ստեղծագործություններով, սեր էին ներշնչում դեպի գրականությունն ու արվեստը: Թոթովենցը նույնպես, վաղ տարիներից առանձին հակում է դրսևորում գեղարվեստական գրականության հանդեպ, հափշտակված կարգում է, գրելու փորձեր է անում: «Ես վաղուց էի հափշտակվել բանաստեղծությանը,— պատմում է նա իր ինքնակենսագրության մեջ,— կարդում էի և գրում մեր դպրոցի ձեռագիր և խմորատիպ թերթերում, ինքս էլ խմբագրում էի ձեռագիր ամսաթերթ»: Իսկապես, տակալին Աղգալին վարժարանի ավարտական դասարանի աշակերտ՝ 1907 թ. պատանի Վահանը խմբագրում է «Աստղիկ» անունով խմորատիպ ամսաթերթը, նույն թվականին էլ «Արևելյան մամուլ» պարբերականում տպագրում է իր առաջին բանաստեղծությունը՝ «Արտուրի կայլակներ» վերնագրով: Դրանով էլ սկսվում է Թոթովենցի գրական գործունեությունը:

1908 թ. Օսմանյան հայտնի սահմանադրությունից հետո, Թոթովենցը մեկնում է Պոլիս և հրատարակում «Ավերակ» վերտառությունով մի փոքրիկ ժողովածու, որի մեջ ամփոփված են ընդամենը չորս արձակ բանաստեղծություն: Այնուհետև նա ճանապարհորդում է Իտալիայում, Եգիպտոսում, Ֆրանսիայում, և բնակություն է հաստատում Ամերիկայում: 1909 թ. Պոլսում լույս է տեսնում Թոթովենցի երկրորդ գիրքը, ավելի ճիշտ՝ բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն՝ «Սրինգ» վերնագրով: Գտնվելով իր գրական առաջին ուսուցիչների՝ Դուրյանի, Մեծարենցի, Թլկատինցու, Զարդարյանի ուժեղ ազդեցության տակ, Թոթովենցը պատանեկան տարիների գործերում տուրբալ տալիս զրբայնությանը, զգացմունքների ու տրամադրությունների թարմություն չի բերում, սակայն դրսևորում է որոշակի շնորհ, մասնավորապես նուրբ դիտողականություն, խոսքի հուղական նրբերանգներից օգտվելու կարողություն, ստեղծում է գեղեցիկ համեմատություններ ու մետաֆորներ:

Հատկանշական է նաև, որ պատանի Թոթովենցը նույնպես, իր ուսուցիչների ազդեցությամբ, հանդես է գալիս գեմոկրատական հակումներով և ազատասիրական ձգտումներով: Այս առումով աչքի է ընկնում «Ավերակ» գրքույկը, որի մեջ անդ գտած արձակ բա-

նաստեղծությունների պաթոսը հեղինակի բողոքն է սոցիալական անարդարությունների և աղզային անիրավությունների դեմ:

1908 թ. հաստատվելով Ամերիկայում, շատ ուրիշների նման Թոթովենցը ևս համոզվում է, որ Ամերիկան «գրայտ» է միայն միլիոնատերերի համար, իսկ ընչազուրկ մարդիկ, ինչպես ամենուր կապիտալիզմի պայմաններում, դառն աշխատանքով ևն հայթայթում իրենց հանապազօրյա հացը: Իր գոյությունը պահպանելու համար Թոթովենցը ստիպված է լինում կատարել ամեն բնույթի դժվարին ու անհրապույր ծառայություններ: Եվ կյանքի նման հանգամանքների մեջ ավելի է հարստանում նրա կենսաճանաչությունը, որոշակի դառնում վերաբերմունքը կյանքի հակասությունների նրկատմամբ: «Ամերիկան,— գրել է Թոթովենցը,— հանդիսացավ այն երկիրը, որ շափավորեց իմ անսանձ, խելառ ու հախուռն պոռթկումները: Վերացական բարձունքներից այն ինձ իջեցրեց և ընդհուպ մոտեցրեց կյանքին: Ամերիկայում ևս տեսա կյանքի հասակը»¹:

Մեծ զոհողությունների դնով նա ավարտում է Վիսկոնսինի համալսարանի պատմագրական ֆակուլտետը, աշխատելու և տվորելու հետ զուգընթաց ագահորեն կարդում է գեղարվեստական խոսքի այնպիսի հսկանների, ինչպիսիք ևն Շեքսպիրը, Պուշկինը, Բայրոնը, Տոլստոյը, Տագորը, Գոռկին, հայ գրականության դասական հեղինակները:

Առաջին խմբերիալիստական պատերազմի ժամանակ, հայկական Լեհոնի տարիներին՝ 1915 թվականին, Վ. Թոթովենցը գրվում է կամավոր, գալիս է Անդրկովկաս, մասնակցում մի շարք ճակատամարտերի: Այնուհետև Թիֆլիսում կատարում է խմբագրական աշխատանքներ, 1917—1920 թթ. մամուլի էջերում տպագրում հրապարակախոսական հոդվածներ և գեղարվեստական երկեր, իսկ այնուհետև նորից մեկնում Ամերիկա՝ «Հիասթափված, գլխիկոր,— ասում է նա,— 1920 թվականի մայիսին ևս թողի Կովկասը, թողի դաշնակների մոռյլ տիրապետության շրջանի Հայաստանը և գնացի Ստամբուլ, Փարիզ և նորից Նյու-Յորք»: Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո, 1922 թ. սեպտեմբերին նա վերադառնում է իր վերածնված ժողովրդի գիրկը:

Իր հոգվածներից մեկում Թոթովենցն արտահայտել է այն միտքը, թե գրողը, արվեստագետը, կուլտուրայի մշակը ժողովրդի

¹ Անտիպ «Ինքնակենսագրությունից»:

մի մասնիկն է, ուստի չի կարող, իրավունք չունի անտարբեր, սառնասիրտ լինել իր ժողովրդի կյանքի՝ ներկայի ու գալիքի նկատմամբ: Պատահական չէ, որ մինչև 20-ական թվականների նրա ստեղծագործության հիմնական թեմաներից է հայ ժողովրդի եղևունը, գաղթը, նրա բախտն ու ասպագան:

Այս առումով բնորոշ են «Ողբ անմահության» և «Արևելք» պոեմները, «Այսպես խոսեցավ նպաստը նկալը» հուլիշ ստեղծագործությունը, որոնց մեջ նկարագրվում են պատերազմի ու կոռուրածների հետևանքով հայ ժողովրդին հասած անլուր տառապանքները: Հեղինակը հանդես է գալիս առաջավոր հումանիզմի դիրքերից, այն հումանիզմի, որը ենթադրում է բուռն արտևրվյալ դեպի բռնակալները, ներքին ու արտաքին հարստահարիչները և անկեղծ սեր ու հարգանք՝ աշխատավոր, աղատաբաղձ ժողովուրդների նրկատմամբ:

Վ. Թոթովենցը նախասովետական շրջանում ղեկավարվում է նաև գրամատուրգությամբ. գրում է «Գարունին սիրտը» և «Հավերժություն» պիեսները, բայց առավել ակներև հաջողությունների է հասնում արձակի բնագավառում: Այդ են հաստատում զանազան պարբերականներում տպագրված և առանձին գրքերով հրատարակված պատմվածքները, վիպակներն ու վեպերը՝ «Իմ հորաքույրը» (1916), «Տոնոն» (1917), «Դոքտոր Բուրբոնյան» (1918), «Պատմվածքներ» (Ա. շարք, 1921), «Փոթորկին մեջ» (1922) և այլն: Մի շարք պատմվածքներում գրողը նկարագրում է ղափառական կյանքի բարբերի հետամոնացությունը («Հո՛, հո՛, հո՛», «Տոնոն»), ուրիշ գրվածքներում հանդես է գալիս որպես կեղծ-բարեպաշտության բննադատ («Աղբյուրն բարերարին գերեզմանը», «Ամերիկա գալու՞ հարոնացուն»):

Այս երկերում արդեն երևան է գալիս Թոթովենցի ստեղծագործական խառնվածքի էական հատկություններից մեկը՝ Լրդիծողի ձիբբը: Զիշտ է նկատել ականաւոր գրող Ստ. Զորյանը. «Թոթովենցը գրում է վարժ, աշխույժ, ունի երգիծողի անկասկածելի շնորհք»¹: Դա ցայատուն արտահայտություն է գտել վերը նշված գործերում, հետագայում գրված ֆելիետոններում, պատմվածքներում, կատակերգություններում, և ամենից ավելի՝ «Դոքտոր Բուրբոնյան» վեպում:

Այս վեպը Վ. Թոթովենցի քաղաքական հայացքների ստորա-

¹ «Պայքար», 1923, № 4:

գիմական բնույթի և հակաժողովրդական ուժերի ժխտման ամենավառ վկայությունն է, մի երկ, որն, անշուշտ, Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիայի ազդեցության արգասիք է: Նշանակալից է, որ վեպը գրվել է այն շրջանում (1918), երբ դաշնակցությունը գտնվում էր իր «փառքի վեներիթում», աջ ու ձախ հոխորտում էր «անկախ հայրենիքի», «հայրենասիրության», «ազգի փրկության», «հերոսության» և այլ բարձր գաղափարների մասին, իսկ իրականում ժողովրդին տանում դեպի գահավեժ կործանում:

Վեպի առաջին իսկ տողերից հեղինակը դիմում է մտրակող ծիծաղին, որն աստիճանաբար ուժեղանում է, դառնում է սպանիչ հարված՝ ուղղված ծնյալ Տիրատուրի, ինքնակոչ «գոքսոր» Բուրբոնյանի, «հեղափոխական գործիչ» արքայազնի և, որ էականն է, ընդհանրապես դաշնակցության դեմ, որի ավանտյուրիստական ներկայացուցիչներից մեկն է վեպի կենտրոնական «հերոսը»:

Տիրատուրին ներկայացնելով իրրե ինքնահավան, փառասեր, թեև անտրամաբանական ու անհեթեթ, բայց «կրակոտ» և «ճարտար» ճառերի սիրահար, վիպասանը նախապատրաստում է նրա հետագա «հեղափոխական գործունեությունը»: Բնավ էլ պատահական չէ, որ հենց նա է առաջինը արձագանքում ժնեի «Դրոշակ» դաշնակցական թերթի կողմից Բեյրութ ուղարկված Սավարյանի՝ գաղտնի ժողովում արտասանած ճառին, մի «փորձված պրոպագանդիստի», որը նպատակ ուներ «կուսակցության համար նոր դաշտեր գտնելու... հայ ուսանողության մեջ հեղափոխական սերմեր ցանկելու...»: Այդ ժողովում Բուրբոնը իրեն զրսեւորում է որպես Ե. Օտյանի հայտնի «Ընկեր Փանջունու», Վարդհոգյանի («Որ մենք հերոս») և մյուսների հոգեկից եղբայրը, ճիշտ նրանց նման հոխորտալով, թե «Հայաստանի ազատության իդեալը եղած է իմ երազներուս բոցավառության բուն շարժառիթը...»:

Աստիճանաբար խտացնելով սատիրական գույները, Վ. Թոթովենցն անցնում է արդեն դաշնակցության հավաքագրած և Արքայազն մեծադղորդ կիզծանունով մկրտված Բուրբոնի «հեղափոխական» գործունեության պատկերմանը, քննադատական այրող կրակի տակ առնելով նրա կուսակցության ավանտյուրիստական գործերն ու ձգտումները:

«Դոքսոր Բուրբոնյան» վեպը անթերի չէ. քննադատությունը ճիշտ է նկատել, թե որոշ ֆեւիետոնային բնույթ ունի Բուրբոնի կերպարը, վեպում կան ձգձգված հատվածներ, սակայն էականն այն է, որ հեղինակը նպատակասլաց է գործադրել երգիծանքի մի-

չոցները՝ խոսքի և դրուժյան կոմիդի, ալոգիզմ, կարիկատուրա, շարժ և այլն, հասնելով երևույթի ճիշտ բացահայտման և ոչնչացման ծաղրի ենթարկելով իր անփառունակ հերոսներին:

Վ. Թոթովենցը գրքի նախաբանում ասում է. «Այս վեպը ես գրած չեմ ծաղրելու, ծիծաղեցնելու և հեգնելու համար, այս վեպը գրած եմ, որպեսզի մարդիկ կարդան և դառնասլես արտասվեն»։ Վեպն, իրոք, ստիպում է դառնորեն արտասվել, որ հայ ժողովրդի թախտը տնօրինելու դերը ստանձնել էին դաշնակցական ավանտյուրիստները, Բուրբունի նման խելացնոր արկածախնդիրները:

Ինչպես տեսնում ենք, մինչև Սովետական Հայաստան տեղագիտվելը, Վ. Թոթովենցն արդեն ուներ որոշակի վերաբերմունք կյանքի երևույթների նկատմամբ, իրրև առաջադեմ, դեմոկրատ գրող խարաղանում էր հետամնացն ու արատավորը: Մյուս կողմից, նա դեռևս ամբողջ խորությամբ չէր պատկերացնում Ռուսաստանում կատարվող ռեվոլյուցիոն դեպքերի պատմական զարգացման ընթացքը: Դրա ասպեցույցն է «Փոթորիկին մեջ» վիպակը, որի մեջ նա փորձում է պատկերել ռեվոլյուցիայի հաղթանակից անմիջապես հետո ստեղծված մի քանի դրուժյուններ, մասնավորապես 1918 թ. շեպքերը Վլադիկավկազում:

2

1922 թ. տեղագիտվելով Սովետական Հայաստան, Թոթովենցը դառնում է հայ ժողովրդի սոցիալիստական վերածնության ակառնատեսը և նոր կյանքի կերտման, նորաստեղծ գրականության ու կուլտուրայի անխոնջ մշակներից մեկը: Գրողը որոշ ժամանակ զբաղվում է մանկավարժական աշխատանքով, նշանակվում է Երեվանի պետական համալսարանի քարտուղար, դառնում է մի շարք պարբերականների խմբագրական կոլեգիաների անդամ, խմբագրում «Եեշտ» (1923) երգիծական ամսագիրը: Նա բազմիցս այցեցում է սոցիալիստական նորակառույցները, վերափոխվող գյուղերն ու քաղաքները, հայ գրողների րրիգադաների կազմում լինում է եղբայրական ռևսուրլիկաներում (Վրաստան, Ադրբեջան և այլն), իսկ 1934 թ. մասնակցում է գրողների Համամիութենական առաջին համագումարին:

Նորից ու նորից հարստացնելով իր գիտելիքները, մոտիկից չփվելով կյանքին և կանգնելով գաղափարական հստակ դիրքերի

վրա, Թոթովենցն իր ամբողջ փորձն ու տաղանդը ի սպաս է դնում սոցիալիզմ կառուցող ժողովրդի շահերին, սովետական կուլտուրայի ու գրականության շահերին: Անխոնջ, եռանդուն մասնակցությամբ ցուցաբերելով հասաֆական ու գրական կյանքին, տալիս է 20-ական թվականներին, անցյալի կուլտուրական ժառանգության նկատմամբ գեհնիկ-սոցիոլոգիական ժխտողական վերաբերմունքի առկայության պայմաններում, Թոթովենցը հանդես է գալիս դասական գրականությանը նվիրված մի շարք ուշագրավ հոդվածներով: Նա բացահայտում է դասական ժառանգության նշանակությունը նոր կուլտուրայի կառուցման գործում, համոզիչ օրինակներով ցույց է տալիս, որ անցյալի մեծ գրողների ունակումը, ժողովրդագրությունը, ժամանակի կենսական հարցերին պատասխանելու ձգտումը, կապը ժողովրդի կյանքի հետ և գեղարվեստական վարպետությունը երբեք չեն կորցնի իրենց նշանակությունը և օրինակ պետք է ծառայեն երիտասարդ գրողներին համար: Արձագանքելով Արտաշատի կոլտնտեսականներին՝ գրողներին ուղղված մի նամակին, Վ. Թոթովենցը գրում է. «Մենք պարտավոր ենք գրել այնպիսի գրական երկեր, որոնք ձեռքից ձեռք խլվեն, ինչպես Շոլոխովի «Հերկած խոպանը», այնպիսի երկեր, որոնք հարադատ գույներով պատկերեն մեր ամբողջ կյանքը»: Սովետական արվեստը Թոթովենցը դիտում է իբրև «դասակարգային պայքարի հզոր զենքերից մեկը»¹, որն իր բարձր կոչումը արդարացնելու համար պետք է հանդես բերի «ավելի մոտեցում մեր սոցիալիստական շինարարությանը, մեր մոտիկ անցյալի հեղափոխական պայքարի պատմությանը, ավելի ու ավելի մխրճվի մեր առօրյայում, մեր պրակտիկայում»²:

Այս բարձր դիտակցությամբ էլ Վահան Թոթովենցը սկսում է ստեղծագործել Սովետական Հայաստանում, որտեղ շատ ավելի բեղմնավոր է դառնում նրա գրիչը: Բավական է ասել, որ մամուլում տպագրած հարյուրավոր հոդվածներից, ակնարկներից, ֆելիտոններից դատ, նա առանձին գրքերով հրատարակում է տասնյակ պիեսներ, նույնքան էլ վիպակներ, վեպեր, պատմվածքների ժողովածու, գրական-հրապարակախոսական բրոշյուրներ: Բայց, իհարկե, քանակը չէ էականը ու կարևորը էականն այն է, որ Թոթովենցն ասում է իր ուրույն խոսքը: Նա մեր առաջին գրողներից

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 107:

² Նույն տեղում:

է, որ հանդես է գալիս սովետական ժողովրդի պատմա-ռևոլյուցիոն անցյալը պատկերող վեպով («Բաքու»), վերձում է ստեղծել նոր բովանդակութեամբ արկածային վիպակներ («Պերսի Սալվադոր» և այլն): Նրա գրչին են պատկանում մանկութեան թեմայով գրված առաջին լավագույն վիպակներից մեկը («Կյանքը հին հողմեական ճանապարհի վրա») և մեր գրականության այնպիսի գեղեցիկ էջեր, ինչպես «Հովնաթան՝ որդի Երեմիայի», «Բաց-կապույտ ծաղիկներ», «Ծիրանի ծառ» և այլն: Թոթովենցը թեմատիկ նորություն է բերել հայ գրականությանը իր «Ամերիկա» ժողովածուով և «Նյու-Յորք» վիպակով: Վերջապես նա երկեր է գրել հնի փրկուման և նորի ստեղծման պատմական ընթացքի, մարդկային նոր փոխհարաբերությունների թեմաներով («Հրկիզված թղթեր», «Բաքու-Լոնդոն» և այլն):

Այցեկերով մի շարք շինարարական օբյեկտներ, ֆաբրիկաներ, գործարաններ, նորակառույցներ՝ նա ամենուր տեսնում է սովետական մարդկանց հրաշագործ աշխատանքը, կերտումի պաթոսը, որը և ամենից առաջ վերարտադրում է իր ակնարկներում:

«Նոր լեզնդա», «Խորհրդային էսոս», «Տեխնիկա և սոեզիա», «Կոլտնտեսության օրը», «Աճիւր, երկիր իմ», «Կարրիդի գործարանից», «Նուրարաշեն», «Շողշողուն երազ» և մյուս ակնարկների մեջ հեղինակը հաստատում է, որ քայլ առ քայլ, ժամ առ ժամ կյանք են դառնում սովետական մարդկանց վիթխարի ծրագրերը, նրանց աշողշողուն երազները:

Գեղարվեստական ուժով և սովետական կյանքի հաստատման պաթոսով աչքի են ընկնում Թոթովենցի «Լենին», «Նոյեմբերին», «Արևային», «Գարուն, գարուն, գարուն», «Աշնանային պատկերներ» և մի քանի ուրիշ երկեր: Ծավալով փոքր, բայց հույզերով հարուստ այդ գործերում հեղինակը ցուցադրում է նորի հաղթական առաջընթացը:

«Գարուն...»-ը հեղինակն իրավամբ «Երգ» է կոչել: Դա իրոք երգի պես հնչող արձակ բանաստեղծություն է բնության, գարնան զարթոնքի և նոր հասարակություն կերտող մարդուն՝ համայնական սերմնադանի մասին, որը ստեղծագործում է անդուլ և անդադար, «արգասավորում է կյանքի յուրաքանչյուր վայրկյանը»: Մարդուն ղիտելով որպես արարիչ, բնության ծաղիկ, նա գրում է. «Ո՛վ համայնական սերմնադան. բո մեկ հատիկ բրտինքն ավելի է կշռում, քան բոլոր մարգարիտներն արևելյան աշխարհի, քան բոլոր ոսկի-

ներն արեւմտյան ոստաններին, վստանդի քո քրտինքը ջինջ է՝ ինչպե՞ս աստղը մեր երկնքում և ինչպե՞ս ցողը վարդի թերթի վրա, մաքուր է, ջերմագին և ստեղծադործող»¹։

Արժանի լինել նոր, լենինյան դարին,— սա է սովետական մարդու բարձր կոչումը, իսկ այդ վեհ կոչմանն արժանանալու համար նաև ինքը՝ «մարդը պիտի լինի նոր—ահա հիմնականը»²,— գրում է Թոթովենցը իր ակնարկներից մեկում։ Եվ իր երկերում գրողը ցույց է տալիս, թե ինչպե՞ս, ստեղծելով նոր կյանք, վերափոխելով հինը, փոխվում ու զարդանում են նաև մարդիկ՝ բանվորները, գյուղացիները, մտավորականները։ Մարդկանց գիտակցական ու հոգեկան աշխարհի վերափոխման այդ դժվարին ընթացքն է պատկերված արձակագրի «Հրկիզված թղթեր» վիպակում։ Սա Թոթովենցի ուժեղ գրվածքներից չէ, այստեղ կան թույլ հատվածներ, ավելւո՞րդ պատմություններ, սակայն հեղինակը վարպետորեն է զրսևորել գլխավոր հերոսի հոգեկան ասլումները, կարող գրչով է նկարագրել նրա ճանապարհորդութունը, փարիզյան կյանքը։

Վիպակի հիմնական արժանիքն այն է, որ հեղինակը զեղարվեստական համոզիչ ձևով վիպական գործողության մեջ զրսևորել է հնից եկած և հնին կառչած մտավորականի հոգեկան հեղաշրջման ընթացքը, որ տեղի է ունենում ոչ միանգամից, այլ դժվարությամբ, խոր ասլումների, ներքին հակասությունների հաղթահարման ճանապարհով։

Սովետական խնամախիկայով գրված երկերում առհասարակ հաստատելով նորի, առաջավորի անվերապահ հաղթանակը, այլ կերպ ասած՝ հավատարիմ մնալով պատմական ճշմարտությանը, Վ. Թոթովենցը միաժամանակ բացահայտում ու մերկացնում է հնի մնացուկները կենցաղում ու մարդկանց գիտակցության մեջ, ծաղրում է այն ամենը, ինչ կաշկանդում, կասեցնում է նորի առաջընթացը։ Այդ իմաստով աչքի են ընկնում նրա մի շարք ֆելիետոնները, երգիծական պատմվածքներն ու պիեսները, ինչպե՞ս և պետք էր սպասել, այդ երկերում գրողը բանեցնում է երգիծանքի ու հումորի տարրեր միջոցներն ու երանգները՝ նայած, թե ի՞նչն է ժխտում։

Հակահասարակական արարքների դեմ մղվող պայքարի հարցն

¹ «Գրական թերթ», 1933, № 2։

² «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 170։

և առաջ քաշված Վ. Թոթովենցի «Կոմսոմոլ Կարոյի արկածներից» վիպակում, իսկ «Մոխրակույտը», «Ներկու սուր» պիեսներում շոշափված են ընտանեկան-բարոյական պրոբլեմներ:

3

Վ. Թոթովենցն իր հոգվածներից մեկում կենսական խնդիր է համարում ժողովուրդների բարեկամության պատկերման և Անդրկովկասյան աշխատավորության մարտնչումների դյուցազներգությունը՝ ստեղծելու գործը¹: Նա առաջիններից է, որ ձեռնամուխ է լինում այդ թեմայի գեղարվեստական մշակմանը, ստեղծելով Անգերկովկասի բազմազգ պրոլետարիատի պայքարին նվիրված «Բաքու» պատմա-ռեալիստիկ վեպը (1930—1934):

Վեպը քննադատության մեջ առաջ է բերել մտքերի աշխույժ փոխանակություն, նրա մասին արտահայտվել են տարբեր կարծիքներ, իր ամբողջության մեջ այն գնահատվել է որպես դրական նրբույթ, «նոր նվաճում»² հեղինակի համար:

«Բաքու» վեպը, շոշափված պրոբլեմների բազմազանությամբ ու հարստությամբ, իրոք, հեղինակի նվաճումն է: Զիշտ է, վեպի վրա նկատելի է շտապողականության կնիքը, հավասար ուժով շեն գրված բոլոր մասերը, զբոլում կան ռևալիստական վեպին անհարիր արկածայնության տարրեր, առանձին կերպարներ սխեմատիկ են ու անգույն: Այս թերությունները, սակայն, ետին պլան հն ձգվում վեպի մի շարք արժանիքների շնորհիվ: Ամենից էականն այն է, որ գրողին հաջողվել է արտահայտել պայքարի ելած պրոլետարիատի և բուրժուազիայի միջև եղած սուր կոնֆլիկտը, որ ընկած է վեպի հիմքում, անհաշտ հակամարտությունը աշխատանքի ու կապիտալի «մրուր խրճիթների» ու «ջահապարդ դաշլիճների» միջև: Վեպն ընդգրկում է Բաքվի բանվորական շարժումների ընթացքը՝ մինչև 1905 թ. ապրիլյան հայտնի դեպքերը: Հասկանալի է, որ հեղինակը չէր կարող ցույց տալ այդ կոնֆլիկտի վերջնական լուծումը հոգուտ րանվոր դասակարգի, բայց դեպքերն ընթանում են հենց այդ ուղիով, նրկում հստակորեն երևում է պրոլետարիատի գիտակցության աստիճանական վարդափայտումը, որ կատարվում

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 63:

² «Գրական թերթ», 1932, № 27:

է բարդ ու դժվարին պայմաններում, փորձույթունների բովում: Այդ երևույթն են մարմնավորում բանվոր դասակարգի ներկայացուցիչները, առանձնապես Վիրաբ Ալիբեգյանը և նրա որդի Լևոնը:

Վիրաբն այն շատերից մեկն է, որ «կյանքի մտրակից քշված», կարիքի խորշակից հալածված», Բաբու է եկել աշխատելու և ապրելու, խտացնելով պրոլետարիատի շարքերը: Իր բախտակիցներին ու աշխատանքի ընկերներին հետ միասին, նա ապրում է դառն աղքատություն, մշտական կարիքի, կեղտի ու մրի մեջ, թեև բանվորների փորած նավթահորերը «ոսկի են շատրվանում»: Վեպի սկզբնամասերում Թոթովենցը ռեալիստական գույներով պատկերում է բանվորների կյանքի ու աշխատանքի այն դժնդակ պայմանները, որոնք նրանց, այդ թվում և Վիրաբի, հոգում առաջ են բերում ներքին բուռն ցատում սոցիալական անարդարությունների հանդեպ: Այդ տարերային խուլ բողոքը գնալով ուժեղանում է և վերածվում դասակարգային պայքարի գիտակցության, երբ Ռուսաստանից եկած «որակյալ բանվոր», պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Վասիլ Պրոկոֆիչը բացում է Վիրաբի աչքերը: Սռաջին անգամ Վիրաբն սկսում է հասկանալ, թե ինչ ասել է «աշխատավարձի հավելում», բանվորական օրվա կրճատում, կազմակերպություն, դասակարգ, հեղափոխություն»: Դասակարգային ինքնագիտակցության եկող բանվորը ներգրավվում է ընդհատակյա ժողովների, ռեուլյուցիոն դասախոսությունների շրջանակը, ուր գտնում է իրեն հուղող հարցերի պատասխանը՝ լսելով բոլշևիկյան պարտիայի՝ Բաբվի Կոմիտեի ղեկավար գործիչներին: Ակտիվորեն մասնակցելով մայիսամեկյան ցույցերին, Վիրաբը քայլ առ քայլ հասունանում է, դառնում անձնվեր, կայուն հեղափոխական, որին չեն ընկճում ո՛չ ժամանակավոր անհաջողությունները, ո՛չ տնտեսական ծանր պայմանները, ո՛չ բռնտն ու աքսորը: Վիրաբի այդ զարգացումը վիպում պատկերված է զեղարվեստական համոզելության մե և ընդհանրացման ուժով: Նույնը պիտի ասել նաև Լևոնի մասին: Աչք բացելով բանվորական միջավայրում, Լևոնը մանկության տարիներից կրում է կյանքի դառնությունները, դպրոցը կիսատ թողած՝ ստիպված է լինում մտնել «կյանքի համալսարան», զբաղվում է բանվորության մե, ապա փոխարինում է աքսորված հորը՝ դադունի տպարանում, դառնալով հոր ուղիով ընթացող պրոֆեսիոնալ հեղափոխական:

Թե՛ Վիրաբը, և թե՛ Լևոնը, լինելով բանվորության բնորոշ ներկայացուցիչներ, միաժամանակ ունեն իրենց խառնվածքի ան-

հատական գծերը, հանդես են դալիս և՛ հեղափոխական ղեկավարի հորձանուտում, և՛ ընտանեկան միջավայրում: Վերաբի ընտանիքը մի օղակն է բանվորական ընտանիքների ալն մեծ շղթայի, որ ձգվում էր Բալախանիից Սաբունի, Սև քաղաքից Բիրի-Էյբաթ, գեպի մյուս բանվորաշատ քաղաքները: Այդ ընտանիքում իշխում է վտխազարձ սերը, հոգատարությունը միմյանց նկատմամբ, համերաշխությունը, անբասիր բարոյականությունը: Վերաբի ընտանիքի պատմությունը վեպի ամենահուզիչ հատվածներից է, իսկ այդ ընտանիքի մայրը՝ Մարթան, հաջողված կերպարներից մեկը: Մարթայի վիճակը խնքնին մի հուզիչ ողբերգություն է. շատ հարցեր շրմբոնելով հանդերձ, նա մալրական բնավզով և իր կյանքի փորձով զգում է ամուսնու ու որդու գործերի վեհությունը, անարտունջ տանում է բոլոր դժվարությունները, անջատման դառնությունները:

Վերաբի և Լևոնի, իբրև հեղափոխական պայքարի մարտիկների, դարգացումը վեպում ցույց է տրվում հասարակական կյանքի լայն ֆոնի վրա, պոսիտարիատի՝ որպես իր իրավունքների համար պայքարող դասակարգի հասունացման ընթացքի հետ ներդաշնակորեն միահյուսված: Մի շարք մասսայական տեսարանների, ցույցերի ու գործադուլների նկարագրությամբ վիպասանը ցույց է տալիս, թե ինչպես բանվորների երբեմնի լուռ բողոքը աստիճանաբար դառնում է նախ տարերային, ապա կազմակերպված հեղափոխական պայքար: Այստեղ ղեկավար դեր է կատարում սրբուհետարիատի առաջավոր ջոկատը՝ բոլշևիկյան պարտիան, որի ներկայացուցիչներն են Մարանյանը, Հարինը, Բագարաձեն, Վասիլի Պրոկոֆյուր, Ալիևը, Բուլավաձեն, Բուդաղյանը, Ասլանբեկովը և ուրիշներ: Նրանք անձնվիրաբար ղեկավարում են բանվորական շարժումները, կապված են մասսաների հետ, նրանց կողմնորոշում են գեպի հեղափոխական պայքարի նպատակը: Այս կերպարներից յուրաքանչյուրն ունի իր տեղն ու դերը ծավալվող գեպերի ընդհանուր շղթայի մեջ: Այդ կերպարները, որոնք, ճիշտ է, ցալտունորեն չեն անհատականացված, մնում են հիշողության մեջ որպես սրբուհետարական ազատագրական պայքարի խիղախ, հետևողական ղեկավարներ, Բաբվի բաղմաղդ աշխատավորության կենսական շահերի անվեհեր պաշտպաններ:

Վեպի միջով կարմիր թելի նման անցնում է սրբուհետարական խնտերնաբխոնալիզմի, բաղմաղդ սրբուհետարիատի եղբայրական համերաշխության զաղափարը: Վիպասանը բնորոշ օրինակներով

վերաբարտագրում է ռուս, ազրբեջանցի, վրացի, հայ, լեզգի, պարսիկ քանվորների մարտական եղբայրությունը և բարեկամությունը՝ Հիշենք Վասիլի Պրոկոֆիչի, Վիրաբի, Քյարիմի, Բուլվաձեի, Ալիևի, Սահակ իշխանյանի փոխհարաբերությունները, փոխադարձ հարգանքը և օգնությունը միմյանց՝ դժվարին պայմաններում, նրանց համերաշխ գործունեությունը։ Վիպասանը իրավամբ ծանրացել է ազգային հարցի լուսաբանման վրա, ցույց է տվել, որ զանազան ազգությունների պատկանող բանվորները միավորված են «ճակատագրով, կենցաղով ու պայքարով», ապրում են «միևնույն կեցության մեջ, ճակատագրի միևնույն մտրակի ուժգին հարվածներին տակ» և նրանց ինտերնացիոնալ միասնությունը մի հզոր զենք է ցարիզմի ու բուրժուազիայի դեմ մղվող պայքարում։

Նրանց համերաշխությունը սարսափ է պատճառում ցարիզմին և նրա տեղական գործակալներին, որոնք ամեն կերպ աշխատում են թշնամանք սերմանել ժողովուրդների միջև։ Այս իմաստով բնորոշ է ցարի կողմից Բաքու ուղարկված գնեկրալ-ադյուտանտի և նահանգապետ իշխանի դրույքի տեսարանը։

Վոլկասը, բարեբախտաբար, — ասաց գեներալ-ադյուտանտը, — ազգությունների խառնարան է, կրոնով և լեզվով տարբեր, շատ հեշտությամբ կարելի է նրանց զբաղեցնել՝ իրար դեմ կռիվ մղելով, զբաղեցնել այնպիսի կռիվով, որ նրանք իսպառ մոռանան հեղափոխության մասին։

Նահանգապետ իշխանը միանգամայն համաձայն լինելով այդ քաղաքականությանը՝ հայտնեց, որ այդ ուղղությամբ միջոցներ ձեռք առնված են արդեն։

Գրքի տարբեր գրվազներում վիպասանը պատկերում է այդ «միջոցառումների» իրագործումը, հայ-ազրբեջանական եղբայրասպան ընդհարումները, ազգային ընդհարումների ցուցադրման ֆոնի վրա ավելի ցայտուն դարձնելով բանվորության դասակարգային միասնության և անսպառ ուժի թեման։

«Բաքու» վեպում ակնհիշելի ցայտունությամբ ցույց է տրված մասնավորապես կապիտալիստների դասակարգային շահերի միասնությունը, ցարիզմի հետ ունեցած սերտ կապը, նացիոնալիստական պարտիաների ծնողն ու խնամակալը լինելու իրողությունը, բարոյական այլասերվածությունը։

Վեպում պատկերվում է, թե ինչպես Բաքվի կապիտալիստները, անկախ ազգությունից, թեև կատաղի կերպով մրցում են հանուն մերկ շահի, բայց միասնական են պրոլետարիատի դեմ մղվող

վող պայքարում: Միրիմանովը, Մահմուդ-Չաղեն և մյուսները, ցարիզմի հետ ռաբաղան դաշինք» կնքած, թշնամանք են սերմանում աշխատավոր ժողովուրդների մեջ, ճգնում են բոլոր միջոցներով՝ կաշառքով, խաբսովյամբ, զինվորների սվինների օգնությամբ, կասեցնել հեղափոխության հաղթանակը:

Բուրժուազիայի հավատարիմ սպասավորների գերումն են նաև աղգայնական հոսանքների ներկայացուցիչները, որոնք ճամադատակելով «հայրենիքի փրկության», «ազատության» մասին, փաստորեն կատարում են բուրժուազիայի կամքը և ապրում նրա տված փշրանքներով: Սրանցից առանձնապես հաջող է դժված Սվինյանի կերպարը:

Վեպի սյուժետային գծերից մեկը հասարակ բանվորից կապիտալիստ դարձած Պյոտր Բարխուդարովի կյանքի պատմությունն է: Վեպի սկզբում նա ևս Վիրարի նման սովորական բանվոր է, նրա հարևանը Ասյա, ժառանգելով իր հարազատի նավթահողերը և գրամը, միանգամից դառնում է միլիոնատեր: Այս կերպարով վիպասանը փորձել է ցույց տալ կապիտալի ապականիչ ազդեցությունը մարդու հոգեբանության վրա:

Բուրժուական շահերի ավելի բնորոշ ներկայացուցիչն է Սարգիս Թոփալյանը, որը համեմատաբար քիչ է գործում վեպում, սակայն հանդես է գալիս զեղարվեստական հաջող գծագրությամբ: Նա ճանաչում է բուրժուական աշխարհի դաժան օրենքները և դրանց համեմատ էլ գործում է, դառնալով այդ նույն «կյանքի տերերից» մեկը: Նա կարճ ժամանակում դառնում է Բարխուդարովի գործերի կառավարիչը, կարողանում է բորսայում առաջ բերել ակցիաների կուրսի արհեստական անկում, մի սովորական խաղ, որից շահում է միայն ինքը: Այս և ուրիշ փաստեր ցուցադրելուց հետո միանգամայն համոզվել են հնչում հեղինակի բնութագրումները, թե «Թոփալյանի խորամանկության և դրա հետ կապված շողագործության առաջ ոչ ոք և ոչինչ չէր կարող դիմանալ», թե նրա համար «աշխարհի սրբության սբոցքը փուլն է»:

Բուրժուազիայի և պրոլետարիատի հակադրությունը ավելի ճշատուն է դառնում, երբ արձակագիրը անդրադառնում է երկու դասակարգերի ներկայացուցիչների ընտանեկան և հասարակական փոխհարաբերություններին: Բանվոր Վիրարի խորապես մարդկային ու անկեղծ ղգացումների վրա կառուցված ընտանիքի հակադրությունն են Միրիմանովի ու Բարխուդարովի ընտանիքները, որոնք ներքուստ նեխում են ապականված բարքերի փտած ոլոր:

տում: Այդ հակադրութիւնն է գրված Լեոնի և Նուշիկի դժբախտ սիրո պատմութեան հիմքում, պատմութիւն, որ վեպի սյուժետային գլխավոր գծերից մեկն է: Նուշիկը Պետրոս Բարխուդարյանի գուտտն է, Լեոնի մանկութեան և դպրոցական ընկերուհին: Մեծացած կողք-կողքի, նրանք կապվում են ջերմ սիրով, բայց հոր հարստանալուց հետո Նուշիկ Պետրովնան հեռանում է Լեոնից, ամուսնանում Միրիմանովի տղայի հետ, իսկ հուսախաբ Լեոնը քաղտնի տպարանում գտնում է կյանքի իսկական ընկերոջը: Արաքսայի և Լեոնի սերը ծնվում է համատեղ աշխատանքի ու պայքարի մեջ. «Արաքսյան... ոչ միայն իր սիրած աղջիկն էր, իր գիտակցական հասող. սերը, այլև հեղափոխական ընկերը, անարևնկուղի ընկերը, որին շէր Էդժել ոչ մի փշուր հարստութիւն»: Նուշիկին, ընդհակառակը, եղծում է հարստութիւնը, ցոփութեան մեջ նա կորցնում է իր հոգեկան հանգիստը, խորապես հիասթափվում է ոչ միայն անբարոյական ամուսնուց, այլև հորից և առհասարակ բուրժուական աշխարհից, երազում է մանկութեան տարիներին աղքատիկ, դառն, բայց բարոյապես անաղարտ կյանքը: Նուշիկի սրտի մի անկյունում միշտ ապրում էր Լեոնը: Նրա հանդեպ տաժած սերը և հիասթափութիւնը իր շրջապատի հրեշավոր բարքերից Նուշիկին մղում են դեպի բունվորական միջավայրը, ուր մարդիկ մաքառում էին հենց այդ հրեշավոր բարքերը մնող բուրժուազիայի դեմ: Թոթովէնցը հոգեբանի հմտութեամբ է գրսեորել Նուշիկի ծանր խոհերն ու զգացումները: Վեպի առանձին հատվածներ հուզիչ նովելների տպավորութիւն են թողնում (հիշենք Գլարիմի կնոջ ողբերգական կյանքը, Մարթայի մահը, Պետրբուրգից վերադառնալուց հետո Նուշիկի առաջին հանդիպումը Լեոնի հետ, Բուշիշվիլու սպանութիւնը բանտում, Միրիմանովի տան թղթախաղը և այլն):

«Բաքուն» պատմա-ռեուլյուցիոն լեմայով վեպ ստեղծելու առաջին փորձերից մեկն է սովետահայ գրականութեան մեջ և որոշ ձեռմերով այսօր էլ պահպանում է իր թարմութիւնն ու հնչեղութիւնը:

Սեփականատիրական աշխարհի քննադատութեան լեման խոշոր տեղ է գրավում Թոթովէնցի ստեղծագործութեան մեջ: Գրական տարրեր ձևերով ու ժանրերով գրողը ներկայացրել է հին

աշխարհի փրկման, բարոյական սնանկութեան պատկերը: Այս խմաստով գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում «Նոր Բյուզանդիոն» դրաման, որը Թոթովենցի ամենահաջող դրամատիկական ստեղծագործությունն է:

Վերցնելով պատկերավոր միջավայրի՝ Պոլսի իրականության համար տիպական կոնֆլիկտ, պիեսի առաջին իսկ պատկերում, ժառանգրի զրույցի միջոցով, Թոթովենցն առաջ է բերում լարված հետաքրքրություն:

Նրկորոգ պատկերի սկզբում մեծ վեղիրի և սենեկապետի ղիալոգները բացահայտում են տիրող օրենքների էությունը՝ բռնակալության մեջ արդարության մասին խոսք լինել չի կարող:

Պիեսի երկու գլխավոր գործող անձերի՝ Հաջի Չելեբիի և Իսխանի բախումը, որ ունի հասարակական բնույթ, տրված է XIX դարի Օսմանյան կայսրության յուրահատուկ պայմանների ֆոնի վրա:

Պիեսի արժանիքներից է այն, որ Չելեբին և Իսխանը հանդես են գալիս և՛ հասարակական միջավայրում, և՛ ընտանեկան փոխհարաբերությունների մեջ, ունեն իրենց անհատական զծերը, հոգեբանությունը, իրենց միջավայրի հարադատ ծնունդն են:

Պիեսում վարպետությամբ են պատկերված Տյուղյանների տանը կատարվող աճուրդը, սուլթանի շրջապատը, Չելեբիի մահմեդական և հայ կանանց հանդիպումը: Դրամատուրգը հաղորդել է ժամանակի ու միջավայրի կոյրիչը, այդ նպատակին ծառայեցնելով նաև գործող անձերի լեզվական ֆախտուրան, պոստյանկելով արևելյան բառագործածության նրբերանգները:

Պիեսում հանդես են բերված նաև ներքնախավերի մարդիկ՝ ժառանգիր, բեռնակիրներ, սակայն էպիգրիկի այդ կերպարները քիչ են նպաստում սոցիալական հակասությունների բացահայտմանը:

Հենց այդ հակասությունը դրսևորելու նպատակին է ուղղված «Պողպատի ճաշ» պիեսը (1924), որ հեղինակը փորձ է արել, ինչպես ինքն է ասում, «վերարտադրել ամերիկյան ժամանակակից պայքարը մի կողմից կապիտալիստների, իմպերիալիստների և հողեկուրականների, մյուս կողմից՝ բանվորների միջև»¹: Սակայն մտահոգացումը դրամատիկական պատշաճ լուծում չի ստացել: Ինչ վերաբերում է առհասարակ ամերիկյան իրականության ցուցա-

1 «Նորհրդային Հայաստան», 1928, № 109:

գրմանը, ապա այդ առումով ավելի լուրջ արժեք են ներկայացնում Թոթովենցի մի շարք պատմվածքներն ու «Նյուր-Յորք» վիպակը:

Եթե մյուս թեմաների արժարժման մեջ Թոթովենցն ուներ նախորդներ և ժամանակակիցներ, որոնց թվում գեղարվեստական խոսքի այնպիսի վարպետներ, ինչպես Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Զորյանը, Ե. Չարենցը, Ա. Բակունցը և ուրիշներ, ապա «Նյու-Յորք» վիպակով և ամերիկյան պատմվածքներով նա սովետահայ գրականություն է բերում գերազանցորեն իր անվան հետ կապված թիմատիկա: Հատկապես պատմվածքներում Թոթովենցը հասնում է ստեղծագործական իսկական հաջողության, գրեթե իրեն որպես «կարճ ձևի» և սեփական ոճի ինքնատիպ վարպետ: Թոթովենցը ոչ միայն հիմնավորապես ճանաչում է ամերիկյան իրականությունը, այլև, որպես նրա զգաց արվեստագետ, կարողանում է թափանցել երևույթների խորքը, կատարել գեղարվեստական ընդհանրացումներ: Այդ պատմվածքներից շատերը թարմ էին հնչում ժամանակին և բնավ չեն կորցրել իրենց արդիականությունը, ճանաչողական-էսթետիկական նշանակությունը:

Այդ պատմվածքներից մի քանիսը թեմայի համար «նախամուտքի» դեր են կատարում («Նորից դեպի ահարկու քաղաքը», «Ինչպես ծովում խեղդեցի մի մարդու»): Պատմվածքների մի շարքը նվիրված է Ամերիկայում մուլեգնող ռասայական խտրականության մերկացմանը («Երկու հրդեհ», «Մեկրի Ընդերվուդ», «Թում»):

«Երկու հրդեհ» պատմվածքում տաղանդավոր վրձնով կերտված է կատաղի ռասիստ Ռիզզի՝ այդ «հարավցի արիստոկրատի» կերպարը: Ժառանգելով իր նախնիների անասնական ատելությունը նեգրերի նկատմամբ, Ռիզզը և նրա կինը հրդեհում են իրենց հարևան նեգր Բուկկերի նոր գնած ու դեռևս չապահովագրված բնակարանը, անօթևան թողնելով անմեղ մարդու ընտանիքը: Հանցագործությունը մնում է անպատիժ, ոստիկանները «քրեական հանցանք» են համարում ոչ թե Ռիզզի վարմունքը, այլ Բուկկերի արդար բողոքը: «Միստր Բուկկերի բնակարանում,—գրում է հեղինակը,—բացի այրվող նյութերից, այրվում էր նաև ամերիկյան սահմանադրական օրենքը, և ես լսում էի նեգրի այրվող բնակարանի և կեղծամիտ օրենքների ճարճատյունները»: Այդ օրենքը, ինչպես նկատում է Բուկկերը, «միայն սև գույն է տեսնում»:

Պատմվածքների մի այլ շարքում Վ. Թոթովենցը բացահայտում է ամերիկյան կյանքի մի քանի ուրիշ կողմերը՝ միլիոնատե-

բերի կենցաղային այլանդակությունները, կեղծիքն ու խաբու-
թյունը: Գրողին, համանուն պատմվածքի հերոսը, ուսանող է,
դեռևս պատանի, բայց կյանքի «գործնական ըմբռնում» ունի: Նա
հասկանում է բուրժուական կյանքի օրինաչափությունները, թող-
նում է ուսումը և հազվադյուտ պրակտիցիզմի շնորհիվ դառնում է
միլիոնատեր. նա գիտե, որ փառաբանված «գրախտում» կյանքի
միակ շարժիչ ուժը հարստությունն է:

Բուրժուական բարքերի սեղմ պատկերն է տրված «Տիկին
Պուլմենի շնիկը» փոքրիկ պատմվածքում: Տիկին Պուլմենը, ցայ-
տուն անհատականացված մի կերպար, հղիացած մի կին է, որ լայն
ճանաչում է փողի ուժը, որի միջոցով ոչ միայն թերթերում մա-
հախոսական է գրել տալիս շնիկի մասին, այլև կաղմակերպում է
չքեղ հուղարկավորութուն ու թաղում: Կամ մի՞թե նույն պատկերը
չենք տեսնում «Իզաբելա Սերրանո» պատմվածքում, որը Վ. Թո-
թովենցի ստեղծագործության լավագույն էջերից է՝ բովանդակու-
թյամբ հարուստ և խորապես հուղիչ: Իզաբելան՝ սեռչա, գեղանի,
արևաբույր այդ գեղջկուհին, կարիքից ստիպված համաձայնվում է
փորձված գործակալ Դր Վարելայի հետ մեկնել Ամերիկա՝ սպրե-
լու և փող վաստակելու: Դեռևս նախքան վրա նա լսում է, որ «ամե-
րիկյան կյանքն էլ կատաղի է, ինչպես այս ծովը», ապա անփորձ
աղջիկը ամբողջովին մխրճվում է այդ կատաղի ծովի «շքեղ կեղ-
տի» մեջ: «Թափվեցին Անդալուզիայի գեղջկուհու աչքերի աստղերը
հատիկ-հատիկ: Իզաբելան սկսեց ապրել իր վաղահաս տերևաթա-
փը՝ ողբազին և աղևկոտուր: Նրա ճակատից դեղին տերևներ ըն-
կան... Նրա թերթերունքները փակվում էին աչքերի վրա՝ ինչպես
կափարիչն է փակվում մանկամարդ աղջկա դագաղի վրա»: Այս
պատկերավոր տողերում տրված է ամերիկյան «գրախտում» աղ-
նիվ գեղջկուհու ամբողջ ողբերգությունը:

Պատմվածքում հեղինակը ներգործոն արվեստով զրսեւորել է
ազնիվ, հումանիստական վերաբերմունքը Սերրանոյի՝ «ամերիկ-
յան ապրելակերպի» դոհի նկատմամբ և բուռն ասելութունը գեպի
նրա դահիճները: Այդ ոգով է շնչում նաև «Արաբական բալլադա»
պատմվածքը, որը նախորդի նման հնչում է որպես արծաղ բա-
նաստեղծութուն: Պատմվածքի հեքոսուհին նույնպես ահամա է
եկել Ամերիկա, նրան բերել է ջալլամի վաճառական միստր Շիլ-
դը, բերել է արաբական անապատներից և ամուսնացել նրա հետ:
Արաբուհին, այժմ տիկին Շիլդը, ապրում է շքեղության մեջ, սա-
կայն ոսկու փայլը չի եղծել նրա սերը գեպի ծննդավայրը, կիլիշ

աղագուտները, արմավենիները: «Արաբիայի մի հատիկ ավազը,—ասում է նա,—ես չեմ փոխի այս ադամանդի հետ», և այդ ասում է սրտանց, ամենայն անկեղծությամբ, քանի որ չի մերվել ամերիկյան խելահեղ ապրելակերպին, չի կեղծում իր զգացմունքները: Նա եղել է որբ, ամուսնացել է վաճառականի հետ՝ իր կյանքին ու զգացումներին հակառակ, լքել է իր ծննդավայրը, բայց հոգու խորքում անվթար է պահել հարազատ միջավայրի կարոտն ու սերը, ժողովրդի մարդու բարոյական մաքրությունը:

«Արաբական բալլադայում», ինչպես և մյուս լավագույն գործերում, որոնցից մի քանիսը գեղարվեստական մանրաբանդակներ ու հոգեկանական էություններ են, Թոթովենցը առավելապես գործադրել է մարդկանց և երեույթները համեմատությունների և մետաֆորաների օգնությամբ բնութագրելու իր նախասիրած եղանակը: Արաբուհուս գեղեցկությունն ընդգծելու համար, օրինակ, գրողը նրան համեմատում է լուսաստղի հետ, իսկ ցուրտ իրականության մեջ խամրող նրա հոգին, տխուր հուզաշխարհը ցուցադրում է այսպիսի հակիրճ ու խոսուն նկարագրությամբ. «Երբ տիկին Նիլդը խոսում էր, ինձ այնպես էր թվում, որ մի մենավոր արմավենի, հեռավոր անապատում, արտասվում էր ողբազին, կարծես խալարում մոռացված մի շող էր արևից բաժանված... Նայելիս տխուր ժպտում էր, կարծես մի շուշան լինե՞ր մշուշում»:

«Գերարուդ» պատմվածքում ևս գրողը համոզիչ ցույց է տալիս, որ մի կողմից դառն, անողորմ աղքատությունը, մյուս կողմից ծով հարստության մեջ շփացած մարդկանց այլանդակ բարքերը կյանքի հատակն են նետում գեղանի, բարոյապես անաղաք աղջրկան: Բուրժուական կյանքի այլանդակությունները մերկացնելու հետ միասին գրողը դատապարտում է նաև կրեական դասի դործունեությունը: Այդ մերկացումը հատկապես ցայտուն է արտահայտված «Ասատուր և Կլեոպատրա» պատմվածքում:

Ամերիկյան իրականության մեկ այլ բնորոշ երևույթ է նկարագրված «Պայքար» ակնաբկում: Այստեղ վերարտադրվում են քաղաքագլխի ընտրության համար տարբեր կուսակցությունների մղած պայքարի զանազան ձևերն ու միջոցները, թևկնածուների օգտին հնչող շինծու գովեստներն ու ահավոր մեղադրանքները, ժողովրդական մասսաների քվեները վաստակելու համար տրվող անվերջ խոստումները, սպառնալիքները, «հյուրասիրությունները» և այլն:

Ամերիկյան կյանքի սոցիալական հակասությունների մերկացման իմաստով նշանակալից երկ է «Նյու-Յորք» վիպակը, որը հրա-

տարակվել է նաև ուսներեն և գնահատվել իբրև պրոդի հաջողված գործերից մեկը:

Վիպակի սկզբում հեղինակը հմտորեն ցուցադրում է կապիտալիստական աշխարհում տիրող գործազրկության, շրջափոխության և աղքատության պատկերը: Վիպակի գործադուրկ հերոսը միլիոնավոր բախտակիցների հետ միասին թափառում է անփող, անօթեան: Նրա ծանր վիճակը առավել ցայտուն դարձնելու համար հեղինակը նկարագրում է քաղաքի առատ լույսերը, շագուցիչ ուկլամները, որոնք հրավիրում են վայելելու ամենայն բարիք: Այդ ժով հարստության մեջ սովալլուկ կյանքը, աշխատանք որոնելիս ամենուր մերժում ստանալը՝ վիպակի կենսափոխական հերոսի հոգում կուտակում են զայրույթի և բողոքի զգացում: Բուրժուազիան ամեն միջոցի դիմում է այդ զայրույթը մեղմելու, աշխատավորության գիտակցությունը մթազնելու համար: Այդ միջոցներից մեկն էլ «Գիշերելու տուն» կոչված հիմնադրամն է, որոնք հանդամանորեն նկարագրվում են վիպակում: «Դա օպիում է, դա ավելի վատ տնտեսիկ օպիում է, քան եկեղեցին, կրոնը»,—ասում է «խմաստուն աշքերով» անծանոթ երիտասարդը՝ գիշերողներին իրազեկ դարձնելով «բուրժուական կեղծ համբույթի ձևերին»:

Հեղինակը նկարագրում է նաև բանվորների ծանր աշխատանքը, և վիպակի վերջում ցույց է տալիս, թե ինչպես, անցնելով փորձությունների բովից, ծանոթանալով շահագործման, խարդախության և կեղեքումի տարբեր ձևերին, ապա նաև լսելով դասախոսություն աշխատանքի ու կապիտալի միջև եղած անհաշտելի հակասությունների մասին, դիտավոր հերոսը գնում է բանվորական թաղամաս, բանվոր դասակարգի հեղափոխական պայքարի մեջ տեսնելով ազատության ուղին:

«Նյու-Յեքը» վիպակը և ամերիկյան պատմվածքները Վ. Թոթովենցի ստեղծագործական ինքնատիպության ցայտուն արտահայտություններից են և, շնայած դրանցից մի քանիսի գեղարվեստական առանձին թերություններին, թվում է, թե ստեղծված են ոչ թե տասնամյակներ առաջ, այլ հենց մեր օրերում:

5

Դրական արվեստի մնացուն արժեքներ են Վահան Թոթովենցի «կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա», «Հովնաթան՝ որդի երեմիայի» վիպակները, «Ծիրանի ծառ», «Դավառական ողբերգու-

թյուն», «Երկու գերեզման» և ուրիշ պատմվածքներ: Այս երկերը գրողի վարպետության ամենացայտուն ապացույցներն են, նրա զարգացման վերընթաց ուղու նշանաձողերը:

«Կյանքը հին հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակի նյութը հեղինակի մանկությունն է. հերոսներն իրական մարդիկ են, նկարագրված դեպքերը՝ իրողություններ: Սակայն այդ պարագան հեղինակին չի տարել դեպի մի անհատի կենսագրությունը, չի սահմանափակել գրքի իմացական արժեքն ու գեղարվեստական ընդհանրացման ուժը:

Մանկության ու պատանեկության թեմայով սովետահայ գրողները ստեղծել են մի շարք բարձրարվեստ երկեր, որոնցից յուրաքանչյուրը ապրված ու զգացած իրականության, մեր ժողովրդի կյանքի մի որոշ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական պատմությունն է, և ուրույն միջոցներով բաց է անում պատմական կյանքի նոր էջ: Կյանքի միանգամայն ինքնատիպ աշխարհ է բացում նաև Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակը, որը, մեծանուն բանաստեղծ Ավ. Խսահակյանի բնորոշմամբ, «հիանալի գործ է և մնայուն»: Երկը հրատարակվել է նաև ռուսերեն և արժանացել ամենաջերմ ընդունելության:

Այս վիպակում Վ. Թոթովենցը պատումը սկսում է իր մանկության, ընտանեկան միջավայրի, հարազատների ու մտերիմների հակիրճ բնութագրությամբ, ապա աստիճանաբար ընդլայնում է գրքի ընդգրկման շրջանակները, դրանց մեջ առնելով ծննդավայրի սոցիալ-տնտեսական կյանքի երևույթները, կենցաղը, սովորությունները:

Վիպակի սկզբնական մասերում չափազանց հակիրճ, բայց վարակիչ շնչով հեղինակը քանդակում է իր ծնողների կոլորիտային, հյութեղ կերպարները: Այդ հատվածները հնչում են որպես ծնողական սիրո մշտապես թարմ ու հավերժական մոտիվին նվիրված քնարական երգեր, որոնց հմայքի մասին պատկերացում կազմելու համար բերենք միայն մի հատված:

«Մայրը դա հավիտենական, մշտաթուրմ և մշտադալար լիրիկան է, դա ոսկյա ծառն է երկնքի կապույտ դաշտում բուսած:

...Իջնում է թանձրակարմիր և մեծաթև մի վերջալույս իմ ճակատի վրա:

Կոծում են հողմերը: Աշխարհը ցուրտ է:

Փակեցեք դուռը աշխարհի առաջ:

Բայց մայրս ժպտում է մեր կապույտ լեռներից բարձրացող

արևի միջից, տեսնում եմ նրա ծամերը, արևի շողերին խառնված,
և լսում եմ նրա շողերի ձայնը...

Նվ բացվում է մի մեծ առավուտ, որի թևերը ոսկեզօծում են իմ
հոգու մռայլ ամպերը:

Սավառնում է տիեզերական ցնծությունը:

Արևի միջից լսում եմ նրա ձայնը:

Արևը ինքը՝ մայր է խարտյաշ աշքերով և ոսկյա մազերով,
թափվում է կանաչների վրա նրա ոսկեհնչուն երգը:

Ողջ գալարն է սարսուռ, իմ ջերմագին մոր սիրտն է շշու-
րում բոլոր պարտեզների բոլոր ծաղիկների բաժակներում:

Ըմպում եմ վարդի բույրը՝ թանձր, ինչպես մորս կաթը:

Իջնում է նորից գիշերը, խաղաղ-դուլագին և աստղասաքսուռ,
անհուն մի գիշեր:

Մայրս գնաց արևի հետ:

Սպասում եմ առավոտին, սպասում եմ «որ մայրս ճշա նորից
հակինթյա սրինգով»:

Նման պոետական հատվածներով հարուստ է «կյանքը հին
հուլմեական ճանապարհի վրա» վիպակը: Հեղինակը վերհիշում է
իր մանկության օրերի ընկերներին, քույրերին, եղբայրներին, հա-
րադատներին, վերարտագրում է առանձին ֆրագմենտներ նրանց
կյանքից: Սրանով էլ հիմնականում բացատրվում է այն, որ գիրքը
մի տեսակ ֆրագմենտար է, որը սակայն կոմպոզիցիոն թերություն
չէ, ինչպես դիտվել է քննադատության մեջ: Վ. Թոթովենցը հաճախ
է թույլ տալիս շեղումներ, կարծեք հաշվի չի առնում, թե ո՞ր դըր-
վագը, հաշը, գեպը պիտի հաջորդի կամ նախորդի մյուսին: Բայց
վարե՞րն այն է, որ դրանով էսպես չի խախտվում ժամանակա-
գրական կարգը, երկի զարգացման աշխույժ ու սլացիկ ընթացքը:
Ուրիշ հարց է, որ վիպակում տեղ են գտել սլակաս հետաքրքրու-
թյուն ներկայացնող դրվագներ (օրինակ՝ շների հետ խաղալու
պատմությունը) և որոշ նատուրալիստական նկարագրություններ
(Բահրիեի հետ ունեցած կապը):

Թոթովենցը ներշնչանքով ու բարձր արվեստով է նկարագրում
իր ծննդավայրը, մանկությունը, ընտանեկան միջավայրը: Բայց
կոպիտ սխալ կլինե՞ր դու կապել անցյալի իդեալականացման մի-
տումի հետ:

Հայտնի է, որ դառնությամբ ու վրկանքով լի մանկությունն
անգամ հիշվում է ինչ-որ ներքին կարոտով, խորին ափսոսանքով,
մի րան, որ բացատրվում է հասակ առնելու և կյանքի անցողիկու-

թյան մարդկային բնական մտորումներով: Վ. Թոթովենցի խառնըլածքի անբաժան հատկանիշն է անկեղծությունը և նա անկեղծորեն վերարտադրում է իր մանկական հուշերն ու սպալորթությունները: Ի դեպ, գրողն ինքը եղել է այն կարծիքին, թե միայն իսկական արվեստը կարող է լինել հուզական. «Անվճար էլ արվեստ է, եթե հուզական է», — ասել է նա, իսկ այդ հուզականությունը՝ բխում է անկեղծությունից. «Միայն անկեղծ մարդը կարող է նախ և առաջ հուզվել և ապա հուզել»¹: Դժվար չէ նկատել, որ գրողի անկեղծությունը վիպակին հաղորդել է մի գրավիչ հուզականություն: Զպետք է մոռանալ և այն, որ «Կյանքը...» վիպակը իր բնույթով ռոմանտիկական ստեղծագործություն է, որի բնորոշ գծերից մեկը երևույթների, մանավանդ բնության, բանաստեղծական վերարտադրությունն է:

Սակայն սա հարցի մի կողմն է, իսկ հիմնականն այն է, որ «Կյանքը...» վիպակում Վ. Թոթովենցը բնավ չի սքողել պատկերվող իրականության արատները, սոցիալական շարիքները, կյանքի բարդ հակասությունները: Այդ են հաստատում գրքի մեծ մասը կալմոդ այն հատվածները, որոնց մեջ հեղինակը պատկերում է դարբինների, մշակների, աղքատ ընտանիքների տառապալից աշխատանքը տարվա բոլոր եղանակներին, հասարակության հետամընացության ողբերգական հետևանքները, «մոխրակույտերի իշխաններին», փողոցներում թափառող խենթներին, ազգամիջյան ընդհարումները, անցյալի հետամնաց կենցաղը, սովորությունները և դրանցով պայմանավորված բազմաթիվ ծանր դեպքերն ու եղելությունները:

Այդ մեղադրանքները ավելի ուժեղ են հնչում վիպակի այն հատվածներում, ուր Վ. Թոթովենցը վերհիշում է կողք-կողքի ապրող հայ և թուրք աշխատավորներին:

Նա ղալբուլթով ցույց է տալիս, թե ինչպես սովթանհամդյան արշունդտ ռեժիմը շրկացնում է մթնոլորտը, ատելության թույն ներարկում խաղաղ հարևանների գիտակցության մեջ: Այս երևույթները, որոնց հետևանքով «ամբողջ քաղաքը դարձել էր մի դերեղման», բնորոշ էին ժամանակի արևմտահայ իրականությանը, որտեղ նյութվում էր առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ տեղի ունեցած եղեռնը: Վիպակում կան մի քանի՝ վերհուշի ձևով տրված պատմություններ, որոնց մեջ ցուցադրված են եղեռնի

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1936:

զարհուրելի հետեւանքները: Ահա այդ հուշերից մեկը, որը մի սքսա-
ռուշ ու հակիրճ նորավեպ է հիշեցնում:

«Հիշում եմ մորաքրոջս աղջկան՝ Ռեբեկային: Մեծդի, առողջ,
ժիր, շարժուն, մտացի և պոետ մի աղջիկ էր Ռեբեկան, որի կա-
պույտ և խոշոր աչքերը միայն բավական էին, որ կարելի լիներ
վերականգնել խորտակված երկինքը:

Այդ երկինքը խորտակվեց Ռեբեկայի լուսաբացի բարձր և սալի-
տակ շուշանների վրա: Տարան նրան արաբական անապատները...
Էսեցի ահավոր մորմոքով, որ նրա արեւային ճակատի և այտերի
վրա խալեր են դրոշմել...

Քույր, խտնարհվում եմ քո զարհուրելի ճակատադրի առաջ...
Ընդունիր քո եղբոր արցունքը...»:

Նույն շնչով է գրված նաև Բենոյի քույր Վերոնին վերաբերող
հուշը, «զարհուրելի ճակատագրի» ղոհերի մասին հյուսված գրքի
այն սեղմ, աղգեցիկ, «զարմանալի հեքիաթը», տրտեղ դառն հեգ-
նանքով, կսկիծախառն «վշտի ծիծաղով» հեղինակը հիշեցնում է,
թե ինչպես սուլթանական արյունոտ դահլիճները, վիհհիմյան սա-
ղիստներն ու իմպերիալիստական մեծ տերությունները կաղմակեր-
պեցին հայկական մղձավանջային սպանողը, իսկ հետո գերագույն
ցինիզմով սկսեցին հռոհալ «ոսկորների և մոխիրների վրա»:

Գետը սուր ծաղրի է ենթարկում ժողովրդի ոգուն խորթ ու ան-
հաբաղատ այն տարրերին, որ միառժամանակ հեռանալով ծննդա-
վայրից, վերագառնում են զլխի տեղ գլխարկը փոխած, ձեւանում
են «կրթված», «կուլտուրական», մինչդեռ տարածում են կեղտոտ
ռարբեր, առիթ դառնում ծանր ողբերգությունների:

Վիպակում զգալի տեղ են գրավում դավառական կյանքի հնա-
ցած, — փտած — սովորությունների, կենցաղի, բարքերի նկարագրու-
թյունները: Եյգ բարքերը թույլ չեն տալիս, որ ամուսնանա Ալեքը,
որովհետեւ իրենից մեծ եղբայրը ինչ-ինչ պատճառներով մնացել է
ամուրի: Տգեղ սովորույթի զոհ է դառնում Սողոմոնը, որն ամուս-
նության առաջին զիշերը, ըստ տրագիդիայի կաղմակերպված շա-
րաճճիություններին շղիմանալով, սպանում է մի երկխայի Հետա-
մբնացության հետեւանքով փողոցներում թափառում և ծաղրի են
ենթարկվում առանց այն էլ կյանքից ապտակված, ծաղրված խեն-
թերը: «Գավառական քաղաքակրթությունը, որ ամեն մի հնացած-
փտած սովորության համար, ինչ-որ բարոյականի համար մարդ-
կանց կախաղան էր բարձրացնում, — գրում է վիպասանը, — շունի

ոչ մի տեսակի բարոյական՝ գեթ խղճալու այդ տարաբախտ մարդկանց: Այդ քաղքենիությունը հրճվում էր, երբ երեխաներն ու անկիրթները սկսում էին դիվային խաղերը խենթերի հետ: Գնուն օրորոցում երեխաներին նշանելու սովորույթի դոհերն են դառնում վերոնիկան, Հրաչը և Վահրամը, որոնց ողբերգական սիրո պատմությունը նվիրված հատվածը մի համառոտ ու դառնակսկիծ նորավես է հիշեցնում:

Սրբագործված տրադիցիաների ողբալի հետևանքները առանձնապես վարպետորեն վերարտադրված են աղավիններ խաղացնող Ակոբի պատմությամբ («Աղավինները»): Սա էլ մի պատմվածք է՝ գրված մարդկային հոգեբանության խոր իմացությամբ:

«Կյանքը հին հոռվմանական ճանապարհի վրա» վիպակը Բնդգրկում է բազմազան տև հարուստ մի կյանք, ուր, արդեն նշված դեպքերից, դեմքերից ու երևույթներից բացի, պատկերված են նաև գավառական իրականության ուրիշ, ոչ պակաս էական կողմերը՝ այդ իրականության ուրիշ, ոչ պակաս բնորոշ ներկայացուցիչները: Դրանցից յուրաքանչյուրը վիպակում ունի իր տեղը և որոշակի դեր՝ կյանքի բազմազանությունը բացելու իմաստով, ամեն մեկը մի ամբողջական պատկեր է, կերտված մերթ ջերմ խանդաղատանքով, մերթ խոր ցավով, մերթ տխուր զգացումներով, մերթ զվարթ հումորով: Ողբերգական հատվածներից բացի վիպակում կան նաև կոմիկական դրույթուններ (Մանուկ փեսայի՝ էջ վաճառելու պատմությունը, «սուրբ հոգի» բաժանելու տեսարանը, էջ Օմանեսի մահն ու թաղումը, Նշան աղայի և ամուրիների արկածները), որոնք մի առանձին զրավյություն են հաղորդում երկին:

Վ. Թոթովենցը բանաստեղծական ներշնչանքով է գրել իր վիպակը, վարպետությամբ է դրսևորել մարդկային հոգու բազմազան նրբերանգները՝ սկսած մանկական ջինջ հոգու սլացումներից ու զառնություններից մինչև սիրո և ատելության, վշտի և ուրախության բուռն ու փոթորկահույզ զգացումները: Վիպակն աչքի է ընկնում լեզվական բարձր կուլտուրայով ու պատկերավորությամբ: Ինչպես պահանջում է ճշմարիտ վարպետությունը, Վ. Թոթովենցը երբեմն միայն մեկ նախադասությամբ, մի գիղեցիկ ու ինքնատիպ համեմատության միջոցով կարողանում է բնութագրել մարդկանց ու երևույթները: Այսպես. քաղաքում սովթանական բռնակալությունը ստեղծել է «զարհուրելի պատկեր», գլխատել է մի քանի հեղափոխականների և սարսափից ահաբեկված մարդիկ պահպանում են քար լռություն: Այս մասին գրքում ընդամենը ասված է. «Ընդհա-

ևս որ չուրջյուն է տիրում, կարծես ձյունը մի վիթխարի դագաղի սպիտակ տալան է»:

Այս վիպակում ավելի, քան որևէ այլ երկում, ցայտուն կերպով դրսևորված է Վ. Թոթովենցի ստեղծագործության մեկ ուրիշ կողմը. գրողը հմտորեն օգտվում է ժողովրդական դիպուկ, թևավոր արտահայտություններից, առածներից ու ասացվածքներից, հերոսների խոսքը և զրույցները համեմունք է նրանց միջավայրին, հասակին, մտածողությանը բնորոշ հույսերը լեզվաձևերով, ասույթներով ու համեմատություններով:

«Կյանքը հին հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակի հետ մի շարք կողմերով՝ թեմատիկայով, նյութով ու արտահայտչական միջոցներով, սերտորեն առնչվում են «Բաց-կապույտ ծաղիկներ», «Գավառական ողբերգություն», «Կյուրեղ աղայի մահը», «Յըլդըզ» և ուրիշ պատմվածքներ, որոնք պատկերում են նույն ժամանակի ու միջավայրի կյանքն ու կենցաղը:

«Բաց-կապույտ ծաղիկներ» գոգտրիկ պատմվածքը Վ. Թոթովենցի ստեղծագործության և առհասարակ սովետահայ արձակի զարգերից է: Պատմվածքն աչքի է ընկնում պատումի հստակության, հստակության խորությամբ: Երկու խոսքով նրա բովանդակությունն այս է. խախտելով բարոյականության նահապետական քարացած տրադիցիաները, համեմատորժողովրդիկը ամուսնանում է հասարակաց տնից վերցրած մի աղջկա՝ Անժելի հետ: Հակառակ շրջապատի սպասումների՝ այդ ամուսնությունը երջանկություն է բերում շարքա մշակի հարկի տակ: Կյանքի հատակն ընկած աղջիկն ի հայտ է բերում ներքին այնպիսի առաքինություններ, կյանքի սեր ու շնորհք, որ զարմացնում է շրջապատին: Կյանքի «ամենաստորին» շերտերում իսկ կարելի է գտնել մարդկային այնպիսի քարձք արժանիքներ, որ հաղվազյուտ են «քարձք» խավերի մեջ, — հաստատում է գրողը:

Թորիկը, ըստ հեղինակի բնութագրության, արտաքինով «կուպիտ ու ւնտաշ» է, բայց նրա կրծքի տակ բարավում է մի ջերմ սիրտ, որն ավելի է ջերմանում անկեղծ սիրուց: Կավ են արտահայտված Թորիկի հույզերը Անժելի մոտ գնալիս, բռնկվող սիրո փայծը նրա հոգում: Սահմանափակ է Թորիկի մտավոր կարողությունը, հարուստ չէ բառապաշարը, սակայն անսահման է այն սերը, որ նա տածում է դեպի Անժելը, դրան համապատասխան էլ հուզական է միայն մի քանի բառերով («գառնուկս», «հրեշտակս», «աղվորս») արտահայտած նրա զգացումների ուժը: Անժելը ևս

մնում է հիշողության մեջ որպես մարդկային առաքինությունների ու բարձր հատկությունների՝ աշխատասիրության, ընտանեկան հավատարմության, անկեղծության, քնքուշ սիրո մարմնացում: Նա հոգեպես հարուստ է ու անաղարտ, տեսքով գեղեցիկ ու թովիչ: Նրա կերպարով գրողը ցույց է տալիս, որ եթե շանվանարկված բայց էպպես անբարոյական ընտանիքները փտում են ներքուստ ապա իսկական գոհարը չի կորցնում իր փայլը նույնիսկ ցեխի մեջ «Անժեղը առաքինի էր բառի լայն իմաստով, ոչ մի կին այս աշխարհում այնքան հավատարիմ չէր եղել դեպի իր ամուսինը, որ քան Անժեղը, կապույտ ու նվաշկոտ աչքերով ու օսկեգույն ծամե րով այս աղջիկը»:

Եթե «Բաց-կապույտ ծաղիկներ» պատմվածքում գավառական բամբասանքները չեն ընկճում Թորիկին, փշովում են՝ զարնվելով Ներա ընտանեկան երջանկությունը, ապա «Գավառական ողբերգություն» մեջ հեղինակը ցույց է տալիս, որ դրանք, այդ բամբասանքները մեծավ մասամբ ունենում են ծանր, ողբերգական հետևանքներ: Խորապես դրամատիկական և հոգեբանական այդ պատմվածքի բնաբանից արդեն սկսներե՛ք: Ղառնում Թոթովենցի նպատակը: Նա ձգտում է Բոմարշեի «Սեխյան սուփրիչից» առնված բնաբանի ողով ցույց տալ, թե ինչպես բամբասանքը, սուտ, հնարովի լուրը՝ նախ սկիզբ առնելով իբրև շշուկ, թռչում է բերն-բերան, ծավալվում հետզհետե, փրվում, ուռճանում, դառնում է որոտալի աղաղակ և խլում մարդկային անմեղ զոհեր, ողբերգության հասցնում երկու անմեղ ընտանիք:

Հոգեբանական մի ուշադրալ նրևույթ է սլատկերված «Յյուրեղ աղայի մահը» պատմվածքում: Գրողը փորձել է ցույց տալ, թե ինչպես եղբայրը յուրացնում է հարադատ քրոջը հասնող հայրական ժառանգությունը, բայց, զգալով գործած անարդարության ծանր հետևանքները, կորցնում է հոգեկան հավասարակշռությունը և, ողբերգական աստիճաններից հետո, մահանում: Պատմվածքում առանձնապես հաշտված են Կյուրեղ աղայի ներքին ապրումները. Նրա հոգեկան դրաման տրված է մարդկային հոգեբանության նրբաբաններին գիտակ գրողի գրչով, սակայն, զոբախտաբար, գեղարվեստական համողականության անհրաժեշտ ուժ չունեն այդ դրամայի առաջացման մոտիվները, զրդապատճառները, ուստի և պատմվածքում շոշափված հիմնական պրոբլեմը՝ հանցանքի հարուցած ողբերգությունը, չի ստացել համողիչ լուծում:

Այսանքի ու մահվան փոխհարաբերություն վերաբերյալ հոգեբա-

նական մի էությունը է Թոթովենցի «Երկու գերեզմանը»։ Գրվածքն ըստ ամենայնի տխուր բովանդակություներն ունի. Ավետիս Ամուհան կորցնում է երկու կին, զավակներ չի ունենում և իր ծերության օրերի միակ մխիթարանքը գտնում է իր կանանց գերեզմանների այցելելու մեջ։ Դրսևորելով Ավետիսի հոգևոր ապրումները, համոզելով, որ իրոք այդ արտաքին ապակույտ «մարդու մեջ կար ջերմագին մի սիրտ», գրողը նրա հույզերի ու մտորումների ցուցադրմամբ հաստատում է, որ ինչքան էլ զորեղ է մահը, բայց կյանքն է հաղթողը։ Ամբողջ պատմվածքը շնչում է այդ կենսահաստատ, լավատեսական զգացմունքներով և ունի մի խոր ենթատեքստ, որի էությունը կյանքի հաղթանակն է մահվան նկատմամբ։

Վ. Թոթովենցի ստեղծագործության մեջ ուրույն տեղ է զբաղում «Հովնաթան՝ որդի Երևմիայի» վիպակը, գրողի ստեղծագործությանն լավագույն էջերից մեկը։

Վիպակն սկսվում է լեռան կատարին թառած սպիտակ քաղաքի և նրա շրջապատի պատկերավոր նկարագրությամբ, շարունակվում է որպես ստեղծարար աշխատանքի ու աշխատավոր մարդու քնարական անկեղծ ու հույլիչ դուր և գեղարվեստորեն մարմնավորում է առաջադեմ, ազատաբաղձ, աշխատավորության կենսական շահերն ահապաղով արվեստի անմահության գաղափարը։

Ստեղծարար աշխատանքը և աշխատավոր մարդը, — ահա այն թևան, որ բացահայտում է գրողը։ Աշխատավոր մարդու կոտորիտային, լիարյուն կերպար է բրուտ Անդրեասը, որի մեջ հեղինակը խտացրել է ժողովրդի ստեղծագործ ուժը, աշխատանքային կոթողը, շինարարական խանդավառությունը։ Անդրեասի հիմնական գիծը աշխատասիրությունն է, անսահման նվիրվածությունը իր գործին։ Աշխատանքը նրա համար կենսական անհրաժեշտություն է, ոգևորության ու խանդավառության անուպառ աղբյուր։ Աշխատանքի մեջ է նա գտնում իր հոգևոր հանգիստը, աշխատանքի մեջ է, որ ավելի քան հիստոն տարի պատեղնելով «բրուտի շարխը», ձեռք է բերում մեծ փորձ, դառնում է «խմաստուն և խոհական», զաստիարակում է աշխատավոր բրուտների մի քանի սերունդ, զավակներին, թոռներին հաղորդելով իր փորձն ու խմայությունը։ Թե՛ արտաքին նկարագրով, թե՛ գործերով, խոհերով ու զգացմունքներով ծերունի Անդրեասը հողի, կալի հետ կապված, «հողի անքննելի, անխմանալի ուժը» մարմնավորող արհեստավորի կենդանի բնավորություն է։ Խոսքի բաղմազան նրբերանգների հմուտ օգտագործմամբ է հեղինակը պատկերում ալեհեր ծերունու հոգևոր ճակը,

զրույցները, մատուցումները, որոնց մեջ հորդում են կենսասիրության բուռն զգացումը և խաղաղ, ներհուն փիլիսոփայական խոհեր աշխարհի, մարդկանց, կյանքի ու մահվան վերաբերյալ: «Ես երկար ապրեցի,— ասում է մահամերձ ծերունին,— այժմ էլ զնում եմ հողի գիրկը, բայց լուսինը մնում է, արևը մնում է, խաղողը կաճի և կշողա, խաղողի թուփն էլ կշորանա, բայց տակից նորն է ծլում, ահա ես շորանում եմ, բայց իմ կավից կծլի նորը, Հովնաթանն իմ ծիլն է, իմ դալար ճյուղը»:

Եվ իրոք, Հովնաթանը, «կապուտաշյա ու գանգրահեր» այդ մա նուկը, ինչպես ցույց է տրվում միպակի հաջորդ մասերում, դալար ճյուղի նման աճում է և արվեստի կատարելության և հասցնում բրուտի պարզ արհեստը: Հովնաթանը ժառանգում է իր պապի ըստեղծագործական կոթողը, կենսունակ ուժը, դառնում է հզոր կամ քի տեր, իր գործին անհունորեն նվիրված, համառ, անընկճելի ու քանքարավոր արվեստագետ՝ քանդակագործ: Հովնաթանի կերպարի միջոցով Թոթունենցը բացահայտում է այն սոցիալական խոր հակասություններն ու անարդարությունները, որ գոյություն ունեն պատկերվող ժամանակաշրջանի իրականության մեջ, վերաբրտագրում է ժողովրդի հետ կապված, կյանքը խորապես ճանաչող ազատաբաղձ արվեստագետի ընդվզումը՝ տիրող բարքերի և օրենքների դեմ, նրա ձգտումը դեպի ազատություն, դեպի լուսավոր ապագան: Ամենուրեք տեսնում է, թե ինչպես «մարդկության ազնվագույն մեծամասնությունը տառապում է թշվառությունից» և գալիս է այն եզրակացության, որ «աշխարհի խորագույն ողբերգությունը ոչ թե մահն է, այլ կյանքի թշվառությունը»: Եվ Հովնաթանը իրեն նվիրում է «աշխատավոր, ստեղծարար, բայց հրկված» մարդկությանը, իր արվեստը ծառայեցնում նրա կենսական շահերին: Նա քանդակում է «արևի տակ կքած հողի աշխատավորին», թշվառ ողբերին, անմեղ դատապարտյալին, դրքի վրա հակված իմաստունին, սրիկայության դոհ դարձած կույսին: Իր քանդակներով նա ասում է այն ճշմարտությունը, որ թե՛ դեղեցկությունը, թե՛ թշվառությունը աճում են երկրից, բողոքում է սոցիալական հակասություններով լի իրականության դեմ: Այստեղից հասկանալի է, թե ինչու իշխող վերնախավերն ամեն կերպ ձգտում են թունավորել արվեստագետի կյանքը, ստոր բամբասանքներ են հորինում նրա մասին, հարադատներին ստիպում են ոչ մի բանով չօգնել նրան, հոգևոր դասը նդովում է նրա գործը, արդելում է դնել նրա քանդակները, պահանջելով, որ նա քանդակի միմիայն թագավոր, Քրիստոս և սուրբ առաքյալ:

Վ. Քոթովենցը Հովնաթանի քանդակները նկարագրությամբ բացահայտում է ժամանակի հատկանշական կողմերը, ապա նաև արվեստագետի ոչ միայն մեծ տաղանդը, այլև հակումները, նախասիրությունները, վերաբերմունքը երևույթների նկատմամբ, նրա խոհերն ու մտորումները: Այդ արձաններից «ամեն մեկը, — ասված է վիպակում, — մարմնավորված դադափար էր, կենդանի պոկվիա»: Կենդանի պոկվիա է նաև այդ արձանների նկարագրությունը՝ հեղինակի գրչի տակ: Բերենք Հովնաթանի մոնումենտալ արձանի նկարագրությունը, որտեղ ամենայն պարզությամբ վերարտադրված է աշխատավոր մարդկության ցավերի երգիչ, աղատատենչ և հումանիստ քանդակագործի արվեստի էությունը.

«Ահա մի բլուր, բլրի մի կողքին՝ ծերունիներ, կանայք, աղջիկներ և երիտասարդներ, որոնց սրունքներին փաթաթված են ահաբեկված մանուկներ, բոլորն էլ ցնցոտիալատ: Մանուկները մերկ, բոլորն էլ հողմածեծ և հալածական, մաղերը մորիկից զզգված՝ դիմում են դեպի բլրի գագաթը, իսկ բլրի գագաթը բարձրանում էր մի ամեհի մարդ՝ ջահը ձեռքին: Բոլոր ֆիգուրաներն էլ ձգտում էին դեպի այդ ջահը»: Հավաքելով իր վերջին ուժերը, Հովնաթանը գրեթե մահամերձ, բլրի գագաթին, ամեհի ու ջահակիր մարդու ոտների տակ գրում է ազատություն և խաղաղությամբ փակում իր աչքերը: Ժամանակի փոշին և մոռացումը պատում են Հովնաթանի գործերը: Սակայն ճշմարիտ արվեստին մահ չկա: Անցնում են տարիներ: Երկիրը կառուցող մարդիկ բարձրանում են ընդերքից, շարժվում են գործարաններից, դաշտերից, ծովերից, փշրում են ոսկյա թագերն ու ադամանդակուռ խաչերը, քանդում են «բռնակալության ուրջերն ու ամրոցները», տապալում հին կարգերը: Եվ ահա ազատագրված «նոր մարդկությունը» հիշում է մեծ արվեստագետին:

«Թանգարանում մի մեծ դահլիճ հատկացվեց Հովնաթանի գործերի համար, իսկ վերջին հուշարձանը հանձնվեց երիտասարդ արվեստագետներին՝ սպիտակ մարմարից քանդակելու համար: Փակ, միին նկուղի լուսամուտները բացվեցին, թարմ օդը լցվեց ներս, երգեցին երիտասարդ արվեստագետների մուրճերը ոսկյա հնչուններով: Երիտասարդ արվեստագետները քանդակեցին հուշարձանն այնպես, ինչպես մեծ արվեստագետն էր ծրագրել՝ բնական մեծությամբ:

Այժմ այդ հուշարձանը կանգնած է քաղաքի մեծ հրապարակում, սպիտակ մարմարի տակ հանգչում են Հովնաթանի ոսկորները և բլրի ստորոտում փորագրված է. «ՀովնԱ.ԹԱՆ ՈՐԴԻ ԵՐԵՄԻԱՅԻ»:

Վիսպակը գրված է հուզական շնչով, էբա մեջ դրսևորված են գրողի հորդ զգացումները, երկը տագորված է վեհացնող ումանտիկական պաթոսով: Վիսպակում մենք տեսնում ենք Վ. Թոթովենցի ստեղծագործության մեկ ուրիշ առանձնահատկությունը. գրողը ինչ-որ անտեսանելի թելերով ստեղծում է ներքին մտերմություն ընթերցողի և իր գրվածքի միջև, թվում է, թե կարդում ես հեռավոր, բայց հարազատ մի պատմություն:

Այդպես է նաև «Միրանի ծառ» գողտրիկ պատմվածքը, ուր գրողը ցույց է տալիս, թե ինչպես մեծանուն գիտնականը վերհիշում է իր կյանքի անմոռանալի էջերից մեկը՝ առաջին սիրո ողբերգական պատմությունը: Գրականության մեջ տարածված «հին» թեման Թոթովենցը բացահայտում է միանգամայն ինքնուրույն ձևով:

Պատմվածքը ծավալով փոքր է, ինչպես Վ. Թոթովենցի շատ ուրիշ գործեր, բայց «փոքր ֆորման», — ասել է Ալեքսեյ Տոլստոյը, — չի ազատում մեծ բովանդակությունից», այլ պահանջում է ընտրել ամենաանհրաժեշտը և վերջինս վերարտադրել «վարպետության խտացման ճանապարհով», լինել հակիրճ՝ «ինչպես բանաստեղծը սոսնես գրելիս»: Այդ ճանապարհով է ընթացել Թոթովենցը իր բոլոր «կարճ ձևի» և մյուս լավագույն երկերն ստեղծելիս: Վերջիններիս բնորոշ կողմերից են խոսքի պարզությունը, սեղմությունը և հոգեբանական խորությունը: Վ. Թոթովենցը կարողանում է գտնել տվյալ երևույթը բնութագրող ամենագիպուկ միջոցները, գեղարվեստորեն երանգավորել ամենասովորական, առօրյա դեպքերն ու հղելությունները, ստեղծել կերպարի հոգեկան ու մտավոր աշխարհին համապատասխան հատկանշական՝ մերթ ուրախ, առույգ, մերթ խորասլես ցնցող, դրամատիկական սլատկերներ:



Վահան Թոթովենցը վախճանվեց իր ստեղծագործական ուժերի ծաղկման՝ հասուն վարպետության շրջանում (1937 թ.), լի նորանոր մտահղացումներով: Անկասկած, տաղանդավոր գրողը մեր գրականությունը դեռ կհարստացնի գեղարվեստական նոր արժեքներով, սակայն իր թողած գրական ժառանգությամբ էլ նա գեղարվեստական խոսքի ինքնատիպ վարպետ է, շոշափելի ավանդ է մուծել սովետահայ գրականության մեջ, իր ուրույն տեղը գրավելով նրա պատմության մեջ:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

I

Մահարին (Գուրգեն Աճեմյան) ծնվել է 1903 թվականին, Արևմտյան Հայաստանի վան քաղաքում: Մանկության տարիների մասին «Ինքնակենսագրության» մեջ Մահարին պատմում է հետևյալը. «Հայրս տուուցիչ էր. մորս պատմելով, նրա ստացած աշխատավարձը չէր բավարարում ընտանիքի անհրաժեշտություն: Տարվա ընթացքում մի քանի անգամ անհետանում էր նրա ժամացույցը: Մորս հարցին, թե ո՞ր է ժամացույցը, նա պատասխանում էր, թե տվել է նորոգելու: Հետագայում միայն մայրս վերահասու է եղել, որ նա ժամացույցը միշտ տվել է գրավ և փոխարինաբար փող է վերցրել սրանից-նրանից: Հայրս պատկանել է արմենական կուսակցությանը, լավ տիրապետել է ֆրանսերեն լեզվին և պոլսական թերթերում տպել է կիսագրաբար բանաստեղծություններ: 1907 թ. դաշնակցության հանձնարարությամբ մորեղբայրս իր տանը գնդակահարում է հորս, որը դաշնակցության ակտիվ հակառակորդներից էր: Մորս արդյունքներով է սկսվում իմ մանկական առաջին հիշողությունները ապա՝ տատիս ժպիտներով, հեքիաթներով, ասույթներով և աղոթքներով»: Նախնական կրթությունը Մահարին ստացել է ծննդավայրի նորաշեն և Երամյան վարժարաններում:

Ընթերցասեր պատանին հաճախակի այցելել է վանի դրաճարանները, առանձնապես ոգևորվելով այնպիսի ազատագրական գրքերով, ինչպես Շիլլերի «Վիլհելմ Տելլը», Բաֆթու «Կալծերը», «Ջալալեդդինը»:

1915 թվականին, հայության մասսայական կոտորածների դժնդակ տարում, ավարտվում է Մահարու «ոսկի մանկություն»:

ներ»։ Հազարավոր գաղթականների հետ նա բռնում է Կովկաս տանող ճանապարհը։ Իգդիրի, Էջմիածնի, Դիլիջանի որբանոցներում մի որոշ ժամանակ ապաստանելուց հետո, Մահարին «տեղափոխվում» է Երևանի դպրոցը. «Կարդացի Տերյանի «Սթնշաղի անուրջները»։ Ահռելի տույզավորություն։ Թեմական դպրոց։ Արսեն Տերտերյան։ Երևան, երրորդ որբանոց։ Խմորատիպ թերթ «Նպատակ»։ Առաջին արձակ և չափածո բանաստեղծություններ։ Առաջին անգամ տպվում եմ Երևանի «Աշխատանք» շաբաթաթերթում, 1917 թվի նոյեմբերի 23-ին, ապա Թիֆլիսի «Վան-Տոսպ»-ում, «Հորիզոնում», Երևանի «Ժողովուրդ»-ում։ Աշակերտական «Վերածնունդ» շաբաթաթերթում՝ երգիծական նամակների շարք։ Թիֆլիսի «Վան-Տոսպում» գրախոսական-հոգևած «Հրազդան» գրական ամսանախի մասին՝ «Մենարփունի» ստորագրությամբ։ Էլի կեղծանուններ՝ «Գ. Արփունի», «Գ. Դժհուն», «Գուրիս», «Գուրգեն», «Գ. Մահարի»¹։

Թիֆլիսի և Երևանի պարբերական մամուլում տպագրված՝ Մահարու առաջին բանաստեղծությունները, — երերուն, անկաղմակերպ տրամադրություններով ու միատիպական «ցնորքներով» ներծծված գործեր, — արձագանքում էին ժամանակի «գաղթականական» սյոնզիայի մշտնապատ ու անորոշ «ծրագրերին»։

«Սուգ», «Մեռելոց», «Լքում», — ահա այդ ոտանավորների բնորոշ «պորբլեմատիկան» ու նույնքան բնորոշ «պոետական հյուսվածքը»։ Իրական կյանքի պատկերները Մահարու գործերում փոխարինվում են միստիկական նախազգացումների ու խորհրդավոր ալլաբանության, անառարկա «խորհրդածությունների» ու մեռելոցի տրամադրությունների ասոցիացիաներով։ Դրելի այդ նախափորձերի մեջ ոչ մի ակտիվ փոխհարաբերություն կյանքի հետ։ Դրանք նորբեր բանաստեղծների հետևությունյամբ ոճավորված և ինքնուրույնությունից զուրկ, «ողբաշունչ» ու «շնչասուպա» ոտանավորներ են, դեկադենտական բանաստեղծության հավերժական հերոսուհու՝ մահվան պոետականացման ու կյանքի ունայնության հետադիմական մտքի քարոզով։

Ունայնությունն ալ ահուն կփորի վրհն իր անհուն,

Ու խոհերս կդառնան մոռացումի հովիտեն...

Ուրք ղենելով գրական ասպարեղ, Մահարին մտնում է Վ. Տերյանի աշակերտների այն ստվար խմբի մեջ, որը հայ գրականության պատմության մեջ հայտնի է «Տերյանի շկոլա» անունով։

¹ Գ. Մանարի, Ինքնակենսագրություն (անտիպ)։

Այդ շկոլան, սակայն, ըստ էության «շրջված Տերյանն» էր, և առնչություն չուներ՝ տրագիկական ապրումների, բարձր մտքերի, օղիալական լայն պրոբլեմատիկայի բանաստեղծի հետ:

Գուրգեն Մահարին տերյանական դպրոցի շատ ներկայացուցիչներից տարբերվում էր հայ գրականության, մասնավորապես արևմտահայ պոեզիայի՝ խոր իմացություն, գրական ստույգ նախասիրություններով:

Մեծարենցի «Ըլլայի»-ները, Թեքեյանի «Հանըմը», Սիամանթոյի և Վարուժանի բոցեղեն տողերը, ինչպես և Տերյանի «Թավշյա» պոեզիան, Ռ. Տաթրի իմաստությունն ու Համսունի «Պանի» որոնող հերոսների համակող շունչը,— այս ամենը կաթիլ առ կաթիլ լըցվում են երիտասարդ Մահարու հոգեկան աշխարհը, նրան կանգնեցնում հոգեբանական փակուղուց դուրս գալու անդիմադրելի ձգտման առաջ:

Մահարու վրա մեծ ազդեցություն է թողնում նրա ծանոթությունը գրական հորիզոնում փայլատակած Եղիշե Չարենցի հետ:

«Սիամանթոյի ահարկու տեսիլներով էի հուզվում, Վարուժանն էր ինձ տանում մինչև հեթանոսականը, լիափռում էի Մեծարենցի «Ճամփաներուն վրա», ինձ գրավում էր Թեքեյանի «Հանըմը», Կընուտ Համսունի «Պանը»:

Ու ևս տեսա, ճանաչեցի Չարենցին»:

Մահարին շարունակ «հաճախում էր» այն որբանոցը, ուր հասարակ դաստիարակի պաշտոնով աշխատում էր Չարենցը: Իր հետ տանում էր բանաստեղծությունների, աշակերտական սևտրերը և կարգում: Նկատողությունների և զրույցների մեջ անմիջական, ջերմ, անկեղծ Չարենցը, որ այդ տարիներին բացում էր հայ բանաստեղծության ռևոլյուցիոն հունը, բնականաբար, ծանր խոսքեր էլ ասում երիտասարդ Մահարու՝ կյանքից կտրված, իրականությունից «օտարացած» երգերի մասին:

Չարենցի և նրա կրտսեր բանաստեղծ-ընկերոջ բարեկամությունը շարունակվեց նաև հետագայում: «Գրական դաստիարակը» ուշադիր հետևում էր իր «սանի» անվստահ քայլերին, ներշնչում հավատ, հեռու պահում ինքնուրույնությունը կորցնելու և ուրիշներին կրկնելու վտանգից:

1923 թվականին Ալեքսանդր լույս է տեսնում Մահարու բանաստեղծությունների առաջին զրքույկը՝ «1920—23?!» տարօրինակ խորագրով: Դրան հետևում են «Յ—ազիտ օպերետը»՝ դաշնակցության դեմ ուղղված «Խնդիր մ' ալ առեք», հակակրոնական «Խորհուրդ խորհին» և «Կովկասի տերերը» ազիտականները: Սրանք ներկայացվում են Հայաստանի գյուղական ու բանվորական բեմերում, ինչպես նաև Թիֆլիսում, Բաքվում, Ռոստովում:

1924 թվականին Լենինականում լույս է տեսնում «Տիտանիկ» բանաստեղծությունների ժողովածուն: Սեփական, և՛ այս, և՛ նախորդ ժողովածուները դարձյալ «շմարսված» ազդեցությունների արդյունք են: Դրանց մեջ հեղուկացմամբ ճանաչվում են ամենատարբեր բանաստեղծների իմիտացիաները՝ սկսած Տերյանից, Եսենինից, Չարենցից, մինչև Լեֆական-Ֆոտոտոբիստական թևի բանաստեղծները: Սուրճի ժպիտի չի կարելի կարգալ Մահարու առաջին բանաստեղծությունները, այնքան նրանք պարզունակ են իրենց ձևով, աղբաս՝ արտահայտչական միջոցներով, այնքան հեռու ժամանակի ու առօրյայի խնդիրներից:

Բանաստեղծը չի դրսևորում սոցիալական և գեղագիտական քիչ թե շատ տրոշակի հայացքներ. մերթ տարվում է Լեֆիստական «ձախույթմամբ», մերթ վերացական կոսմոպոլիտորիկայով, մերթ կաբակային անարխիզմով:

Գնամ հիմա բոսյակի պես
Ընկնեմ փողոց ընկեր գտնեմ,
Ու մտնեմ բաց դռներից ներս
Հաց ու զինի ու կին գտնեմ:

Ու կիսահարք՝ կեպիս ծոած
Մեծեմ դարպաս ու լուսամուտ,
Բռնեմ խեղդեմ, ով որ դուրս գա
Ու հեկեկամ դռների մոտ:

Մահարու առաջ ծառանում է սրբուհիտարական գրականության շարքերից դուրս մնալու վտանգը: Սկսվում են թափառումները Անդրկովկասի և Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում: Թիֆլիսում, 1924 թվականի աշնանը նորից հանդիպում է արտասահման ուղեվորվող Չարենցին: Չարենցը արդեն հրաժարվել էր Լեֆիստական ժամանակավոր տուրքերից և թևակոխել էր ստեղծագործական որոնումների նոր շրջանը:

Մահարին Թիֆլիսից դառնում է Լենինական՝ ստեղծագործական նոր ծրագրերով ու հղացումներով: Մկրտիչ Արամյանի հետ միասին նրանք հիմնադրում են Լենինականի բանվորա-գյուղացիական գրողների «Հոկտեմբեր» խմբակցությունը և Լենինականի ադիտաստիր թատրոնը («Լաստը»): «Լաստը» ունեցավ ազմեալի հաջողություն՝ քաղաքական-գաղափարախոսական, իսկ «Հոկտեմբերը»՝ Լևոնի Շիրակի ջրանցքին նվիրված չափածո շարքի հրատարակությունը:

Մահարու «Շիրակի ջրանցքը» (1925) սովետական կոնկրետ առարկային ընդհուպ մոտենալու, երկրի վերաշինությունը ստեղծագործության նյութ դարձնելու առաջին քայլն էր: Անկատար են նրա բանաստեղծությունները, անորոշ՝ պատկերները, ծայրահեղորեն պարզունակ են և մշուշապատ նոր կյանքի պատկերացումները: Մտքերի արտահայտման ռեալիստական միջոցներին փոխարինում են լեֆիստական հնչախաղն ու աղմուկը:

Մահարին, ճիշտ է դժվարություններով, ստեղծագործական ներքին հակասությունների հաղթահարման ճանապարհով ձգտում է մոտենալ իրականությանը, բաժանվել իր կողմից սխալ հասկացված Տերյանից, Չարենցից, Եսենինից և մերձենալ իսկական Չսեհեցին, Տերյանին, Եսենինին:

Մահարու հակասական տրամադրությունների հաղթահարման մեջ վճռական դեր է խաղում «Նոյեմբերի» վարած գրական առողջ քաղաքականությունը: Նորի պաթոսը, ժամանակի շունչը, մարդկային հոգեբանությունը, հայրենի երկրի բնության գույները, ժողովրդական կենցաղի գծերը, ժողովրդի պատմական անցյալն ու ներկան, ապագայի երազանքը, սոցիալիստական շինարարության առաջին բողբոջները, նոր հերոսները մտնում են պոեզիայի տեսագաղափար, զգալիորեն կոնկրետանում է թեմատիկան, բեռնավորվելով վերացական կոշերից և ֆորմալիստական «նորարարությունից»:

Նոր խոսք ասելու ստեղծագործական պահանջը դրսևան լուծում է ստանում այն իմաստով, որ այդ նորի ուղևորը չի մնում ինքնանյալաբան փորձերի շրջանակում, այլ կապվում է սոցիալական կյանքի նոր որակի հետ, երկրի ու ժողովրդի կյանքում կատարված պատմական-հոգեբանական տեղաշարժերի հետ: Բովանդակության մեջ կատարված որակական փոփոխությունները, իրենց հերթին, բերում են նոր ձևեր: Ստեղծագործական վերակառուցման վերլինթացով է հասկանալիում նաև Գ. Մահարու 1925—30 թթ.

ստեղծագործությունը: Որակական փոփոխություններ են կատարվում նրա պոեզիայի ոչ միայն թեմատիկայի, այլև լեզվի, ոճի, պատկերների սիստեմի մեջ:

Մահարին որոնում է սեփական ճանապարհներ ու ինքնուրույն ոճ, կյանքի երևույթները հոգեբանորեն, ներսից բացելու հղանակներ:

Գրողն ապրում է ստեղծագործական վերակառուցման, էսթետիզմից և գալառական միստիցիզմից աղատագրվելու, քաղաքացիական անկեղծ պաթոսով տոգորվելու շրջան: Առաջներում կյանքից մի կողմ կանգնած, հասարակական, «աշխարհիկ» տագնապաներից հեռացած, անձնասպաստան խոհերով տարված բանաստեղծը «կապույտ հեռուներից» դառնում է դեպի ժողովրդական կյանքը, դեպի ժամանակի այրող հարցերը:

Իր բանաստեղծություններում առաջին անգամ Մահարին արժարծում է պոեզիայի հասարակական կոչման, ժամանակի և արվեստի փոխհարաբերության, օրերի հետ համընթաց քայլելու պրոբլեմը:

Վերջին պոետը... դեռ չկա նա,
նա պիտի գա դեռ, պայծառ հանգով,
Ամեն մի երգն իր՝ հատու դանակ:
Ամեն մի երգն իր՝ հերկի ակոս:

Դադափարական հասունացման զգալի ճանապարհ է բաժանում «Վերջին պոետն եմ...» բանաստեղծությունը, երգը՝ հերկի ակոս, երգը՝ պայքարի ղենք, երգը՝ աշխատանքի դրող համարող բանաստեղծից:

Որպեսզի խոսքը բո շառաշով շողա,
Զուլված պետք է լինես կյանքի այրող շեշին:

Այս կարգի պոեմիկական լիցքով հարուստ չափատողներ հաճախ են խուժում Մահարու ստեղծագործական աշխարհը: Դա բանավեճ էր նախ և առաջ իր անյայտի, իր դավանած հին ուղիների դեմ: Բանավեճը, սակայն, ինքնանպաստակ չէր: Դա արդյունավետ անդրադարձավ նրա գադափարական և ստեղծագործական զարգացման վրա, որն արդեն խարսխվում էր և՛ թեմատիկական, և՛ ժանրային, և՛ մանավանդ՝ էսթետիկական որոշակի սկզբունքների վրա: Այս ճանապարհով գրողի լվուլուցիան սկսվեց նրա լիրիկական պոեմներով, շարունակվեց բալլադներում և ավարտվեց

«Մրգահաս» զրքով, ուր առավել պարզորոշ արտահայտվեցին նրա ինքնատիպ տաղանդը և գրական նուրբ վարպետությունը:

Սոցիալական խնամախոսության անցնելու տեսակետից հետաքրքրություն է ներկայացնում «Գյուղերի երգը» պոեմը: Մահարու ստեղծագործության մեջ առաջնորդում էլ կային սոցիալական իրականության ուրոշ արձագանքներ (ինչպես, օրինակ, «Երկու մանուկ էին նրանք» բանաստեղծությունը՝ կուլի մեջ զոհված բանվորի երեխաների թշվառ կենցաղի մասին), բայց այստեղ է Մահարին հաստատորեն կանգնում ստեղծագործական այն գիրքորոշման վրա, որ նոր պոետի աշխարհը պիտի դառնա ժողովրդի կյանքն ու միջավայրը, նրա պատմությունը, նրա օրերը.

Իմ երգում այն օրերն են ցուրտ,
Նրանցով եմ երգս գրել,
Իմ երգի թախիծը անձուկ
Հին դուդուկ մշուշն է փռել:
Հողերը,
Գյուղերը,
Հյուղերը,
Հանդերում խոտերը վայրի,
Սալերը, խաչը, մահը,
Երազը անձիր դաշտերի,
Դաշտերում երազող Նաիրին...

«Նաիրյան ողբերգությունը», որը Մահարին դարձնում է իր «լիրիկական խոհերի» առանցքը, «Գյուղերի երգը» պոեմում հանգես է գալիս ոչ թե ծայրահեղորեն սուրյակտիվ ընկալումների ձեվով, այլ կոնկրետ, տեսանելի բովանդակությամբ:

Մայակովսկու բառերով ասած՝ «տողերի էությունը լիրիկ» բանաստեղծը, ճիշտ է, այս պոեմում չի պարզարանում պատերազմի առաջացման սկզբնապատճառների իսկական էությունը, խոր չի թափանցում համաշխարհային մեծ երևույթի բոլոր կողմերի մեջ, սակայն հանդես է բերում ռևոլյուտական մտածողություն, երևույթները տեսնում է իրենց կոնկրետ-առարկայական հարարություններով: Ստեղծագործական այս մաներան արդեն նոր գիծ է Մահարու գրական կենսագրության մեջ: Մյուս նորությունն այն է, որ բանաստեղծն առաջվա նման տարակուսած չի կանգնում գեպրեհի «տարիային» ընթացքի առաջ, այլ հանդես է բերում ուրոշ քննադատական վերաբերմունք նաիրյան գյուղերին սոցիալապես խորթ ուժերի նկատմամբ:

Գաղափարական և գեղարվեստական այս ելակետերը, անշուշտ, դրական ազդեցություն են ունենում Մահարու պոեմի վրա, որտեղ, ճիշտ է, ուրվագծերի, տեղ-տեղ ֆրագմենտար դիտուելությունների, հեղինակի մշտարթուն լիրիկական վերաբերմունքի և անմիջական հնչերանգի միջոցով արտահայտվում է ժողովրդի տառապանքը, նաիրյան գյուղերի հնավանդ վիշտը՝ համաշխարհային առաջին պատերազմի շրջանում:

Որոշ իմաստով «Գյուղերի երգի» շարունակությունն է «Կես գիշերից մինչև առավոտ» պոեմը: Իմպերիալիստական պատերազմին այստեղ փոխաբերվում է քաղաքացիական կռիվների մարտադաշտը, որի ֆոնի վրա Մահարին գծագրում է գյուղական միամիտ, սահմանափակ պատանու անցումը հեղափոխական գիտակից պայքարի դիրքերը: Գյուղական անձուկ հորիզոնից րոտք դնելով քաղաքային միջավայր, հաղթահարելով կյանքի դժվարությունները, պատանի Ալեքը՝ պոեմի հերոսը, դուրս է գալիս մեծ կյանքի ճանապարհ: Սա է պոեմի բովանդակությունը ընդհանուր գծերով: Սակայն գեղարվեստական կատարման իմաստով պոեմն ունի լուրջ թերություններ:

Ծանրանալով արտաքին հանգամանքների վրա, բանաստեղծն աչքաթող է արել գեղարվեստական ստեղծագործության պարտադիր պայմանը՝ հերոսի հոգեբանության մշակումը: Ալեքը անհատականություն չունեցող, սոսկ գաղափարական խնդիր կատարող հերոս է: Հերոսի հոգեբանության և բնավորության անմշակությունից բացի, «Կես գիշերից մինչև առավոտ» պոեմը չունի նաև սյուժետային հստակ գծագրություն, դեպքերը ղարգանում են թուխբաձև, տարբեր դրվագների միջև չկա ներքին կապակցություն:

1929—30 թթ. Մահարին հանդես է գալիս մի շարք նոր պոեմներով՝ «Էն տարին», «Վերջին մայիսը», «Արնախնդդ վարդեր» և այլն, որոնցից որոշակիորեն առանձնանում է առաջինը: Այստեղ ևս բանաստեղծը հավատարիմ է մնում իր լիրիկական տարերքին, բայց նշանակալիցն այն է, որ Մահարու խոսքը այլևս չի բևեռվում, հին գլուխ դեպքերի ականատես պատմողը սոցիալական իրականությունը ներկայացնում է իր ընկալումներին ներդաշնակ ժողովրդական խոսքի ձևով:

Սկով բացվեց էն սև տարին,—
(Մարդացողը տեսնի բարին),—
Կարավն իշավ մամոտ բարին,

Կտուցը լիք կարմիր արին:
 Հուրը մտավ, գյուղը բռնեց,
 Ծեծեց երգիկ, ծեծեց դռներ,
 Միծաղը մեր սրտում սառավ,
 Իրար անցան, մանուկ, պառավ:
 Քլտվեն կանգնեց կտրի ծերին,
 Փնշատած թուղթ բռնեց ձեռին:
 Ասաց.— վերին ուժի կամբով,
 Բազալտրի հրամանքով:
 Կռիվ բացեց հենց էս ժամին
 Տերության հետ մեր լշեամին:
 Պիտի դեպ, պիտի զրզկի,
 Մեր վաթսնի համար կռվի:

Հայ ժողովրդի ունյուցիոն-ազատագրական պայքարի էջերին են նվիրված «Վերջին մայիսը» և «Արևախելոյ վարդեր» պոեմները:

«Արևախելոյ վարդերը», որ Մահարին անվանել է «Դրվագներ», ներկայացնում է դաշնակցական խմբապետների գործադրած բռնությունը մայիսյան ապստամբության հերոսների նկատմամբ և նրանց արյունոտ դատաստանը:

Ո. դուրս եմ ձերք,
 Ո. լուռ է անծայր դաշտը,
 Դաշտերը բուրում են դեռ
 Արնոտ մի գարուն:

Հայաստանի բանվորների և գյուղացիների մայիսյան ապստամբությունից մի զրվագ է «Վերջին մայիսը», որտեղ Մահարին վերարտադրում է «Վարդան Զորավար» դրահապատի հերոսների ողբերգական մահվան գիշերը:

Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ կատարված գաղափարական տեղաշարժը՝ պասսիվ հայեցողական պոեզիայից դեպի սոցիալական պրոբլեմատիկան, ավելի շոշափելի արտահայտություն է գտնում նրա բալլադներում:

Ահա, օրինակ, «Շուր սարի բալլադը» (1932), որը ենթավերնագրված է «Նույնաբերյան ֆրագմենտ»:

— Ինչո՞ւ ես լուռ, մայրիկ...
 Ես հիշում եմ հիմա
 Կռիվը Շուր սարի
 — Ինչո՞ւ ես տխուր, մայրիկ...
 — Քանի կտրիճ ընկավ

Շուր սարի մութ լանջում
 — Դու լալիս ես, մայրիկ...
 — Մաղիկներն են կանչում
 Շուր սարերի լանջում,
 Շուր սարերի վրա
 Մի օր քնկան նրանք,
 Հանգած որպես կրակ...
 Ախ, մնացին անտես
 էս արևին կարմիր,
 Որ բարձրացավ, ասես,
 Շուր սարերի լանջից...
 — Դու ժպտում ես մայրիկ...
 — Շուր սարերի լանջում
 Մաղիկներն են կանչում...

Հերոսական պայքարի մի ամբողջ դրամա է ամփոփված մեր և որդու զրույցի մեջ. արդար Գործի՝ ժողովրդի երջանկության համար նահատակվել են հայրենի աշխարհի կտրիճները, արյամբ են ներկել հայրենի լեռները, կանչում են նրանց սարերի ծաղիկները, բայց նրանք չկան... Այս բալլադի ուրերգական կոլորիտը միահյուսվում է լավատեսական վերջվածքին, հաստատվում է զիտակցված նահատակության՝ անմահության գաղափարը: Նույն թեման են արծարծում ռուս ղինվորի, կարմիր ձիավորի, Բաքվի քանակի կոմունարների մասին գրված բալլադները: «Բալլադ մի ռուս ղինվորի մասին» երկի կենտրոնում Հայաստանի ազատագրական կռիվների մասնակից ռուս շարքային ղինվորի կեղտալարն է:

3

Մահարու պոեզիայի վերլուծած ուղու արտահայտությունը եղավ «Մրգահաս» ժողովածուն (1932): Դա ամփոփում էր բանաստեղծի 1924—32 թթ. լիրիկական բանաստեղծությունները, ներառյալ նրա «Վարսակներ» (1928, Թիֆլիս) փոքրիկ հավաքածուն և պոեմն ու բալլադը: Այդ ժողովածուն քննադատության մեջ առաջացրեց բավական աշխույժ վեճեր: Ծխամրի և կաշվե բաճկոնակի, պոստալի ու հաստոցի՝ վերացական կոսմոքականության և տեխնիցիզմի լայն շրջանառության պայմաններում «Մրգահասը» ղիտվեց որպես անհասական լիրիկայի (այդ հասկացողությամբ) և կամերային իմաստով՝ առաջին ընձյուղներին

մեկը: Ե. Չարենցը, որ ուշի-ուշով հետևում էր Մահարու ստեղ-
ժագործության զարգացման կորուզծին, «Մրգահասը» համարեց
«տվեւտահայ լիրիկայի առաջին բանբերը, առաջին սուրհանդակը:
Նա գրեց «Մակագրություն մի գրքի վրա» ջերմ բանաստեղծու-
թյունը:

Երգերդ աղբյուր են զուլալ՝
Մեր երկրի արտից բխած՝
Մեր երկրի պես շոտոյ,
Մեր երկրի պես հորդաւատ ու բաց:

«Մրգահաս» ժողովածուի շատ բանաստեղծություններ վկայում
են, թե ինչպես բանաստեղծը, աստիճանաբար թոթափելով հին
պատկերացումների բեռը, ձգտում է մոտենալ ժողովրդական լայն
թեմատիկային՝ մի կողմից, և մարդու կենդանի անհատականու-
թյանը՝ մյուս կողմից:

Նրա զարգացման մասին հստակ գաղափար կարող է տալ
միևնույն նյութի շորջը գրած երկու բանաստեղծությունների պարզ
համեմատությունն իսկ: Առաջին բանաստեղծության նյութը վե-
րաբերում է Մահարու կյանքի վաղ շրջանին:

Ա՛խ, հին ալդու դռան ես,
Կնատեի տրտում,
Կիջներ դիշերն աննզր
Այդում իմ և իմ սրտում:

Երկրորդ բանաստեղծության մեջ «այգու» բանաստեղծական
չերպարը հետևյալ ձևափոխությանն է ենթարկվում.

Ե՛կ, անդին, Լրդիս ալդին,
Ե՛կ, ալեսկա զով է ալետեղ,
Ե՛կ, զղա շունչը կյանքի,
Ու քաղիք շողշողուն վարդեր:

Ե՛կ, անդին, ևս բեզ համար
Պահել եմ վերջին նուոր,
Գիշեր է, լույս է վարար
Ու բաց է ալդուս դուոր:

Մի դեպքում անելանելի թախիծ, անսփռի տրտմություն, հո-
գու մենակություն, աշխարհի առաջ դռները փակած հոգու տառա-
պանք, գորշ, մթամած գույներ, մյուս դեպքում՝ աշխարհի գեղեց-

կության զգացողություն, արևային, պայծառ, ծիծաղկոտ գույներ, մարդու սիրո և մարդկանց հետ ձուլվելու կենսահաստատ պաթոս, մի դեպքում՝ հեռացում, օտարացում մարդկանցից, մյուս դեպքում կյանքի ու մարդու ցնծագին փառաբանություն: «Երգի ալգու» կերպարի լայն մեկնաբանություն մե արդեն Մահարին հռչակում է իր նոր վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ, իր բաց, արևային, լուսավարար հայացքը դեպի իրականությունը:

Անգամ Մահարու նախասիրած թեմաներից մեկը՝ գաղթի ծանր ճանապարհներով անցած մանկության թեման, չնայած ողբերգական կոյուրիտին, հնչում է պայծառ, արևային գույներով: Այս տեսակետից հայ պոեզիայի հաղվագյուտ զարգերից մեկը կարող է համարվել «Բալլադ Չալտյի և առաջին սիրո մասին» բանաստեղծությունը:

Չալոն իմ շունն էր, չալ-չալ աչք ուներ,
Չալոն շրնաղ էր, պայծառ Չալո,
Ընկնում էր ոտիս, աչքը փակում էր,
Ծածկվում էր տատիս շալով:

Ես հանում էի մեր հին դրոցից
Գույնզգույն լաթեր ու սրմա,
Ջարդարում էի պոչից մինչև վիղբ
Ու տանում դաշտերը նրան:

Չալոն քայլում էր պշրուհու նման,
Սվլան պոչը բռնած ցից,
Քսվում էր ոտիս, մոռում էր մոայլ,
Մոռում էր հպարտ հաճույքից:

Մեղմ, փափուկ, ջրաներկերով հյուսված այս «իդիլիային» հաջորդում է նրա հակադրությունը.

Գաղթի մութ ճամփին կորավ իմ շունը,
Ո՛վ դիտե ո՞ր ձին կոխուսեց...
Շուրջս մեռնում էր վերջին աշունը,
Ձմեռաց ինձ ոչ մի ընկեր...

Ընդամենը չորս տողի մեջ Մահարին ծավալում է մի ամբողջ «լիրիկական դրամա»՝ համաշխարհային առաջին պատերազմում կորած մանկության դրաման:

Կառուցվածքով շատ ինքնատիպ այս բանաստեղծության մեջ Մահարին մանկության վերհուշից բացի բերում է նաև երկրորդ սի-

րո՛ խաժ աչքերով ու ոսկեգույն մաղերով աղջկա կերպար-սիմվոլը, զուգահեռի միջոցով ավելի խորացնելով ողբերգական, տխուր մանկության թեման:

Այս երկի ուղղակի շարունակությունն է «Բարդիներ» բանաստեղծությունը.

Ես փոքր էի դեռ, փոքր էի ես,
Աչքեր ունեի բարի ու մեղմ,
Արտերի ճամփին տեսա ես քեզ,
Դու այնքան աղջիկ, այնքան անմեղ:

Առաջին հանդիպում... և ինձ թվաց,
Որ նման ես դու ձերմակ դառի,
Ուղեցի քեզ հետ դաշտը դնալ,
Ու հասնել ճերմակ բարդի ծառին:

Ուղեցի, բայց դու դնացիր տուն,
Ու երազ դարձար, դարձար վերհուշ,
Փռվեց գորշագույն մի իրիկուն,
Մի Բողար հաշեց հեռվից հեռու:

Տխրագին, նուրբ ինտոնացիայով («Ու գլխիս վրա խշշում էր դաշտերում թողած ճերմակ բարդին»), արտաքուստ հովվերգական կենցաղ հիշեցնող միջավայրի մեջ (լուսնկա դաշտ, գյուղական խրճիթ ու դեղ, ճամփի եղերքին շարված բարդիներ և այլն), Մահարին ցուցադրում է ճշմարիտ զգացմունքի ընդհարումը կոպիտ իրականության հետ, առաջադրելով զեղեցիկ սիրո դադափարը:

Սահարու ինքնատիպությունը առավելապես արտահայտվում է նրա բնության երգերում: Ո՞ր բնությունն է նրան սրտամերձ: Առավելապես Արարատյան դաշտը՝ բնորոշ արեալին կոլորիտով. երկնամերձ խշշոցով բարդիներ ու առվակների եղրին բուրդ արծաթազօծ փշտոններ, հստակ երկինք ու պայծառ օդ, ծաղկուն այգեստաններ ու գյուղական ոլորապտույտ ճամփաներ, ոսկե տրտեր ու ոսկե հնձաններ, դաշտային ծաղիկներ ու արեի լույսի վարար ճառագայթներ:

Բայց Մահարին չի սահմանափակվում տոսկ պեչվածով, բնության «չեղոք» նկարչությամբ: Մահարու պեչվածը ավելի է, քան սովորական բնության պատկերը: Լիրիկական մանրանկարների մեջ զիպուկ, երբեմն անսպասելի շտրիխներով փռելով հայրենի աշխարհի գեղեցիկ անկյուններին մեկի շուրջ գույներն ու կոլորիտին երանգները՝ Մահարին արտահայտում է, Մարքսի խոսքերով

ասած, «ժպտացող բնության» ըմբռնումը: Մահարու գլխավոր տրամադրությունը, որն անցնում է նրա բանաստեղծությունների միջով, դա մարդու, կյանքի, աշխարհի սերն է, բնության և մարդու ներդաշնակության զգացումը: Ահա «Այգեստաններ» (1927) բանաստեղծությունը, որտեղ բանաստեղծը երգում է Արարատյան դաշտանկարի գույների շքեղությունն ու գեղեցկությունը.

Այգեստաններ միին, սաղարթավոր ու վեհ,
Այգեստաններ, որոնք կարկամել են, տարվել
Բլուրների վրա ու րլուրներից վեր...
Այգեստաններ...

Այգեստաններ, հուռթի ու կասաղի, հզոր
Բազուկներով կանաչ ու մրգերով գեղին,
Այգեստաններ, որոնք վարաբել են այսօր,
Ապասում են սիրով իրենց հավաքողին:

Յնկանման խաղող ու տանձ, ու բալ ու զեղձ
Իմաստություն՝ աշնան մրգերի սկս հասուն,
Իմ մրգաստան երկիր, մրգանման իմ երգ,
Երգի նման անմահ, երգի նման ասուն...

Սոեք, առեք երգրս ոսկերառ ու հլոր,
Այգեստաններ բերրի ու ձեր դիրկը տարեք...
Այգեստաններ, դուք, որ վարարել եք այսօր,
Այգեստաններ...

Ուշագրավը այստեղ այն նոր զգացողությունն է, որ Մահարին հանդես է բերում բնության հանդես: Անձուկ ու տրտում հին այգուց նա հասել է լայնասիրտ ու վարար այգեստանները, անհատական «ևսի» նեղ հորիզոնից հասել է երգի ու երկրի սինթեզին («Իմ մրգաստան երկիր, մրգանման իմ երգ»):

Մահարու երգերում բնությունն այն ճանապարհն է, որով նա ավելի սերտ է զգում կապը երկրի հետ, բնությունն այն ուղեցույցն է, որով նա զնում է հեղինակի կյանքի փառաբանությունը.

Հոսում են երգերս հիմա
Նման լուսաջուր պտի,
Անցնում են իմ երգերի հետ
Ողողված արևիկ շողքով.

— Ընդունիր երկիր, ընդունիր,
Խաղաղությունը քո պուտի,
Ես այս զաչուկի տրիբուն
Ու ծաղիկների ժողովում:

Մահարու բառարանում հաճախակի հոլովվող «ամառային ոսկե սինի», «փառահեղ աշուն», «գարնան անձրև», «տսկեհանդերձ բարդիններ», «անձրևով շնչող վարդեր», «լուսաշուր դեռ», «հասկերի բոց խրձեր», «շռայլ ալգեստառներ» և նման ուրիշ փոխաբերություններն ու մակդիրները, — արևային, պայծառ երանգներ, — ցույց են տալիս, թե որքան հարստացել է նրա լիրիկական հերոսի հոգեբանական աշխարհը, որքան աչդ հերոսը բաց սրտով ու չալըտորված հայացքով է նայում աշխարհին: Իսկ այս արևային դեպքողությունը ծնվել է հետզհետե խորացող այն կասկեից, որ բանաստեղծը զգում է վերաշինություն հղոր տենդով ապրող իր երկրի, իր ժողովրդի հետ:

Ծ, ողորի մեր հույսները,
Ցորենով, մրդերով ու վարդերով,
— Հասունություն, դու որ դալիս ես
Ոսկեվոր, ոսկեվոր մեր արտերով...

Մարդկային անհատականության և ռեզուցիոն իրականության, երգի և նոր կյանքի բնական զուգորդումից են ծնվում Հայրենիքին ձոնված հավատով լի խոսքերը:

Ես մի բոռ քո ոսկեբառ,
Ու անմահ պղնձե դրոմ,
Ես — քո երգը, երգիչը վառ,
Վախ իջած խնդության սարից:

Արեքցած նոր աշխարհի կառուցման պաթոսով, նոր մարդու փառահեղ գործերով ու վաստակներով, Մահարին իր պոեզիայի շրջապատույտի մեջ է առնում կյանքի բազմազան երևույթներ՝ սկզբած հայրենի դաշտերի կարմիր ծաղիկներից մինչև համայնական դաշտերի քրտնաթոր հերոսները:

Երկաթավոր մի քաղցր մի նոր աշխարհ է կոում,
Մի նոր երկիր է երկնում նախրյան իմ երկրում,—

Անկեղծ ոգևորությամբ գրում է բանաստեղծը, աշխատելով գտնել այդ նոր երկրի բանաստեղծական արտացոլման ճշմարիտ ռեթմն ու պատկերը: Սակայն այն նոր «սոցիալական պատվեր» նա չի հասկանում պարզունակացված ձևով, որպես «անհատական ապրումի» և «քաղաքացիական պաթոսի» հակադրություն: Բանաստեղծը չի մասնատում մարդու կենդանի հոգեբանությունը, այլ

որոնում է, երբեմն սխալվում, չի՛ գտնում՝ նորից է որոնում ժամանակի գլխավոր հույզը.

Նոր հունդեր կան հողի տակ,
Նոր ծաղիկներ կան բացվող,
Նոր մանուկներ սպիտակ,
Նոր առավոտ ու նոր ցող,
Միտ իմ պայծառ եղիր դու,
Աշխարհի դեմ, կյանքի դեմ,
Պարզ եղիր և իմաստուն,
Թող երգ լինի ժպտալու:

Մահարու «լիրիկական ֆրագմենտները», որոնցով նա արձագանքում է ժամանակի «հույզերին», տննել իրենց անհատական, մահարիական բնորոշ հնչերանգը:

Դա հնի փլատակների վրա բարձրացող նոր աշխարհի հանդեպ ցնծագին խանդավառության հնչերանգն է. կյանքի յուրաքանչյուր նորություն բանաստեղծի հոգեկան աշխարհը ներկում է խընդունքյան գուններով, արտաքնապես սովորական երևույթի մեջ նա փորձում է գտնել դրա պատմական արժեքը:

Անմիջական դիտման ճանապարհով Մահարին իր տպավորությունը հասցնում է համարյա թե ֆիզիկական շոշափելիություն: Այդպես են մասնավորապես նրա բնապատկերները, ծաղիկների ու բարդիների, անտառի ու անձրևի մասին գրած երգերը («Երեք բարդի», «Կարմիր կակաշ», «Հովվերգություն», «Գարնան անձու՛ է խշշում», «Անձրև է քո ալգու վրա», «Խշշում են բարդիները», «Սերգեյ Նսենինին» և այլն):

Սրանք ոչ միայն երգեր են, այլև քնքուշ բնակարաններ: Այդ նկարների մեջ ընթերցողը շուշափում է ժայռի կրճքին ծաղկած զվարթ, կարմիր կակաշի գեղեցկությունը, գարնան անձրևի երգը, հայրենի աշնան ակվարելային պատկերը, սաղարթախիտ բարդիների նազանքը, Արարատյան դաշտի արևի զոհոցը, գարնան հետ ծաղկած վարդերի լնջուրջունը:

Մահարու լիրիկան իր հակասությունների ու ձևական որոշ թուլությունների մեջ իսկ (անհաջող, ինքնահնար բառագործածություն, բառախաղեր հիշեցնող չափասուղեր, հանդակաղմություն մեջ ասոնանսի չափազանցված ընդգծում) սովետահայ լիրիկայի զարգացման ուշագրավ էջերից է:

Ժամանակակից առաջավոր հայ բանաստեղծներից մի քանիսը ստեղծագործական ազդակներ են ստացել Մահարու զվարթ հու-

մորից, «բալլադի ամարաթնիրից», «շուալլ ալգեստաններից», նուրբ սրինդներից, նրա անձրևի ու անտառի երգերից: Չէր սխալվում Ջարենցը, գրողների համամիութենական առաջին համագումարում՝ արտասանած ճառում նշելով նաև Գ. Մահարու՝ սովետական սյոնզիան հարստացնող «նուրբ և ինքնատիպ վարպետությունը»:

4

Քսանական թվականների վերջին տարիներին Մահարին սկսեց պոնդիային զուգահեռ գրել նաև արձակ:

Ինքնատիպության, իրեն խառնվածքին հավատարիմ մնալու առումով Գուրգեն Մահարու արձակը չափազանց հետաքրքրական երևույթ է, թերևս ավելի՝ քան չափածոն: Նրա ինքնատիպ գրելածն աննախագես է հայ դրականության մեջ:

Զվարթ հումորի շիթերով հաղեցած, համառոտ, բայց մանրամասն, ժպիտներ արձակող, երբեմն տրամաբանական ու քերականական շարահյուսման արտաքին կանոններին չենթարկվող նրա խոսքի հյուսվածքը ծնունդ է այն արվեստագետի կառուցվածքի, որը երևույթներն ու աշխարհը դիտում է սեփական հայացքով, որի խոսքի հնչերանդի մեջ անգամ զգում ես հեղինակի գեղարվեստական և նույնիսկ՝ մարդկային անհատականությունը:

Գուրգեն Մահարու արձակը մեր առաջ չի բացում կյանքի ծավալուն բնագավառներ, արձակագիրը ժողովրդական կյանքի լայնաշունչ ընդհանրացումներ չի անում, սակայն միշտ հավատարիմ է մնում իր տարերքին, մնում է նույն անմիջական, ճշմարտապատում գրողը, որ իր տեսած, ապրած, զգացած կյանքի երևույթները մատուցում է այնքան անկեղծ ու բնական, որ գրեթե մոռացնել է տալիս գրական սլաժանականությունը:

Մահարու արձակի առաջին գիրքը՝ «Միտ խանդի և Նիյցցայի պարտիզպանների մասին» խորագրով, լույս տեսավ 1929-ին: Պատմվածքների այս ժողովածուն, ինչպես նաև դրանից հետո գրված պատմվածքները («Կյանքի խաչմերուկներում», «Զիզլագներ», «Ոտնաձայներ այգուց» և այլն), հետաքրքրական են սովետական առաջ նրանով, որ այսպես ասած պրոլետարիան գրվածքներ են:

Ի՞նչ պրոլետներ են արժարժում դրանք: Գերադասեալն՝ հին և նոր կենցաղի, ընտանիքում բախվող հին և նոր հոգեբանության, սիրո և խանդի, ամուսնության և անհատի ազատության հարցերը

Եթե մի շարք պատմվածքներում («Էջեր շան հիշատակարանից», «Սերը մաքրվող կոշիկների մոտ» և այլն), անհատական կենցաղի հարցերը լուծելու, կենցաղի արատները մերկացնելու համար նա ընտրում է գեղարվեստական անհաջող ձև (օրինակ, շան քողոքը և «մտորումները» տիրոջ անհավատարմության մասին), մթագնելով խնդրի լուծումը, ապա ուրիշ գործերում նա ճշմարտախոս գրչով հանդես է գալիս սխալ հայացքների քննադատությամբ: «Երբ գարունը բացվում է...» պատմվածքում, օրինակ, նա թաքուն ժպիտով նկարագրում է ուսանող Գարեգինի և ապա՝ բանֆալի աշակերտ Գոհար Սանոյանի միամիտ ըմբռնումները մորալի մասին (սերը, — դատում են նրանք, — «բուրժուական նախապաշարմունք է»), հասարակական պարտականության և անհատական զգացմունքի ենթադրյալ հակասության մասին, և նույն անմեղ ժպիտով էլ ցույց է տալիս, թե ինչպես, այնուամենայնիվ, նրանց մեջ սկսում է դուրս բարձրացնել կաշկանդումներից ազատագրվող մարդկային զգացմունքը:

Սիրո թեման է արծարծվել «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզանների մասին» պատմվածքում: Դեմ-դիմաց կանգնած են դաշնակցական բանակի հարուստ սպան և շարքային հեղափոխականը: Երկուսն էլ սիրում են Մելինին: Սա մեկի մեջ «գնահատում է» նրա հարստությունը, բարեկեցիկ վիճակը, մյուսի մոտ՝ պայմանականությունից ազատ զգացմունքը: Ո՞ւմ հետ գնալ, ո՞ր ճանապարհն ընտրել, տ՞րե է ճշմարիտ ուղին: «Ես մարդ եմ և մի կյանք ունեմ, — ասում է Մելինը, — ես ուզում եմ քո սեղանի վրա, այդ ատրճառակի փոխաբեն, Նիցցայից պատվիրված գեղեցիկ ծաղիկներ տեսնել. ես նրանց հոտն եմ սիրում, և ոչ թե ձեր վառոդի հոտը: Իսկ դուք ուզում եք բոլորիս վայրենացնել...»: Մելինը, սակայն, չի ըմբռնում, որ ծաղիկների բուրմունքին հասնելու համար անհրաժեշտ է «ազատագրել Նիցցայի պարտիզաններին», ազատագրել այն մարդկանց, որոնց «քրտինքով աճում են բարիքներ և ծաղիկներ»: Մահարին իր հեղափոխական հերոսի վարքագծով հաստատում է այն գաղափարը, որ ծաղիկների ազատագրումը ձեռք է բերվում միայն մարդկանց ազատագրելու պայքարով, որ սոցիալական հակադիր ուժերի ճակատագրական բախման մեջ ծաղիկներից առավել կարևոր է կամուրջ դրավելը, դրոհի գնալը, իր կողքին ամեն մի դժվարություն տանող, ժամանակավոր հոգսերին դիմացող, պայքարը գնահատող սիրած կին ունենալը:

Այդպիսին չէ Մելինը: Նրան խորթ են աշխատավորական այն

հոծ զանգվածները, որոնք սեփական շաղկունքների ուժով ցանում են գեղեցկության և մարդկայնության ծաղկիները, որոնք կերտում են իրենց ապագան: Մեկինը դաշնակցական պայլի հետ փախչում է արտասահման: «Այն ժամանակ ինձ հետ կռվող ընկերները կարող են վկայել,— պատմում է հեղափոխականը,—որ ես լավ կռվեցի. ավելին, ես խիզախ հրաշքներ գործեցի: Ամենավտանգավոր դրոհի նախօրյակին, երբ հիշում էի Մեկինին, ամեն ինչ հեշտ. էր թվում, ամեն ինչ թեթև: Ես երգելով էի կռվում, ես երգում էի չափողը, բարձրացնող, պայքարի մղող խանդը»:

Մահարու այս պատմվածքների մեջ չկան քանդակված կեղևաբներ. պատմվածքներում գերիշխողը հեղինակի սուբյեկտիվ խնդիրն է, դեպքերի մատուցման այսպես ասած հարեանցի, ի միջի այլոց պատումը, զրույցի ձևը: Նա զրուցում է ընթերցողի հետ, զրուցում է հերոսների հետ և նրանց մասին, նրանց և մասնակից դարձնում իր խոհերին, մեջտեղ բերում պատասխան պահանջող հարցադրումներ՝ ինչպե՞ս վարվել կյանքի այս կամ այն հանգույցի նկատմամբ:

Մահարին կիրառում է պատմվածքների կառուցման յուրահատուկ ձևեր, խոսնափում է սլուժեռահորինման ծանոթ, դործածությունից մաշված սխեմաներից և ուղղագիծ ֆարուլաներից:

Ճիշտ է, որոնումները երբեմն նրան տանում են դեպի ինքնանպատակ օրիգինալություն («Շան հիշատակարանը»՝ իր գոհհիլ անալոգիաներով), սակայն մեծ մասամբ հաջողվում են՝ ձևի մեջ չիղացնելով հեղինակի առաջադրած և ժամանակի համար բնորոշ այս կամ այն հարցադրումը:

Կառուցվածքով ու սրամիտ լուծումով հետաքրքրական է «Հին ալգու պատմությունը», ուր որպես գործող անձեր հանդես են գալիս ծառերը: Պատմվածքը սյուժե չունի, այդին «լեզու առած» պատմում է իր հին և նոր տերերի մասին: Առաջին զրույցը. «Ես նորից և նորից շնորհակալ եմ Բեյնար Բեյնարովիդից: Նորից խնամված եմ իմ արմատները, ծաղկատունն այս տարի հարստացել է նորանոր բնակիչներով, իսկ անցյալ տարվա վայրի դաշտերի տեղ բնակություն հաստատեց կեչիների մի նոր սերունդ»: Բեյնար Բեյնարովիդը լիովին վայելում է տերեւագարդի կանաչ ծիծաղը: Սակայն փոփոխում են ժամանակները. «Բեյնար Բեյնարովիդից խլեցին տունը և ինձ. պարտիզայանը նույն սիրով խնամեց իմ ճյուղերը, բայց իմ ծառուղիներում երեւցին օտար մանուկներ և տերեւթափի վերջին մրգերը նրանք կերան: Իսկ պարտիզայանի մեծ տղան, նա, որ

ամեն օր մեկնում էր տնից սպիտակ ձեռներով ու վերադառնում սև ձեռներով, նա սկսեց ավելի հպարտ ման գալ»:

Այգու ծառերի զրույցի ընթացքում Մահարին գծագրում է հնի դանդաղ անէացման նուրբ պատկերը: «Բեյնար Բեյնարովիչի տանը ինչ-որ վատ բան է կատարվում: Նրանք արձակեցին իրենց սպասուհուն և կառքը ծախեցին...», — պատմում է այգին: Հինը այսպես անվերադարձ թողնում է իր նախկին դիրքերը, իսկ նորը, որ ներկայացվում է պարտիզպանի սև ձեռքերով տղայի սիմվոլիկ կերպարով, վստահորեն մուտք է գործում կյանք. «Պարտիզպանի սև ձեռներով տղան ստացավ Բեյնար Բեյնարովիչի սենյակներից մեկը»: Սա հասարակ տեղափոխությունն է, այլ կյանքի նվաճում՝ կապված ժամանակի օրինաչափությունների հետ («Բնակվենք մեր շինած տան մեջ և վայելենք մեր մշակած այգու պտուղները», — հորդորում է տղան՝ տիրաջը հավատարմորեն ծառայող պարտիզպանին):

Այսպես՝ ծառերի խաղոցի, նրանց զրույցի մեջ քանդակվում են այգու հին տերը՝ Բեյնար Բեյնարովիչը՝ և նրա խեղճ, բայց հավատարիմ պարտիզպանը, ապա հանդես են գալիս սրանց որդիները, իրենց հոգեբանական աշխարհի յուրահատուկ փոփոխություններով: «Հին այգու պատմությունը» այլաբանական խոր իմաստ ունի. Բեյնար Բեյնարովիչի «անտրտունը» վտարումը աշխարհից և այգու վրայով փողոց անցկացնելու դեպքն արտահայտում են այն իրողությունը, որ հինը արժատներ չունի իր համար անհարազատ սոցիալական նոր միջավայրում, որ աշխարհի բոլոր պարտեզների և փողոցների ապագան «սև ձեռներով» մարդկանց է պատկանում: Սա անցյալների և եկվորների՝ 20-ական թվականներին տարածված թեմայի յուրահատուկ արտահայտությունն է: Այդ թեմային է նվիրված նաև «Մայրը» պատմվածքը:

Արտահայտման պարզությունը, գունանկարչական կոլորիտը, մշտապես արթուն սուրյեկտիվ ինտենցիան, երբեմն էքսցենտրիկ, երբեմն մեղմ, «շոյոդ» հումորը՝ Մահարու պոետիկայի այս լավագույն հատկանիշները փայլուն կիրառություն են գտել «Ուտնաձայներ այգուց» (1934—1955) պատմվածքում:

Հոգեբանական առանձին նրբերանգներից, կենցաղային հասարակ մանրամասներից հյուսված, գունանկարչական թանձր ներկերով զրված պատմվածքը բացվում է հետևյալ պոետական նախաբանով. «Բամին Լրեկոյան ծովից էր փչում, իսկ երբ բարձրանում էր լուսաստղը՝ սարից: Այն ժամանակ ծառերի տերևները շրջ-

վում էին: Եվ ոչ միայն ծառերի տերևները: Շրջվե՛լ, թեթև, գրե՛լ և հոսող ջրերի կնճիռները, տափակ տանիքների վրա բաց էլ անմշուշ, վաժ լվացքի շորերը, քաղաքի վրա իշխող քամու ջրաղացը, Կուլյտի տը, բարձր հացենիների և բարդիների վրա գիշերող թռչուն, լայն փետուրները, ինքը՝ գիշերը և Օհանես աղան...»:

Պոետական այս պատկերին հաջորդում են կյանքի ամենաիշխական պրոլան՝ անհետացած քաղաքի տարեգրության կենդանի էջը, որտեղ Մահարին չորս եղբայրների կյանքի ուրույն ընթացքի միջոցով փայլուն կերպով վերարտադրում է միջավայրի սոցիալական կառուցվածքն ու կենցաղը, գույքային-ունեցվածքային հարաբերությունները, հասարակական տարբեր աստիճանի վրա կանգնած մարդկանց հոգեբանության ու կրքերի աշխարհը: Մահարին թերևս իր ոչ մի պատմվածքում այնքան ստուգապատում չէ, որքան այստեղ,— այնքան բնական է նկարագրված հեռացած կյանքը՝ իր յուրահատուկ կոլորիտով, գույնով, ութմով: Կարելի՞ էր սոցիալական հակադրության ավելի բնութագրական պատկեր ստեղծել, քան սովորական այն տեսարանը, երբ երկու եղբայրները՝ վաճառական Օհանես աղան և շարքաշ հողագործ Մխոն բռնում են քաղաքի ճանապարհը. «Դեպի քաղաք ձգվող, ուռիներով ծառապատված լայն փողոցով դնում են: Օհանես աղան է իր սպիտակ իշու վրա նստած, և Մխոն՝ նստած իր մոխրագույն էշին: Գորգապատ թամբով, հնչուն զանգուլակներով դնում էր Օհանես աղի սպիտակ էշը և նրա հետ, կողք-կողքի Մխոյի անհամեմատ ավելի դեմոկրատիկ հագնված անասունը... Շուկա են դնում...»:

...Նրանք կողք-կողքի առաջ անցան: Օհանես աղու իշու աշխույժ վանգուլակները կենդանություն և աշխուժություն են ներշնչում նաև Մխոյի անասունին»:

Մինչ կրտսեր եղբայրը, քթի տակ մեկը երգելով, հիշում է զավակներին, դուռը, վարուցանքը, ավագ եղբայրը չոր անտառերուժյամբ որոշում է առևտրական վերելքի հետագա քայլերը: Մինչ սիրքը եղբայրը մտածում է կնոջ համար քաղաքից ամենահասարակ նվեր տանելու մասին, Օհանես աղի «բթամատի ու ցուցամատի արանքում» հավիում է ոսկին: Երկու մարդ, երկու հոգեբանություն, երկու վարքագիծ: Կերպար մեկնաբանելու ճշմարիտ, ռեալիստական ճանապարհն է դա: Մահարին ընդգծում է հակադրությունը՝ սոցիոլոգիական հավասարմությանը և վերլուծական դեմոմով, սակայն ընդգծում է այնպես, որ կարծես թե չի էլ մտածում դրա մասին:

Այս պատմվածքում գրողն արտահայտում է ասիական և եվրոպական կուլտուրաների ողբերգական բախումը, կյանքի տերերի վհատեցնող ձանձրույթը, հասարակական քեֆերին ծալապատիկ նստած վաճառականների պերճախոսության դատարկությունը և կերտում է անմոռանալի դիմապատկերներ, որոնք ձևակերտման քանդակային պլաստիկությամբ և կոլորիտով հիշեցնում են Ակսել Բակունցի «Կյորեսի» միջավայրն ու հերոսները:

Գրականության պատմության մեջ դիտված երևույթ է, որ երբ իսկական բանաստեղծները անցնում են արձակի,— դա սովորաբար տեղի է ունենում հասուն շրջանում՝ «արձակի հասակում»,— բերում են իրենց հետ խոսքի կուլտուրա՝ հարգանք բառի նկատմամբ, բառի հուզական, իմաստային արժեքի և նախադասության մեջ խոր թաքնված հնչունական հարստությունների ըմբռնում: Իհարկե, ոմանց մոտ այդ անցումը տեղի է ունենում պոեզիայի կաշկանդիչ պատերից դեպի արձակի ազատությունը դուրս գալու պահանջով: Այդպիսին չէ Մահարու արձակը. խոսքի գործածության մեջ ժլատ, պոետական, խտացած արձակ, որ երբեմն նրան տանում է դեպի անհասկանալի լինելու ուղին («Շամաշուշներ», «Փոքրիկ Վիտուշի մտածմունքները», «Օրեր», «Ծառերը ոսկեվորվում են»):

5

Գուրգեն Մահարու ինքնակենսագրական տրիլոգիայի մեջ («Մանկություն»—1929, «Պատանեկություն»—1930, «Ներիտասարդության սեմին»—1955) առավել ցայտուն են արտահայտվել նրա գրական վարպետության «տարօրինակ» գաղտնիքներն ու գրելաձևի յուրահատկությունը, նրա տաղանդի ու կենսափորձի լավագույն կողմերը:

Մանկու առձակ հասկացողությունը ամենից առաջ կապվում է գրվածքների այս շարքի հետ: Այստեղ է ամենից առաջ փայլատակում նրա ձիրքը, այստեղից է ամրապնդվում նրա կապը ընթերցողի հետ և, վերջապես, այս երկերով է գիտակցվում Մահարու տեական նշանակությունը նաև դալիբի համար:

Տրիլոգիայի մտահղացումը և գաղափարական իմաստը պարզվում է առաջին գրքին՝ «Մանկությանը» կցված պոետական հակիրճ նախաբանից. «Տարիները աղոտել են շատ բաներ, օ՛, այո շատ գծեր են ջնջվել և շատ պայծառ դեմքեր մշուշվել: Ես ուզում եմ

փրկել մնացածն ու հնարավորը իմ մանկության խորասուզվող մա-
կույկից... Հիշել եմ ուղում, վերհիշել, և դրն հեշտ և թեթև, գրել և
զգալ, որ քունքերս խփում են ներքին հուզմունքից, գրել անմշուշ,
պայծառ, պայծառ, այն քաղաքի երկնքի նման, ծովի կապույտի
նման, ալգեստանների կանաչի ու լուսնյակ գիշերների խորության
նման...»:

Այս պարբերությունը, մանավանդ մանկության խորասուզվող
ոսկե մակույկի բոլորովին անմեղ պատկերը, ապա նաև՝ պատա-
նեկությանը տրված՝ «իմ ծափ, իմ ծիծաղ, իմ կապույտ, ոսկե՝
պատանեկություն» գնահատականը, և վերջապես՝ մանկության ան-
մոռաց օրերի գունային բնորոշումները՝ «արծաթ ջուր», «ոսկե մա-
կույկ», «կապույտ կարոտ» և այլն, անցյալում, սրանից երեք
տասնամյակ առաջ, որքա՞ն սխալ մեկնությունների և հոռուն գնա-
ցող, քմահաճ եզրակացությունների առիթ են տվել:

Ի՞նչ էր ասվում Մահարու գրքի մասին:

Մահարին սրբադործում է անցյալը, ծանր մանկությունը ներ-
կայացնում է եվրոպական միջնադարի պատասորալի՝ հովվերգու-
թյան ձևով, Մահարին արցունքով ոսկեզօծում է մանկության
էջերը, կսկիծով ու ափսոսանքով է վերհիշում անիրկնելի ժամա-
նակները, ողբում է «նացիոնալիստական անցյալի վաղաժամ կո-
րուստը» (??), — ահա, ընդհանուր գծերով, այն հիմնական առար-
կությունները, որոնցով հանգես էին գալիս Մահարու գրքի ընդդի-
մախոսները:

Անցյալի իղեալականացման և անհատապաշտական հոգեբա-
նության մեղադրանքը, որ հարուցում էին ռապալական մահակներով
զինված քննադատները, տեղին կլինեն այն դեպքում, եթե Մահա-
րին ինչ-որ չափով նվազեցներ կյանքի ողբերգական երևույթները,
հարթեր իր պատկերած սոցիալական իրականության կնճիռները,
եթե նա կյանքի մեջ եղած դրական որոշ սկզբունքների և դրական
բնավորությունների կողքին անտարբեր «չեզոքություն» մոռացու-
թյան մատներ ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական շրջա-
նի և նրա առավել ողբերգական հատվածի՝ արևմտահայության
գաղթի, տեղահանության, արհավիրքի տարիների ցնցող ու սար-
սափելի անցքերը: Գրքի «արծաթաջուր», «ոսկեծամ», «ջինջ լուս-
նային» էջերի կողքին մահարիական ինտոնացիայով և հումորով,
ողբերգական շնչով ներկայացված է դարգացման բնական հունից
գուրս ընկած, աղավաղված, ցավագին մանկությունը: Միամիտ,
հիմար և ծիծաղելի ժամ, — խոստովանում է գրքի հերոսը, — քեզ

կարող էր ստեղծել միայն պատերազմը և աննորմալ այն տեղահանությունը, որ դարձրեց Հայերին և Սաթիկին, ինձ և Մելինին՝ բեղմնավորող ծաղկափոշի և առէջք, որոնք հանդիպում են միմյանց պատահական մի ձիու ստամոքսի մեջ... իսկ ե՞րբ ձիու ստամոքսի մեջ, որքան էլ բարեպատեհ լինի ծաղկափոշու և առէջքի հանդիպումը, ծաղիկներ են բուսել...»:

Էլ ի՞նչ ոսկեզօծում, երբ մանկություն ճանապարհներին չեն բուսնում անգամ ծաղիկներ... Մահարին ակամա հերքում է անցյալի սրբագործման լեզունդը, բայց հերքում է մի տեսակ «ուրախ» ժպիտով, հեգնանքի հնչերանգով: Սա Մահարու պոետիկայի, նրա գրելաձևի յուրահատկությունն է:

Տրիտգիայում հարազատորեն պահպանված է պատմականության սկզբունքը, ըստ որում, հասարակայնորեն առավել «խոսուն», ավելի հնչել, պատմական տարողություն ունեցող պահերը այնքան ավելի մեծ տեղ են զբաղում, որքան ավելի է գլխավոր հերոսը հասունանում իրադարձությունների հորձանուտի մեջ, որքան ավելի շատ բան է տեսնում, լսում, հասկանում և, որ ամենակարևորն է, «իմաստավորում»:

«Մանկության» մեջ, օրինակ, գույներն ավելի մեղմ են, հերոսի տեսողաշտն ավելի անձուկ, միջավայրի և հերոսի կապը՝ անմիջական: «Պատմականության» մեջ հորիզոնը լայնանում է, ողբերգական ցավի հնչունները հաճախակի են դառնում, իսկ այս վերջինս «Ներիտասարգության սեմին» գրքի համեմատությամբ ավելի սահմանափակ իրականություն է ընդգրկում: Այստեղ հանդես են գալիս ավելի նշանակալից դեպքեր, նշանավոր անձնավորություններ: Բայց «անձուկ» և «սահմանափակ» հորիզոնը, որ կա առաջին երկու գրքերում, արձակագրին բոլորովին էլ չի տրամադրում դեպի մի անհատի ես-ի կենսագրությունը: Մահարին վարպետորեն այս «եսից» կամտրջ է գցում դեպի ժողովրդի կյանքը, դեպի պատմական, սոցիալական, քաղաքական, կենցաղային այն իրադարձությունները, որ կատարվում են հերոսի աչքերի առաջ, յուրովի արձագանք գտնելով նրա ներաշխարհում:

Ո՞րն է, երկու խոսքով, Մահարու տրիտգիայի ընդհանուր, «մեծ» թեման. հայ ժողովրդի արևմտյան հատվածի ծանրագին նահատակությունը համաշխարհային առաջին պատերազմին նախորդող և հաջորդող տարիներին, նրա անասելի տառապանքը դադթի ճանապարհներին և ասլա դաշնակցության տիրապետության օրերին, ժողովրդի մարդկանց անցուղիները ծանր կյանքի մղձավանջի միջով

մինչև պատմական այն սահմանագիծը, երբ «Հառնեց երկիր Նաիրին՝ ավերներից և մոխիրներից, և հնամյա ու հավերժական Մասիսների առաջ պարզեց իր դրոշակը մուրճ առ մանգաղով և Արարաւի ծագող արեւով»:

Հայ գրականութեան համար վճռական նշանակութիւն ունեցող այդ թեման Մահարին վերապատկերել է տաղանդավոր գրող և ինքնատիպ արվեստով: Բեմայի մեջ նա միաժամանակ բացել է նրա տասնյակ ենթաթեմաները. քաղաքական ճնշում, սոցիալական անարդարութիւն, տնտեսական աղքատութիւն, մարդկանց հոգեբանական ծանր ապրումներ, լավ գալիքի և պայծառ եղիւրդի կարոտ, ցավ ու տառապանք, մարդկային արժանապատւութեան կորուստ, որրութիւն, ազգային վիշտ, և այլն, և այլն:

Դեպքերը նկարագրում է ականատեսը, դրանք խմաստավորում է դարձյալ ականատեսը, — բայց արդեն հասունացած, ըստ որում այս վերջինը ավելորդ «միջամտութիւններ» չի անում, տեղի-անտեղի «չի խառնւում» հերոսի ապրումի ընթացքին, այլ մի թաքուն ակնարկի, մի ժպտացող հայացքի, մի լիրիկական շեղման, հումորի մի երանգի միջոցով արտահայտում է իր վերաբերմունքը:

Զովաշունչ, սաղարթախիտ ազգեստանների և կալաչների մեջ թաղված վան քաղաքում է անցնում հերոսի անկրկնելի մանկութիւնը: Գրքի մանուկ հերոսը, ճիշտ է, երգում է այդ մանկութեան գրվագների «կապույտ շղթան», բայց այդ երգի մեջ այնքան ցավագին տխրութեան շեշտեր, այնքան ողբերգական հնչուններ կան, որ այդ երգը դառնում է բացատումն այն կոպիտ միջավայրի, որտեղ անցնում են աշխարհի վրա դեռ նոր միայն աչք բացող հերոսի առաջին տարիները: Մանուկ հերոսը ~~դեռ վերահասու~~ չէ «չարյաց պատճառներին», իրականութեանը նայում է մանկան չափորոշած, վճիռ աչքերով, նրա ընկալումները կոնկրետ-զգայական հայեցողութիւնից այն կողմ չեն անցնում, բայց այդ անմիջական պատկերացումների մեջ Մահարի-հեղինակը շատ ճշմարտութիւններ ու «գաղտնիքներ» է հուշում Մահարի-հերոսին: Մանկութեան հիշողութիւնները վերապատմելու ճանապարհով արձակագիրը ցուցադրում է, թե ինչպէս են մեծ կյանքի դեպքերը կաթիլ-կաթիլ ներծծւում երևոյալի հոգու մեջ, ինչպէս են «դոսի» անցքերը խոր ճեղքվածքներ թողնում նրա մանկութեան մեջ, ինչպէս են արտաքին միջավայրի գրվագները սեւով ներկում հերոսի պայծառ մանկութիւնը: Հիշենք հոր մասին պատմված եղիւրդները.

«Հիշում եմ, որ մեկը մեռավ, թե՛ իրեն սպանեց:

— Աճմունց պարոն Քրիքորը...

— Քո խոր՝ քեռիդ սպանեց,— ասաց գրեթե շշնջալով ինձանից մի քանի տարով մեծ, մեր դրացի Մերունը:

— Ինչի՞...

— Դհնդ, շե՛ս գիտե, հերդ արմենական էր, քեռիդ՝ դաշնակ...

— Բա քո խերն ի՞նչի...

— Հնչակ...

Հնչակ, դաշնակ, արմենակ, միայն այս մնաց հիշողությանս մեջ այս եղենական զրույցից:

Այլաբանական խմաստ է դրված հոր յղբերգական մահվան պատկերի «շարահյուսման» հիմքում. մանուկ հերոսի հոգու առաջին ցավը կապելով նախնային քաղաքում գործող քաղաքական կուսակցությունների գործունեության հետ, գրողը բարձրացնում է մանկության վարագույրի մի ծայրը՝ ի ցույց դնելով դաշնակցության արկածախնդիր գործիչների «պատմական» «հերոսապատումը»:

Ահա նաև «Ջուլհակներ» դուխը՝ հին աշխարհում մարդու յղբերգության մի թանձր, ավարտված պատկեր: Ջուլհականոցի տերը՝ Հակոբ աղան, տիրոջ իրավունքով և տիրոջ մոլուցքով խորտակում է երկու պատանիներին՝ Սեդրակի և Քինոյի նորաբողբոջ սերը:

Գյուղացիներին ծեծը, հոր սպանությունը, ջուլհականոցի զրկվազը, առաջին սիրո մերժման դեպքը հոգեկան այն առաջին ցրնցումներն են, որ մանուկ հերոսը «ճաշակում է» պատանության մեծ դեպքերի նախօրյակին:

Խիստ գործնական, դոկումենտալ հաղորդումով է սկսվում հերոսի պատանեկությունը. «Ես դուրս եկա Վանից և բռնեցի Կովկասի ճանապարհը»: Ինչպես «Մանկության» մեջ, այստեղ ևս մոտիցումը նույնն է. պատանեկության ծիծաղին խառնված է ողբերգական լացը, ավելի՛ ճիշտ՝ ծիծաղը վկայակոչվում է որպես լացի ձևվերից մեկը: Գաղթի ոլորվող ճանապարհ: Մարդկային մի անծայրածիր քարավան՝ սովահար ճանապարհներով, անքուն ու հոդնած, անօթեան տւ քաղցած, խուճապով ու անդադար, մերկ ու բուկոտն, ոտքով ու սալակներով, թախիծով ու մոլեգին ուղևորվում է դեպի Կովկաս՝ «փրկության եղերքը»:

«Պատանեկության» մեջ մեծ տեղ են գրավում ժողովրդի տեղահանության և ահալոր ողբերգության՝ դանթեական նոր դժոխքի պարունակներն ընկած մարդկանց կերպարները: Դեպքերի ալիպրտույտի մեջ ընկած, անօգնական ու մոլորված պատանի հերոսի

մտապատկերներին մեջ գծվում են Վանի հերոսական պաշտպանութ-
յան, կամավորական խմբերի կռիւլների, կսկծացող ցավով իրենց
բնավայրը թողնող, զաւթի ճամփաներին մոլորված, արգարության
ու կարեկցանքի ծարավ, հուսահատության վերջին սահմանագիծը
հասցւած մարդկանց կյանքի մեկը մյուսից ծանր դրվագները:
Ֆրագմենտար աչս դրվագներից յուրաքանչյուրը նվիրված է մի ա-
ռանձին թեմայի, պարզում է այն ժամանակվա պատմական իրա-
կանության մի առանձին կողմ:

Սովետահայ գրականության մեջ բաւականաչափ արծարծված
թեման՝ ժողովրդի «տրբանոցային կյանքի» շրջանը, առաջին անգամ
Մահարու գրչի և դիտողականության շնորհիւ սրանում է հարա-
զատ, ճշմարտացի գեղարվեստական վերարտադրութուն:

Էջմիածնի ու Դիլիջանի որբանոցների ամենօրյա, տոլորական
շարժած կենցաղի մեջ դիտված ամեն մի մանրամասնութուն, յու-
րաքանչյուր դիտված ինքնին մի փոքրիկ սյուժետային նովել է, իսկ
սյուժեների այդ շարանը, մեջքմեջ հյուսվելով, տալիս է դաշնակ-
ցության մղձավանջային տիրապետության ստույգ բնութագիրը:
Ամեն մի դրվագ մի նոր կողմից է բացում իրականութունը, յուրա-
քանչյուր, կինեմատոգրաֆի լեղվով ասած՝ «կադրը»։ Գեղարվեստա-
կան մի գլուտ է, ենթարկված արձակագրի ստեղծագործական հիմ-
նական մտահղացմանը:

Ինչպես «Մանկության», «Պատանեկության» մեջ ևս պատմող
հերոսը ինչ-որ չափով հեռավորության վրա է դնւմում հեղինա-
կից: Բայց այստեղ հեղինակը ոչ թե սոսկ հուշարար է հերոսի հա-
մար, այլ յուրահատուկ մեկնարան: Նա հերոսին ոչ միայն պատ-
մում է նրա անցյալը, այլ և «զգաստացնում է» նրան, մղումներ
տալիս՝ իմաստավորելու երևույթները, տեսնելու նրանց կապերը,
անհրաժեշտ եղրակացութուններ է թելագրում ժամանակի մասին:

«Պատանեկության» մեջ ներմտծված «հավելւալ» օրէկտիւ
պատմութուններն ու օրագրային գրառումները, կենցաղի մանրա-
մասնութուններն ու ալլաբանական խորհրդածութունները, «կողմ-
նակի» դրվագներն ու շտրիխները արտաքուստ ցրիւլ տպավորու-
թյուն թողնելով, ներքուստ խիստ միասնական են, պատմական բո-
վանդակությամբ հագեցած:

Հերոսի «օպոզիցիան» կյանքի անարդարութւններին և գոհ-
կութւններին դեմ, ազատության նրա ծարաւը, նրա «կենսափիլի-
սոփայութւնը» փայլուն արտահայտութւն են գտել «Անտառա-
լին հեքիաթ» բանաստեղծական ռիթմով գրված դլստում:

«Անտառային հերիաթի» ուղղակի շարունակությունն է «Նշնիկը» գլուխը:

«Անտառապահն ուղղեց հրացանի փողը դեպի թփուտները: Ես և Նունիկը մատներով փակեցինք մեր ականջները, որոտը խլացնելու համար:

— Բո՛ւմ, բո՛ւմ-բո՛ւմ...

Պայթեց երեք որոտ իրար հետևից:

Թփուտների մեջ մի բան թփրտաց:

Անտառապահը հրացանը հենեց ծառին և դիմեց դեպի թփուտները: Մենք լսեցինք նրա հեռու, չոր ձայնը...

— Թյո՛ւհ, սատանա...

Նա գրկել էր մի բան, և գալիս էր կարծես դժվարությամբ, ծընկին տալով:

Մոտեցավ, կանգնեց ու ծանրացած բազուկներով, խփած որսը բռնեց լուսնի դեմ, իր գլխից մի քիչ բարձր, իրենից մի քիչ հեռու լավ տեսնելու համար:

Լուսնի դունատ շողերի դեմ բռնել էր նա...

Բիլու դիակը, Բիլու դիակը...»:

Հերոսի անմիջական պատումի կողքին «հայտնվում է» արձակագիրն իր կոմենտարով. «Մարդ, ընթերցող, որքա՞ն տարօրինակ է լինում որբերի սերը, որքա՞ն տարօրինակ...

Տարիներ են անցել, տարիներ այդ օրից, բայց ամեն անգամ, երբ լուսնկա է գիշերը, ես իմ դեմ տեսնում եմ Բիլու դիակը... Իսկ ականջներին մեջ խշշում է խռոված անտառը... խռոված ու լուսնահար անտառը...»:

Հարուստ, խոր, բովանդակալից ենթաբնագիր ունի Մահարու գրքի այս անվուգական էջը, մի ենթաբնագիր, որի իմաստը հանգում է ~~քնքուշ երգի~~ ~~և~~ ~~կողպիտ~~ միջավայրի, ֆանտաստիկայի և իրականության, լուսնղեն անուրջների և ողբերգական հանգամանքների բախմանը:

Բիլու ճակատագիրը խորհրդանշում է հաղարավոր հայ որբերի «տարօրինակ», ծա՛նր ճակատագիրը «խռոված» այն աշարիներին, երբ մարդկային կյանքը ենթարկված էր «կույր պատահականությունների» օրինաչափությանը:

Բնությանը մերձեցող, բնությունն իր հոգու «գեղեցիկ ապաստարանը» համարող ուսմանտիկ հերոսի ողբերգական ղգացողությունը փայլուն կերպով արտահայտվել է Սիամանթոնից բերված հետևյալ բնաբանի մեջ.

...Բայց իմ հոգիս,
Իմ խեղճ հոգիս
Այս բոլոր քաղումներեն
Ու մահացումներեն վիրավոր.
Անտառներուն սարսափին մեջ.
Բանտարկված մնաց:

Փշրվեց անսառի գեղեցիկ հեքիաթը, կործանվեց պատանի հե-
րոսի երազների երեակայական ամրոցը, երջանկության սպիտակ
աղավնին անդամ ճեռացավ՝ փոխակերպվելով կապույտ թռչունի:
Դեպքերի ալիքը հերոսին մի վայրից նետեց մյուսը, մի կարոտից
տարավ մյուսը, նա վերստին տեսավ հարազատ ու օտար երեւոյթ-
ներ, «տխուր և ուրախ» դեմքեր: Նրա առաջ ծառացավ նոր ուղինե-
րի, նոր եզերքների ուրոնման հարցը:

Քսանամյա ընդմիջումից հետո Մահարին գրեց տրիլոգիայի
երրորդ մասը՝ «Երիտասարդության սեմին» խորագրով:

Երիտասարդական հասուն հասակը, — այս հասակի աչքերով է
հերոսը նայում կյանքին, — բնականաբար ավելի լայն իրականու-
թյուն է ընդգրկում: Ավելի է ընդլայնվում նրա տեսողաշտը: Գրա-
կան ու հասարակական միջավայր, քաղաքական պարտիաներ ու
հոսանքներ, քաղաքացիական պատերազմ ու դադթականություն,
գիվանագիտական հարաբերություններ ու «հայկական հարց»,
տնտեսական «առօրյա» երևույթներ ու հեղափոխական ցույցեր,
նոր դեպքեր ու նոր մարդիկ, բարեկամներ ու ձանձրներ, նոր տե-
ղավայրեր՝ Թիֆլիս, Վլադիկավկազ, Բաթում, — ահա ընդհանուր
գծերով, երիտասարդ հերոսի «շփման» նոր կետերը:

«Երիտասարդության սեմին» գրքում ևս հեղինակը շարունա-
կում է հայ ժողովրդի ողբերգության թեման, բայց ոչ միայն ակա-
նատեսի դիտումներն է տալիս, այլև փորձում է «գտնել» ժողովրդ-
դական ողբերգության նախապատճառները, թե ովքեր են պատաս-
խանառու անլուր տառապանքի ու տնթիվ դժբախտությունների
համար:

«Խառնակ ժամանակներին» Հայաստանն է վերհիշում հերոսը
այն ժամանակ, երբ երկիրը կանգնած էր մահվան անդունդի եզրին
երբ «հայն այդքան հարուստ չէր եղել»՝ «հասարակ ջուր ծախողի
օրական վաստակը հաճար ռուբլուց պակաս չէր», և չնայած դրան՝
«ամբողջ երկրում դործում էր մահվան սառը գերանդին», «բարե-
կամներից» լքված Հայաստանը գիվանագիտական նիստերում ճա-
նաչվում էր սոսկ իբրև աշխարհագրական հասկացողություն, նրա

«կառավարման մանդատը» մի «հովանավորից» անցնում էր մյուս սին:

Ռեալիստական թանձր ներկերով է վերարտադրված «խառն ժամանակներին» կենցաղային կոլորիտը՝ ջուր ծախող, ոտաբոբիկ երեխաներ, ճաշի հերթի կանգնած տանջահար գաղթականներ, տղատերի քարավաններ, պարենավորման քարտեր, պառլամենտի դրոշների առաջ սովից գալարվող որբեր, շուկաներում վիստող փերեղակներ: «Դաշնակցության» պարտիան, որ իր ավանտյուրիստական գործունեության համար անմեղ և խոնարհ ժողովրդին տանում է դեպի կործանում, Մահարու գրքում հանդես է գալիս որպես հակաժողովրդական պարտիա, որի համար ծեղի արժեք չունի մորթվող ժողովրդի բախտը:

Մահարու մերկացնող պաթոսը ուղղված է ոչ միայն դաշնակցության տխրահույս կառավարողների արտաքուստ «հրաշագործ», «ազգանվեր», բայց ներքուստ՝ խղճով գործելակերպի, այլ արևմրտյան պետությունների կեղծ բարեսպաշտության դեմ. «Մենք ի՞նչ իմանալինք, որ հայերը չպիտի կարողանան իրենց վայելուչ պահել, մի մասը զնացել, առանց ծանր ու բարակ կշռադատելու կոտորվել է...», — ասում է Քերդոնի դիվանագիտության բանբերը, ապա խոսքով լուծում տալով «հայկական հարցին, բռնում է դարձի ճամփան՝ «անհետաձգելի գործերը» կարգավորելու:

Տրիտգիալի բարձրակետում հնչում է հեղափոխության ճանապարհով, Սովետական Ռուսաստանի օգնությամբ Հայաստանի ազգային ու սոցիալական ազատագրման թեման: Գրքի հերոսը, գտնվելով խաչածն ազդեցությունների կենտրոնում, արդեն կյանքի հասունության շեմքին, կանգնում է մուրճ ու մանգաղի իշխանության դրոշի տակ, որին ապավինեցին հայ ժողովրդի բոլոր աղնիվ դավակները, զրանց թվում՝ Հովհ. Թումանյանը, Վ. Տերյանը, Ե. Չարենը...

Մահարու արձակր նոր էջ բացեց մեր գրականության մեջ: Գրողը բերեց բոլորովին ինքնատիպ, միայն իրեն պատկանող, միայն իր աշխարհը արտահայտող գրական ոճ ու գեղարվեստական սկզբունքներ: Նա «հեռադավ» տրագիդիոն գեղարվեստական մտածողությունից՝ իր սեփական ձևը գտնելու համար: Բայց այդ շեղումը չկատարվեց տրագիդիան ոտնահարելու հաշվին:

Հենվելով հայ և օտար գրականությունների կուտակած փորձի վրա (Եղիշի Չարենը, Շուրմ-Ալեյխեմ, Կնուտ Համսուն), Մահարին, սակայն, այդ «ազդեցություններին» մեջ պահպանեց իր գրական անհատականությունը, իր սեփական ոճի գույները:

Մահարու համար իրականությունը չի տեսելու այդպիսի եղանակ է նրա շուայլ հումորը:

Նրա տրիլոգիան լեյուն է հումորով, հեգնանքով, ժպտաներով, առավելապես հումորով, բայց դա յուրահատուկ հումոր է՝ նուրբ, անսպասելի, շարաճճիությամբ հասնող, որի մեջ ղղում ես հեղինակի սուբյեկտիվ էնտոնացիան, նրա պարզ հայացքը աշխարհի վրա, նրա ասլուսմանի և ներկայացրած կյանքի ողբերգական ընկալումների ուժգնությունը: Եթե համեմատության համար Վուդհոուսի բերենք կերպարվեստի բնագավառից, ապա կարող ենք ասել, որ Մահարին հաճախ լուսավոր գույներ դիտում է մուգ ֆոնի վրա կամ հակառակը՝ առավել տպավորիչ դարձնելու համար իր խոսքի ներգործության ուժը: Ահա մի հատված պատանի հերոսի որբանոցային օրագրությունից. «Այսօր եկավ Արտաշի մայրը և գտավ Արտաշին: Արտաշի մայրը լաց եղավ, Արտաշն էլ լաց եղավ: Հետո հավաքվեցին որբեր, նրանք էլ լաց եղան: Եկան օրիորդներ. օրիորդներն էլ լաց եղան: Բոլորն էլ մի խոսքով լաց եղան: Շատ ուրախ էր...»: Արձակագիրը հաճախ է ընտրում այնպիսի դրուժյուններ և մտցնում հյուսվածքի մեջ, որոնք ծիծաղելի են արտահայտման ձևով և կատարելապես ողբերգական՝ իրենց բովանդակությամբ: Սա Մահարու հումորի էսթետիկական առանձնահատկությունն է:

Մահարու գրքի գլխավոր հերոսը հեղինակն է՝ աարբեր հասակներում: Մանուկ Գուրիսը ապրում է Վանում, ապա բռնում է դադթի ճանապարհը, հասնում է Կովկաս, շփվում է նոր շրջապատի հետ, հանդիպում նոր մարդկանց, և հասունանում իբրև մարդ ու քաղաքայի: Ուրիշ ֆաբուլա, կողմնակի սյուժետային ճյուղեր հակիրճախոս Գուրգեն Մահարու համար այս ծավալով «վիթխարի» երկը չունի:

Բայց երկի թողած տպավորությունը և բովանդակությունը հակադարձ համեմատական են նրա հասարակ ու պարզ ֆաբուլային: Մահարին ամբողջ գրքի ընթացքում քայլ առ քայլ վերլուծում է իր հոգեբանությունը, պատմում իր մանկական, պատանեկան, երիտասարդական հասակի տպավորությունները և ապա, որպես հեղինակ, հեռանում, բաժանվում է հերոսից՝ վերաբերմունք արտահայտելու համար:

Գեղարվեստական նուրբ տակտով, Մահարին պահպանում է իրականության երևույթների ճշմարիտ արտացոլման սկզբունքը, դրանք մատուցում է այնպես, ինչպես երևացել է սկզբում երեխային, ապա՝ պատանուն, այնուհետև՝ երիտասարդին:

«Մանկություն» գրքում ամեն ինչ մանկական է, չկա «վերլուծ-
ֆուլթյան» հեռավոր նշույլ անգամ, «Պատանեկության» մեջ ուժե-
ղանում են հեղինակի սրտի զարկերը, սրվում է միտքը, առաջվա
«անհոգությունը» թողած, նա տանջագին է վերապրում հայ մա-
նուկների ծանր ողբերգությունը, իսկ «Երիտասարդության սեմին»
գրքում հերոսը դառնում է ավելի ծանրախոհ, «նստած», դատողա-
կան, խուզարկու, առաջվա հումորին ու ժպիտներին փոխարինում
են փայլատակող ծաղրն ու տղղակի մերկացնող հնչերանգները:
Եվ թերևս այս պարագայով պետք է բացատրել այն, որ Մահաբու
եռագրության վերջին մասին պակասում է ոճի այն անմիջականու-
թյունը, որը հատուկ է գրքի առաջին երկու մասերին:

Ամեն մի երևույթ ունի իր սկիզբը և պատմությունը: Մահա-
րին արձակի բնագավառն է թեակոխել չափածոյից, և այս վերջի-
նից է բերել շատ հատկանիշներ՝ ոճաբանական սինոնիմների
առատությունը, բառի էմոցիոնալ երանգավորումը, էպիտետի ան-
սպասելիությունը, բնության գույների արտահայտման պոետական
գիծը, հոգեբանական պառուզայի հնարը, նույնիսկ կետագրության
ստարօրինակությունները:

Մահարին արձակի մեջ, ինչպես ասացինք, չափածոյին հա-
տուկ ոճաբանական հնարներ է օգտագործում՝ անականի ետադաս
կիրառություն («անտառը զանգրահեր», «լուսինը ջինջ»), դարձ-
վածքի երկհերթ կրկնություն («ծիծաղեց, զրնգուն ծիծաղով ծիծա-
ղեց»), անսովոր էպիտետներ («բարակ հառաչանք», «վարար գի-
շեր», «վիթխարի գիշեր», «վարարած լուսին»), մի պարբերության
վերջը՝ մյուսի առաջին տող դարձնելու հնարը («քայլում եմ
ստվերների ժանյակների վրայով, իսկ սիրտս երգում է, երգում
է սիրտս, իսկ ես լեցված եմ նոր ճայթող հունդերի...») և այլն:

Բառի նման կիրառություններով, Մահարին, անպայման, ել-
նում է այն սկզբունքից, որ ժամանակը պահանջում է իր արտա-
հայտչական նոր ձևը, առաջ է քաշում ոճի թարմացման հարցը:

6

Տասը տարվա ակամա դադարից հետո, 1947-ին Գուրգեն Մա-
հարին նորից վերադառնում է գրական աշխատանքի, գերադանցո-
րեն ղեգավելուով թարգմանություններով: Սակայն Մահարին ավելի

արդյունավետ է աշխատում 1954-ից հետո, վերահրատարակելով նախորդ շրջանում գրած չափածոն և արձակը, գրելով նոր գործեր՝ բանաստեղծություններ, պատմվածքներ, մանրապատումներ, հոգ-վածներ:

Մահարու ստեղծագործության համար՝ և՛ անցյալի փորձի իմաստավորման, և՛ հեռանկարը որոշելու իմաստով, բնորոշ է «Կարմիր կակաչներ» պատմվածքը (1947—1948): Այստեղ, Վահան Տերյանի կյանքի մի իմաստալից դրվագի միջոցով, նա արժարժում է հեղափոխության և արվեստի, ավելին՝ հեղափոխության և գեղեցկի փոխհարաբերության պրոբլեմը: Մոռացված մի պատմության վերհուշ է պատմվածքի սյուժետային հիմքը. քաղաքում հայտնի ծաղկավաճառատուն է այցելում Երևան ժամանած մեծ բանաստեղծը՝ Վ. Տերյանը, և ծաղկավաճառի աղջկան պոտովիրում է կարմիր կակաչներ պահել իր համար: Իսկ հայրը Տերյանի համար պահված ծաղիկները հանձնում է «լավ տղերանց»: Դեպքն առերևույթ մեծ տառադրություն չունի, բայց էական էն այն դատողությունները, որ հյուսվում են ծաղիկների շուրջը: Վ. Տերյանը՝ ծաղիկների բանաստեղծը՝ արդեն ոտք դրած հեղափոխական պայքարի ուղին, այնուամենայնիվ, չի մոռանում ծաղիկները՝ գեղեցկությունը, և ժողովրդի ազատագրական պայքարի իմաստը տեսնում է այն բանի մեջ, որ արդարություն լինի, «ծաղիկներն էլ ուրախ լինեն», որ այլևս «չթախժեն աշխարհի ծաղիկները», աշխարհը մարդու առաջ բացվի իր բոլոր պայծառ, արևավոր գույներով:

Հեղափոխությունը, — ասում է արձակագիրը կարմիր կակաչների սիմվոլով, — ոչ միայն չի խորտակել գեղեցկությունը, այլև սովետական մարդուն է բաշխել «միլիոնավոր կարմիր կակաչներ», որոնց «ուրախության» համար նահատակվեցին ժողովրդի լավագույն զավակները: Մահարին ընտրել է և ոչ թե «հորինել» մի եղակի մանրուք՝ ցուցադրելու հասարակական գիտակցության մեջ կատարված տեղաշարժերը: Կակաչների խորհրդանշանը պարունակում է կենսական հարուստ բովանդակություն:

Պատմվածքում, ինչպես արձակագիրն է խոստովանում, չկան «լայնարձակ» արձակին բնորոշ «կենդանի մարդիկ, որոնք ասորում են, շնչում, սիրում են, տանջվում, ժպտում են, լալիս, սպաքարում են, հաղթում», բայց դա չի խանգարել նրան՝ խոսացած ձևով, ընթերցողի համար անտեսանելի ուղիներով ցուցադրել մարդու մեջ հեղափոխության ազդեցության արթնացած գեղեցկության սերն ու ծարավը:

Կյանքի և արվեստի փոխհարաբերության պրոբլեմը, դարձյալ խոհական երանգավորումով և խորհրդանշանների արտահայտչական միջոցի օգնությամբ, դրված է Մահարու «Թե ինչ պատմեցին» («Հեկտեմբերյան քանդակներ») մանրանկարների շարքում: Պատմում են երաժշտական չորս գործիք՝ դաշնամուրը, սրինգը, ջութակը, շեփորը: Նրանցից յուրաքանչյուրի միջոցով վերարտագրված է հեղափոխության աստիճանական ընթացքը և այդ ընթացքի մեջ արտահայտված ժողովրդի կյանքում արվեստի դերի ըմբռնումների մեջ կատարված փոփոխությունները:

Մահարու նոր պատմվածքների մի մասը նվիրված է մեր երկրի Հյուսիսում ապրող մարդկանց կյանքին: Մահարու Հյուսիսը նույնքան հետաքրքրական է և առօրեական, որքան նրա Հայաստանը: Պատմվածքների հյուսվածքը նույնպիսի արևով ու զվարթությամբ է ողողված, ինչպես տաք, արևային Հայաստանին նվիրված գործերում:

Մահարին կարողանում է գրավիչ դարձնել պատմվածքը՝ առանց «գրավիչ», «հետաքրքրաշարժ» սյուժեների: Հոգեբանական պայքարը, կենցաղային հասարակ մանրուքը, — ահա նրա ստեղծագործական ուղեցույցը: Այս սկզբունքով են գրված «Մի անգամ գերեզմանատանը», «Արջը ծխամորճով», «Անմեղ մեղավորներ», «Ողբերգություն թռչանոցում» պատմվածքները:

Մանրապատումից ու պատմվածքից բացի, վերջին շրջանում Գ. Մահարին առանձնասկս եռանդուն գործ է կատարում քննադատության ասպարեղում: Գրում է հողվածներ, գրախոսություններ, գրական նկատողություններ՝ առաջ քաշելով գրականության ժողովրդայնության, պոետական նորարարության, արվեստագետի ինքնատիպության, լիրիկայի տեսողաշտի լայնացման հարցերը:

Գրականության պատմության համար մնայուն արժեք է ներկայացնում «Չարենց-Նամե» մեմուարը: Սա բաղկացած է «մեծ ուխտի կարմիր ուխտավորի», մեր դարաշրջանի տաղանդավոր բանաստեղծի կյանքը, գրական կենցաղը, բնավորությունը, կապերը բացահայտող առանձին ֆրագմենտար դրվագներից, ու հակիրճ, անմիջական բնութագրումներից:

Մահարին այժմ գրում է «Կոմիտաս» ողբերգությունը և «Այրվող ալգեստան» վեպը:

Ս Կ Ր Տ Ի Չ Ա Ր Մ Ե Ն

Մկրտիչ Արմենը՝ տոլետահայ գրականության առաջին դորականչի «ամենակրտսեր» անդամը, անցել է ստեղծագործական բարդ, անհավասարաշափ, հակասական ճանապարհ և դարձել արձակագրության հայտնի դեմքերից մեկը։ Նրա «Հեղինար աղբյուր» հոգեբանական վիպակը, «Կարմիր և կապույտ փողկապներ», «Յասվա» վեպերը, մի շարք պատմվածքներ արդարացիորեն լայն մասսայականություն են վայելում ընթերցողների շրջանում։

1

Մկրտիչ Արմենը (Մկրտիչ Հարությունյան) ծնվել է 1906 թվականին, Ալեքսանդրապոլ (Լենինական) քաղաքում, արհեստավորի ընտանիքում։

Վաղ հասակում զրկվելով հորից, Արմենը որոշ ժամանակ (1922—1923) անց է կացնում հայրենի քաղաքում բաղված ամերիկյան որբանոցներում։ Կենսագրության այս շրջանի դեպքերը հետագայում արտացոլում գտան նրա «Սկաուտ № 89» վիպակում։

Արմենի գրական հետաքրքրություններն առաջ են գալիս որբանոցային տարիներին, ապա ամրապնդվում կոմերիտական աշխատանքի անցնելու շրջանում (1924—1925)։

Գրական հակումներ ունեցող պատանին եռանդով մասնակցում է հայրենի քաղաքի գեղարվեստական կյանքին, գրելով կոմերիտական ագիտկաներ, «կարճամետրաժ» պիեսներ՝ ակում-

բային բեմերի համար, հրատարակելով գրական ձեռագիր թերթեր: 1923 թ. «Բանվոր» թերթում տպագրվում է Արմենի առաջին բանաստեղծությունը («Անդրկովկաս»): Շուտով Արմենը ներգրավվում է պրոլետարական գրական շարժման մեջ, կենդանականի «Հոկտեմբեր» խմբակը հիմնադրվում է նրա ամենագործոն մասնակցությամբ:

1925-ին կենդանանում լույս է տեսնում Արմենի «Շիրկանալ» ժողովածուն. դրան հետևում են բանաստեղծական ուրիշ ժողովածուներ («Կոմսոմոլիա»,—1926, Երևան, «Երկաթավորվող երկրի երգեր»,—1927, Երևան):

Բանաստեղծական առաջին փորձերը գերազանցորեն ժամանակակից բանաստեղծների կիրառած ձևերի ոճավորումներ էին՝ տեխնիցիզմի և լեֆական ուսուլիտարիզմի ոգով: Դրականն այն էր, որ երիտասարդ բանաստեղծը սկզբից արդեն արժարժում է հասարակական թեմաներ, չգայթակղվելով նեղ էսթետիկական խնդիրներով, որ բնորոշ էր ժամանակի գրական երիտասարդության մի մասին:

Այդ տարիները արդիական նյութի և պոեզիայի պայքարի տարիներ էին՝ որոնումների բուռն կնիքով: Արմենը նույնպես կենդանի շփման մեջ էր ժամանակի մթնոլորտի հետ,—դրանով է բացատրվում նրա բանաստեղծական առաջին, չհասունացած ու անկազմակերպ փորձերի ընդգծված նպատակաբանական ուղղությունը:

«Պողպատե գութանի, երկաթե ձիու»՝ նոր տեխնիկայի կարոտը, որ «Երկաթավորվող երկրի երգեր» չափածո շարքի հիմնական տրամադրությունն է, Արմենին նույնպես, ուրիշների նման, տանում է առարկայապաշտության, «երկաթե քաղաքակրթության» պաշտամունքի ուղիներով: Պոեզիայի զաղափարականության ստույգ չափանիշը նա համարում է «արտադրական կոլորիտը»,—սրանով են բնութագրվում նույնիսկ մարդկային ամենամտերմական զգացմունքները:

1926 թվականից չափածոյին զուգահեռ (չափածո, որ այնպես էլ չդարձավ լիարժեք պոեզիա), Արմենը դրում է արձակ երկեր: «Նորք» հանդեսում 1926 թվականին տպագրվում է Արմենի առաջին պատմվածքը՝ «Խորտակվող հոգիների փողոցում»: Շուտով արձակը դառնում է նրա ստեղծագործության հիմնական ասպարեզը (երբեմն միայն, միջանկյալ, Արմենը վերադառնում է չափածոյին. 1931 թ. գրում է «Գաղաչին երազ» պոեմը՝ բանաստեղծությունը արտադրողականությամբ «լրացնելու» լեֆիստական հրահանգների ոգով):

Ստեղծագործական նկատելի երկվությամբ ու հակասութուններով են բնութագրվում Արմենի սկզբնական շրջանի նաև արձակ երկերն ու գեղագիտական ըմբռնումները: 1928—29 թթ. ընթացքում հրապարակվում են Արմենի պատմվածքների ժողովածուների երեք պրակները, որոնք հայտնի են «կումերիտական պատմվածքներ» անունով, և «Զուբեհա» վիպակը:

Այդ պատմվածքները լայն արձագանք գտան մասնավորապես երիտասարդ ընթերցողների շրջանում: Աշխույժ հետաքրքրությունը բացատրվում էր Արմենի պատմվածք-էսքիզների մեջ արծարծված հոգեբանական խնդիրների սրությամբ ու հրատապությամբ:

Հին հոգեբանության, հին կենցաղի, էթիկական հին նորմերի դեմ ուղղված սուր պայքարի տարիներ էին. պայքարն այնքան մոլեգին էր, որ մարդկային հավերժական զգացմունքները՝ սեր, խանդ և այլն, նույնպես հանրավի, դիտվում էին իբրև «բուրժուական հոգեբանության» մնացուկներ՝ անցյալի վերապրուկներ, իսկ անհատական զգացմունքների սահմանափակումն ու կաշկանդումը հեղափոխական ասկետիզմի արտահայտության ձևեր: Մի շարք պատմվածքներով («խանդ», «խորտակված հոգիների փողոցում», «Շրջում էր էնտուզիաստը» և այլն), Արմենը անմիջապես «խառնվում էր» սիրո և ամուսնության հարցերի շուրջը բորբոքված վիճաբանություններին, փորձելով դրանց տալ իր լուծումը, հասարակական բնության առարկա դարձնել ժամանակի երիտասարդ հերոսների՝ կոմերիտական ակտիվիստների, գյուղ մեկնած հրահանգիչների, աշխատանքային էնտուզիաստների, արտադրության առաջավորների վերաբերմունքը իրենց «անձնական կյանքի» խնդիրների նկատմամբ:

Ահա «խորտակված հոգիների փողոցում» պատմվածքի հերոսը՝ կոմերիտական հրահանգիչը, որը գյուղից արձակուրդ գալով քաղաք, սիրահարվում է մի աղջկա՝ Անահիտին: Նրանց սերը, սակայն, կարճատև ընթացք է ունենում: Անահիտի մեջ տեսնելով «ոչ կոմերիտական գծեր», հրահանգիչը հեռանում է նրանից. «Գնաս բարով, սիրելի Անահիտ, իսկ ես պետք է դիմացի գյուղը հասնեմ»: Այսպես կտրուկ «լուծելով» սոցիալական պատկանելիության և անձնական զգացմունքի հակասությունը, Արմենի երիտասարդ հերոսը, այնուամենայնիվ, ներքուստ ապրում է խորտակված զգացմունքի դրաման. «Քայլում էի գյուղերի ճանապարհներով և մտածում էի միայն այն աղջկա մասին, որ շատ տարօրինակ գծեր տներ... Հին հոգեբանություն ուներ»: Պատմվածքն ավարտվում է

հերոսի «ինքնաարտահայտման» հետեյալ բնորոշ խոհով. «Այս ինչ քախի՞ծ է նստել սրտիս մեջ»։ Նույն փոխհարաբերությունը կրկնվում է «Խանդ» պատմվածքում։ 20-ամյա ակտիվիստը ամուսնանում է 18-ամյա մի աղջկա հետ։ Աստղիկը կոմերիտական չէ։ Հասարակական կարծիքի ճնշման տակ տղան շարունակ նրան էր դիմում «դու ինչու՞ կոմերիտական չես» հարցով։ Հետո տեղեկանալով, որ Աստղիկի մեջ «նստած է» հին հոգեբանությունը (նա փոքրուց դաստիարակվել էր աստվածապաշտության ոգով՝ հավատացյալ էր), խաչ է քաշում իր զգացմունքների վրա, կոպտորեն վիրավորում է նրան և բաժանվում։ «Ես այն ժամանակ իզուր էի կարծում,— պատմում է հերոսը,— թե հաշտ ապրելու և սիրելու համար բավական է լինել միայն երիտասարդ և տաքարյուն»։ Նախորդ պատմվածքի նման, «Խաչողը» ևս ավարտվում է բաժանման թախծի նրբերանգով. «Ո՞րտեղ ես հիմա, Աստղիկ... լսո՞ւմ ես ինձ...»։

Արմենի պատմվածքները աուրք էին 20-ական թվականների այն մոլորություններին, որոնք սերը համարում էին քաղքենիություն, կամ լավագույն դեպքում «արգելված գոտի»՝ «պայքարով ու գրոհով» տարված երիտասարդության համար։ Արտացոլելով նորմայի արժեք ստացած մտայնության զիզղագները, Արմենի պատմվածքներում միաժամանակ տեղ են գտնում այդ մտայնության դեմ ուղղված որոշ քննադատական դիտողություններ,— դրա վկայությունն են հիշյալ երկու պատմվածքի եզրափակիչ տողերը։

«Խորտակված հոգիների փողոցը» ունի այսպիսի վերջաբան. «Գիմաղի արտի մեջ որքան տուղտ կա։ Դրանց ղեղին բաժակաթերթերն արեւի պես են փայլում երկար ցողունների վրա։ Ի՞նչ արտ է դա։

Դա Կոմունաշենի «խորտակված» հոգիների փողոցն է, այն հոգիների, որոնք կարող էին նոր աշխարհինը լինել, բայց եղան հնինը։ Ես ինքս եմ այդպես անվանել այդ փողոցը։

Գրպանոմս մի նկար կա, մի լուսանկար։ Հանում եմ և նայում։ Ես քեզ շատ էի սիրում։ Դու մեռել ես այժմ ինձ համար, բայց քո հիշատակն եմ սիրում հիմա էլ»։

«Տաքարյուն կոպտության» դեմ ուղղված ափսոսանքի ու զղջման լիցք ունի նաև «Խանդի» վերջաբանը. «Գիտեմ, որ առաջին հերթին հարկավոր է հոգու միասնություն, իսկ եթե չկա այն, ապա՝ ստեղծել... Ստեղծել համառությամբ, համբերությամբ, տակտով...»։

Հարցը կարծես թե ճիշտ է դրվում, բայց շատ անհամարձակ.

թախիծի, հիշատակի, կարոտի, զգացմունքների խորտակման թեման չի առնչվում բուն նյութի հետ,—գրանք սոսկ պայմանական հրահանգներ են, որոնք վերջ ի վերջո հանգեցնում են սիրո և ամուսնության վերաբերյալ այն ժամանակ տարածված «մի բաժակ ջրի» տեսությունը:

Իրենց բնույթով նպատակաբանական (պրոբլեմները առաջադրում են ոչ թե հերոսներն իրենք, այլ հեղինակը), գաղափարներով՝ հակասական, արտահայտման ձևերով՝ պայմանական պատմվածքների կողքին, գրեթե միաժամանակ, Արմենը գրում է նաև ռեալիստական հիմք ունեցող, ժամանակի որոշ ըմբռնումները և երիտասարդության առօրյալի որոշ կողմերը ցուցադրող պատմվածքներ («Ծաղկավոր չիթը», «Սոնա», «Արևը, հուրհրա՛ն արևը», «Մենավոր մարդկանց մասին») և արձակ բանաստեղծություններ, որոնք հեղինակն անվանում է պատմվածք-երգեր»:

Այդ պատմվածքներում, ճիշտ է առանձին, հատուկենտ, մեծ մասամբ արտաքին նբազդերով,—պատկերվում է գյուղական իրականության զարթոնքը, ցուցադրվում է նոր հողերանության ձևավորման առաջին, նախնական, սաղմնային վիճակը:

Կյանքի նոր երևույթների նկատմամբ հեղինակի մոտեցումները որոշակի արտահայտվում են նրա պատմվածքներում բազմիցս հոլովվող երկարի ու նանապարհների բանաստեղծական խորհրդանշանների միջոցով:

Ահա գրանցից մեկը. «Գետնուղուց դուրս գալիս ռելսերի ճանապարհն ու փոշու ճանապարհը իրար էին խաչաձևում: Ո՞ր ճանապարհն էր որի վրայով անցնում: Ո՞ր ճանապարհն էր կոխ տվել որին...»

Սալը ճռռալով էր գալիս և հասնում էր: Նա մոտեցավ և ուզում էր անցնել ռելսերը:—Կա՛ց,— լսվեց հանկարծ,— երկաթը փակեց սալը ճանապարհը, մի բան խաչաձևեց և անցավ շեշտակի...» («Պատմվածք-երգ ճանապարհների մասին»):

Իսկ ի՞նչ բան է երկաթը: Լսենք Արմենին. «Երկաթը կարող է տալն ու վրա անել ամեն ինչ և հիմքից փոխել աշխարհը» («Հաց-վորը»):

Երկաթը՝ ճանապարհի ղուգորդությունը, բազմանշանակ բովանդակություն ունի: Դա իրական, առարկայական երկաթին՝ գնացքին, տրամվայի ռելսերին, հանքափորի գործիքին, մի խոսքով երկաթե քաղաքակրթությանը նվիրված «ներքողից» դատ փառաբանությունն է նաև «սալալին», «հյուղակալին» նահապետա-

կանության դեմ վճռական գոտեմարտի բռնված «երկաթե մարդկանց»:

«Երկաթավորվող երկրի» խանդավառ ոռոմանտիկան, որ Արմենի առաջին պատմվածքների հիմնական հնչերանգն է, իհարկե, միակողմանի է ներկայացնում իրականությունը, նրա արտաքին նշաններով (մարդուն չի մոտենում նեոտոստ), սակայն վկայում է ժամանակի հասարակական հարցերին մոտենալու նրա ձգտումը: Սուանձին երկերում Արմենը փորձեր է կատարում տալու նաև հնի ու նորի բախման հոգեբանական անդրադարձումը:

Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում «Զուբեիդա» վիպակը:

«Զուբեիդան», անկասկած, Արմենի ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանի լավագույն երկն է:

Նյութը ազդեցանուհու վերածննդի պատմությունն է՝ չադրայի դարավոր անեծքից, նախապաշարմունքների շղթաներից մինչև իր անհատականության ճանաչումը, «շնչավոր առարկայից» մինչև իր անձնական իրավունքի գիտակից պաշտպանությունը: Հայրը՝ նախապաշարված կենցաղին դերի մի մարդ, որոշել է Զուբեիդային «մարդու տալ» հարուստ վաճառական Օսմանին: Հարսնախոսության օրը Զուբեիդան հրաժարվում է կատարել հոր կամքը՝ «նախախնամության պատվերը» և հեռանում է տնից՝ սիրած տղայի, հասարակ բանվոր Ահմադի մոտ: Առաջին հայացքից տուրքական սիրավեպ հիշեցնող այս պատմության մեջ Արմենը ուշադրությունը կենտրոնացրել է հասարակական այն գրգռիչների վրա, որոնք նպաստում են Զուբեիդայի հոգեբանական կերպարանափոխությանը: Զուբեիդան ծառանում է «դարերով սրբագործված», «վերուստ սահմանված» օրենքների դեմ ոչ միայն սիրո զգացման թելադրությամբ, այլև խորապես գիտակցելով նոր կյանքի ստեղծարար ոգին, կնոջ անհատականության ծավալման համար սովետական միջավայրի ստեղծած մարդկային մթնոլորտի վերափոխիչ նշանակությունը:

«Զուբեիդան» ուշագրավ էր ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև արտահայտման եղանակների պարզությամբ: «Խճճված» հանգուցյների, սրունք հասուկ էին Արմենի ուրիշ գործերի, այստեղ փոխարինել է կենցաղի և հանգամանքների ռեալիստական պատկերումը, սյուժեի բնական, անպայմանական ընթացքը:

«Զուբեիդայի» օրինակը ցույց տվեց անմիջական տպավորության բարեբար դերը գրական երկի գեղարվեստական ձևավորման

մեջ: Այնուհետև նույնպես, երբ Արմենը դիմում է իր կենսափորձով, իր դիտողական դաշտով անցկացրած կենդանի կյանքին՝ ստեղծում է գեղարվեստական հաջող գործեր, և ընդհակառակն, երբ ապավինում է «սրամիտ սյուժեներին»՝ աղղակներ չստանալով կյանքից, մտահղացումները համողիչ մարմնավորում չեն գտնում:

Արմենի ստեղծագործությունը սկզբից ևեթ աչքի է ընկնում գրական ձևի արդիականության դժվարին յորոնումներով: Գրողը ձգտում է հեռու մնալ փոշխալառու մաշված ուղիներից, չլինել անինքնուրույն ու անդեմ: Նա ձգտում է գտնել ավյալ բովանդակության արտահայտման արդիական ձևն ու ոճը՝ ավանդական արձակի, ռեալիստական ձևի, իր կարծիքով՝ «հետամնացության» հաղթահարման ճանապարհով: Որոնման ու հայտնագործման պահանջը, սակայն, ծայրահեղ գույներ է ստանում նրա գրվածքներում, մի դեպքում բերելով ոճավորման պաշտամունք, մյուս դեպքում՝ հանգեցնելով սուբյեկտիվիզմի ու ֆորմալիզմի:

Սուբյեկտիվիստական էսթետիկայի տեսական դրույթների կիրառության ցայտուն օրինակը Արմենի «Երևան» (1927—1931) վեպն էր, որտեղ, «արևմտյան» ու «արևելյան» ոճերի, հին Երևանի՝ չախսանների, բաղնիքների, մզկիթների, ուղտերի քարավանների Երևանի, և նոր, կոնստրուկտիվիստական սկզբունքներով վերակառուցվող Երևանի հանդիպումը տրվում է զլխավոր հերոսի՝ երիտասարդ ճարտարապետ Արմեն Բուդաղյանի երազի ու հալուցիկացի մայմանական միջոցներով: Կենդանի իրականության փաստերը տեղափոխելով հերոսի սուբյեկտիվ տպավորությունների աշխարհը, Արմենը հորինում է մի «չգիտակցված», «չիմաստավորված», ներքին հարստությունից ու կենդանի պայքարից զրկված իրականություն: Ինչպես նկատված է քննադատության մեջ, Արմենը «Երևան» վեպում «ուրվականացնում է» իրականը, կյանքի կենդանի պատկերը, և ընդհակառակը՝ հաստատում է իրականությունից վեր կանգնածը, «գերուշալը»: «Երևանը» բնորոշվում էր նաև մի ուրիշ գաղափարական արատով. Արմենը փորձում էր հիմնավորել արևելյան ժողովուրդների «առեղծվածայնությունը»՝ իբրև մշտական շարժում ազգային հատկանիշ:

Ըստ էության ֆորմալիստական փորձը՝ արտահայտելու սոցիալիստական քաղաքի երեւոյթների սինթեզը, Արմենը պաշտպանում է նաև տեսականորեն, հրապարակ բերելով «Ինչպես են գրվում վեպերը» («Գրական թերթ», 1932, № 7) հոդվածը: Այս հոդ-

վածում նա մեծ կրքով ու հետևողականորեն զարգացնում է դրական երկի ծնունդը ենթագիտակցությանը, ինտուիցիայի հիմունքներով բացատրելու իդեալիստական տեսակետը:

«Երևանը» սակայն, փակուղի չէր. Արմենը շուտով գիտակցում է նրա լուրջ ֆորմալիստական արատները և մեծ ջանքերով փորձում դուրս գալ մաներայնության ու պսիխոլոգիզմի ոլորտից:

2

30-ական թվականների սկզբին քննադատությունը շատ է զբաղվում «Արմենի պրոբլեմով»: Քննադատության ակիբի մեջ են ընկնում ոչ միայն «Երևան» էսսեյական, այլև նրա մի շարք սխալ դատողությունները գրականության առարկայի ու խնդիրների մասին: Հոգվածներում Արմենը արվեստի դասակարգայնության դրույթին մոտենում է նեղ-ուսիլիստարիստական հրահանգների ոգով, բացասելով գրականության գեղագիտական հաճույքի կոշումը, այս վերջինը շփոթելով ինքնանպատակ էսթետիզմի հետ: Չնայած ծայրահեղություններին, Արմենի դատողությունների «ռացիոնալ հատիկը» մարդու հասաբակական և անհատական հոգեբանության, նրա սոցիալական միջավայրի ու անհատական կյանքի սինթեզը գտնելու պահանջն էր: «Բևտոնի և վարդենու, տուֆի և բարդենու սինթեզը» (Արմենի խոսքերն են) գրույին հանում է «մաքուր զգացմունքների» շրջանակներից՝ դեպի սոցիալիստական շինարարության առօրյան: «Երևան», «Երեք սիրավեպ», «Քաղաքը բլուրի վրա» երկերից հետո նա հանդես է գալիս նոր ակնարկներով ու պատմվածքներով, որոնք լույս են տեսնում «Գազաթների երգը» ժողովածուում (1933): Այս ժողովածուի բնորոշ մոտիվը՝ կյանքի նոր ձևերի հաստատման համար ոտքի ելած մարդկանց խանդավառ աշխատանքն է, որի ստեղծարար հորձանքի առաջ, թեև դժվարությամբ ու ցավազին գալարումներով, նահանջում է նախկին պրովինցիան: Պրովինցիալ ռոմանտիկայի մայրամուտի թեման արծարծվում է Արմենի շատ պատմվածքներում, և դրանց մեջ առավել հետաքրքրականը «Գազաթների երգը» և «Երգ քաղաքի մասին» գործերն են:

Առաջին պատմվածքը նվիրված է հին Գյումրու ուրույն ռոմանտիկային սիրահարված բոստանչի Իսպիրի մտորումներին: Իր կյանքի մեծագույն մասը Իսպիրն անց է կացրել բարդիներով ու

ուռիններով շրջապատված իր բոստանում, վայելել նրա բարիքները, ճաշակել նրա անդորրն ու գեղեցկությունը: Ուրախ է անցել նրա կյանքը, սակայն միշտ էլ «մի տխուր քող է եղել նրա բոլոր ուրախությունների վրա»: Հողապաշտ մարդը, կյանքի մայրամուտին, ամեն անգամ աշխատանքից հետո նստել է իր բոստանի հովիկում և երազել իրեն տանջող հարցի շուրջը: Երազել է ըմբռնել «հողի խմաստությունը», բացատրել նրա գաղտնիքները, որից հետո «գոհ սրտով կթողնի իր բոստանը»: Սեփականության անեղծությունը նախանձախնդիր բոստանչին շուտով հրավիրվում է աշխատանքի՝ սովխողում, որի անհամար մարգերի մեջ կորչում են նրա բոստանի փոքրաթիվ մարգերը. «Իր փոքրիկ բոստանից այդ մեծ բոստանն ընկած Իսպիրն իրեն զգում էր ոչ թե մեծ բոստանների, այլ մի փոքրիկ մարգում»: Նա այլևս ապրում է երկակի կյանքով: Հողի խմաստությունը, իր բոստանի հովիկը, ավանդական կյանքի ձևերը նրա հոգեբանության մեջ այնքան խոր արմատներ են գցել, որ նա չի կարողանում հաշտվել համայնական կյանքի հետ: Հոգեկան երկվությունը հաղթահարելու ճանապարհը բոստանչի Իսպիրը համարում է վերադարձը գեպի իր նախկին կյանքը՝ անձուկ, բայց հարազատացած կյանք: Նա, սակայն, «չի կարողանում գտնել ճանապարհը գեպի հետ»: Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի անանուն հերոսի տարբերակն է Արմենի բոստանչին, հինը կարոտող, հինը անբող մի մարդ: Առաջինի ֆիզիկական անէացումն է հիշեցնում բոստանչու փախուստը, ասլամոլորվելը գիշերային խավաբում: Առաջինը պարտվում է նորի զեմ մղած գոտեմարտում, Արմենի հերոսն էլ է պարտվում՝ այն տարբերությամբ, որ սա միանում է հաղթողներին՝ նվաճելու նոր կյանքի գագաթները: Բակունցի հերոսի հոռետեսությանն այստեղ փոխարինում է ժողովրդական մարդու առողջ ըմբռնումը. սրանով էլ սլավամանավորվում է երկու հերոսների ճակատադրերի զանազանությունը:

«Երգ քաղաքի մասին» պատմվածքում գավառական քաղաքի արմատական կերպարանափոխության համար մեջ բերված կտորի ու գնացքի, միահարկ տների ու բազմահարկ շենքերի, այլևայլ խորհրդանշանների միջոցով դարձյալ հռչակվում է նորի հաղթանակը հնության դեմ, ցուցադրվում է պրովինցիայի խուճապահար նահանջը նորի հաղթական ընթացքի առջև: «Երգ քաղաքի մասին», «Ներանց մասին, որ փոխվեցին» պատմվածքներում ինչ-որ արտաքին վերացականություն կա, սյուժեն սլավամական է, գործողու-

թյունները՝ նույնպես: Այդ տպավորությունն ստացվում է՝ ընթերցողի հետ-սխմվողներով բացատրվելու Արմենի նախասիրությունից: Պետք է ասել, սակայն, որ Արմենի կիրառած սխմվողները սոսկ առարկայի նշանագրեր չեն, այլ զարգանալով, ստանում են հասարակական նշանակություն, արտահայտում են կյանքի զարգացման միտումները:

1933 թվականին լույս տեսաւ Արմենի «Սկաուտ № 89» պատանեկան վիպակը, իսկ 1935-ին սրա շարունակությունը՝ «Առաջին պատկոմներ» խորագրով: Հետագայում (1954) վերահրատարակելով երկու վիպակը միասին և նկատի առնելով նրանց գաղափարական, թեմատիկական և սյուժետային ազդակցությունը, Արմենը դրանք վերանվանեց «Կարմիր և կապույտ փողկապներ»՝ «Սկաուտը...» և «...Պատկոմները» վերարտադրում են հայ ժողովրդի լարված ժամանակաշրջանի՝ 20-ական թվականների առաջին տարիների իրադրությունը. Հայաստանում արդեն հաստատվել է սովետական իշխանություն, սակայն դեռևս գործում են ամենորիկյան որբանոց-սկաուտանոցները: Ամերիկյան միսիոներները՝ «Փրկության առաքյալները», օգտվելով նորաստեղծ իշխանության ժամանակավոր տնտեսական դժվարություններից, Հայաստանում ստեղծել են որբանոց-թակարդների լայն ցանց: Անվերջ պատերազմներից ու գաղթներից ուժասպառ ժողովրդի բեկորները՝ նրա պատանի սերունդը, «խնամակալվելով» ամերիկյան որբանոցում, դաստիարակվում է սկաուտական պատվիրանների՝ հնազանդության ու ստրկամտության ոգով: Դրան զուգահեռ երկրում ուժեղանում է պատկոմական շարժումը, աստիճանաբար հրազդեցությունը տարածելով սկաուտական պատվիրաններին հնազանդ պատանիների վրա և նրանց ներգրավելով իր շարքերը:

Սա է, ընդհանուր գծերով, «Կարմիր և կապույտ փողկապներ» վեպի հիմնական, առանցքային թեման:

Հայ որբերի ճակատագրի թեման Արմենից առաջ և հետո գրականության մեջ այս կամ այն չափով արժարժվել է, բայց ուրիշ ոչ մի երկում չի առաջադրվել և լուծվել այն տեսանկյունով, որ բնորոշ է Արմենի գրվածքին: Առաջին անգամ Արմենի այդ երկում է վերարտադրվում բարդ, շատ կողմնորոշ դրամատիկական այն փոխհարաբերությունը, որ ստեղծվել էր «ամերիկյան» հովանավորողների ու սրանց խոստումներին ապավինած հազարավոր պատանիների միջև:

Արմենի գրվածքը 30-ական թվականների հայ գրականության մեջ ուշագրավ երևույթ էր ոչ միայն քանիցս արժարժված նյութի շուտաբանված կողմերի գեղարվեստական յուրացման տեսակետից: Այն ուշագրավ էր նաև որպես այդ տարիների սովետական մանկա-պատանեկան գրականությանը ղեկավարող թեմաներից մեկի արձագանք: Դա նախկին անապատասխանների սոցիալիստական հիմունքներով վերադաստիարակելու թեման է, որ ռուս գրականության մեջ արդեն ուներ զգալի տեսակարար կշիռ՝ սկսած Ա. Նեերովի «Միշկա Դոդոնովից» մինչև Պանտելեևի և Բելիխի «Շկիդի ռեսպուբլիկան»:

Արմենի գրվածքը, լայնորեն ցուցադրելով ժամանակաշրջանի կոլորիտը, մասնավորապես «սկաուտական» առօրյան՝ բնորոշ մանրամասներով, «դաստիարակներին» ու որբերի փոխհարաբերություններով, դաստիարակության մեթոդներով, «ուրախ» և «դժբախտ» դեպքերով, այնուամենայնիվ, զարգանում է գերազանցորեն որպես մի հերոսի կյանքի պատմություն:

Այն ժամանակ, երբ ամերիկյան «խնամակալ» Սմիտի և նրա հայ դորժակիցների ղեկավարած սկաուտանոցում ներքին խմորումներ են տեղի ունեում, երբեմն հասնելով կամայականության դեմ ուղղված ըմբոստացման փորձերի, այդ միջավայրում հայտնվում է մի նոր որբ՝ «Սկաուտ № 89» անունով:

Բավականաչափ շուտ նա համոզվում է, որ սկաուտանոցը այն «դրախտավայրը» չէ, որի մասին ավանդություններ էին պատվում սահմանաբաժան գծից այն կողմ՝ քաղաքում, որ ամերիկյան «բարի քեռիները» այն «մարդասերները» չեն, ինչպես ներկայացնում են նրանց շարին ու բարուն անտեղյակ, խաբված որբերն ու որբուհիները, որ դաստիարակության սկաուտական ձևվերջ հետապնդում են սոսկ հակահումանիստական նպատակներ:

Սկաուտ Ութսունինը, որ դեռ սկաուտանոցից դուրս արդեն ոտքը հասունացման շեմին էր դրել, այստեղ՝ ծանր դեպքերի տպավորության տակ, նորանոր գրգիռներ է ստանում, լցվում ատելությամբ դեպի սկաուտական հոգեհոսքի դաստիարակությունը, որի «հավատո հանգանակը» սկաուտապետ Վահան Քիրաղը ձևակերպում է այսպես. «Սկաուտը պետք է մեծանա չարքաշ կյանքի սովոր: Ձեզանից պետք է դուրս գան ոչ թե փափկասուն և ազնվատոհմ ինչ-որ հարուստներ, այլ զինվորներ, բանվորներ, հողի աղնիվ մշակներ, Ձեր ամբողջ հետագա կյանքում դուք պետք է երախտահատույց լինեք ձեր բարեբարներին, ձեր պարտքը կա-

տարեք մայր Ամերիկայի հանդեպ: Դրա համար ենք մարդում ու դաստիարակում ձեզ...»: Յուրաքանչյուր քայլափոխի Ութսունինը ականատես է լինում սկառտական դաստիարակության մեկը մյուսից դառն «սլափներին»: Մտորելով այդ ամենի շուրջը, նա գալիս է այն եզրակացության, թե խոստացված ապագան խաբուսիկ է, իսկ այդ միջավայրում անխնա ոտնահարվում է մարդկային արժանապատվությունը. «Ինձ այնտեղ ոչ ոք չի ճանաչում իմ անունով, ես այնտեղ ութսունինն եմ, սկառտ համար ութսունինը»:

Արմենը արտաքուստ աննշան, և կարծեք թե պատահական նրբագծերով՝ հերոսին ցուցադրում է սկառտական կյանքի «երեվույթները»: Մի դեպք, երկրորդը, երրորդը և հերոսը սկսում է հասկանալ, որ դրանք պատահականություններ չեն, այլ շղթայի ամուր օղակները: Ահա հերոսի այցելությունը գերեզմանատուն. «Շիրմաքարերի միջև ութսունինը հանկարծ նկատեց մի փայտե խաչ՝ վրան կպցրած թիթեղի մեծ, կլոր նշանով՝ «Բարձրացիր, բարձրացրու»:

Սկառտ էր թաղված այնտեղ, իր պես մի սկառտ, ոչ անուն աղդանուն կար խաչի վրա, ոչ նույնիսկ նրա համարը:

Սկառտ, որք սկառտ...»:

Ահա դրա հակադրությունը: Այն ժամանակ, երբ ոչ մի սկառտ կամ հիվանդանոցում մեռնող ոչ մի որբուհի չի արժանանում դագաղով թաղվելու «պատվին», այդ նույն ժամանակ հանդիսավոր արարողությամբ, ոսկեզօծ դագաղի մեջ, «անհուն սրտակցությամբ» թաղում են Վահան Քիրաղի շանը:

Այս կարգի զուգահեռ պատմություններով լեցուն է գիրքը. մի տեղ, որբուհիների ու սկառտների աշխարհում՝ խոր վիշտ, տառապանք, հարազատների կարոտ, հոգու կսկծացող ցավ, մյուս տեղում՝ «դաստիարակների» միջավայրում, խորին արհամարհանք ուղի ամենի հանդեպ, կեղծ բարեպաշտություն, մարդկային զգացումների քարացում:

Խաչաբեկ տալավորությունների հորձանքի մեջ գտնվող պատանի հերոսների ներքին աշխարհը, — ինչպես ցուցադրում է հեղինակը, — ենթարկվում է փոփոխության՝ իսկական կյանքի երազների թույլ առկայծումներից անցնելով ակտիվ գործողության բնագավառը: Ութսունինը և նրա հետ միասին սկառտանոցի առաջավոր պատանությունը քայլ առ քայլ ներգրավվում է պատկմական շարժման մեջ, նոսրացնելով սկառտների շարքերը: Ութսունինը

տվյալ դեպքում հանդես է գալիս որպես կենսական առողջ ուժերի հաւաքագրող, սկստական ազդեցության հակադրելով պատկոմական հակաազդեցիան:

Հակադիր վարքագծերի ու ըմբռնումների բախման բուն ընդերքում ծնվում է նաև մյուս կարևոր թեման՝ հասարակության առաջ պատանի սերնդի պատասխանատվության, նրա քաղաքացիական կոչման թեման, որ առանձնապես հնչում է գրքի վերջնամասում՝ պատկոմական շարժման առօրյային նվիրված էջերում: Արդեն պատմության դարձած դեպքերի նկարագրությանը նվիրված գիրքը (մոտ մեկ տասնամյակ է բաժանում գիրքը կյանքից) այս նպատակադրման շնորհիվ ձեռք բերեց մանկավարժական հրատապ կարևորություն:

Եվ պատահականություն չպետք է համարել որ «Սկսում...» և «...Պատկոմները» վիպակները 30-ական թվականներին մասսայականություն էին վայելում պիտեբական ջոկատներում ու ճամբարներում, եռանդով քննարկվում էին պատանի ընթերցողների հավաքույթներում:

«Կարմիր և կապույտ փողկապներ» գրքում շատ են դեպքերը, — դա այսպես կոչված «դեպքերի գիրք է»՝ հերոսների հոգեբանական ներքին աշխարհի ուշագիծ հետադուրությամբ հեղինակը քիչ է զբաղվում: Այդ դեպքերը, սակայն, պատմում է ոչ թե կողմնակի մի գիտող, այլ նրանց անմիջական մասնակիցը, երևույթների մի մասին տալով տրագիկոմիկական, մյուս մասին՝ ումանտիկական գունավորում: Սկսումից մինչև դադարաբաժանի՝ Մմիտի, ամերիկյան «բարերարների» Ֆրանի և այլոց, սկստապետ Քիրալի, սրա հավատարիմ ծառաներ՝ Սլոնի, Գասպարի և մյուսների վարքագիծը սկսած նրանց հաղթական գիրքից մինչև անփառունակ վախճանը՝ հեղինակը ներկայացնում է արտաքուստ ողբերգական, ներուստ կատակերգական, ամբողջության մեջ՝ սատիրական գույներով: Առաջին պատկոմների՝ Ութսունինների և նրա համախոհների գիծը ցուցադրելիս նույնպես Արմենը չի հետապնդում հոգեբանական ծանրակշիռ խնդիրներ: Նրա նպատակադրումը այլ է՝ քայլ առ քայլ հետևել պատանի հերոսների հասարակական ակտիվության ծավալմանը (որ գրավում է գրքի սյուժետային տարածության մեծ մասը), իսկ այդ նպատակին հասնելու համար Արմենն օգտվում է պատանի ընթերցողի հետաքրքրությունը շարժելու միջոցներից՝ առատորեն մեջ բերելով «արկածային որոնումների», «ընդհատակյա» խիզախումների, հանդգնության հասնող քայլերի գրավիչ օրինակներ:

«...Սկսուածը» և «...Պատկոմները», անշուշտ, ունեն թերություններ. դրանցից է հեղինակի գտած մտերմական ուրախ, պատմեցական պը հաճախ ընդմիջող հրապարակախոսական-խրատական խոսքի երանգը,— սակայն երկի առավելությունները գերակշռում են:

Ռեդյուցիայի վաղ տարիների կարևորագույն երևույթներից մեկը՝ պատկոմական շարժման սկզբնավորման փուլը, Արմենի գրվածքով է մտնում սովետահայ գրականության մեջ:

3

1935 թվականին լույս տեսավ Արմենի լավագույն ստեղծագործությունը և առհասարակ հայ արձակի ընտիր էջերից մեկը՝ «Հեղնար աղբյուրը»: Վիպակը ջերմ ընդունելութուն գտավ ընթերցողների շրջանում, տարամերժ գնահատականների արժանացավ քննադատության մեջ:

Բացասող գնահատականների խտացումը հանդիսացավ Նաիրի Զարյանի «Փայլուն սրախաղություն», բայց ոչ բուն ճակատամարտ՝ հողվածք:

«Հեղնար աղբյուրը» ուղիղ գծով կապելով «Երևանի» հետ, հողվածագիրը վիպակում տեսնում է սոսկ «Ֆորմալիզմի քմահաճույք», «Գնահատական իդիլլայի ստիլիզացիա», կյանքի ճշմարտության աղավաղում, նատուրալիզմի և ֆորմալիզմի՝ նույն երևույթի շրտակ և թրա երեսների խառնուրդ» և տրիշ ոչինչ:

Ճշմարտությունը նրանց կողմն էր, ովքեր վիպակի գնահատությանը չմոտեցան սոցիոլոգիական չափ ու կշեռքով և, մոռացության չտալով նրա սյուժետային որոշ ճեղքվածքները, այն գնահատեցին իբրև գրական իսկական երևույթ: Ծշմարիտ էր ընդհանուր ելքականությունը, թե «Հեղնար աղբյուրը» ստեղծագործական լայն ճանապարհ դուրս գալու նշանաձող է Արմենի գրական կենսագրության մեջ:

Ի՞նչ աշխարհ էր բացում Արմենը ընթերցողի առաջ, ի՞նչ հարցեր էր արժարժում, արվեստի ինչպիսի ուժով էր բարձրացնում դրանք: «Հեղնար աղբյուրը» գրքի ճակատին և՛րմենը գրել է «Ամենասիրելի վարպետ Ավետիք Իսահակյանին» ընծայականը: Սա

1 «Գրական թերթ», 1936, № 11:

երախտագիտութեան սովորական տուրք չէր, այլ խորիմաստ մի ակնարկ աղղակցական այն կապի մասին, որ գոյութեան ունենր Ալ. Իսահակյանի ստեղծագործութեան և «Հեղինարի...» միջև: Բանաստեղծական և միաժամանակ ողբերգական, լիրիկական և էպիկական այն փարթամ կոլորիտը, որ «Շիրակի» նյութի վրա բացահայտեց Իսահակյանը, — հանդիսանում է նաև Արմենի գրվածքի մեկնակետը:

«Հեղինար աղբյուրը» անդրադարձնում է ավանդական Գյումրու պլեբեյական խավի՝ արհեստավորութեան կյանքն ու կենցաղը, այդ խավի «սրբաբորժած» ըմբռնումները աշխատանքի ու մարդու կոշման, պատվի ու մարդկային առաքինութեաններին, սիրո և ընտանիքի մասին:

Վիպակը բացվում է Ուստա Մկրտիչի՝ գլխավոր հերոսի, մահվան նկարագրութեամբ. «Լենինականի հին թաղերից մեկում՝ Զորի Բողազում, որն ամենայն իրավամբ դեռ կարող էր կրել Գյումրի անունը, իր փոքրիկ տան մեջ մեռնում էր աղբյուրների հուշակավոր վարպետ Ուստա Մկրտիչը:

Թեև նա արդեն վաթսունհինգ տարեկան էր, բայց ծերութեանը չէր նրա մեռնելու պատճառը, որովհետև նա դեռ ամրակազմ էր և առողջ: Այնքան ամրակազմ էր նա և այնքան առողջ, որ թրվում էր, թե ահա վեր կկենա, կհազնի իր ավանդական արխալուղը, կդնի իր ավանդական շափսան և, մի անգամ շփելով իր սլայծառ ճակատը, դուռը բաց կանի և նորից դուրս կգնա գեղի աշխարհ: Սակայն նա պառկել էր և մեռնում էր մահապարտի անխուսափելի և անհետաձգելի մահով: Նա մեռնում էր, որովհետև հասել էր իր նպատակին, որովհետև վերջացրել էր իր հաշիվներն աշխարհի հետ: Նա դրսում այլևս ոչինչ չունենր անելու իր վարպետութեան ողջ քառասուն տարիների ընթացքում նա ճիշտ այդպես էլ համոզված էր, որ երբ ավարտի իր քառասուններորդ աղբյուրը՝ պիտի մեռնի»:

Ուստա Մկրտիչը՝ էպիկական մոնումենտալ մի կերպար, իր մեջ ամբարում է ժողովրդի իմաստութեանը, նրա բարձր խոհը մարդու կյանքում աշխատանքի դերի մասին, ժողովրդի բանաստեղծական ոգին, կենսասիրութեան ծարավը: Ուստա Մկրտիչը քառասուն տարում կառուցել է քառասուն աղբյուր, — քառասուն ջահ՝ անապական աղբյուր է թողել իր կյանքի ճանապարհին: Կյանքի մայրամուտին Ուստան նորից-նոր վերհիշում է իր կառուցած բոլոր աղբյուրները, նորից-նոր մտորում է աղբյուրի նման հոսող կյան-

քի մասին, և իր բազում իմաստութեաններին գումարում ևս մեկը. «Իսկ հետո թվաց, թե այնտեղ հոսողը բոլորովին էլ իր կյանքը չէր, այլ Երկրի արյունն էր, որ նշանակված էր նրա զավակների երակները կյանք լցնելու համար, իսկ ինքը, ուստա Մկրտիչը, մի սովորական գյումրեցի էր, որին, սակայն, վիճակված էր եղել բաց անել իր երկրի քառասուն աղբյուրները, իր ժամանակակիցների համար, իր երկրակիցների համար:

Եվ նա գոհ էր այդ մեծ, այդ բարձր պատվից...»:

Ուստան կարոտով է նայում հեռացող աշխարհին, բայց այդ կարոտը չի վերածվում անհույս գալարումների ու ջղաձգումների՝ մահվան առաջ, որովհետեւ նա չի ապրել անիմաստ: Իր հարուստ, բովանդակալից, օգտաշահ կյանքով՝ նա նախապատրաստել է նույնքան բովանդակալից մահ՝ անմահությունը:

Մահը առեղծված չի դարձնում, նրան միտտիկական սարսափներ չի վերագրում ոչ միայն Ուստա Մկրտիչը. այդպես է մտածում նրա շրջապատը, այդպես խաղաղ ու անվրդուլ են նայում իրակա-նությանը Ուստայի ընկերները՝ արհեստավորական դասի ներկա-յացուցիչները:

«Մարդու մեջ մե բանըմ կա, օր իրուն հետ չսլիտի մեռնի, օր մարդու մեռնելեն ետև պիտի փրկելի: Կուզեք-հոգի ըսեք էդոր ա-նուն, կուզեք՝ գործ, կուզեք—շունչ: Ըշտը ևս ախպուրս կշինեմ էդ մե բանի փրկության հմար...»:

Իրենց կյանքի զրամատիկ պահերին հաճախ ասածո «հեղինա-կությանը» դիմող և նրա «զոքությանն» ապավինող Ուստան և իր «ախպեր» ընկերները «հոգուց» ամէլի գերադասում են դործի ու սնվան անմահությունը: «Ինչքան որ մեր ճակատին բրտինք կտր, և վինք աշխրհին», ողևորված ասում են արհեստավորները, ձեռ-կերպելով իրենց գոյության իրավունքը, իրենց կոչումը: Աշխատանքի մեծարման փաղափարական մոտիվը իր բարձրակետին է հաս-նում խնջույքի՝ բարձր արվեստով զրված տեսարանում. «Բացակա Ուստա Մկրտչին հատկացրին ամենալավ տեղը՝ սփռոցի զլխին՝ ծառի բնի տակ: Նրա կողքերին նստեցին Օնևան ու Կարոն, սփռոցի մի կողմում՝ Բագրատն ու Սարգիսը, մյուս կողմում՝ Ավետիքն ու Աղասին, շարեցին յոթ բաժակ, օղի լցրեցին»:

Ավանդական սովորությամբ բաժակները խփելով բացակա Ուստայի բաժակին, նրանցից յուրաքանչյուրը դառնում է աշխա-տանքի բանաստեղծ, յուրաքանչյուրն իր բնածին խոհով «իմաստա-վորում» է կյանքի անկյունաքարը՝ աշխատանքը: Ահա զրանցից

միայն մեկի մաղթանք-դատողությունը. «Գործըդ արծըթե քառսուն ախպուր եղավ, ուստա՛ Վոլ անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց, ում տղեն անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց, ում թոռն անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց: Ում ծոռն անցնի՝ էնոնց ջուրը պիտի խմե: Ամմենքը կանցնին, գործդ չի անցնի, Ուստա...»:

Այսպիսով, Արմենի հերոսները աշխատանքի մեծարման ճանապարհով են գիտակցում աշխարհը, իրականությունը, կյանքը, աշխատանքով են լավատես ու աղնիւլ, հպարտ ու մարդասեր, լայնախոհ ու բարեսիրտ:

Արմենը, սակայն, չի կանգնում անցյալ կյանքի բանաստեղծական այս կողմերի վրա. նա չի հասարակացնում իրականությունը: Բանաստեղծական հույզերով, բարձր արժեքներով առատ նույն աշխարհը հայտնաբերում է նաև ուրիշ հատկություններ, իր ջուրահատուկ դրամաներն ու ցնցումները: Այս վերջինները նույնպես կապված են նահապետական աշխարհի «սրբազործած» օրենքների, նրա ավանդական նորմաների, մարդկային հարբերությունների, նրա յուրահատուկ արժեքներումների հետ: Ուստա Մկրտիչի կյանքը՝ էպիկական, հարուստ կյանք, — չի անցել այնպես, «անվրդով» առհասարակ, իր կառուցած աղբյուրների պես անապական ու վճիտ, ինչպես «ներկայանում» է նա իր կյանքի մայրամուտին: Ուստա Մկրտիչը ամուր կառել է սերնդե-սերունդ անցած բարոյական այն ըմբռնումներին, որոնց համաձայն «պսակը սուրբ է», վերուստ սահմանված, անքակտելի, նրա դեմ ուղղված ամեն մի հարված՝ խիստ սլատժի արժանի հանցանք:

Նույն կերպ է մտածում Գյումրու հայ, թուրք և հույն ամբողջ գեմտկրատական խավը, որը ի դեմս աղբյուրների հռչակավոր վարպետ Ուստա Մկրտիչի տեսնում է իր բարոյական ավանդությունների ջերմեռանդ պաշտպանին: Բայց կատարվում է անսպասելին. այն մարդը, որ համաքաղաքացիների մեջ վայելում է ամենամեծ հարգանքը իր զավանած բարոյական ըմբռնումների կայունության համար, ահա այդ մարդը՝ Մկրտիչը, ստանում է ամենածանր հարվածը:

Հեղինարը, թրքուհու անվան տակ, քաղաքի թուրքական թաղում, ծալտված տեսակցություններ է ունենում ակնավաճառի որդի Վարդսի հետ: «Թրքուհու» վրա «սեր է գցում» նաև բոստանչի Նրանտալը: Ստեղծվում է դրամատիկական մի ծանր փոխհարաբերություն, նահապետական կյանքի բնորոշ դրամաներից մեկը՝ իր նույնքան բնորոշ ողբերգական վախճանով: Վիպակի մեր նշած պրուրլիմա-

տիկային (աշխատանքի փիլիսոփայությունը) զուգահեռ ծավալվում է մարդու անհատականության, զգացմունքի ազատության թեման՝ Երանոսը՝ հողի հետ մերձավորություն ստեղծած, հողապաշտ ու աղնիվ, լայնախոհ այդ մարդը դառնում է «սիրո» առաջին զոհը: Երանոսը սիրահարվում է «այլադավան» կնոջ՝ նրան ներշնչել են, որ դա «մեղք է» աստծո դեմ: Նա փորձում է օգնություն ստանալ ուստայից, որը, սակայն, անհաղորդ է մնում նրա տառապանքին: Երանոսի՝ անհապետական միջավայրում դաստիարակված մարդու, ըմբռնումների մեջ սերը խոր ճեղքվածք է բացում. «...Ընտանիքի պատիվը սուրբ է... Հմը սերն էլ է սուրբ... Ո՞րն է ավելի սուրբ՝ ասպած գիտե... Վուլ ընտանիքի համար իրեն սերը՝ սպանե՝ իրեն կըսպանե... Տա ասպած, որ ամեն տեղ ընտանիքն ու սերն իրար բռնեն...»: Տառապանքի մեջ այսպիսի եղրակացություն է գայիս Երանոսը: Սիրո և ընտանիքի ներդաշնակության, տղամարդու և կնոջ համերաշխության («...տղամարդն ընտանիքի սունն է, իսկ կնիկը՝ երգիկը») գիտակցման ընթացքի մեջ անգամ Երանոսը չի կարողանում ճնշել իր բնական մղումները և ուստայի հարկի տակ Հեղնարին չասել գաղտնիքը բացող ճակատագրական խոսքը. «կենա՞ցդ, բաջի...»:

«Մի ուժեղ ճիչ խռովեց սեղանի խաղաղությունը:

Ուստան նետվեց դեպի կինը»:

Հեղնարը թեև իր ամբողջ էությունը, ինքնամոռացության աստիճան նվիրված է Վարոսին (վկա՝ Հաբիբայի տան տեսակցությունները), սակայն նա լավ գիտե, որ իր արածը «մեղք է» վերստ սահմանված օրինականության դեմ, որ ինքը՝ «գաղտնիքը բացվելու» դեպքում, ենթարկվելու է հասարակական ահեղ դատաստանին: Հեղնարի և Վարոսի գաղտնի սերը ուղղված էր հասարակական հենց այդ նախապաշարմունքների, անհապետականության «ոսկեզօծված» նորմաների դեմ. ինչպես Երանոսը, Հեղնարն ու Վարոսը նույնպես, իրենց մեջ կրում են մարդու անհատականությունը սահմանափակող միջավայրի դեմ ուղղված բացասական լիցքը:

Սակայն, ինչպես դիպուկ նկատված է «Հեղնար աղբյուրին» նվիրված քննադատական առաջին հոդվածներից մեկում, Հեղնարը «ճեղքում է կնոջ հնազանդության դարավոր օրենքը, բայց ոչ իբրև իրավունք, այլ իբրև մեղք»¹:

Հեղնարի գործած «հանցանքը» նրան տանում է դեպի անխու-

¹ «Գրական թերթ», 1936, № 12.

սափելի կործանում. դեպքից ցնցված ու խուճապահար բնակիչները Հեղնարին տեսնում են անշնչացած՝ հատակին ընկած: «Ահեղ դատաստանից» չի խուսափում նաև Վարոսը՝ Նա բռնում է Երուսաղեմի ճանապարհը՝ քալելու իր «մեղքը», թողություն խնդրելու:

Արմենի վիսպակում ծայրեծայր, հաջորդաբար հոլովվում է աղբյուրի պատկերը: Վերջին անգամ աղբյուրը հանդես է գալիս «հրաշքի» կերպարանքով. Ուստա Մկրտիչը կառուցում է վերջին, քառասունմեկերորդ աղբյուրը՝ նրա ճակատը զարդարելով «ամեն մի կնիկ իրան մարդու ախպուրն է, ուրիշ հեշ մեկը իրավունք չունի խմելու էնօր ջրեն» խոսքով:

«Հրաշք-աղբյուրը» ցամաքում է անմիջապես, երբ նրան է մոտենում Թրեհ անցորդ: «Աղբյուրին մոտեցան և հերթով ավաղան իջան Հեղնարի եղբայրը, ընկերուհին, ազգականները... Սակայն վայրկենապես ցամաքած խողովակի վերեկից օրենքն ասում էր նրանց, որ ամուսնացած կնոջ տներն այլևս նրա ամուսինն է, և նրա վրա իրավունք չունի նույնիսկ ծնող մայրը, նույնիսկ եղբայրը...»:

Իր նկարագրած աշխարհի հանդես գրողի վերաբերմունքը պարզվում է վերջաբանից. տարիներ հետո Հեղնարի գերեզմանին է դարձել Վարոսը: Նրա համար այլևս պարզվել է, որ «Հեղնար աղբյուրի» հրաշքը կապված է մի հասարակ մեխանիզմի հետ, որ այդ «հրաշքը» ոչ թե բնության մեջ է, այլ մարդկանց «հավերժացում» ու «սրբապործած» օրենքների, նրանց երևակայության մեջ: «Ըսել է՝ սո՞ւտ էր ամեն ինչ, — սաղ քաղաքն ավատաց, սաղ քաղաքն ինձի ու Հեղնարին մեղդրեց: Սերը պապանձվավ», — մտաբերում է ինքն իրեն Վարոսը, և բղավում ամբողջ ձայնով. «Յա...ըսը կյանքըս ընչի՞ անցավ»: Վարոսի այս խոսքը, անշուշտ, ղայրացած գանգատ էր նախապաշարումներով շնչող, մարդկային ղգացմունքի ազատությունը սահմանափակող միջավայրի դեմ:

Անվերժանելի, «շղարշով պարուրված», հանելուկային է համարվել Սրմենի վերաբերմունքը՝ իր նկարագրած միջավայրի և իր կերպարների հանդես, Ասվել է, թե անորոշ է մնացել գրողի համակրանքը: Բանն այն է, որ Արմենը, ցուցադրելով անցած իրականության մի բեկորը, նրա մեջ արժեւորում է բոլոր դրական կողմերը՝ ոչ միայն արհեստավորների կենսասիրությունն ու աշխատանքի ծարավը, այլև Երանոսի, Հեղնարի ու Վարոսի հոգեկան արժեքները՝ միջավայրի ստեղծած նախապաշարումների դեմ ուղղված գոտեմարտը հանուն անհատականության հաստատման:

«Հեղինար աղբյուրը» արվեստի բարձր գործ է, նուրբ ու ավարտված: Երկը գրված է բանաստեղծական հարուստ ու թմբկաբեր, բառի օգտագործման հազվագյուտ ղգացումով, երևույթների խոր ընկալումներով:

Հին Գյումրու կոլորիտը, մարդկանց առօրյա կենցաղը, սովորությունները, նրանց ուրույն հայացքները բացված են զրական ինքնատիպ միջոցներով: Արմենի նկարագրությունները (Գյումրու առավոտը, խնջույքի տեսարանը, թուրքական թաղամասը և այլն) փայլում են իրենց պլաստիկ քանդակայնությամբ ու գունագեղությամբ:

Այս հաջողության մեջ, անկասկած, արտահայտվել է Արմենի՝ հին Գյումրու կյանքի իմացությունը, որ սկսած վաղ մանկությունից նստվածք է տվել նրա գիտակցության մեջ և, բյուրեղանալով, դարձել արվեստի անթառամ արժեք:

4

Մկրտիչ Արմենի գրական կենսագրության մեջ բեղմնավոր շրջան եղավ վերջին տասնամյակը: Ակամա լուսթյունից հետո նա հանդես եկավ մի շարք նոր վիպակներով և պատմվածքներով, որոնցից իր գեղարվեստական բարձր արժեքով առանձնանում է «Յասվա» վիպակը (1953):

Յասվան Ուրալի ծայր հյուսիսում գտնվող գետերից մեկն է: Այդ գետի անունով վերնագրած վիպակում Արմենը խնդիր է դրել ոչ միայն սպառնալի Յասվայի ափին աշտուղ մարդկանց մասին, այլև ցույց տալ, որ Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին երկրի ամենախոր թիկունքը, նրա հեռավոր ծայրամասն անգամ իր բուռն ուժերը ծառայեցնում էր ֆաշիստական զավթիչներից Սովետական Հայրենիքը պաշտպանելու նպատակին:

Հեղինակը նկարագրում է գյուղական Ուրալը՝ իր անծայրածիր խիտ անտառներով, խոտաշունչ բնությամբ: Այստեղ ամեն ինչում ղգացվում է պատերազմական օրերի լարվածությունը, այստեղի բնակիչները՝ անտառահատ ուրալցիները, նույնպես ցուցաբերում են հոգեկան ուժերի մեծ եռանդ ու անսպառ արիություն՝ թշնամու ջախջախմանը մասնակցելու համար:

Անտառահատությամբ ղբաղվող կոլտնտեսության մարդիկ որոշում են նորություն մտցնել իրենց արտադրության մեջ՝ ցանկ

հացահատիկ, օգնել պետությունը պատերազմական դժվարությունների օրերին: Այդ համարձակ միտքը ոգեշնչում է «ուրալյան գեղեցկուհին»՝ Անտոնինան, սակայն դրան դեմ է Խոտնտեսության նախագահ Կիրիլ Աֆանասևիչը: Բնավորությամբ լինելով անվճռական, նախաձեռնությունից զուրկ, նա պնդում է, թե իրենց մոտ, պապերից սկսած, ցանր չեն կատարել, դրա համար չկան անհրաժեշտ նախադրյալներ (աշխատող ձեռքեր, փոխադրական միջոցներ), ուրեմն հայդ միտքն անիրագործելի է և ավելորդ մի գլխացավանք: Անտոնինայի և Կիրիլի միջև սկսված ու բավական սուր բնույթի կրող վեճերի օրերին մոտակա Սոլիկամոկ քաղաքի հոսպիտալից դուրս գրված լեյտենանտ Միքայել Գրիգորյանը, Բորիսովո՝ ալյուրից, Լ գալիս մարտերում ղոհված իր մտերիմ ընկերոջ՝ Բորիս Բորիսովի ընտանիքին: Անժամոթ մարդկանց շրջապատում Միքայելն այնքան հարազատ է զգում իրեն, որ որոշում է մնալ Բորիսովոյում և սկսված գործը զբաղվա բերելու համար օգնել տեղացիներին:

Սա է վիպակի առաջին կոշված սխեման, որը հեռու է նրա հարուստ բովանդակության մասին ամբողջական պատկերացում տալուց: Ռեալիստական կենդանի հնչերանգով պատմելով գյուղական Ուրալի մարդկանց մասին, Ս. Արմենը կատարել է ընդհանրացումներ, կարողացել է մի փոքրիկ գյուղի կյանքը դիտել գեպի ավելի մեծ, լայն կյանքը բացվող պատահանից: Նա տվել է հայրենասիրական աշխատանքի բուռն հորձանքում ձևավորվող բնավորություններ, ստեղծել է ճշմարիտ մարդկային փոխհարաբերություններ, կերպարների հոգեբանությունը բացահայտելու ճանապարհով հասել նրանց տիպականացմանը: «Յատվան» վիպակ է ոչ թե գեպերի մասին, այլ այդ գեպերն առաջ մղող, կյանքին ակտիվորեն մասնակցող սովետական մարդկանց մասին:

Ոչ միայն հեղինակի բանաստեղծական ղեղումների, այլև հերոսների բնավորության, նրանց գործողությունների ու մտորումների մեջ՝ ամենուրեք տիրապետող զգացմունքը հողեկան խոր բավականությունն է աշխատանքից: Աշխատանքը բորիսովիցիների կյանքի բովանդակությունն է, դրա միջոցով են բացահայտվում անհատների բնավորության գծերը՝ կամքի ուժը, հուանդը, նախաձեռնությունը, մտքի թռիչքները:

Գեղարվեստական երկի իդեան, որքան էլ գեղեցիկ լինի, չի հասնի ընթերցողին, եթե չի արտահայտվում կոնկրետ կերպարի միջոցով: Կյանքի փաստերը, եթե չեն ընդհանրացվում, եթե չեն

հասցրւում տիպականացման, չեն կարող ներգործութիւն ունենալ, և գրվածքն էլ չի կարող դառնալ կյանքի կենդանի արտացոլումը: «Յասվա» վիպակում կոնկրետ են և՛ իդեաները, և՛ վիպական հանգամանքները, և՛ մանաւանդ, այն հերոսները, որ հանդես են գալիս այդ հանգամանքների մեջ: Գեղարվեստական պատկերի կոնկրետութիւնը պայմանավորել է մի շարք հերոսների բնութագրման ռեալիստական խորութիւնն ու ճշմարտացիութիւնը:

Հաջող են վերարտադրված գլխավոր հերոսուհու ապրումները, նրա հոգեկան դիմացկունութիւնը, աշխատանքային ակտիւութիւնը: Անտոնինան լուր չունի իր ամուսնուց. վերջինիս նամակներն ընդհատվել են, նա ապրում է հոգեկան խռովք: Միքայելի անսպասելի հայտնվելն ավելի է խորացնում նրա կասկածները, անդիմադրելի ուժով նա ձգտում է պարզել գաղտնիքը, սակայն միաժամանակ աշխատում է յորժան կարելի է հեռացնել ականատեսի բերանից ծանր ճշմարտութիւնը լսելու ծանրագին պահը: Մյուս կողմից, նա իր մեջ ներքին հզոր ուժեր է գտնում ոչ միայն մասնակցելու իր շուրջը եռացող հասարակական կյանքին, այլև ղեկավարելու այն պայքարը, որ մարդիկ մղում են բնութիւնը դեմ: Անտոնինան, իհարկե, կարող էր հանդես բերվել և ուրիշ հանգամանքների մեջ: Նա կարող էր և շահագիպել Միքայելին, նրանից շիմանալ Բորիսի մահվան բոլոր, սակայն այդ հանդիպումը ստեղծված է պատկերելու համար մեր իրականութիւնի տիպական այն հանգամանքը, որ անհատը, իր անձնական կյանքի ամենածանր օրերին, իրեն հասած մեծ վիշտը հաղթահարելու համար կարող է հենարան ունենալ հանձին գեղեցիկ հոգու տեղ մարդկանց: Սա է այդ հանդիպման և Միքայելի հետ Անտոնինայի ունեցած միանգամայն պարզ հարաբերութիւնների իմաստը, որն ընթերցողին է հասնում շոշափելի համողչութեամբ. «Ձեր բոլորի սերն է պահպանում ինձ,— ասում է Անտոնինան:— Դուք կարծում եք առանց դրան ես կդիմանայի՞, կկարողանայի՞: Դե, ակա՛ր փուլ կգայի ես՝ արմատից սլուկված ծառի նման»:

Անտոնինայի, ավելի քան վիպակի ուրիշ որեւէ հերոսի մեջ, գեղարվեստական ուժով արտահայտված է աշխատանքից հոգեկան անսպառ հաճույք ստանալու մոտիւլը: Աշխատանքը Անտոնինայի բուն տարերքն է, նրա աշխարհը: Այդ իմաստով բնորոշ է նրա և շրջկոմի քարտուղար Յարկինի զրույցը բրիգադիր Դաշայի տեղամասում. «Ձեմ կարողանում համբերել, Պավել Նիկիֆորովիչ, երբ տեսնում եմ, թե ինչպես լավ է աշխատում Դաշան... Եվ ընդհան-

լապեա բոլորը: Եւ նրանց սովորեցնում եմ, ջուշց կամ տալիս, ուղը-
ղում եմ, իսկ հողիս ասում է, ինչո՞ւ ինքդ էլ չանեսա:

Անտոնինայից բացի, ընթերցողը վիպակում ծանոթանում է և
ուրիշ համակրելի հերոսներին՝ հետո՝ Դրանց մեջ է շրջկոմի քարտու-
ղար, հին ուրալցի, ամուր, ջլապինդ Յարկինը, որը «ամենաժողո-
վըրդական մարդն է Յասովայի վրա»: Հեղափոխական ընդհատակի
բուլով անցած այդ մարդը պարտիական աշխատանքը քմերնում է
Երպես կենդանի գործ: Նա ճանաչում և հավատում է մարդկանց,
նրանց մեջ գնահատում է ամենաթանկագին հատկությունները՝
հասարակական ակտիվությունը, սուր միտքը, պայքարի կրակը և
ուղիներ է նշում դրանց գործադրման համար: Յարկինը կենդանի
աժերով օժտված մարդկային բնավորություն է և նման չէ գրքից
գիրք շրջող, հսկողի տպավորություն թողնող պարտիական աշխա-
տողների այն կերպարներին, որոնք իրենց կաբինետի հեռավորու-
թյունից են «ղեկավարում», այն էլ խրատական ճառերով ու բա-
րոյախոսություններով:

Մ. Արմենը վիպակի համար նյութ է ընտրել կյանքի մի որո-
շակի ու ավարտված հատված և այնպես է տեղաբաշխել հերոսնե-
րին, որ նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր որոշակի դերը գործո-
ղության մեջ, դուրս չի ցատկում սյուժեից և այդ սյուժեին չի կապ-
վում պատահականորեն: Վիպակի որոշ շափով պայմանական
սկիզբը, որով Միքայելը մտնում է բուն նյութի մեջ, այնուհետև
ռեալիստական ճշմարիտ ընթացք է ստանում և ընթերցողը ահա-
նատես է լինում տարբեր ժողովուրդների զավակների միջև ստեղծ-
ված աշխատանքային հիմնալի, մարդկայնորեն աղնիվ բարեկա-
մության: Միքայելը դառնում է բորիսովյեների սիրելին և իր հա-
մար աննկատելիորեն մտնում է նրանց կյանքի հորձանքի մեջ:

Պոետական ուժով են զօծված նաև մյուս կերպարները՝ բրիգադիր
Մարֆան, Յուլիան, Միքայելի պատանի օգնականները՝ Վլոդյան
ու Պավելը, մանավանդ ծերունիներ Գավրիլան ու Արսենտի Լուկիչը,
որոնց կոլորիտային ֆիգուրները չորոշմով են հիշողության մեջ:

Այդ կերպարներին բնորոշ համոզությունը չունի պարտկաղ-
մակերպիչ Ալեքսանդր Յակովլևիչի կերպարը: Նա ղորացքով է և,
գամված լինելով անկողնուն, ձգտում է դեպի մեծ, հորդացող կյան-
քը: Գրողի խնդիրն էր առաջ գործունեության համար աշխույժ մարդու
կերպարը: Սակայն Ալեքսանդր Յակովլևիչը քիչ է երևում իբրև
այդպիսին: Առաջին անգամ ընթերցողը նրան տեսնում է Միքայելի
հետ զրույցելիս, իսկ երկրորդ անգամ իր տանը հրավիրված խոր-

հրդակցելու ժամանակ: Այստեղ նա պետք է երեսը ավելի, քան մյուսներու Սակաշն այդ կարևոր դրվագում նա համեմատաբար պատշիվ վիճակում է:

«Յապա» վիպակի ամենատեղեղ կողմերից մեկը զիարդն է կենդանի, սուր, բնական: Գնահատելի է մանավանդ այն, որ, հետևելով կլասիկների տրագիդիային, հեղինակը իր պատմողական լեզվի մեջ հմտորեն օգտագործում է հերոսների ուղղակի խոսքը և դրանով հասնում նաև գրվագային կերպարների բնութագրման: Այժմիայն մարդկանց կենցաղի, այլև հյուսիսային բնությունն նկարագրելու մեջ հեղինակը հասել է խելական արտահայտչականության, մասնավորապես գունեղ ու նուրբ է անտառի նկարագրությունը: Հեղինակը տեսնում ու լսում է բնությունը, որով գրվածքը ստանում է սյունի հնչեղություն ինչպես այդ բնության, այնպես էլ նրանում ապրող մարդկանց մասին:

Այստամենայնիվ, «Յապա» վիպակում կան հատվածներ, որոնք շունեն ամուր հենակետեր: Գրանցից են Միրաշլիի հետ կապված որոշ պատահականություններն ու չպատճառարանված մոմենտները: Նա պատահամբ է որոշում աչքելել Բորխսի բնատնիքին, եթե այս պայմանական սկիզբը չի սկսում գրվածքի բնական սյուժեի վրա, ապա այնուհետև Միրաշլիի հետ կապված համարակի կրկնվող անհամոզիչ գործողությունները (չի պատճառարանվում, օրինակ, ինչ ինչու է Միրաշլիը երկրորդ անգամ հետաձգում մեկնումը), Անտոնինային ստուգելու համար կատարված հոգեբանական էքսպերիմենտները, երկուստեք կատարվող զիջախաղերը մտցնում են որոշ մեկուդրամատիկ տարբերակներ, որից ստեղծում է Միրաշլիի կերպարը: Հիշալ է, ավելի պահին այդ մեկուդրամատիկ մեջ ինչոր «հիմնավոր» բան կա, բայց ճշմարիտ կլինեք, եթե հեղինակը երկու հերոսների անխոս, լուռ պայքարին մոտենար ավելի զգուհայացքով, միաժամանակ պահպանելով հոգեբանական վիճակի դրամատիկական սրությունը: Միրաշլիի կերպարը չի աճում նաև այն բանից, որ մյուս հերոսների համեմատությամբ նա գրվում է բացառիկ պայմանների մեջ, բոլոր դժվար առաջադրանքները, չդիտես ինչու, նրան են հանձնարարվում, կարծեք թե նա մի առաքյալ է՝ ուղարկված բոլոր ճեղքվածքները փակելու համար: Նրա գործողությունները թույլ են պատճառարանվում. նա ամեն ինչ կատարում է շատ թեթեւ, ամեն մի դժվարություն նվաճում է հեճեւազորային թուշքով:

Իրավամբ հրաժարվելով ավելորդ տիխնիցիլիզմից և իր ուշա-

շըրության կենտրոնում պահելով մարդկային բնավորութիւնները՝ իրենց հոգեբանութեամբ, մտքերով, հակասութիւններով, Լի. Արմենը, սակայն, երբեմն տարվում է ֆիզիկական աշխատանքի համարյա թէ լուսանկարչական նկարագրութեամբ. այդպիսին է կեչու փայտից հրացանի կոթեր պատրաստելու տեսարանը, որը վերարտադրված է ձանձրալի մանրամասնութիւններով:

«Յասվա» վիպակից հետո Արմենի ստեղծագործութեան մեջ դարձյալ արտահայտվեցին գեղարվեստական նախկին սխալ ըմբռնումների վերասրտկները: Բովանդակութեան մանրացում, զրական մանրացնութիւն, ընտրած սյուժեների շրջանակներում գործող հերոսների վաբքազծի և նրանց բնավորութեան հատկանիշների տարօրինակութիւն, կերպարի ձևական կառուցվածք, փորձարարութիւն, — ահա ինչով են բնութագրվում նրա «Միջահասակից բարձր մարդը» վիպակը, «Պատմվածքներ» ժողովածուի (1957) մի շարք գործեր («Լեդի Լալա», «Հեռավոր սիրո նկարը», «Վիրտուալ», «Օկսանա», «Հունիտի քսաներեքը» և այլն):

Ո՞րն է Արմենի ստեղծագործութեան մեջ դրսևորված սխալ տենդենցների տեսական ակունքը, որը նրան վերահիշյալ գործերում հեռացրեց ճշմարիտ հոգեբանական արվեստի սկզբունքներից:

Այս անհաջողութեան մեջ զգալի դեր է խաղացել «կենդանի մարդու» ռապսոդիական թերթիան, որ Արմենը եռանդով սլաշտպանում էր 20-ական թվականների վերջին: Արվեստագետի խնդիրը սահմանափակելով հերոսի այսպես կոչված «կենդանի ապրումներին» սահմանում, մարդկային բնավորութեանից դուրս վանելով նրա սոցիալական էութիւնը և զգայական ասպեկտը վերածելով մարդու արտաքին գործողութիւնները պայմանավորող ֆետիշի, այդ թերթիան մարդուն կտրում էր հասարակական լայն միջավայրից, արտաքին ու ներքին հոգեբանական-սոցիալական կապերից: Արմենի նոր պատմվածքներում արտահայտվել է ամենուրեք իր անհատական «աշխարհի ու զգացմունքների արձագանքը փնտրող «կենդանի մարդու» սխեմատիկ պատկերացումը, որը և իր հետ բերել է բլոքնապրոսիկ սյուժեներ, հավանամիտ կոնֆլիկտներ, հասարակական լուրջ բովանդակութիւն չունեցող փաստերի գայթակղութիւն, որոշ իմաստով՝ ձևապաշտութիւն:

Յուրաքանչյուր գրող կյանքի պրոբլեմները գեղարվեստորեն լուծում է իր անհատականութեանը բնորոշ մանրացով, իր ձևով, ինքնուրույն գեղարվեստական մոտեցումով: Սոցիալիստական ռեալիզմը ոչ միայն չի կաշկանդում գրողի ստեղծագործական նախա-

սիրությունը, այլև ենթադրում է ձեերի և ոճերի բազմազանություն, թող դա լինի նույնիսկ պայմանական սիմվոլիկան և աշխարհական պատկերավորությունը: Մ. Արմենը՝ որոնումների ծարավ, անհանգիստ, արվեստի արդիական ոճին հետամուտ մի գրող, եթե իր պատմվածքներում «հին» սխալների ճնշման տակ գնաց դեպի ինքնանպատակ նորարարությունը, ապա մի շարք գեպքերում հասավ նկատելի գեղարվեստական հաջողության:

«Ոսկե հնձան» վիպակում (1957) օգտագործելով պայմանական սիմվոլիկայի գրական հնարանքը (գործողությունները տեղի են ունենում իրական, բայց հեղինակի կողմից «կանխամտածված» ուղղանիշական միջավայրում) Արմենը տալիս է Արարատ գաղաշի բնակարարի թանձր կոլորիտը և խոհական-փրկարարական տեսանկյունով հաստատում է կյանքի և աշխատանքի, մարդկային հոգու գեղեցկության և մարդու զգացմունքների լիարժեքության գաղափարը: Վիպակի սյուժետային շրջագիծը՝ «հեքիաթային» Անահիտը իր երկու «երկրպագուներով», սոսկ գրական հնար է՝ պանծացնելու մարդու կոշումը, գեղեցկության կատարելատիպ հանդիսացող Անահիտին դարձնելու կյանքի հոգևոր հարստությունը բնութագրող խորհրդանշան:

«Ոսկե հնձան» վիպակին բնորոշ են իրականության ուղղանիշական ընկալումը, արտահայտման պայծառ, շողացող, ժպտացող եղանակները, գրական ոճի ինքնատիպությունը:

1959 թ. լույս տեսավ Արմենի՝ պատանիների համար գրած «Գունդգունյն թագավորությունը» հեքիաթ-վիպակը:



Մկրտիչ Արմենը բազմազան հետաքրքրությունների տեր գրող է: Գրական և թարգմանչական գործից դուրս, նա սպորտ, հանդես է դալիս գրականության տեսության, լեզվի, արվեստի զանազան հարցերին, ժողովրդական ստեղծագործության մոտացված նմուշների օգտագործմանը նվիրված հետաքրքրական, հաճախ վիճելի հոդվածներով:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն

Հայ գրականությունը 1917—1920 թվականներին 7

Սովետական գրականությունը 20-ական թվականներին 41

Ներածություն 43

Պոեզիա 104

Արձակ 147

Դրամատուրգիա 195

Հակոբ Հսկոբյան 220

Մովսես Արազի 278

Եղիշե Չարենց 314

Ազատ Վշտունի 399

Ակունք Բակունց 427

Սովետական գրականությունը 30-ական թվականներին 499

Ներածություն 501

Պոեզիա 534

Արձակ 583

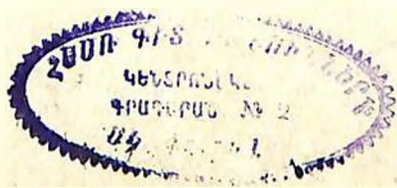
Դրամատուրգիա 613

Սոսիալական Զորյան 626

Վահան Թոթովենց 708

Գուրգեն Մահարի 739

Մկրտիչ Արմեն 773



Սովետահայ գրականության պատմություն

Առաջին հատոր

(1917—1941)

Հրատ խմբագրերէր՝ Ս. Ա. ԱՆ ԱՍՏՈՍՅԱՆ, Վ. Հ. ՇԱՀԳԱՄՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը՝ Կ. Գ. ՅՈՒԹՈՒՆԶՅԱՆ
Տեխ. խմբագրերէր՝ Մ. Վ. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ, Պ. Ա. ՍԱՐՈՅԱՆ
Որբագրիչ՝ Ս. Ա. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

ՎՖ 00526 ԽՀԽ 667, պատվեր 661, հրատ. 1918, տիրաժ 5000

Հանձնված է արտադրութեան 23/VI 1961 թ.:

Ստորագրված է տպագրութեան 22/VI 1961 թ.:

Թուղթ՝ 60 x 92¹/₁₆: Տպագր. 50 մ., հրատ. 40,83 մամ.:

Գինը կազմով՝ 1 ո. 82 կ.:

Հայկական ՍՄԻ Կուլտուրայի միութնտութեան Հրատարակչութեանն էրի

և պոլիգրաֆ արդյունաբերութեան Գլխավոր վարչութեան

Ձ Թ տպարան, Երևան, Հենինի պողոտա № 51:



1000

3599

1000
1000
1000

1771

ЦЕНА

А II

12585