

ՍՈՎԵՏԱԿԱՅ
ՊԱՏՄԿԱԾՔԸ

ՆՈՐԱՅԻՐ ԱԴԱԼՅԱՆ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

НОРАЙР АДАЛЯН

АРМЯНСКИЙ СОВЕТСКИЙ
РАССКАЗ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1968

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՆՈՐԱՅՐ ԱԴԱԼՅԱՆ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ

A $\frac{11}{43217}$



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1968

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Շուրջ հիսնամյա ուղի է անցել սովետահայ պատմվածքը, իր վարպագման ասնապարհին ապրելով իսկական վերելքի, բալց և որոնումների ու վայրէջքի տարիներ: Ստեղծվել են բովանդակությամբ և ձևով տարբեր բաղմաթիվ պատմվածքներ, որոնց ուսումնասիրությանը ձեռնարկողը պետք է անխուսափելիորեն կանգ առներ որոշ դժվարությունների առջև: Դժվարություններից հիմնականը վերաբերում է պատմվածքների խմբավորմանն ու ընդգրկման չափին:

Ամեն խմբավորում ու բաժանում պայմանական է, իհարկե, և պայմանական է նաև սույն աշխատության մեջ իրագործվող ժամանակագրական բաժանումը: Առաջին չորս գլուխներում վերլուծվում և բնութագրվում է 20—30-ական թվականների պատմվածքը, հաջորդներում՝ Հայրենական պատերազմի տարիների և ապա մեր օրերի փոքրածավալ արձակը:

Ինչ վերաբերում է պատմվածքների ընդգրկման հարցին, ապա նախապես պետք է ասել, որ բոլոր պատմվածքները չէ, որ վերլուծվում են կամ հիշատակվում: Սովետահայ պատմվածքի առանձնահատկությունները, նրա շարժման միտումները առաջին չորս գլուխներում ներկայացվում են առավելապես դասական նմուշների նյութով: Հետագա տարիների փոքրածավալ արձակը բնութագրելիս առանձնացվել են այն երկերը, որոնք էությամբ ավելի են արտահայտում ժանրի վարպագման արդի միտումները:

ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐՈՒՄ

20—30-ական թվականների սովետահայ գրականությունը «երկու աշխարհի սահմանագծում» հառնաժ Երևույթ է՝ ինչպես պատմական, այնպես էլ գեղարվեստական առումով: Իր այդ առանձնահատուկ վիճակով, նա բազմաթիվ խնդիրների շարքում լուծում էր նաև երկու աշխարհների միջև բնականորեն գոյություն ունեցող «վեճեր»:

Այս «վեճերի հոգեբանությունը» արտացոլվեց հատկապես փոքր ծավալի արձակում՝ պատմվածքի ժանրում:

Պատմվածքի մեջ երկու աշխարհների բախումը ձեռք բերեց գեղարվեստական ամփոփ նկարագիր: Առանց շափաղանցման կարելի է ասել, որ համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում սովետահայ պատմվածքը կերպավորեց մարդու առօրեական և հավիտենական բազմաթիվ զգացումներ՝ կյանքում տեղ ունենալու մտահոգություն, անհիշատակ մնալու տաղնապ, կորուստով պայմանավորված ցավ, հաջողությունից ծնված ուրախություն, երազանք, սեր, կարոտ և այլն:

Մեծ մասամբ ներհակ այս երևույթների ոլորտում ձևավորվեց ժամանակի հերոսի դիմաստվերը, ապա և աստիճանաբար դեյացալ նոր գրական տիպը՝ կենցաղանկարով ու հոգեբանությամբ, երազանքով ու կենսագրությամբ:

Գրականության պատմաբանները հայ բազմադարյան մշակույթի վարդաքան տարբեր փուլերում պոեզիային սովորաբար հատկացնում են առանձնահատուկ տեղ, և դա, թերևս, ունի հիմնավոր պատճառներ. սակայն երբեմն այս կամ այն գրական ժանրը այս կամ այն շրջանում բանաստեղծությանը հասնելու հնարավորություններ է կուտակում:

Նման կուտակումն ակներև է 20-ական թվականների պատմավածքում: Աշխարհի, կյանքի վերաբերյալ դարերով ստուգված, իմաստավորված ու բյուրեղացած ժողովրդական կամ մարդկային կենսափիլիսոփայությամբ պատմվածքը նվաճեց նոր բարձունքներ:

Այս տեսակետից առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Դ. Դեմիրճյանի «Հողը» ծավալուն պատմվածքը՝ իր մեծաքանակ հերոսներով, որոնցից ամեն մեկի համար գտնված են խոսքի ու մտածողության յուրահատուկ երանդներ: «Կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը այս ստեղծագործության մեջ ներկայանում է զեղարվեստական հետաքրքիր մտահղացումով. մնացողը ի հայտ է գալիս գնացողի մեջ. գնացողը՝ մնացողի, և այդ ճանապարհով ժամանակաշրջանի ամենապլիսավոր պրոցեսներից մեկը ստանում է հնարավորին չափ ամբողջական նկարագիր:

Կերպարի մեջ նորը աշտուեղ պակաս շոշափելի է, քան նույնիսկ Մ. Թորգոմյանի մի քանի գործերում (ինչպես քիչ հետո կտեսնենք), սակայն ավելի հեռանկարային է ու կենսունակ: Պակաս շոշափելիության պատճառը նորի համեմատաբար փոքր տեղն է հեղինակին զբաղեցնող հարցերի ընդհանուր ոլորտում, իսկ հեռանկարայնությունը պայմանավորված է կարևոր մի հանգամանքով, որը գուցե և նախապես գրողը որսացել է տարերայնորեն կամ ներքնազգացողությամբ, բայց հետագայում դարձավ ժամանակի մարդկանց անդամաձան ուղեկիցը:

Դեմիրճյանը առաջիններից մեկն էր, որ հերոսի ճակատագիրը դիտեց աշխատանքի մեջ և նոր մարդու լինելիությունը պատկերեց նրա առօրեական գործունեության հետ սերտորեն առնչված: Այն հարցին, թե ինչպես է մարդը մի օր էլ մասամբ կամ ամբողջովին նվաճում զարգացման մի նոր, աննախագեպ աստիճան՝ գրողը փորձեց պատասխանել աշխատանքի հանդեպ նրա վերաբերմունքի բացահայտման միջոցով:

Պատմվածքի հերոսների մեծ մասը հողի աշխատավորներ են, իսկ այդ հող՝ ինչ-որ տեղ բնություն իմաստով է

օժտւած. «Նա իր հողի մեջ թաքնւած մտքեր ունի, բաներ է. մտածում իմ մասին և սառը, յուրովի ժպտում...»: Դրանք ուժեղ ու համառ մարդիկ են և թեև ունեն անցյալի ընդգրծւած ապրելակերպ, սակայն իրենց մեջ կրում են գալիքի տակաւին չծլած սերմեր: Դաշտում օրն ի բուն քրտինք թափող Վասիլը, որ հասկացողություն չունի ժամանակի մասին, նորի շատ ավելի մեծ հույսեր է ներշնչում, քան մանր առ ու ծախով վրադվող «բանվորի հայրը», որը արտաքինապես, կարծես, հասկանում է ժամանակը:

Այսպիսով, աշխատանքը՝ իր բնույթով ու տարողությամբ կյանքի առաջընթացը խտացնող գեղարվեստական կերպարի նկարագրում ձեռք է բերում ոչ երկրորդական նշանակութիւն:

Այս ամենը «Հողը» պատմւածքում, սակայն, դեռևս ներքին հնարավորութիւն է, ներքին լիցք: Հետագա տարիների սովետահալ պատմւածքը, հաջողությամբ ծավալելով Դեմիրճյանի պատմւածքի օրինակով մատնանշվող հնարավորութիւնները, ստեղծեց մի շարք կերպարներ, որոնց գրականագիտութիւնը, ի հակադրութիւն «անցվորների», բնորոշեց «ապրողներ» արտահայտությամբ:

Դեմիրճյանի «Սաթոն» պատմւածքում (1928 թ.) աշխարհի նոր շարժումը և հէքը արդեն պատկերվում է որպես անառարկելի իրողութիւն: «Անցվոր»-ը և «ապրող»-ը իրարից վերջնականապես բաժանվել և գնում են տարբեր ուղղութիւններով, նշանավորելով ինչ-որ ժամանակ սկսված պրոցեսի սկիզբը և վերջը:

Ընդամենը մի քանի էջի վրա հերոսուհին հսկայական առաջընթաց է անում՝ գյուղից քաղաք, անտեղյակութիւնից տեղյակութիւն, տարերայնութիւնից նպատակայնութիւն: Նա ձեռք է բերում բոլորովին նոր դիմագիծ, որի կազմավորման ճանապարհին մարդկային ուժն ու աշխատանքը խաղում են վճռական դեր:

Պատահական չէ, երբ ասվում է, թե «Սաթոն այդպես էլ նայում էր գործի վրա, որ գործը կա, կա ու կա—գետի պես

դալիս է, լցվում, իսկ դու պիտի կանգնես ափին, անդադար չուրը քաշես: Գործը վերջ չունի»: Պատահական չեն բնորոշումները. Սաթոն «առողջ է, եռանդուն, բարեխիղճ... Բըշերից արյուն է կաթում...»: Եվ պատահականորեն չի արձանագրվում, թե՛ «եկեց խոշոր վեդրոները և պատշգամբը դմբդմբացնելով վազեց ջրի: Շուտով կարմրած, առույգ, հեփալով ետ դառավ, ջուրը կաթկաթեցնելով: Ապա վազեց հացի և մի տասը բոպեից բերեց լավ թխած անուշահոտ հացի բոբոնը: Մեռած տունը լցվեց ախորժ աշխուժով, դադարած կյանքը եկավ լցվեց տունը: Մի փոքր անց՝ երեկոն արդեն քաղցր սկսում էր հալվել դուրսը, բակում, սենյակում»:

Այս հիմքի վրա են թշնամանում Սաթոն և տիկին Աննան ու յուրալիները, թշնամանք, որ հասարակական խոր բովանդակություն ունի:

Պատմվածքի վերջին հատվածում հակադրվում է երկու աշխարհ, հասարակական երկու վիճակ. «Քաղքենի «տիկինը» կանգնեց, մտիկ տվեց «երեկվա» դյուղացի աղջկան, որ դյուղից եկավ, աճեց, բարձրացավ, և այսօր սկսել է հույ տալ իրեն: Ատելություն մը դիտեց նրան և լռեց: Սաթոն առողջ էր ինչպես կյանքը և իր աշխատանքով կյանքից բաժին էր շնորհում քաղքենի տիկնոջ: Սա ճնշվեց, վախեցավ ծպտուն հանել, զգաց իր անպետքությունը և զգույշ, դող կատվի պես դուրս եկավ խոհանոցից»:

Աշխատանքն ու ֆիզիկական ուժը այստեղ պոետիկ իմաստ ունեն, բնության ու մարդու ներդաշնակությունը պարզելու միտում:

Երբ Ռուբենսը հրապարակ էր հանում իր ամրակաղմ բընորդներին, դրանով ցանկանում էր ասել, որ չկան աստվածներ, կան մարդիկ, և որ բնության ու աստվածների հարաբերությունը մտացածին է, իսկ բնության ու մարդկանց հարաբերությունը՝ իրական: Ուժն ու միտքը կոշված են վերացնելու բնության ու մարդու միջև եղած հակասությունները: Մի որոշ առումով «ամրակաղմ բնորդ» է և Դեմիթրյանի Սաթոն, որ մարմնավորում է կյանքը իմաստավորող ուժ և կարողություն:

«Հողը» պատմվածքում սկսված մարդկային ուժի և աշխատանքի բնության երանգներով հագեցած թեման «Սաթոն» պատմվածքում ձեռք է բերում լիակատար հնչեղություն: Պետք է ասել, որ այդ թեման մինչև «Սաթոն» Դեմիրձյանը մշակել է նաև մի շարք այլ ստեղծագործություններում:

Սարգիսը երկար տարիների աշխատանքի փորձի շնորհիվ աշխարհին սկսում է նայել փիլիսոփայորեն («Հանգստի տանը»): Ծերունի Մերկեն («Մերկե») աշխատանքային ընդհանուր ոգևորության պայմաններում խորապես վշտանում է, որ չի կարող բավարար չափով օգտակար լինել մարդկանց: Այստեղից նրա միամիտ դժգոհությունը. «Շատ ուշացան, շատ ուշացան, շատ է ... Շուտ պտի սկսեին»,—և խոսքը վերաբերում է նոր հասարակարգին: Ակոբը սիրով ու հպարտությամբ է կատարում երկաթուղային պահակի պարտականությունը, դրա մեջ գտնելով հաճույք և ուրախություն («Կայարանի Ակոբը»): Աբդուլը աշխատանքային նոր մթնոլորտում վերածնվում և վերակառուցվում է, դառնում լիարժեք մարդ («Աբդուլ»):

Ինչպես այս, այնպես էլ նախորդ գործերում Դեմիրձյանը ոչ միայն տարբեր մեկնակետից արծարծում է վերոհիշյալ թեման, այլև առաջ է քաշում գրական հերոսի հետ առնչվող մի շարք հարցեր, որոնք էական նշանակություն ունենին ժամանակաշրջանի համար:

Դեմիրձյանը ընդգծված ինքնատիպություն հանդես բերեց հատկապես հերոսի ընտրության խնդրում: Նրա «ապրողներ»-ը ոչ միայն իրենց ժամանակի ներկայացուցիչներ են, այլև ենթարկվում են մարդկային բնության ամենաընդհանուր օրինաչափություններին, մասնավորապես կյանքի անցողիկության և դործի անմահության թումանյանական ըմբռնմանը:

Իր հողվածներում ու ելույթներում գրողը հետևողականորեն առաջադրում էր մի կարևոր պահանջ, ըստ որի «հասարակական հերոսի բարդ ու բազմակողմանի հոգեկան պատկերը պիտի «լրացվի», «կոնկրետանա» անհատի «ին-

գիվիդուալ» գծերով»: Այս միասնությունը, որի լավագույն դրսևորումներից է Սաթոն, հենց այն ճանապարհն է, ինչը գեղարվեստական երկը մոտեցնում, բարձրացնում է համոզ-
չականության ու կատարելության աստիճանին:

«Ապրողներ»-ի խնդիրն ընդհանուր հետաքրքրություն էր ներկայացնում և, ավել կամ պակաս չափով, շոշափվում էր 20-ական թվականների գրեթե բոլոր գրողների երկերում:

Ծ. Թորգոմյանի «Նամեհատնիկ»-ի մոտ» պատմվածքի¹ Մոսի ապերը իր սրգի Ցոլակին գյուղից տանում է քաղաք՝ ուսման: Կրթական ոչ մի հաստատություն նրան չի ընդա-
ռաջում՝ համոզիչ ու անհամոզիչ զանազան պատճառաբա-
նությամբ: Վերջապես նա դիմում է մի պաշտոնյայի, և գոր-
ծը, անսպասելիորեն, բարեհաջող լուծում է ստանում: Տուն
վերադառնալով, նա այս ամենը պատմում է համազուգա-
ցիներին, որոնք չհավատալով հավատում են և հավատալով
չեն հավատում, որ մի մեծ մարդ կարող էր ընդառաջել մի
փոքր մարդու:

Պատմվածքում հեղինակը փորձում է ցույց տալ նորա-
ստեղծ կարգերի բերած արմատական փոփոխությունները
կյանքում և մարդկային հարաբերություններում:

«Ամենահարմարը» պատմվածքի² հերոս Խամայիլ աղան
միաժամանակ երեք կին ունի: Խորհրդային իշխանության
հաստատումից հետո յազան ոչ միայն կորցնում է գորգերի
մեծ խանութը, այլև ընտանեկան խաղաղ առօրյան: Վալի-
դե խանումը փախչում է սիրած տղայի՝ Ասադի մոտ: Նաջի-
բեն, աղայից ձանձրացած և զղված, վերադառնում է հայ-
րական տուն: Ֆիրուզեն սկսում է հաճախել թաղի նորա-
ստեղծ աղումբը, և բացվում են նրա աչքերը: Ամուսինը
մահվան սպառնալիքով փորձում է ետ պահել կնոջը աղում-
բից: Դրա համար նրան բանտարկում են: Աղատվելով, նա
որոշում է ամուսնանալ իր տան ծառայողուհու հետ և այլևս
չհակադրվել կյանքի առաջընթացին:

¹ «Պրոլետար», 1927, № 1:

² Նույն տեղում, № 17:

Այստեղ նույնպես շոշափելի են ժամանակի թելադրանքով կատարվող տեղաշարժերը: Սակայն ծավալով փոքր այս գործերը չեն դիմանում գեղարվեստական քննության և որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում միայն բովանդակության առումով:

Մարդու հոգեբանության մեջ հնի նահանջը և նորի առնականացումը անհամեմատ հաջող են դրսևորված Մ. Դարբինյանի «Տեր-փոշմանը» պատմվածքում³: Հերոսը ապրում է «չուխեդ էնտեղ փռի, որտեղ արև է» սկզբունքով, այդ իսկ պատճառով էլ նա մեկ Սիմոն է, մեկ՝ ընկեր Սիմոն, մեկ՝ տեր հորեն, մեկ՝ ոչինչ:

Այս և բաղմաթիվ այլ ստեղծագործություններ՝ յուրաքանչյուրն իր շափով, նախապատրաստում էր կյանքի հետ համընթաց քայլող մարդու մոտքը գրականության մեջ:

Գրական նոր հերոսի ծննդյան նախանշանները առկա էին նաև Մ. Արադու «Անցվորներ» շարքի և նպատակներով սրան հարակից մի բանի այլ պատմվածքներում: «Զառափաթի» ինժեներ Ապրամբեկովը փորձում է հարմարվել իրավիճակին և յուրացնել նոր ապրելակերպը: Տվյալ դեպքում կարևորն այն չէ, որ դա նրան չի հաջողվում: «Բաբելոնի աշտարակը» պատմվածքի հերոսի ներքին պայքարը ավարտվում է նորի հաղթանակով: Դժվար է Մուքելին գնացողների կամ մնացողների խմբին դասել, քանի որ նրանում ներհակ հատկությունները ավելի երևութական են և պակաս էական, դրա համար էլ այդ պայքարի անվերապահ ելքը թվում է անհամոզիչ:

Ժամանակի ոգին արտահայտող նոր որակի գրական տիպը սլահանջում էր կյանքի էլ ավելի խոր դիտողականություն և գեղարվեստական ընդհանրացում: Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե այդ գրական տիպը մի երջանիկ օր էլ դարձավ բացարձակ իրողություն, մեկընդմիշտ ետևում թողնելով աշխարհից հեռացող անհատի՝ «անցվորի», դիմապատկերը: Ծիշտ է, այստեղ նկատելի է նման որոշ օրինաչափություն,

³ «Պրոլետար», 1927, № 27:

սակայն սխալ կլինեն դրանց խստորեն սահմանադատել ժամանակով և տարածությամբ:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ պատմվածքի մեջ դրանք տարբեր չափ ու կշռով հանդես են գալիս 20—30-ական թվականների ամբողջ ընթացքում: Հաստատումը և ժխտումը դրական միասնական պրոցես էր, որի այս պարզեցված քննությունը լոկ նպատակային պայմանականություն է:

Ավելորդ, գուցե և սխալ կլինի ժամանակի առաջադրած բոլոր հարցերի վերջնական պատասխանը որոնել պատմվածքի հերոսների մեջ, որովհետև դրականությունը կյանքի լուսանկարը կամ մեխանիկական կրկնությունը չէ, սակայն այդ հերոսներին ժամանակի մեջ կարելի է ենթարկել որոշ պայմանական դասակարգման:

Եթե Դեմիրճյանը նոր մարդու ձևավորումը անշուշտ էր հիմնականում աշխատանքի հետ, ապա Արապին՝ գլխավորապես սոցիալական վիճակի և նման հանգամանքների հետ: Իհարկե, դա չի նշանակում, թե նրանց հերոսները հարադատության ելրեր չունեն և ամենևին չեն թևակոխում կյանքի այլ բնագավառներ: Թևակոխում են և, այնուամենայնիվ, պահպանում իրենցից յուրաքանչյուրին հատուկ մարդկային նկարագրի գույները:

«Ընկեր Մուկուշը» պատմվածքը խտացնում է այն մարդկանց կենսագրությունը, որոնք անցել են ծայր աղբատոթյան բովով և միշտ փայփայել լավ օրվա հույսը: Սկզբում ասոնահարվել են, վերջում հասել ինչ-որ բանի և խորապես ապրել դրանց միջև ընկած սոցիալական ողբերգությունը:

Մուկուշը տիպ է և՛ իր արտաքինով. «Նրա մոտ, կոշտ գծված թուխ դեմքը՝ իր լայնանիստ, հիմնավոր քթով, ու անխընամ սև մորուքի մեջ թաղված, փքված տեսք ուներ: Ինչի՞ցն էր ուռած նրա դեմքը—քաղցածությունի՞ց, թե շատ ննջելուց, ավելի ճիշտ՝ երկուսիցն էլ: Անշարժ, խոշոր աչքերի մեջ միայն մոտիկից տեսնողը կնկատեր քարացած հոգսի ու թախծի արտահայտություն»: Տիպ է նաև հոգեբանական նստվածքով. «Հա՛ց, հա՛ց... նա կուզեր բոլոր ծայ-

ները, բոլոր ճառերը հազար բերանով մի խոսք ասեին, և այդ խոսքը լինել իրան տանջող ու այրող հացը...»:

Արազին գրական-գեղարվեստական միջոց է դարձնում հայ գրականությանը արդեն հայտնի «հացի խնդիրը», որտեղ խաչվում են հասարակական ուժեր և անհատական ճակատագրեր: Սա ոչ միայն պայքար է գոյության, այլև մարդկային արժանապատվության, կոչման ու իրավունքի համար: «...Թե որ կարգ է՝ պատիվ է՝ թող իրեն էլ «հընկեր» ասեն» — մտածում է Մուկուշը, և երբ պատմվածքի վերջում ասվում է, թե «խոսքը պատկանում է ընկեր Մուկուշին...», — սա նշանակում է կյանքը, ժամանակը, դարն է պատկանում նրան:

Մուկուշի օրինակով մեկ անգամ ևս հաստատվում է 20 — 30-ական թվականների սովետահայ պատմվածքի «ապրող» տիպերի մի կարևոր առանձնահատկությունը: Պարզ կամ բարդ սյուժեի շրջանակներում նրանք ապրում են նկատելի փոփոխություններ, որի արդյունքում ներկայանում է մարդկային բնավորության, խառնվածքի, մտքերի, զգացմունքների մի նոր, հերոսների կողմից սկզբում չգիտակցված աստիճան:

Նույն «հացի խնդիրը» և հարակից այլ հարցեր են ընկած «Աչքը վախեցած Հանեսը» պատմվածքի հիմքում: Մի կոորդ հացի տեական հոգսը և անօգնականությունը Հանեսի էությունը համակել են կյանքի, աշխարհի և մարդկանց հանդեպ անանցանելի վախով: Նրա ամբողջ գոյությունը այնպես, ինչպես կա՝ սոցիալական խոր արմատներ ունի: Նույնիսկ այն բանից հետո, երբ նա հողն օգտագործելու իրավունք ունի, աշխատելու հնարավորություն, զգում է ժամանակի նոր ոգին և այլն, — վախը, սարսափը, թերահավատությունը նրա հոգում տեղի չեն տալիս այլ, թեկուզ մեկ, բայց սկզբունքորեն հակառակ զգացման առջև, քանի որ հնամենի Այանքը անջնջելի հետք է թողել նրա սրտի վրա:

Իր նախկին տիրոջ և ներկայիս թշնամու սպանության դիմաց հոգեբանական մի քանի երանգներ է թաքցնում: Նա ապանում է, որովհետև այլևս չի կարող համբերել, կրել զորությանը ու արհամարհանք: Նա սպանում է, քանի որ հասկա-

նում է ժամանակները, ըմբռնում, որ դա պատկանում է իրենցից միայն մեկին՝ իրեն։ Եվ նա սպանում է նաև, որովհետև վախենում է՝ սպանում է վախից, բայց կարծես պատահականորեն, ինչ-որ սխալմունքով։ Երեք տարբեր սպանություն, երեք տարբեր հանցանք, որոնք պատմվածքում ծառայեցվում են մի նպատակի, քննվում և մեկնաբանվում մեկ միասնական մեկնակետից։

«Ապրողներ»-ի թեման է՝ ավելի է լայնանում ու խորանում «Հալար գլխանի»․ անհաջող վերնագիր ունեցող պատմվածքում։ Բենոն ինչ-որ տեղ Մուկուչն է, ինչ-որ տեղ Հանեսը՝ հեռավոր անցյալում։ Գրողին այստեղ վբաղեցնում են կյանքի հետ ուղղակիորեն առնչվող խնդիրներ։ Նկատվում է նաև հերոսների հասարակական հակամարտությունը արտաքին հարաբերություններից նրանց հոգեբանությանը փոխանցելու որոշակի հակում։

Շարքային կոլտնտեսական Բենոն և կոլտնտեսության նախագահ Մինասը լուռ հակառակորդներ են։ Հակամարտության էությունը վերաբերմունքն է աշխատանքի հանդեպ։ Մեկը դրա հանդեպ հենց սկզբից ունի ազնիվ, մյուսը՝ անազնիվ վերաբերմունք, որի հետևանքով անխուսափելի է բախումը։ Բենոյի բանտարկության և Մինասի ապրումների տեսարանում ճշմարտության հաղթանակը արդեն սկսում է ենթադրվել։ Պատմվածքի վերջում հաղթանակում է արդարությունը։ Արագին ցույց է տալիս, որ մարդիկ իրենց ժամանակին պատկանում են ոչ միայն ուժով ու աշխատանքով, այլև մտքով, հոգով, կյանքի ըմբռնումներով։

Աշխատանքային և սոցիալական հոգեբանությամբ են օժտված նաև Բակունցի «ապրողներ»-ը․ «Բագին ինքն էլ չէր հիշում, թե քանի տարվա տավարած էր» և «Ապեր, էդ ինչի՞ց ա, որ մեր նախրում Խանանք ինը կով ունեն, իսկ մենք մի կով» («Վանդունց Բագին»)։ «Բրուտի աջ ոտքը իջնում է փոսը, բարձրանում, մարմինն օրորվում է։ Այս հանկարծ շրխկում է մի բան, շարխը դանդաղում է, ձեռքերը պոկում են կուժը և բարձր պահում» և «Խաղաղություն խրճիթներին, պատերազմ պալատներին...» («Բրուտի տը-

A $\frac{\pi}{43212}$

դան»): «Սերմնացանը ցանում է սերմը, երբ ետ են գնում ջրերը և գետինն նստում է թաց տիղմը: Նա հանում է ոտքերը, մինչև ծնկները վեր քաշում և փայտյա կոտր պարանոցից կախ դնում է օրոր և հավասար քայլերով: Գնում է և աջ ձեռքով լիաբուռն վերցնում ծանր հատիկները, որ մի փայրկյան շողում են արևի տակ, ինչպես ճնճղուկների երամը, և ծանրությամբ ընկնում հողի մեջ» և «Գիշերներ, երբ գեպի դիրքերն էին քշում սովահար մի բազմություն, երբ դիրքերից ետ էին փախչում նրանք, որոնք ուզում էին քրտինք թափել հողի վրա, արտերը ջրել և ունենալ խաղաղություն իրենց խեղճ խրճիթներում» («Սև ցեղերի սերմնացանը»):

Կարելի է մեջքերել նման տասնյակ տողեր և հատվածներ: Սակայն Բախունցի հերոսների էությունը չի սպառվում այս հոգեբանությամբ:

Բախունցի «ապրողներ»-ը ամենից առաջ հանդես են դալիս ինքնահաստատման ընդգծված մղումով, մի գերազույն զգացում, որը, պատմական ճակատագրի թելադրանքով, ուղեկցել է հայ ժողովրդին նրա հաղարամյա գոյության ընթացքում, վերաճել ինչ-որ յուրովի սոկոլոնության:

Ինքնահաստատման ընդգծված զգացողությամբ վարդանանք Ավարայրում ընկան, որպեսզի շարունակեն կանգուն մնալ. «Մեր անցած կյանքի մեջ փառավոր հաղթություններ էլ են եղել, բայց ոչ մի փառավոր հաղթություն չէ ունեցել այնքան կախարդիչ ալդեցություն, որքան ունեցել է Ավարայրի փառավոր պարտությունը»⁴, — նկատել է Ս. Շահապիր:

Վարդանանց «կախարդանքն», անշուշտ, ինքնահաստատման ուժի մեջ է, արևի տակ իր գոյությունը շարունակելու հայ ժողովրդի հաղարամյա գոյամարտի նախաշեմին: Այդ ուժը փայլատակել է մեսրոպյան գրերի հայտնագործումով, հայոց հնամենի տարեգիրների, կառուցողների, ծաղկողների

⁴ Ս. Շահապիր, Հիշողություններ Վարդանանց տոնի առթիվ, 1901, էջ 46:



ու քանդակողների արվեստում, հայ միջնադարյան պոեզիայում, էպոսում, որոնցով ժողովուրդը ամեն անգամ ավետել է աշխարհին, որ ինքը կա, գոյություն ունի:

Անդոն ինքնահաստատման է ձգտում պատանեկան տարիներին, Սեթը՝ երիտասարդական տարիներին, Բադին ինքնահաստատման է ձգտում «արևամուտից առաջ»: Եթե մի պահ ենթադրվի, թե նրանք մեկ մարդու տարբեր հասակներն են, ապա կարելի է ասել, որ մարդը ինքնահաստատման է ձգտում իր կյանքի ամբողջ ընթացքում և հասնում կամ չի հասնում դրան: Սա Բակունցի պատմվածքներում փիլիսոփայորեն գունավորված թեմա է, որի մասին խոսք կլինի հաջորդ գլխում:

Ինքնահաստատման ճանապարհին Բակունցի հերոսները կատարում են մարդկային սխրագործություններ, վտանգի ենթարկելով իրենց գոյությունը: Սխրագործության են զենում, առաջնորդվելով պատմության դաժան քառուղիներում ժողովրդի քննություն բռնած գոյամարտելու աշխարհընկալմամբ:

«Ես մեկ ջան եմ, էրթամ կորսելիմ, քանց մեր Հայաստան էրկիր ավերի...»,—ասում է Մովինարը հորը, խնդրելով իրեն հանձնել Բաղդատի խալիֆին: Էպոսի մեջ Մովինարը գլուցադրվածների մի ամբողջ համաստեղության մայր է, ավանդական նախասկիզբ:

Հատկանշական է, որ հայատառ գեղարվեստական գրեթե բոլոր նշանավոր երկերը, ասես, չեն կարողացել շրջանցել հայոց էպոսը և կամա թե ակամա ենթարկվել են նրա հզոր ազդեցությանը:

Բակունցի նշված պատմվածքների հերոսներից յուրաքանչյուրը վեհ նպատակների իրագործման ճանապարհին գոհում է մի շատ մեծ բան, իր համար ամենից թանկ բանը: Հաբուղը թողնում է ծնողներին. Անդոն հրաժարվում է բնությունից. Սեթը՝ հողից: Այս հրաժարման մեջ էլ ավելի է շեշտվում նրանց սերն ու նվիրվածությունը հարազատի, բնության ու հողի նկատմամբ: Այս տեսակետից բնորոշ է Սեթի մահվան բակունցյան նկարագրությունը: «Նա արնաքամ սո-

ղացել էր թաց հողերի վրայով դեպի եղեգները, դեպի ջուրը, կոշտ մատներով շանգոնել էր գետինը, ցեխոտել էր մատները և անզգայության մեջ ցեխոտ մատներով սեղմել էր թրատված ուսը: Հետո երեսնիվայր թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»: Նրանք մեռնելով չեն մեռնում և որպես «ոսկեհատ սերմ», որ պետք է պտուղ տա, ապրեցնում են մի ամբողջ գերգաստան, մի ամբողջ ժողովուրդ ու երկիր:

Նրանց կյանքի պատմությունը Բակունցը հյուսում է որպես երգ, որ հնչում է, ելեէջում արտաքին սյուժեի մթագրնման ու խլացման, տրամադրության ուժեղացման ու լուսավորման եղանակով: Սյուժեն տեղադրվում է ընդհանուր տրամադրության ոլորտում և, որպես արտաքին գործոն, այլևս վճռական դեր չի խաղում:

Նորը հաստատող բակունցյան պատմվածքներում կարևորը ոչ թե այն է, թե ինչ են անում հերոսները (որքան էլ նշանակալից լինի արվածք), այլ այն, թե ինչ են նրանք խորապես ապրում կամ վերապրում: Իսկ նրանք ապրում կամ վերապրում են բաներ, որոնք սկիզբ են առնում ժողովրդի գոյության հնամենի ակունքներից: Աշխարհը Բակունցի հերոսների մեջ ոչ թե բեկոացված է, այլ տարրալուծված, ոչ թե ամփոփված է, այլ բեկված, ինչպես արևի ձառագայթը, ինչպես լույսի փունջը: Նրանք հազարից մեկն են, և հալարից յուրաքանչյուրը այդ մեկի մեջ իրենն ունի: Եթե փորձենք կազմել նրանց անունների պայմանական բացատրական բառարան, ապա Սեթ կնշանակեր հողի աշխատավոր, Հաբուդ՝ «ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է», Անդո՝ հայրենի եզերքի սիրահար:

Գրական հերոսի ժողովրդական էությունը հատկապես «Սև ցեղերի սերմնացանը» պատմվածքում ներկայանում է երկրաչափական օրենքի ճշգրտությամբ: Ակումբի նոր վարադուլին նկարված սերմնացանին նայելով, գյուղացիները հանկարծ տեսնում են Սեթին. բացահայտ թյուրիմացությունը ամենայն արագությամբ դառնում է բացարձակ ձշմարտություն: Սա Բակունցի գեղարվեստական ժառանգության մեջ այն եզակի դեպքերից է, երբ մարդու զգացողությունը դա-

վաճանդւմ է իրեն, և սիրտը սկսում է հավատալ շեղած բաների: Տվյալ դեպքում, սակայն, կարևորը գրողի համար ոչ միայն հավատն է, այլև այն, որ արցունքով սրբագործվում է «մի ոսկի առասպել», «սև ցեղերի սերմնացանի» հավերժության առասպելը:

Բախունցն իր գեղագիտական դավանանքը հողվածներում ու ելույթներում գրեթե չի շարադրել և առատությամբ սրբուհի է պատմվածքների ու ակնարկների մեջ, որոնց շարքում առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Սև ցեղերի սերմնացանը» գիրքը:

Բախունցի այս, և ոչ միայն այս, պատմվածքում տրամադրությունը վարդապետան ընթացքով ճեղքում և դուրս է գալիս հերոսների զգացմունքների շրջանակներից և թևակոխում է նրանց մտավոր աշխարհը, մի աշխարհ, որն իր տարողությամբ ժողովրդի հավաքական հոգեբանության բեկորն է: Այստեղից՝ բախունցյան պատմվածքների էպիկական շունչն ու ոգին:

«Աստված, քեզ ի՞նչ ասեմ, որ ինձ տեսար, նրան առար»--- որդուն հաճախ վերհիշելով, մրմնջում է զառամյալ Բագին, ոչ մի կերպ չհաշտվելով բնության այս հակասության հետ: Մի դեպքում նա հանդես է գալիս պատերազմ գնացող որդու բախտի, մյուս դեպքում՝ բնության մեջ ընդհանրապես մարդու ձախատագրի մտահոգությամբ՝ մտահոգություն, որ վերաբերում է իրեն և հավատարապես ուրիշներին:

Բնական, մազաչափ անգամ չբռնադատվող ընթացքով, ինքնաբերաբար, Բախունցի հերոսը դուրս է գալիս իրենից և նվաճում մարդկային մեծ տեսադաշտ, վերամարմնավորվում իսկական մարդու:

Սխրագործությամբ իրեն հաստատելու, կատարելության հասնելու մարդու ձգտումը այս երկերում տողորված է հեղափոխական ոգևորությամբ, պատմական մեծ իրադարձություններին բնորոշ տրամադրություններով: Այդ տրամադրությունների լիցքով է առաջ մղվում հերոսների հոգեբանությունը, իննեն նրանք հողի հինավուրց մշակներ՝ ջրվոր-

ներ, սերմնացաններ, նախրապաններ, թե հեղափոխության համար զենքը ձեռքին կռվի ելած հողի մարդիկ:

Ակնհայտ են այս տեսակետից Բակունցի վերջին տիպի պատմվածքների, մասնավորապես «Բրուտի տղայի» ընդհանրությունները Չարենցի «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադի հետ. երկու դեպքում էլ պատումը հյուսվում է որպես մանկական վերհուշ, երկու հերոսներն էլ նույն մեծ նպատակի կրողներ են:

Ահա մոտավորապես այն երանդները, որոնցով առանձնանում և բնութագրվում են Բակունցի հերոսները, հարուստացնելով ժամանակաշրջանի պատմվածքը նոր, ինքնատիպ գույներով ու բովանդակությամբ:

Քսանական թվականների պատմվածքը լայնորեն շոշափում էր նաև նոր կենցաղի կամ ապրելակերպի հարցեր: Այդ հարցերն են ընկած արձակագիր Արաքսի պատմվածքների հիմքում: Իր պատմվածքներում և վիպակներում Արաքսը փորձում էր լուծել ավանդական նախապաշարումներից և սոցիալական կաշկանդումներից ազատագրվող կնոջ պրոբլեմը:

«Արուս, Սաթիկ, այնպես աշխույժ, այնքան ակտիվ կոմսոմոլիստիկաներ էիք.—ամուսնացել եք ու կտրվել հասարակական աշխատանքից. ասում եմ դա մի տրագեդիա է, որ մեզ չի սաղում. մենք չպետք է ենթարկվենք այդ դուրսնուներին. մենք պետք է հաղթահարենք»—ընդգծումներով ասում է Արաքսը «Կոմերիտուհու նամակները» վիպակի առաջաբանում:

Վիպակի հերոսն ու հերոսուհին կյանքի և աշխարհի մասին հեղինակի հալացքը աշխատում են դարձնել իրողություն, որը, սակայն, շատ է հեռու ինչպես բուն իրականությունից, այնպես էլ հավատ ընծայող գեղարվեստական պատկերից: Դիտվելով միայն այս տեսանկյունից, նրա հերոսները կորցնում են մարդկային էական հատկանիշներից շատերը՝ տխրություն, կարոտ, մտատանջություն, վիշտ և այլն: «Մայրս մեռավ՝ շատ շուտ մոռացա»,—ասում է Լենան: «Ես ժամանակի մարդ եմ և չեմ կարող ինձ կաշկանդել ա-

մուսնական կենցաղով»,—ասում է Հայկը: Նրանք այս ասում են՝ նկատի ունենալով աշխատանքը, մի բան, որը մարդկային նկարագրի մաս է և չի կարող փոխարինել ամբողջին: Վերջապես, Լենան հասկանում է, որ այդպես ասլորել հնարավոր չէ, և հասարակական գործը ինչ-որ չափով լրացվում է անձնական երջանկով՝ ամբողջությամբ՝ տուն, սիրած ամուսին, երեխա: Բայց նա դրան հասնում է շատ ուշ, վերջին նամակներում, իր սխալ ապրելակերպը բազմաթիվ անգամ որպես միակ ճշմարտություն մատուցելուց հետո:

Արաքսը սխալվում էր կնոջ ազատությունը փնտրելով միայն հասարակական աշխատանքի, ավելի կոնկրետ՝ կոմերիտական գործունեության մեջ, առավել ևս սխալվում էր, երբ նոր կենցաղը հասկանում էր որպես անձնական մղումներից ու զգացմունքներից հեռու մի երևույթ: Այս սխալը կազմում է նրա, այսպես կոչված, կոմերիտական պատմելիվածքների առանցքը:

«Կոմսոմոլ», «Պայքարող Մարտն», «Նոր հորիզոն» պատմելիվածքներում, ղրկելով իր հերոսներին անհատական ձեռնարկներին, զգացմունքներից և կյանքից, Արաքսը աղքատացրել է նրանց ընդհանուր նկարագիրն առհասարակ: Պատմելիվածքների սյուժեն մտացածին է ու պարզունակ. գործողությունը ծավալվում է ոչ թե ինքնաբերական, այլ հեղինակային կանխադրյալ նպատակագրման թելադրանքով: Կենցաղային առանձին բնորոշ երևույթներ չեն վերաճում գեղարվեստական պատկերի: Այս թերություններն անցնում են պատմելիվածքից պատմելիվածք, վիպակից վիպակ և Արաքսի ամբողջ ըստեղծագործության համար դառնում գրեթե տիպական:

«Կոմունայի ճանապարհին» պատմելիվածքում սերը համարվում է քաղցնիական զգացմունք, և նորից է մերժվում ամուսնության գաղափարը: Աննան մեկընդմիջտ բաժանվում է նորածին երեխայից, որպեսզի ապրի անհոգ ու անկաշկանդ: «Խնչո՞ւ եմ տխրում, չէ՞ որ ապագայում բոլոր մանուկները պիտի մսուրներում մեծանան, իսկ մայրական ըզգացմունքներն այսքան ուժեղ, այսքան ընկճող չեն լինի»—

մտածում է նա և հպարտանում իր ազատութեամբ ու կեն-
ցադավարութեամբ:

Արաքսը շտեղծեց մնայուն կերպար, սակայն այն, ինչ
ստեղծեց՝ գրական նոր հերոսի ծննդյան դժվարությունների
ու մոլորությունների հարազատ արձագանքն էր:

Այդ դժվարությունները և մոլորությունները իրենց ար-
տահայտութիւնն են գտել նաև ժամանակաշրջանի որո-
նող գրողներից մեկի՝ Մկրտիչ Արմենի պատմվածքներում ու
վիպակներում, վեպերում ու հոգևածներում:

«Ինչպես են գրվում վեպերը» հոգևածում Արմենը խոս-
տովանում էր. «Արդ ի՞նչ գրական շկոլայի եմ հետևում: Գո-
լություն ունեցողներից և ոչ մեկին: Իմ էպոպեան գրված է
մի քանի պլանով՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական, սիմվո-
լիստական, նատուրալիստական»⁵: Նման «սինթետիզմը»
փորձարկվում է ոչ միայն «Երեան» վեպում, այլև նրա բազ-
մաթիվ պատմվածքներում, որոնց մեջ միաժամանակ, կողք-
կողքի հանդես են գալիս տարբեր, հաճախ հակադիր մտքեր
ու զգացմունքներ, խոհեր ու տրամադրություններ:

Ճիշտ է՝ լինի պնդել, թե Արմենի պաշտպանած գրական
«սինթետիզմը» գրչի անկարողության կամ հայացքների ան-
հետևողականութեան արդյունք էր: Արմենը ժամանակաշրջա-
նի կարող գրողներից էր և իր ստեղծագործությամբ գիտակ-
ցաբար վիճարկում էր արվեստի բազմաթիվ ըմբռնումներ,
ընդունում էր կամ մերժում: Եվ համաձայնելիս, և մանա-
վանդ շհամաձայնվելիս, նա հաճախ ընկնում էր ծայրահե-
ղության մեջ, այստեղից պոլեմիկական ուժեղ շեշտերը թե՛
նրա հոգևածներում, և թե՛ ստեղծագործության մեջ:

«Պայքարով ու գրոհով» տարված նոր սերնդի համար սի-
րո «արգելված գոտի» լինելու գաղափարը անցնում է Արմե-
նի 20—30-ական թվականների բազմաթիվ պատմվածքների
միջով:

«Շրջում էր էնտուզիաստը» պատմվածքի անանուն հերո-
սը իր հիացմունքով ու ոգևորությամբ այնքան է «առաջ ան-

⁵ «Գրական թերթ», 1933, № 7:

ցել» աշխարհից ու կյանքից, որ այլևս ոչ տեսնում է, ոչ էլ զգում հնի ու նորի, գնացողի ու մնացողի սահմանագծերը. «Եվ նա գնում էր, և նա ուրախ էր, որ չգիտեր, թե ուր էր գնում»:

Հերոսի և իրականության միջև խոր հակասություններ կան՝ հակասություններ շարժման, էություն, նկարագրի և այլն: Այդ հակասությունների գաղաթնակետը պատմվածքի ավարտն է, որտեղ նրա «տարիներով երազած» Կարինեն, ինչպես շուրջ չորս դար առաջ Դուլսինեա Տոբոսացին, գալիս է և դեռ չեկած գնում-անհետանում: Հենց այստեղ էլ ահա էնտուզիազմը և մեծ սերը համարվում են անհամատեղելի:

«Շրջում է էնտուզիաստը» պատմվածքը գրողը վետեղել է իր երգիծական պատմվածքների («Մաշված ոտնաման», «Շեշտ», «Անձրևի դուստրը» և այլն) շարքում, և սա, անշուշտ, ինչ-որ բան է նշանակում:

Հերոսը պատահաբար հանդիպում է մի աղջկա և կարծում, թե դա է իր երազածը: Պարզվում է, որ նախ՝ սա Կարինե չէ, հետո՝ ունի ամուսին և վերջապես՝ աչք չի բացում առօրյա հոգսերից: Այս «նախի», «հետոյի» և «վերջապեսի» ջրապտույտում հերոսի մարդկային նկարագիրը անհետանում է ճիշտ այնպես աննկատելիորեն, ինչպես հայտնվել էր: Արմենը ծաղրում և ինչ-որ չափով քարկոծում է իր հերոսին, բայց նա նման քիչ էնտուզիաստներ չունի, որոնց ոչ միայն չի ծաղրում, այլև պաշտպանում է ամենայն կրքով:

Դրանցից մեկը «Խանդ» պատմվածքի հերոս Արմենակն է՝ «նոր կենցաղը» մարմնավորող մի երիտասարդ: Նրա և Աստղիկի ամուսնական կյանքը ընդհատվում է, որովհետև մեկի «կոմերիտական աշխարհը» չի ներդաշնակում մյուսի «հավատացյալ» սրտին: Նրանք, իհարկե, մարդկային քիչ դժևոր չափն են, որոնք համընկնում են՝ սերը, աղնվությունը, կյանքի նկատմամբ հավատը: Սակայն այս ամենը անկարող են լուծել մի լուծելի հակասություն:

Այլուժեի դարգացման ընթացքում միայն մեկ անգամ է

հերոսի հալածումը ստանում հոգեբանական համոզիչ երանգ, դառնում հետաքրքիր նկատում. «Կրծքիս տակ եռաց, եփվեց խանդը, կատաղի խանդը դեպի գոյություն շունեցող աստված: Աստված, դու խլել ես ինձանից Աստղիկին...» — միայն այսքանը, որը շատ քիչ է բնական հոգեբանության համար:

Նույնանման փոխհարաբերությունների մեջ են «խորտակված հոգիներին» փողոցում» պատմվածքի հերոսն ու հերոսուհին: Կոմերիտմիության գյուղական հրահանգիչ Արամը իր սիրած աղջկա՝ Անահիտի բնավորության մեջ նկատում է «ոչ-կոմերիտական դժեր» և նրանից թեքում գլուխն ու ճամփան: «Մոռնե՛րս մեռել են, իսկ ես մենակ եմ և աշխատում եմ ծխախոտի գործարանում: Եթե ինձ հետ միևնույն սենյակում ապրող ընկերուհուս չհաշվենք, ես բացարձակապես մենակ եմ» — ասում է աղջիկը: Հետո նա հրաժարվում է այսինչ գյուղը մեկնել, որպեսզի սիրած տղայի հետ մեկնի այնինչ գյուղը: Ավելի ուշ, նա խանդում է մի աղջկա, որը Արամի ուղեկցությամբ ուշ գիշերով գնացել-հասել էր տուն: Միանգամայն բնական, «բացարձակապես» պատճառաբանված հրաժարում և հասկանալի խանդ, որոնք հանիրառի կործանում են երիտասարդ հոգիների երջանկությունը:

Վերլուծվող պատմվածքների հերոսները իրենց հոգու ինչ-որ անկյունում, այնուամենայնիվ, տառապում են կորցրած սիրո համար, սակայն այդ տառապանքը կորչում է բազմաթիվ կեղծ դրությունների ու վիճակների ոլորտում:

«Սոնա», «Արևը, հուրհրան արևը», «Ծաղկավոր չիթը», «Հացվորը», «Պատմվածք-երգ ճանապարհների մասին», «Գազաթների երգը», «Երգ քաղաքի մասին» և մի քանի այլ պատմվածքներում Արմենը շարունակում է նոր հերոսի ուրուխումները, որոնք նրան աստիճանաբար մոտեցնում են կյանքին և նրա պատմվածքները որոշակիորեն ստանում են ռեալիստական գույն ու երանգ: Կյանքի նոր երևույթներին մերձենալու, դարի ոգուն հարադատանալու ներքին պահանջը նրան հանգեցնում է մի կողմից՝ «սայլալին», «հյուղակային» կենցաղի ժխտմանը և «երկաթե» դարի մարդկանց նոր փոխ-

հարաբերությունների հաստատմանը, մյուս կողմից՝ արդյունաբերական քաղաքի հաստատմանը և պրովինցիայի ժրխամանը. ծայրահեղ ժխտում, որ բնորոշ էր ոչ միայն Արմենին:

Հետաքրքիր են և գրողի ոճական որոնումները, որոնք, շարունակվելով պատմվածքից-պատմվածք, հաջողությամբ են պսակվում «Հեղինար աղբյուր» վիպակում:

Սերը քաղբենիություն հռչակող մտայնությունները միանգամայն այլ մեկնության և գնահատության են արժանանում Գ. Մահարու 20-ական թվականների պատմվածքներում: «...Սա պնդում եմ, որ սերը բուրժուական փակ ջերմոցներում աճող վատառողջ ծաղիկ է. նա ոչ մի կապ չունի մեղ հետ, նրա հետ կապված «ախ»-երն ու «վախ»-երը, մեկանխողիան և իդիոտացումը խորթ է և խորթ պետք է լինի մեր դասակարգին...»,—ասում է Մահարու «էնտուզիաստներից» մեկը: Բայց սա հնչում է որպես ինքնամերկացում, ինքնախարաղանում:

20—30-ական թվականների Մահարու պատմվածքները անհատական, անկրկնելի սիրո պաշտպանություն են: Այս խմաստով Մահարին նույնպես դանվում էր այդ տարիների գրական պայքարի կենտրոնում: Նա համաձայնվում կամ վիճարկում էր ժամանակի մտայնությունները, ըստ էության պաշտպանելով մարդու դարավոր նկարագիրը:

«Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» պատմվածքում նկարագրված է մարդկային մի անաղարտ զգացմունք: Հերոսի և հերոսուհու սերը նշանակալից է նրանով, որ հաղթահարում է կյանքի շատ խոչընդոտներ: Մահարին ներկայացնում է սիրո բնական, ամենակարող ուժը, որի պատկերումը մեկ անգամ չէ, որ իր վեհությամբ զարդարել է մարդկային կուլտուրայի գանձարանը՝ սկսած հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Մահարու նկարագրած սիրո մեջ հավասարապես և՛ հնություն կա, և՛ նորություն, և դա մեկ անգամ ևս հաստատում է այն կենսական ճշմարտությունը, որ նորը արվեստում հաճախ ոչ թե ծնվում, այլ վերածնվում է, ոչ թե ստեղծվում է, այլ վերաստեղծվում: Իս-

կական արվեստագետն էլ նա է, ով գիտե, թե այսօր հատկապես ինչը և ինչպես վերածնել ու վերաստեղծել:

«Երբ գարունը բացվում է...» պատմվածքի հերոսներին անկեղծորեն մտահոգում է տարածված մոլորությունը: Նրանք չգիտեն սիրե՞լն է ճշմարիտ, թե՞ խանդելը, անհատական զգացմո՞ւնքն է գեղեցիկ, թե՞ հասարակական ձգտումը, այսօր է լավ, թե՞ այնպես: Բայց այդուհանդերձ, գիտեն, որ աշխարհում մի ճշմարիտ, գեղեցիկ և լավ բան կա:

Գոհարի և Գեղամի սերը շրջապատի մարդիկ համարում են օրապակաս երեւոյթ, օտար եղելություն՝ կարծես մեծ հանցանք է գործվել: Սակայն նրանք իրենց այս «հանցանքով» ավելի մոտ են կանգնած նոր մարդուն և նոր կենցաղին, քան նրանք, ովքեր քարկոծում և դատապարտում են սիրահարներին:

Աշխարհի և կյանքի վայելքը մարդուն մեկ անգամ է տրվում, և մարդը անկարող է հրաժարվել դրանից: Այս գաղափարն է հաստատվում «Ապրողները պետք է ապրեն... բանի ապրում են» պատմվածքում: Նրանք փոխադարձաբար սիրում են և ամուսնանում: Շուտով տղամարդը մեռնում է, և կինը նույնքան անկեղծորեն կապվում է ուրիշի հետ: Եվ այդ ուրիշը, սա ինչ-որ շափով շեղում է հանրահայտ սյուժեից, ընտանիքի բարեկամն է: Մահարին ավանդական եռօանկյունու անկյունները չի հասցնում կերպարային արտահայտչականության և սահմանափակվում է միայն քնարական գույներով ու երանգներով: Պատմվածքում տարբերակներով կրկնվող «գնում է կինը հուլիսյան փողոցով, գնում է ու ժրպտում ինքն իրեն» — նախադասությունը անդրադարձնում է այն մեծ հակասությունը, որ զոյություն ունի մարդու բնական էության և կենցաղային սովորության միջև: Հաղթում է մարդկային բնական մղումը, սակայն ինչ-որ բան, այնուամենայնիվ, մնում է անկատար, որը նույնպես աշխարհի հավերժության և գեղեցկության էությունից է:

Մահարու փոքրածավալ արձակի յուրահատկությունները՝ արտաքին սյուժեի վերացման տենդենց, քնարական շեշտված տարր, կերպարի իմպրեսիոնիստական բնութագիր, հե-

դինական ընդգծված վերաբերմունք և այլն,—նրա եռահատոր վեպում («Մանկություն»—1929, «Պատանեկություն»—1930, «Երիտասարդության սեմին»—1955) դարձան է՛լ ավելի հետաքրքիր ու կատարյալ:

«Ռեալիզմը կյանքի ճշմարտությունն է, իսկ ճշմարտությունը ժողովրդի դրոշն է, որը հին աշխարհը փոխում է նորով,—գրել է Ֆադեևը:—Այդ աշխարհը ճշմարտացի կարելի է արտացոլել զարգացման մեջ, եթե այսօրվա մեջ երևան վաղվա գծանկարները, դրողը տիրապետի երազելու կարողությանն ու ուժին և հավատա գործի հաջողությանը, իր երևակայությամբ լրացնի այն, ինչը դեռ հազիվ երևացել է կյանքում: Երազելու և կանխատեսելու հատկությունը բնորոշ է սոցիալիստական ռեալիզմին: Այս իմաստով նա իր մեջ կրում է նոր տիպի ռոմանտիկա, օպտիմիստական, կենդանի ռոմանտիկա, որը հենված է մեր զարգացման ռեալականության վրա»⁶:

Սոցիալիստական ռեալիզմի նման ըմբռնումը շատ ավելի ընդարձակ է և կենսունակ, քան կրկնվող կանոնիկ ձևակերպումները: Ճշմարիտ գրականությունն ու արվեստը իմաստավորում են ժողովրդի բազմահուն ներկան և մարդուն համակում գալիքի հանդեպ խոր հավատով ու ակնածանքով:

Սա հաստատվում է նաև 20—30-ական թվականների ռաջկական պատմվածքների օրինակով, որոնք ավելի կամ պակաս չափով կերպավորել են ժամանակի մարդկանց, գեղարվեստորեն իրացնելով գրական նոր հերոսի լինելիության բարդ ընթացքը:

* *

*

Սովետական մարդու գործունեության և ներքնաշխարհի համակողմանի նկարագրությամբ լուծվում էին ոչ միայն նոր հերոսի, այլև ստեղծագործական աշխարհայացքի, ոճի ու գեղագիտության, ժանրի ու արդիականության հետ առնչվող բազմաթիվ հարցեր:

⁶ А. А. Фадеев, Литература и жизнь, 1939, стр. 43—44.

20—30-ական թվականների արվեստագետների ու գրողների կապը արգիականության հետ, թերևս, առավել որոշակիությամբ արտահայտվել է երկու աշխարհների դրամատիկմով հարուստ բախումների, այդ բախման հակադիր կողմերի պատկերման ու բացահայտման մեջ:

Ոմանք դարաշրջանի էությունը վերարտադրում էին դրամատիկ հանգույցներով, դույններով ու երանգներով, մյուսները՝ երգիծական: Դժվար է սրանցից որևէ մեկին առաջնություն տալ, քանի որ երգիծանքի տեսակարար կշիռը զգալիորեն բարձր է ժամանակաշրջանի դրականության համապատկերում:

Երգիծանքը ոչ միայն ոճական տարր էր, խոսելու եղանակ, ցույց տալու միջոց, այլև ամենից առաջ՝ բովանդակություն և աշխարհայացք:

Այդ տարիներին են ստեղծվել Ջարենցի «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպը, Դեմիրճյանի «Քաջ Նալար» հեքիաթ-սատիրան, Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» կատակերգությունը, Բակունցի «Կյորես» երգիծական տարեգրությունը, Մ. Դարբինյանի «Կիկոսը» վիպակը, Լեո-Կամսարի «Ազգային ալբերնարան» խորագրով ֆելիետոնների ժողովածուն և այլն: Այս երկերում երգիծանքի ընձեռած հնարավորություններով վերարտադրվում են ժամանակի դրամատիկ անցքերն ու իրադարձությունները:

«Շեշտը», «Կարմիր մոծակը» և այլ պարբերականներ լայն զործունեություն են ծավալում: Երգիծանքը թափանցում է անդամ «Խորհրդային Հայաստան», «Մարտակոչ», «Մաճկալ» պարբերականների էջերը, որոնք հրապարակում են երգիծական առանձին հավելվածներ:

Նշանակալից էր երգիծաբանության հրատապ խնդիրների նվիրված բանավեճը «Красная печать» ամսագրի էջերում, 1923 թվականին, որտեղ շատ-շատերի հետ հանդես է գալիս նաև Վլ. Մայակովսկին⁷:

⁷ Л. М. Ершов, Заметки о сатирической прозе 20—х годов (м.л.) „Вопросы советской литературы“, выпуск 4, М.—Л., изд. АН СССР, 1956).

Նոր սերունդը բաժանվում էր անցյալից ծիծաղով, տեղ-տեղ ցավով ու արտաքին անտարբերությամբ: Սակայն, վերջին հաշվով, կարևորը ոչ թե ծիծաղն էր, կամ թվացող անտարբերությունը, այլ խզման, բաժանման իրողությունը: Այդ իրողության՝ ժամանակաշրջանի դրամատիկ բախումների պատկերմամբ է, որ 20—30-ական թվականների սովետահայ դրողները պատկանում են իրենց ժամանակին:

Այդ տարիների սովետահայ արձակը, ինչպես նաև պատմըվածքը, ընթանում էր ժամանակաշրջանի պատմական ու գեղարվեստական մայրուղով, ապրում էր համասովետական հետաքրքրություն ներկայացնող խնդիրներով ու նպատակներով, որոնում էր արտահայտչական նոր ձևեր ու հնարանքներ: Դրա ամենացատուն արտահայտություններից մեկը պատմվածքի գրական տիպերի պատկերասրահն է. այնտեղ կան հին աշխարհի ներկայացուցիչներ, նոր աշխարհի ներկայացուցիչներ և «երկու աշխարհի սահմանագծում» կանգնած մարդիկ:

Պատմվածքը հետևողականորեն պատասխանում էր պատմության և քաղաքակրթության առաջադրած «ինչպե՞ս լինել և ինչպե՞ս չլինել» հարցին: Մ. Արադին հրապարակում է «Անցվորներ» պատմվածքների ժողովածուն, Դ. Դեմիրճյանը՝ «Անցյալի ուրուներ» պատմվածքաշարը, Ստ. Զորյանը՝ «Անխուսափելին», Մ. Մանվելյանը՝ «Ծեր գայլը», «Աղախոսությունը», Ակսել Բակունցը՝ «Թանգին», «Ծատուն տղան», «Իվան բեյը» և այլն: Անցվորների թեման խոր մեկնաբանություն գտավ Ա. Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի անանուն մարդու դիմանկարում:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» ստեղծվել է թվարկված երկրից անհամեմատ ուշ: 1932 թվականին հին աշխարհի մոհիկանները իրենց տեղն արդեն վերջնականապես զիջել էին մոլոկոլների ու ակոբների երիտասարդ և ուժեղ սերնդին: Պատմվածքը իր լավագույն նմուշներով արդեն կերտել էր այդ նոր սերնդի ներկայացուցիչների գեղարվեստական դիմանկարը, հասնելով տիպական ընդհանրացումների: Ինչ-որ

բան արդեն ոչ թե քննադատվում, այլ սլաշտպանվում էր: Այս հանդամանքը ոչ մի չափով չի իջեցնում «Պրովինցիայի մայրամուտի»՝ հայ գրականության ամենախնայալիկ և ընտիր էջերից մեկի, նշանակությունը գաղափարական և գեղարվեստական տեսանկյունից:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի գաղափարական և գեղարվեստական ուժն ու հմայքը ամենից առաջ պայմանավորված է գրողի, եթե կարելի է այսպես ասել, պատմադիտակետով, որը դրսևորվել է ոչ միայն այս, այլև մյուս պատմվածքներում:

Տարիներ, նույնիսկ տասնամյակներ պետք է բոլորեին, որպեսզի «փարթամ կանաչի տակ» Պետին հող դառնար («Այու սարի լանջին...»), որպեսզի բացահայտվեր դրմբոնցիների միամիտ հայացքը աշխարհի հանդեպ («Գյուլբահսարի համար»), որպեսզի «հին անտառում», «օծապտույտ» արահետի վրա ծայր առներ սիրո մի վերհուշ («Խոնարհ աղջիկը»), որպեսզի աղավաղվեր Արթին պապի լուսե պատկերը, ժպիտը դառնար «ցավ» ու «ծերունու ջարդված ատամից նրա արխալուղի վրա ծորար արյունը» («Նամակ ուսաց թագավորին»), որպեսզի մի անլեզու կենդանի խորհրդանշներ մարդկային գոյություն. «Հետո քանի երեկո իջավ և զանգեր զարկեցին, բայց մինչև մահ, իրիկնապահին նա ոչ դուռը բացեց և ոչ էլ զանգերի դողանքը որպես անանձնական օրհնություն ներս մտավ նրանց սև խրճիթը...» («Սպիտակ ձին») և որպեսզի «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն հերոսը տեսներ «մի վիթխարի տուն, լույսերով ողողված, որ շարժվում էր ամենի թափով, գալիս էր աղմուկով և զանգերի դողանքով...», ու թողներ՝ «մի վերարկու, որ կռթնել էր քարին, մի զուլգ մաշիկներ և մի հնաձև գլխարկ»:

Բակունցը իրերը, երևույթները, մարդկանց սովորաբար դիտում է պատմական հեռաստանից, երբ դրանք արդեն ի հայտ են բերել իրենց արտաքին ու ներքին էական բոլոր կողմերը. նա չի ենթարկվում առաջին տպավորությունների: Սա յուրահատկություն է, որ հատկանշական է գրողի ստեղծագործության ոճին:

Այդպիսի գեղարվեստական-գաղափարական խոր ընդհանրացման արգյունք է «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն հերոսը, արեստրահման փայլուն մի օրինակ, որի նշանակութունը դուրս է գալիս մի երկի, անգամ մեկ գրողի ստեղծագործության շրջանակներից:

Անանուն մարդը հանգես է գալիս պատմվածքի համարյա մեջտեղում, ապա վերջում. բայց էսպես նա ներկա է և ըսկըղբում, որտեղ Բակունցը քանդակում է Աստաֆյան փողոցը՝ շրջակա թաղամասերով: Անանուն մարդը փողոցի ու թաղամասերի շարունակությունն է, ինչպես փողոցն ու թաղամասերն են անանուն մարդու շարունակությունը հակառակ կողմից: Անանուն մարդը վերջանում է փողոցում ու թաղամասերում, և փողոցն ու թաղամասերը վերջանում են անանուն մարդու մեջ: Այս փոխադարձ լրացման շնորհիվ էլ մեծանում է փողոցը, մեծանում են թաղամասերը, մեծանում է անանուն մարդը, աչքքան է մեծանում, որ դառնում է ըստեղծագործության սկիզբը, ընթացքը և վերջը:

Բակունցն իր հերոսի ճակատագիրը հանգուցում, բացում ու փակում է այդ փողոցներով ու թաղամասերով:

Պատմվածքի անանուն հերոսը արտաքնապես դանդաղում է, սակայն միայն արտաքնապես, էսպես՝ ճիշտ հակառակն է: Պատմվածքի առաջին խսկ նախադասության մեջ ժխտվում է Աստաֆյան փողոցը, որը ամեն ինչ է, բացի փողոցից, ժխտվում է քաղաքի բնակիչը, որն իր գիմազրկությամբ նույն հաջողությամբ կարող էր ուրիշ, բոլորովին ուրիշ մի քաղաքի բնակիչ լինել, ժխտվում են թաղամասերը, ժխտվում են աշխարհի մասին օրապակաս պատկերացումները, ժխտվում է անանուն հերոսը՝ հոգեպես ու ֆիզիկապես:

Այս համընդհանուր ժխտումը ևս առաջին պլանի վրա է մղում անանուն մարդուն, քանի որ Աստաֆյան փողոցն ու նա իրենց ճակատագրով վերջին հաշվով նույնանում են:

Անանուն մարդու տեղը «Պրովինցիայի մայրամուտում» որոշում է ստեղծագործության գաղափարական տարողությունն ու սահմանները: Նա անցնում է ամբողջ պատմվածքի միջով, մտնում յուրաքանչյուր անկյուն, հարադատանում

բոլոր գծերին, դառնում դատապարտվածության խորհրդանիշ: Հինը այնքան է հին (հետևաբար նորը այնքան է նոր), որ անուն չունի:

Սովետահայ գրականագիտությունը ընդհանրություններ է տեսնում «Պրովինցիալի մայրամուտի» և մի քանի այլ ստեղծագործությունների միջև: Այդ ընդհանրությունները, անշուշտ, կան, բայց, իհարկե, բացարձակ չեն:

Գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը «Պրովինցիալի մայրամուտը» կապում է Գոգոլի «Նևսկի պողոտա» վիպակի հետ⁶: Ար. Գրիգորյանը այս կապը հասցնում է մինչև էդգար Պոյի «Ամբոխի մարդը» պատմվածքը և Բարդեմի «Գլխավոր փողոցը» կինեմատոգրաֆիկ նովելը⁷: Ընդհանրության հիմք է ընդունվում այս հանրահայտ ստեղծագործությունների միջով անցնող «փողոցի» թեման, որից Աղաբաբյանը հանում է սոցիալական բովանդակության, իսկ Ար. Գրիգորյանը՝ ոճական հարադատության հետևություններ: Սոցիալական և ոճական ընդհանրությունների կողքին, «Ակսել Բակունց» աշխատության համապատասխան հատվածում, ինչպես և «Ոճ և գրելաձև» հոդվածում բացահայտվում են նաև այն տարբերությունները, որոնցով «Պրովինցիալի մայրամուտը» հեռանում է իր «գրական աղբյուրներից» և ձեռք բերում ուրույն արժեք: Այդուհանդերձ, նկատվում է վերոհիշյալ երկերի ընդհանրությունները բացարձակացնելու ինչ-որ միտում, որը ինչ-որ տեղ խանգարում է Բակունցի երկի ինքնատիպության ու խորության մեկնությանը:

Այս իմաստով հարկ կա խոսելու ոչ թե փողոցների, այլ փողոցների հերոսների մասին: Թվում է թե որոշակիորեն շատ է չափազանցվում «Պրովինցիալի մայրամուտի» անանուն մարդու առնչությունները Պեսկարևի, ամբոխի մարդու և «Գլխավոր փողոցի» բարդեմյան հերոսուհու հետ: Քանի որ համեմատության սկիզբը երկու դեպքում էլ «Նևսկի պողոտան» է, կուզենայինք սկսել դրանից՝ պարզելու համար

⁶ Ս. Ռ. Աղաբաբյան, Ակսել Բակունց, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1963, էջ 267—272:

⁷ Ար. Գրիգորյան, Ոճ և գրելաձև, «Գրական թերթ», 1960, № 43:

Պեսկարեի տեղն ու դերը վիպակի դադափարական-գեղարվեստական հյուսվածքում:

Պեսկարեր Գոգոլի երկի միակ հերոսը չէ, բայց և այն միակ հերոսն է, որը զլխապտույտ արագությամբ գնում է դեպի կործանում: «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն մարդու ճակատագրի հետ այս նմանության հետեանքով մոռացության և մատնվում գոգոլյան երկի մյուս գործող անձը՝ պորուչիկ Պիրոգովը: Նրանք միաժամանակ սկսում են իրենց նպատակային թափառումները Նեսկի պողոտայով և անակնկալ ավարտում հակառակ ճակատագրով:

«Պիրոգով... — գրում է Բելինսկին:— Աստված իմ, չէ՞ որ ամբողջ կաստա է, մի ամբողջ ժողովուրդ, մի ամբողջ ազգ: Ո՛հ, եղակի, անզուգական Պիրոգով, տիպերի տիպը, նախակերպարների նախակերպարը... Դա սխմվոլ է, միստիկ առասպել, դա, վերջապես, այնպես հրաշալի կարված կապա է, որը լավ կնստի հազարավոր մարդկանց վրա»¹⁰:

Բելինսկու կարծիքով «Նեսկի պողոտա» վիպակի կենտրոնական հերոսը պորուչիկ Պիրոգովն է: Նվ, իսկապես, նրկարիչ Պեսկարեը այնքան էլ կենտրոնական դեր չի խաղում Գոգոլի երկում: Այդ պատճառով էլ Բելինսկին նրա մասին լուում է կամ արտահայտվում ինչ-ինչ վերապահությամբ, մինչդեռ Պիրոգովի կերպարում տեսնում է մեծ իմաստ և բովանդակություն:

Պեսկարեը վիպակի դադափարական ու գեղարվեստական տենդենցների ինքնիշխան տերը չէ, այդ տենդենցները նա կրում է Պիրոգովի հետ: Այդ տենդենցների դարգացման ընթացքում երկուսն էլ մեծապես կերպարանափոխվում են, մեջտեղ է գալիս Պեսկարե-Պիրոգովի կամ Պիրոգով-Պեսկարեի կերպարը, որը ստեղծագործությունը ներկայացնում է բոլորովին նոր կողմերից: Սա հերոսների այն համադրությունը չէ, որ պայմանականորեն արվում է գրական այս կամ այն երկի վերլուծության ժամանակ. նրանց միասնությունը օրդանական է, ներթափանցված:

¹⁰ Վ. Գ. Բելինսկի, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, հատ. 1, Հայպետհրատ, 1954, էջ 212:

Ս. Աղաբաբյանը և Ար. Գրիգորյանը «Պրովինցիայի մայրամուտի» ամբողջությունը համեմատում են Պեսկարևի, այսինքն «Նևսկի պողոտայի» մասի հետ: Թերևս այդ պատճառով էլ խախտվում է համեմատության հավասարակշռությունը, քանի որ անանուն մարդը Բակունցի պատմվածքի գաղափարական ու գեղարվեստական տենդենցների ինքնիշխան տերն է: Բայց ոչ միայն դա...

Պեսկարևի կործանման պատճառների շարքում պակաս կարևոր չեն նրա անհատական խառնվածքը և բնավորությունը: Իսկ Պիրոգովը ոչ միայն ինքնասպանություն չի գործում, այլև անհագորդությունից ծնվող տառապանքը պարուրում ու պսակում է ուրախ զվարճություններով: Վիպակի մեծ իմաստն այն է, թե ինչպես է միևնույն «զարմանալի կառուցված աշխարհը» երկտակվում մարդկային բնության մեջ: Պատճառը ոչ թե աշխարհն է, այլ՝ աշխարհի հանդեպ մարդու հայացքն ու վերաբերմունքը: Աշխարհը մեկն է, հայացքը՝ հազար ու մեկ: Պեսկարևի համար աշխարհը մի բան է, Պիրոգովի համար՝ մի ուրիշ բան, և դեռ որքան աշխարհներ կան՝ մարդկային տարբեր բնավորությունների դիտակետից:

Իր պատմվածքում Բակունցը լուծում է հասարակական-սոցիալական խնդիրներ: Անանուն մարդուն շէր փրկի ոչ Պեսկարևի, այսպես ասած, ոռմանտիզմը և ոչ էլ Պիրոգովի ռեալիզմը. նա պետք է անխուսափելիորեն կործանվեր: Պեսկարևը կարող էր չկործանվել, եթե ինչ-որ շափով տիրապետեր ընկերոջ շնորհներին, կողմնորոշվեր կյանքի ջրապտույտում:

Թվում է, թե ավելի անհիմն են անանուն մարդու առնչությունները էդգար Պոլի պատմվածքի հերոսի հետ: Վերջինս դեպի կործանում է գնում այնքանով, որքանով յուրաքանչյուր մարդ ի ծնե ի վերջո պետք է կործանվի: Դա մարդկային գոյության բնության օրենքներով սահմանված ողբերգական վախճանն է՝ համաշխարհային գրականության հավիտենական թեմաներից մեկը: Էդգար Պոն ցույց է տալիս մահվան շեմին կանգնած մարդու հոգեկան և ֆիզիկական

տազնապը: «Սարսափելի դժբախտությունն է, երբ հնարավորություն չունես ինքդ քեզ հետ մենակ մնալու»—ալետում է պատմվածքի բնաբանը (բերված ֆրանսիացի արձակագիր ժան Լաբրյունրից): «Սարսափելի դժբախտությունն է, երբ հնարավորություն ունես ինքդ քեզ հետ մենակ մնալու»—ապացուցում է էդգար Պոն: Հերոսը խուսափում է երկրորդ հնարավորությունից, որը նրա համար մահվան շափ ծանր է: Բայց ոչ միայն դա...

Անանուն մարդը հակադրվում է իր հայտնի ու անհայտ «գրական աղբյուրներին» նաև անձնական նկարագրով ու հասարակական պատկանելությամբ: Բախտնցը նրան մահվան է դատապարտում պատմական անհրաժեշտությամբ, որը չի կարող տարածվել Պեսկարեի, ամբոխի ծերունու ու բարդեմյան հերոսուհու վրա: Անանուն մարդու հրաժեշտը կյանքին ահռելի աղետ է, որ հետո դառնում է լեգենդ: Այս «լեգենդը» ահա, նույնպես արժանի է առանձին ուշադրության:

Այսպիսով, «Պրովինցիայի մայրամուտը» իր էությունով, կերպարի նկարագրով չի մերձենում Գոգոլի «Նևսկի պողոտա» վիպակին, էդգար Պոյի «Ամբոխի մարդը» պատմվածքին և Բարդեմի «Գլխավոր փողոցը» կինեմատոգրաֆիկ նովելին, իսկ եթե մերձենում է, ապա, թվում է, այլ երկերի: Ս. Աղաբաբյանը հիշատակում է Սալտիկով-Շչեդրինի Գլուպով բաղաբը և Նդիշև Չարենցի նկարագրած դավառական քաղաքը՝ Կարսը:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» զգացմունքների ու մտքերի, դիտումների ու եզրակացությունների շատ բարդ խաչավորում է: Ասեկ միայն, թե փողոցն ու իրականությունը, հերոսն ու հոգեբանությունը ալատեղ անհուշ կորչող երևույթներ են՝ կիսատ և սխալ կլինեն: Բախտնցի ծաղրն ու հեղնանքը ներթափանցված են ցավի ու վշտի շեշտված տրամադրությամբ:

Բանն այն է, որ անդարձ հեռացող հնի մեջ կան նաև այնպիսի զծեր, որոնք դարերի ընթացքում հարապատասցել են ժողովրդի կեցությանն ու ոգուն. ցածր դոնալիներով պատեր ու երկոդ առուներ, գունավոր ձաղերով պատշգամբներ ու

արծաթյա մախչալով, գլխանոցներով, երկար-երկար ծամե-
րով, նշաձև աչքերով աղջիկներ, սարերից իջնող հովեր ու դեղ-
նած այգիներում ամալի հնձաններ, սրտամորմոք երգեր ու
սլացիկ բարդիներ, փայտե օրորոցներ ու գինու սափորներ,
կանաչ արոտներում արածող եղներ ու խաղաղ գյուղակներ...
Եվ ահա կործանման առջև են կանգնած անանուն մարդու
ցնորքի, երազի այս հմայիչ պատկերները, գեղեցիկ սավեր-
ները: Բայց ինչպես հնարովի լեզենդում, չեղած մի պատ-
մության մեջ դրանք մեռնելով չեն մեռնում, այլ գեֆորմա-
ցիայի ենթարկվելով, ներքուստ կատարելագործվելով շա-
րունակում են մշտական գոյությունը: Հեռացողը, սակայն,
ինչպես անանուն մարդը, դա չի զգում: Այդ պատճառով էլ
անցյալի ու ներկայի դրամատիկական հանդիպումն ու բա-
խումը պատմվածքում ոգևորությամբ ու կուրորեն չի լուծ-
վում:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» նորի հետ հնի բանաստեղ-
ծական հաշտեցում է, որ իրականացվում է այդ երկու կող-
մերի արտաքին անհաշտելիության նկարագրությամբ: Բա-
կունցը պաշտպանում է կյանքի նոր շափանիշներն ու շա-
փումները, բայց այն շափանիշները, որոնք ոչ թե օտար են
անցյալի գեղեցկություններին, այլ էապես հարադատ: Այս
դիրքորոշմամբ Բակունցը տարբերվում էր բոլոր նրանցից,
ովքեր «անցվորներ»-ի թեման մշակելիս «գնացող» ու
«մնացող» կյանքերի փոխհարաբերությունը լուծում էին հա-
կադրությունների ծաշրահեղ սրման ճանապարհով:

Լև Տոլստոյը գտնում էր, որ պետք է դիտել միանման
շատ մարդկանց, մի որոշ տիպ ստեղծելու համար: Եվ Բա-
կունցը դիտել է... դիտել է կյանքում, հեռավոր անցյալում
և մոտիկ ապագայում:

«Պրովինցիայի մայրամուտին» նսխորդել էին նրա «Թան-
դին», «Մատուռն տղան», «Գրոգապան Գևոն», «Իվան բեյր»
պատմվածքները: Առաջին երկու պատմվածքում, որոնց մեջ
ուժեղ է ակնարկային տարրը, դեռևս չի հասնում «անցվոր-
ներ»-ի՝ ժամանակաշրջանի ամենահրատապ թեմաներից մե-
կի, հասարակական, սոցիալական և փիլիսոփայական նման

խմսատալորման: Դրանք կյանքի փաստերի բանաստեղծական նկարագրություններ են, համակված տաղնապով, ցավով, ժողովրդի ճակատագրի մտահոգություններ:

Որոշակի առաջխաղացում էր նաև «Դրոգասկան Գեոն» պատմվածքը¹¹: Այստեղ «անցվորներ»-ի թնաման լուծվում է կենցաղային հարցերի շրջանակում: Դեղարվեստական ընդհանրացումով պատմվածքը մի որոշ առումով մերձենում է Ստ. Զորյանի շատ ավելի առաջ գրված «Երկաթուղուն», չհասնելով, սակայն, վերջինիս խորությունը:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» հոգեբանորեն նախապատրաստեց «Իվան բեյը» պատմվածքը, որն առհասարակ բնորոշ է ժամանակաշրջանի փոքրածավալ արձակի ընդհանուր ուղղությունը բնութագրելու տեսակետից: Սովետահայ արձակի վարպետները ձգտում էին խորամուխ լինել երևույթների մեջ, ցույց տալ ներքին շարժումները, ամեն ինչ բննել ժողովրդական դիտակետից և որ ամենակարևորն է՝ երևան հանել պատմական իրադարձությունը խորհրդանշող սիպական հերոսներ, մասնավորի մեջ ամփոփել ընդհանուր դեղարվեստական բովանդակություն:

«Իվան բեյը» պատմվածքը խտացնում է մի երևույթ, որը դուրս է եկել հին աշխարհից, անցել է երկու աշխարհների սահմանագծով և ավարտվում է նոր աշխարհի քառուղիներում: Դա մի անհատի կենսագրությունն է, թեև պատկերվող անհատը շոշափելիության աստիճան կոնկրետ է, այլ հասարակական մի ամբողջ խավի պատմություն, մի խավ, որ իշխող է եղել և տնօրինել է ճակատագրեր:

Ի՞նչ համընդհանուր տրվեց ներկայացնող դիտողություններ է անում Բակունցը իր հերոսի վերաբերյալ, ի՞նչ եզրակացություններ է բխեցնում նրա հոգեբանությունից և ձրդատումներից:

Իվան բեյը արդեն բել չէ: «Հե՛յ դիտի ժամանակ: Առաջ ծիտն իր թևով կվախենար Իվան բեյի ծառից մի կեռաս կուցելու»: Դա այն ժամանակն էր, երբ «պորտը բաց, անլվա

¹¹ «Նորք», 1926, գիրք երկրորդ:

մանուկներ կուշ են եկել տան անկյունում, իսկ փափախի մորթին ցրիվ եկած մի գյուղացի գալարվում է ի վան բեյի մտրակի հարվածների տակ, ցավից մեջքը ծոմնատում, բառաչում մորթվող անասունի պես»։ Երբեմնի գավառական աստիճանավորը այժմ գտնվում է հասարակ դրագրի վիճակում և ապրում այդ «մեծ ետրեմիտի» տառապանքը։ Նրա բորբոսնած ուղեղում մնացել են անցած օրերի դեպքեր ու դեմքեր, միակ մասունքները մեծ աշխարհից։ Հերոսը երկփեղկված չէ. և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ չէ։ Միայն այնտեղ է։ Նրա ամբողջ կառուցվածքը նույնքան հին է, հին ու անօգնական, ինչպես իր ապաստանը։ «Տունն էլ էր հին։ Սանդուխթի գերանները փտել էին, տախտակները տեղ-տեղ վայր թափել, ինչպես ի վան բեյի ատամները ժանգոտ, տան սյուների վրա տեղ-տեղ բորբոսը բույն էր դրել»։ Հին և անօգնական է նաև գավառական այդ քաղաքը. «Մի քաղաք, ուր այսօր երեկվա պես է, վաղն էլ դժվար թե մի բան լինի։ Մի խուլ անկյուն, ուր ավտո տարին մի անգամ է գալիս, փողոցներում մարդ էլ չկա, որ անցնելիս դիպչես»։

Բակունցը գեղարվեստական համեմատություններով, զուգորդումներով շեշտում է ի վան բեյի, նրա միջավայրի՝ քաղաքի, փողոցի, տան կղզիացած լինելը կեցության նոր ուրտները թևակոխած աշխարհից ու ժամանակից, ընդգծելով իր դարն ապրած երևույթների դատապարտվածությունը։ Բեյն արդեն բեյ չէ, քաղաքը՝ քաղաք չէ, տունը՝ տուն չէ։

Սակայն, ի վան բեյը իրեն դեռևս բեյ է զգում։ Թեև մեկուսացված, մահամերձ՝ նրա ուղեղում, հոգու ծալքերում կենդանի են վաղեմի անմարդկային մղումները։ Ավելին, նա երազանքներ ունի, որոնք փայփայվում են տարիներով և նրա գոյության բոլոր վիճակներում. «Հանկարծ որդուն մտաբերեց, միակ որդուն, որ փախել էր սպիտակների հետ և տարին մի նամակ էլ չէր գրում։ Ի վան բեյի սրտում հույսը փայլեց մի հատիկ շողի պես, հույսը տկար, թե լավ օրեր էլ կգան, որդին կդառնա ետ, կփոխվի աշխարհը, էլի հին ճամփով կերթա ջուրը առաջվա։ Հույսը առկայծեց մի պահ, մարվող խարույկի պես, ջերմություն տվավ ու հանգավ»։

Այս ցանկության իրականացման, հնի վերածնման դեպքում պարզ է, որ հերոսը շատ ավելի դաժան պետք է լինի, քան սուսը էր: Անսպասման շատ ավելի դաժան՝ որպեսզի առնի երկար ժամանակով ընդհատված կյանքի ծարավը: Դրա վերադարձումն է պատմվածքի իմաստալից ավարտը. վերջին շնչում նա կառչում է իր երբեմնի «իշխանական» համազգեստի պղնձե փայլուն կոճակներին ու թագակիր պատկերներով դրամներին, որոնք իրականում դարձել են թանգարանային ցուցանմուշներ: «Մառանի անկյունում սառած ընկած էր Իվան բեյը, մատներն արնոտ, շռած աչքերով: Բռնունցքի մեջ սեղմել էր պղնձե երկու կոճակ, կողքին՝ շարված կճուճի փշրանքներ, թղթի կտորներ, հին թղթադրամ»: Սրանք ընդհանրապես անարժեք, իսկ պատմվածքի համար արժեքավոր իրեր են, որ հմտորեն շրջանառության մեջ է դրնում գրողը:

Միաժամանակ գրողը ցույց է տալիս Իվան բեյի (որը տակավին բեյ է զգում իրեն), նրա սրբությունների ինչ-որ չափով շարունակվող կենսունակությունը, ընդգծելով երեւոյթի դիմադրողականությունը, նրա հաղթահարման կենսական արդիականությունը կյանքում:

Ստացվում է հետաքրքիր մի հակասություն, որի հակադիր կողմերը, սակայն, միասնական են. հերոսը մահվան շեմին դեռևս վտանգավոր է: Սա այն դեպքն է, որի մասին կարելի է ասել՝ կա և չկա: Դա էլ հենց Բակունցի ստեղծած կերպարի ուժն է: Իվան բեյը երևույթը ներկայացնում է ամբողջությամբ, ի տարբերություն ոչ քիչ թվով այն կերպարների, որոնք պատմական իրողությունը ներկայացնում էին միակողմանի, մեկ կամ մյուս ծայրից՝ կամ կա, կամ չկա: Նվ, իհարկե, ճշմարտությանը անհամեմատ մոտ էր կանգնած Բակունցը:

20—30-ական թվականներին ձախ քննադատությունը մեկ տնդամ չէ, որ Բակունցին մեղադրել է ժամանակից ետ մընալու մեղադրանքով. թե որքան անհիմն է դա, վկայում են նաև նրա ստեղծած անցվորների տիպերը:

Անցյալ դարի 80—90-ական թվականներին նահապետականության և քաղաքակրթության, ժողովրդի հոգևոր հարստության և բուրժուական հասարակության այլանդակ օրենքների հակասություններն ու բախումները լայն արձագանք գտան գրականության մեջ, և գրականություն մուտք գործեց, այսպես կոչված, փոքր մարդու ողբերգության թեման¹²:

Փոքր մարդը ապրում էր մեծ ողբերգություն՝ իր մեջ և իրենից դուրս: Աղավաղվում էր դարերով սրբագործված բնությունը: Բուրժուական հասարակությունը դառնում էր թշնամանքի ու կեղծիքի թատերաբեմ: Առաջավոր գրողները, գրական ինչ դպրոցի էլ պատկանելիս լինեին, հանգես էին դալիս ժամանակաշրջանի արատների քննադատությամբ և մարդկային անհատի ու նրա իրավունքների պաշտպանությամբ: Ժխտումով հաստատելը սկսում է ուղղություն տալ, որոշել այդ օրերի գրականության ձևն ու բովանդակությունը, խնդիրներն ու նպատակները:

Դրա փայլուն օրինակներից մեկն է Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, որն իր սուր ծայրով ուղղված էր փոքր մարդու ինքնուրույնությունը կաշկանդող, գեղեցկությունը խեղաթյուրող այլանդակությունների դեմ: «Նար-Դոսի հերոսների ցամախն ու թախիծը չի սահմանափակվում փոքրիկ գրք-

¹² Ինչպես հայտնի է, այս երևույթը սկիզբ է առնում Պուշկինի ու Դոդոլի ժամանակներից և լայն տարածում է գտնում հատկապես XX դարի առաջին տասնամյակներում, որին մեծապես նպաստում են Լինդերի ու Չապլինի կինեմատոգրաֆիկ նովելները: Բաղմաթիվ տարբերակներով, գրողները պատկերում էին «փոքր մարդու» ողբերգությունը, ճիշտ այնպես, ինչպես մի փոքր ուշ Ամերիկայում ու Նվրոպայում սկսեցին ներկայացնել «կորած սիրնդի» ողբերգությունը (Հեմինգուեյ, Սարոյան, Ռեմարկ, Չլդինգտոն և ուրիշներ): Վերահիշյալ ժամանակաշրջանում հայ գրականության մեջ ստեղծված մի շարք երկեր կարելի է վերլուծել և արժեքավորել «փոքր մարդու» ողբերգությունը բացահայտող ղեկավարություն համընդհանուր օրինաչափություններով: Մեծ ընդհանրացումները ենթադրում էին մեծ տարբերություններ, որոնցից ամենակարևորը ի հայտ էր գալիս զրանց փիլիսոփայական հագեցվածության մեջ. դարասկզբին մարդը միայն «փոքր» էր, դարավերջին՝ նաև «փոքր»: Առաջինով ամբողջ հասարակությունն էր բնորոշվում, երկրորդով՝ հասարակության մի հատվածը:

բախտությունների շրջանակում,—«Մեր թաղը» պատմված-
բաշարի սուիթով իրավացիորեն նկատում է գրականագետ
Գ. Հովհաննիսյանը,—այն վերաճում է մարդու հոգևոր բնա-
կան աշխարհի կոռստյան իսկական ողբերգության»¹³:

«Աննշան հոգիների» այս «իսկական», այսինքն խոր, ընդ-
հանրացված ողբերգության մեջ արտահայտվել է Նար-Դո-
սի մարդասիրությունը, մի մարդասիրություն, որ բնորոշ էր
նաև հայ մյուս դեմոկրատ գրողներին: «Աննշան հոգիների»
ողբերգության այս թեման տարբեր դույններով և երանգնե-
րով շարունակվում և հասնում է մինչև XX դարի 30-ական
թվականները:

Ճիշտ է, տարբեր, որոշ դեպքերում նույնիսկ հակադիր
էին մի կողմից «փոքր», մյուս կողմից՝ «անցվոր» մարդ-
կանց հոգեբանության սոցիալական-հասարակական հիմքե-
րը, սակայն նրանց գեղարվեստական դիմանկարներում կա-
րելի է նկատել նաև ոչ երկրորդական ընդհանրություններ:

Թե մեկի և թե մյուսի ներկայացուցիչները սովորական
զբաղմունքի տեղ մարդիկ են՝ կառապաններ, մսնր սեփա-
կանատերեր, խանութպաններ և այլն, որոնց չի հաջողվում
տեղ գտնել կյանքում: Նրանց համար «ժամանակը իր շավ-
ղից դուրս է սայթաքել», դարձել օտար ու թշնամի: Այստե-
ղից նրանց ողբերգությունը:

Նար-Դոսը ինչ-որ բան ժխտում էր՝ մարդկայինի պաշտ-
պանության, առաջադիմության ելակետից: Մարդկային գե-
ղեցկության և առաջադիմության համար ինչ-որ բան ժխտում
էր նաև Բախունցը: Միևնույն նպատակով ժխտվում էին
տարբեր բաներ՝ օրենքներ և բնավորություններ: Միևնույն
ընդհանուր նպատակը տարածության մեջ ու ժամանակով բա-
ժանված գրողներին համախմբում էր մարդասիրության և
առաջադիմության շուրջը:

Նար-Դոսի և մյուսների մարդասիրությունը մնաց ողբեր-
գականի ոլորտում, մինչդեռ Բախունցի և սովետահայ մյուս
գրողների մարդասիրությունը նոր օրերի թելադրանքով

¹³ Գ. Հովհաննիսյան, Նար-Դոս, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1959,
էջ 15: Ընդգծումը հեղինակինն է:

ձեռք բերեց լավատեսական համակ շունչ: Թերեւս այդ պատճառով էլ «փոքր մարդու» թեման իր անդրադարձումն է գտնում նաև երգիծականի ոլորտում, կոմիկական վիճակներում և հանգամանքներում:

«Իմ ֆիլմը ամենեւին էլ լուրջ ֆիլմ չէ,—խոստովանել է Ջարլի Ջալլինը իր «Թագավորը Նյու-Յորքում» կինոնկարի առիթով:—Ես այն մտահղացել եմ որպէս կատակերգություն: Բայց, այդուհանդերձ, այն լուրջ բովանդակություն ունի, որը, թվում է, համապատասխանում է XX դարի ոգուն»: 20—30-ական թվականների պատմվածքագիրները ավելի կամ պակաս չափով կարող էին նման խոստովանություն անել. նրանց երգիծական պատմվածքներում կոմիկականն ու ողբերգականը իրար ոչ այնքան ժխտում են, որքան հաստատում, ձեւով ու բովանդակությամբ պայմանավորում և լրացնում միմյանց:

Կոմիկականի մեջ «լուրջ բովանդակություն» խտացնելու դժվարին ճանապարհով է ընթացել Լեո Կամսարը, որը սովետահայ արձակը հարստացրել է բաղմամբիվ ընտիր էջերով: Կոմիկական երանգներով ու շեշտերով նա անդրադարձել է արդիական այնպիսի նշանակալից հարցերի, ինչպիսիք են իմպերիալիստական պատերազմի նպատակների մերկացումը, փոքր ազգերի հանգեպ մեծ տերությունների շահադիտական դիտավորությունները, դաշնակցության քաղաքականության սնանկությունը, շահագործող դասի մտավոր աղքատությունը, կենցաղային այլևայլ արատներ ու բացեր:

Բնականաբար Լեո Կամսարը չէր կարող անտարբեր անցնել նաև «անցվորների» կողքով: «Անցվորների» թեման նա շոշափել է իր մի քանի, այդ թվում և «Սահակ աղա» պատմվածքում:

«Ձէ, այս վիճակով չի ապրիր Սահակ աղան ու օր մը անպատճառ կ'մեռնի...»: Այս մի նախադասության մեջ, որ ստեղծագործության բովանդակությունն ընդհանրացնող նախադասություն է, արտահայտված է Լեո Կամսարի երգիծանքի յուրահատկութիւնը: Նա հանրահայտ ճշմարտութիւնը մատուցում է որպէս հայտնագործութիւն, սովորականը՝

արտակարգ, ծիծաղելիս՝ լուրջ է, իսկ երբ գործ ունի իսկապես նշանակալից երևույթի հետ՝ նրա խոսքը հանկարծ դառնում է դարձանալի թեթեւ, անփուշ ու անլուրջ։ Նրա հրգիծանքը ծնվում է երևույթների հակադրություններից։ Ըստ որում, նա երբեք առարկան կամ երևույթը չի պատկերում ռեալ գույնով ու երանգով, վիճակով ու դրությամբ, և դրանով ավելի է մոտենում այդ առարկայի կամ երևույթի ընդհանրացմանը։ «Օր մը» բոլորը մենեկու են,—նկատում է Լեռ Կամսարը, և զգում ես, որ դա ամենից ավելի վերաբերում է «անցվոր» մարդուն։

«Անցվորների» թեման ինչ-որ չափով շոշափվում է նաև Գ. Մահարու «Անգույն մարդիկ կամ մի զույգ կոշիկների պատմությունը» և Մ. Արմենի «Մաշված ոտնաման» երգիծական պատմվածքներում։ Երգիծանքը սրանց մեջ սակայն զեռես հարց է և ոչ պատասխան։ Թե՛ Արմենը և թե՛ մանավանդ Մահարին, որոնք մի փոքր ավելի ուշ պետք է հաստատեն իրենց արձակի ինքնատիպությունը, զեղարվեստական խոսքը հարստացնում են բարի ժողովով, հեգնախառն բարությամբ։ Նրանց երգիծական բառն ու նախադասությունը ոչ թե փոքրացնում, այլ մեծացնում, ոչ թե ժխտում, այլ հաստատում էր մարդուն, նրա բնական և հասարակական գոյությունը։ Մարդու էության նման ընկալումը Մահարու բազմաթանր վաստակի կարևոր կողմերից է. այն օտար չէ նաև Արմենի որոշ ստեղծագործություններին։

Անցյալ դարի 80—90-ական թվականներից մինչև 20—30-ական թվականների միջև ընկած ժամանակահատվածում երևան եկան այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք հատկանշվում են «փոքր» և «անցվոր» մարդկանց համար բնորոշ համատեղ տրամադրություններով։ Բազմաթիվ օրինակներից մեկն է Ստ. Զորյանի «Երկաթուղին»։

Պետրոսը գյուղի սակավաթիվ «ֆուրգոնատերերից» է, ապրանք, անասուն, մարդ է տանում-բերում. «...Պետրոսը շատ է սիրում իր երեխաներին։ Բայց նա ավելի սիրում էր իր ֆուրգոնը և ձիերին, և ամեն անգամ պարծենում էր, որ իր ֆուրգոնի ու ձիերի նման չի գտնվի ողջ նահանգում»։

Երկաթուղու շինարարությունը նրա սիրտը լցնում է ապագայի հանդեպ տապնալով ու անհանգստությամբ: Իսկ երբ զնացքը դառնում է իրողություն, նա խորապես ապրում է կորցրած գործի ու սեփականության ողբերգությունը:

Սյուժետային այս սարյվ շրջագծում հանդես եկող հերոսը իր հոգեբանությամբ խաչաձևում է անցած և գալիք օրերի տրամադրություններ:

«Մեր թաղը» պատմվածքաշարի հերոսների նման՝ Պետրոսը «փոքր» մարդ է ոչ թե զբաղմունքով, այլ իր զգացմունքային և մտավոր աշխարհով: Նա փոքր է նույնիսկ հարևանի համեմատությամբ, որը բոլորովին էլ մեծ չէ: Նրա և ժամանակի, նրա և աշխարհի միջև խոր անդունդ կա, անհամապատասխանություն, որ նա, և սա ամենակարևորն է, ոչ մի ձևով չի կարողանում հասկանալ:

Դա չէին հասկանում նաև Նար-Դոսի փոքր մարդիկ. Թորոսը («Ինչպես բժշկեցին»), Սաքուլը («Սաքուլն ուխտ գրեց»), Դավիթը («Հոգուն վրա հասավ»), Շուշանը («Աղամամուլին»): Բնորոշ է «Թե ինչ եղավ հետո, երբ շաքարամանից երկու կտոր շաքար պահպսեց» պատմվածքը. դատաբանիչի հարցուփորձերին, թե ինչու և ինչպես է կնոջը սպանել, հերոսը պատասխանում է. «Մի մուշտի տվի, էլի, ուրիշ բան խո չե՞մ արել»:

Միամտաբար ասված այս խոսքը ոչ թե ցինիզմի կամ անսպասելիության արդյունք է, ինչպես գնահատում են հաճախ, այլ ուղղակիորեն բխում է նշված հակասությունը շրմբոնելուց կամ չգիտակցելուց: Նրանք «անմեղ մեղավորներ» են, և Նար-Դոսը իր մարդասիրությամբ մեծահոգաբար ներում է նրանց՝ արած ու չարած հանցանքների համար:

Այս ներողամտությունը ինչ-որ էական մի տեղ վերաճում է խեղճ ու կրակ մարդկանց հանդեպ էլեգիկ սիրո, որի արտահայտությունը (սա նույնպես շատ կարևոր է) նրանց ճակատագրերի լուծումն է. հերոսներից մի մասը մեռնում է, մի մասը շարունակում է ապրել, սակայն թե մեկ և թե մյուս դեպքում նրանց վախճանը անանուն հերոսի կամ Իվան բեյի վախճանը չէ. ավելին, նրանք իրենց մահով նորից են ընդ-

զծում մարդկային հոգու մաքրությունն ու գեղեցկությունը, անկրկնելի ցավն ու աղավաղված երազանքը:

Ստ. Զորյանը նույնպես սիրում է իր հերոսին, ապրում նրա բախտով: «Հավ մարդ էր հարևան Պետրոսը»—մի տեղ ոչ պատահականորեն բացականչում է պատմողը: Սերը որոշակի է նաև հերոսին շրջապատող առարկայական աշխարհի նկարագրության մեջ. «...Եվ ինչպե՞ս էին կտրում մեր լավ-լավ ծառերը...»—մի ուրիշ տեղ ցավով վերհիշում է նա: Պատմվածքի բառի ու նախադասության հուլական շեշտը իր հերթին ավելի է ընդգծում այս զգացմունքը, որը կարևոր մի տեղ դառնում է աշխարհայացք ու փիլիսոփայություն, գեղարվեստական սկզբունք ու դավանանք:

Պետրոսը չի մեռնում, ինչպես չեն մեռնում «Մեր Թաղի» մեռնող և ապրող մարդիկ:

«Երկաթուղին» պատմվածքը ունի ուշագրավ վերջավորություն, որտեղ կարելի է նկատել մի առանձնահատկություն, որ լայնորեն արտահայտվեց 20—30-ական թվականների սովետահայ գրականության մեջ. անցյալի մարդու դոյություն ծաղրը, նրա շեշտված ավելորդ լինելը:

«Այդ կայարանում դուք կտեսնեք սպիտակ միրուրով, կիսամուշտակով և ավելը կռան տակին մի ծերունի: Դուք կտեսնեք նրան կայարանի լապտերի սյունի մոտ կանգնած և ձեռքերը կրծքին խաչած: Նա ամեն օր, օրը երկու անգամ, կանգնում է այդտեղ և սպասում, որ գնացքը հեռանա: Իսկ երբ գնացքը շվոցով շարժվում է տեղից, և մարդիկ ցրվում են իրենց տները, նա վերցնում է ավելը կռան տակից և ըսկըսում սրբել պլատֆորմը մարդկանց թողած կեղտից, որի մեծ մասը լինում է արևածաղկի սերմ և ընկույզի կճեպ: Դա ինքը մեր հարևան Պետրոսն է»:

Նա կամովին գնում է այնտեղ, որտեղից միշտ խուսափել է: Կամովին հաշտվում է մի վիճակի հետ, որն իր համար մահվան արժեք ունի, ապրում է այնպես, կարծես ոչինչ չի պատահել: Անհամապատասխանությունների այս շղթան ոչ միայն ծիծաղելի, այլև կոմիկական բնույթ ունի: Հարևան Պետրոսն այլևս հարևան Պետրոսը չէ: Կյանքը նրան

թվում է երազ, որովհետև կորցրել է մեծ աշխարհի հետ միակ կապը՝ «Ֆուրգոնչու» աշխատանքը և ուրախությունը:

Անցած և գալիք օրերի դրական միտումները այստեղ երևան են գալիս ջրանկարչությանը հատուկ գույների թափանցիկությամբ և մեղմ փոխանցումներով:

Ի տարբերություն Զորյանի պատմվածքի, որ մեծապես առնչվում է սովետահայ պատմվածքում լայնորեն տարածված անցնող փոքր մարդկանց կերպարներին, անցվորների այլ տիպ է պատկերված Դեմիրճյանի «Խանութպանում» (1920 թ.): Գրոտեսկային թանձր գույներով գծագրված այս կերպարը իր էությանմբ հարադատ է իվան բեյին, պատկանում է, այսպես կոչված, անցվոր գիշատիչների թվին:

Հերոսի անունը պատմվածքի անունն է՝ խանութպան, հերոսը այլ անուն չունի: Դեմիրճյանը գիտե մարդկանց սնունդներ տալ և դրանք ծառայեցնել ստեղծագործության ընդհանուր նպատակին: Գիտե նաև մարդկանց անվանադրկել և դա ևս ծառայեցնել նույն նպատակին: Երբ նա «Միայն մեկը» պատմվածքի հերոսին անվանում է «էյ», դրանով ցանկանում է հենց սկզբից ասել, թե պատերազմը ինչպես է արժեքադրկում մարդուն, խլում անկրկնելին ու գեղեցիկը: Երբ «Խանութպան» պատմվածքի հերոսին կոչում է նրա զբաղմունքով, դրանով ևս արտահայտում է նրա հանդեպ իր արհամարհանքն ու արգահատանքը, սպանիչ ծաղրը:

Պատմվածքում հատկանշական են այն պատկերավոր արտահայտությունները (համեմատություն, մակդիր, ալլաբանություն, փոխաբերություն և այլն), որոնցից երևում է գրողի վերաբերմունքը հերոսի և նրա նկարագրի հանդեպ. խանութպանը՝ «...դեղնած մումիա, չոր տառեխ: Տիուր աղվեսի պես դանդաղ վեր կսողար սանդուղքներից, մազադաթի ճաղատ գլուխը դուրս կհաներ ծակուռից...», «թթված... ժանգոտ...», «...գլխում կոտրած ջաղացի պես բանում էր մի բարդ հաշիվ...», «...հանեց իր կեղտոտ, դորտի պես փայլող ձեռքը...», «...Քանի՞ տարի է՝ չէր ժպտացել: Կնճիռները մրոտ երեսին բացվեցին իբրև մամուլի տակ սխալ գցած լրագրի ծավված տեղեր, որոնց չի դիպել տառերի մուրը...»

և այլն: Նրա աշխարհը՝ «Մի խավար ներքնատուն... ծակուռ, մկան բույն, որի բերնի շուրջը մկան դուրս ածած քարի, հողի տեղ կանսնեիր մանր, կոտրած տաշտեր, ժանգոտ թիթեղե ամաններ, փսած պանտա, մզլած մրգեր, կեղտոտ չիր... Մի քարե կոտրած սանդուղք իջնում էր դեպի այդ փոքրիկ դժոխքը», «մի ծանր, հավիտենական հոտ կար նրա խանութում՝ սկանրի՝ ասես, թթուների՝, տեղաշորերի՝, կեղտոտ փալասների՝, մի կատարյալ նեխարան...», «...Թաղի մի աղքատ երեխա... Ներս էր մտնում ծակուռը և իր ուրախ հեռքը պցում այդ մռայլ դագաղի մեջ...», «Իր կինն էլ էր մռայլ, հողագույն, ձիւղ, մի ծծկեր երեխա գրկին, նվում էր կառվի ձաղի պես... Հոտած օդ, ցուրտ նկուղ, փտող ապրանքներ... Նվ փտող կյանք... Ոչ ոք չէր խոսում, չէր շարժվում: Կարծես սգավորներ էին, սգատանը նստած» և այլն, և այլն:

Պատկերների այս համակարգում ոչնչանում է ներկայացվող ամեն ինչ՝ մարդը, տունը, աշխարհը: Նրանց նկատմամբ հեղինակային ներողամտության մասին խոսք անգամ չի կարող լինել: Հասարակական այս խավի ներկայացուցիչը մեկընդմիջտ դարձել է «անցվոր»:

Խանութպանը դաժանորեն մերժում է սովամահության դատապարտված ընտանիքին «մի գրվանքա ճաթի» հաց տալ. այս բիրտ անմարդկայնության համար էլ դատապարտվում է իրեն արժանի վախճանի:

Մեծ մարդասեր Դեմիրճյանի գրչի տակ քչերն են արժանացել նման վերաբերմունքի, հերոսների հոգու մեջ մարդկայնության ամեն մի առկայծում անմիջապես շարժում է գրողի ներողամտությունը: Բայց այս խանութպանը կորցրել էր մարդկայնության ամեն մի նշույլ. «Նա մարդ չէր տեսնում իր առջև. նրա տխուր, ճպոտ աչքերը միայն ձեռքեր էին տեսնում և ձեռքերի մեջ՝ դրամներ»: Զի տեսնում, որովհետև ինքը մարդ չէ, ուրեմն և արժանի է անկարեկից վախճանի:

Այս աշխարհըմբռնումը ավել կամ պակաս չափով դրսևավորվել է ժամանակաշրջանի բազմաթիվ պատմվածքներում և ինչ-որ կարևոր կետում դարձել առաջատար սկզբունք:

Հին աշխարհի վերջին ներկայացուցիչների հոգեկան ու սոցիալական զարուհումների վերարտադրությունը առանձնահատուկ տեղ է գրավում Մ. Արաղու 20-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: «Անցվորներ» ընդհանուր խորագրով հրապարակված «Անցյալի նիրհը», «Հին ժամացույցը», «Զառափաթը», «Փուշ Աբելը», «Դեղին նստարանի վրա» և մյուս պատմվածքները ուշագրավ են նյութի մշակման և կերպավորման տեսակետից:

Սրանց մեջ գաղափարը բացահայտվում է ոչ այնքան մարդկային փոխհարաբերությունների միջոցով, որքան սոցիալական սիմվոլներով, թեև մարդկային տիպերը ևս ուրվագծվում են գեղարվեստական որոշակի մակարդակով:

Դա տասական թվականներից եկող գրողի սիմվոլիկայի ընդգծված հակումն էր («Կարմիր հերոսուհին», «Արևը», «Վիրավոր թռչունը», «Կիսատ տունը»), որը նոր ժամանակներում կարծես ինչ-որ չափով խանգարում էր նրան ընդգրկելու նոր հարաբերությունների խորությունը: Պետք է ասել, որ «Անցվորներ» խորագրով պատմվածքներում սիմվոլիկան արդեն սկսում է նահանջել իրական հարաբերությունների, դուշների ու երանդների առջև, և շարադրանքը ավելի ու ավելի է մոտենում ռեալականությանը:

«Անցյալի նիրհը» մեկ ու կես էջանոց կարճ ճեպանկարային պատմվածք է: Ճեպանկար արտահայտությունը գործ է ածվում ոչ թե ծավալի ու ձևի, այլ գեղարվեստական հագեցվածության, հարցի լուծման եղանակի առումով:

Ծեր գեներալի արտաքին կերպարանքը («...լայն, խորշումած դեմքն իր երկճյուղ սպիտակ մորուքով ու ծխախոտից գեղնած երկար բեղերով քանդակված է այն հին, անցած ոճով: Նրա խիտ հոնքերի մեջ խոր ակամած կնճիռները, որ երբեմն հրամայողին տալիս էին խրոխտ արտահայտություն, այժմ էլ ոչ ոքի վրա չեն ազդում, որպես հնացած, շատ սովոր դիմանկարներ, որոնցից երեսաններն էլ չեն վախենում»), շրջապատը («Անցյալ դարու պատերազմների պատմություններ, մի ղինվորական դասագիրք, հնագույն թվաբանություն, մի կասյոց անկազմ գրքեր, ղինվորական կանոնադրություն-

ների մասին, մի կեղտոտ, փլված Աստվածաշունչ, և վերջապես, փամփուռններից շինված մի սեղանի զարդարանք— ահա այդ էր նա շուկա բերել ծախելու») և տրամադրությունները («...նալողին թվում է թե նրանց տերը ցանկություն էլ չունի ոչ ծախելու և ոչ իսկ խոսելու, այլ միայն ննջելու, խոր ու հավիստյան ննջելու...») ներկայացնում են մեծ երևույթի միայն ուրվագծերը. անցվոր մարդը ծեր է, անօգնական, հնապաշտ, և սա պատկերվում է ձևակերպումների սիմվոլիկ ընդհանրություններ:

Փողոցով անցնող կարմիրքանակային վաշտի խրոխտ երթի և գեներալի մշտնջենական նիրհի հակադրությունը ավելի է ակնհայտ դարձնում սիմվոլիկան:

Սիմվոլիկայի տարրերով անհամեմատ հարուստ է «Հին ժամացույցը» պատմվածքը: Հերոսը ոչ թե մարդն է, այլ իրը, ոչ թե պառավ կինն է, այլ հին ժամացույցը: «Ոչ ոք չի մոտենում հնավանդ՝ երկու թագավորների շրջանով անցած ժամացույցին, որը միայն ինքը գիտե, թե ինչպես խարխուլ է իր ներսը, թե ինչպես տարիները խանգարել ու մաշել են իրեն... Իսկ ձոճանակը պառավ-պառավ շարժվում է աջից ձախ, ձախից աջ, և հասնելով մեջտեղը, կարծես գաղտնի տներում է մի հին ցավից ու հառաչում.— Մեռնո՛ւմ եմ... մեռ-նո՛ւմ եմ...»:

Առարկայական աշխարհի առանձին նմուշների շնչավորումով զաղափար և տրամադրություններ արտահայտելու հնարանքը նորություն չէր, իհարկե: Սակայն դա չի ստվերում այս ստեղծագործության ինքնատիպ արժեքը: Եթե ամեն ինչ սկսվեր ու վերջանար գեղարվեստական հնարանքով, այս զնահատականը գուցե թվար սխալ կամ չափազանցված, բայց Արադին երևույթը քննում է այնպիսի տեսանկյունից, որ այն բացահայտվում է խորություններ և հեռանկարով:

Իր դարն ապրած վիճակը սովետահայ պատմվածքում սովորաբար դիտվում է մարդկային կոնկրետ բնավորությունների մեջ. Արադու պատմվածքում քննության առարկա է դառնում ժամանակի կատեգորիան: «Անցվոր» է մարդը,

բայց «անցվոր» է նաև ժամանակը: Ըստ որում գրողին հաջողվում է այդ ժամանակի տակ համախմբել տարբեր տիպի օրապական վիճակներ և դրություններ: Գրողը աշխարհին նայում է փիլիսոփայորեն և վերահաստատում արդիական ճշմարտությունը, հասարակական կյանքի տեղաշարժերը:

«Հին ժամացույցը» ստեղծագործության մեջ տիրապետող սիմվոլիկան է, այլ բնույթ ունեն «Դեղին նստարանի վրա» և «Փուշ Աբելը» պատմվածքները:

Թե առաջինի Մախաթյանը և թե երկրորդի Աբելը պատկանում են սոցիալական այն խավին, որը աշխարհից հեռացավ կորցրած սեփականության զալարումներով, ծաղրված և արհամարհված: Մախաթյանի ճակատագիրը եղյալ է, Աբելինը գտնվում է եղելության մեջ: Արադին հասնում է տիպական մի շարք ընդհանրացումների, որոնցից ուշագրավ են հատկապես երկուսը:

«Դեղին նստարանի վրա» պատմվածքի հերոսը պայքարում է կորցրած սեփականությունը (ընդարձակ տուն, խանութներ, կալվածք) ետ ստանալու համար, «Փուշ Աբելը» պատմվածքի համանուն հերոսը՝ իր սեփականության (սրտ-դատու ծառերով մեծ այգի) պահպանման համար: Մախաթյանը փուշ Աբելն է՝ սկզբում, և փուշ Աբելը Մախաթյանն է՝ վերջում, շնայած նրանց միջև գոյություն ունեցող տարբերություններին (մեկը քաղաքաբնակ է, մյուսը՝ դյուղաբնակ, մեկը համենայն դեպս կրթված է, մյուսը դա չունի և այլն):

Այս պատմվածքներում հաջողությամբ պատկերվում են իր ժամանակը սպառած մարդու միակ հնարավոր մտահոգություններն ու գործողությունները: Մախաթյանի «ձևոքերը» դողում են, սիրտը թրթռում է. նա չի կարող հանգիստ մտածել այդ մեծ դատաստանի մասին, որ դալու է այնտեղից, Եվրոպայից... Իհարկե դալու է, միայն հարկավոր է մի քիչ սպասել... Ու նա սպասում է շաբաթներով, ամիսներով: Միշտ նրան թվում է, թե ահա մի ամսից հետո «կերևան», իսկ եթե այդպես չէր լինում, նա մի պատճառ էր հնարում,

Թե ինչո՞ւ այդ ժամկետին չհաջողվեց, բայց իհարկե, հետեւյալ ամսին անպատճառ կհաջողվի...»։ Երբ վերջին հուլիսը անդառնալիորեն հեռանում է, նա կաթվածահար է լինում, կորցնելով նույնիսկ մենության մեջ ապրելու հնարավորությունը։ Սեփականությունը սահպանելու Աբելի փորձերը ևս հաջողութեամբ չեն պսակվում։ Վերջ ի վերջո, այգին հանրայնացվում է, հանձնվում գյուղատնտեսական դպրոցի տնօրինութեանը, և նա որոշում է գնալ հեղափոխութեան առաջնորդի մոտ՝ գանգատի։ Երկու դեպքում էլ հարստությունը դառնում է կործանման պատճառ, ուղիղ համեմատականից վերաճում հակադարձի։

Արադին ունի «Անցվորը» վերնադրով 1923 թ. գրած մի արձակ էջ, որի դարձյալ ճեպանկարայնորեն ուրվագծվող հերոսի հասցեին ամենավերջին տողերում ասվում է. «Անցիր... անցիր»։ Սա հավասարապես վերաբերում է սովետահայ պատմվածքի բոլոր անցվորներին։

20—30-ական թվականներին անցյալը՝ որպես կենցաղ ու բնավորություն, փոխհարաբերություն, կյանք ու աշխարհ, վերջնականապես տեղի է տալիս նոր կյանքի և փոխհարաբերությունների առջև։ Կյանքի այդ մեծ տեղաշարժերը, գեղարվեստական մշուս ժանրերի շարքում, պատմվածքը ցուցադրեց ժամանակաշրջանի համար բնորոշ բախումներով ու հակասություններով։

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍՇԽԱՐՀԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

«Ապրողներ»-ին և «անցվորներ»-ին վերաբերող պատմավածքներում արտահայտվեց ժամանակի շունչը՝ որպես գեղարվեստական տիպ, թեմա, բովանդակություն, սյուժե և այլն: Դրանք ժամանակի անմիջական արձագանքն էին, կամ ժամանակը պատմվածքների մեջ էր թափանցել ճիշնորդված ձևով, անմիջականորեն:

Ժամանակը, սակայն այս անգամ արդեն միջնորդված ձևով, ներկա է նաև պատմվածքների այն խմբում, որոնք հյուսվել են հայրենի երկրի ու ժողովրդի ճակատագրի շուրջը: Պատմվածքի վարպետները ժամանակի բարձունքից նայում և վերագնահատում էին այնպիսի երևույթներ, որոնց շնորհիվ մի ամբողջ երկիր ու ժողովուրդ անցել է դարերի փորձությունների միջով, պահպանել իր դեմքն ու դիմանկարը:

Պատմվածքների այս խումբը անմիջական, ուղղակի շփման մեջ մտավ հայրենի հողի հետ, պեղեց և երանգավորեց այդ հողի վրա ապրող հնամենի ժողովրդի դարավոր կենսափրկիսոփայությունը:

«Նրա ռեալիզմը հիմնովին խարսխվելով ժողովրդական փենսափրկիսոփայության վրա՝ ժողովրդի ընդերքից երևան է հանում այնպիսի երևույթներ, սոցիալ-հոգեբանական այնպիսի կողմեր, որոնք գրողի զինանոցի եզակիորեն անկրկնելի զենքերն են», — վահան Թոթովենցի ստեղծագործությունը գնահատելիս նկատում է գրականագետ Ս. Արղումանյանը¹:

¹ Ս. Արղումանյան. Վահան Թոթովենց, 1961, էջ 97:

«Ժողովրդի ընդերքից» պեղված «կողմերով» են արժեքավոր Վ. Թոթովենցի «Գավառական ողբերգություն», «Միրանի ծառ», «Սկզբնական», «Նրկու գերեզման», «Բաց-կապույտ ծաղիկներ» և մյուս պատմվածքները: Ըստ որում դրողը դրան հասնում է զեղարվեստական երկի գրեթե բոլոր տարրերով և ամենից ավելի՝ հերոսի ապրելակերպով, նրա տարերային կամ բնական գործողության պատկերումով:

Եթե Բակունցի համար հերոսների արարքները, կամ, այսպես կոչված, արտաքին սյուժեն, մեծ բեռ չի վերցնում իր վրա, ապա ընդհակառակը, Թոթովենցի սյուժեները անհամեմատ բեռնատար են:

«Միրանի ծառ» պատմվածքը կարելի է համարել սպասման գործողություն և դա ոչ թե նրա համար, որ ինչ-որ մեկը սպասում է մեկին և պատկերվում է հերոսների հոգեկան անհանգստությունը, այլ որ հերոսները գործում են միայն սպասման թելադրանքով և նրանց կյանքը դրանից զուրս փոքր ի շատն չի պատկերվում:

«Կայսրության մայրաքաղաքում» երիտասարդը հագնցնում է ուսման ծարավը և սպասում այն երջանիկ պահին. երբ կրկին կհանդիպի հեռավոր հայրենիքում մնացած սիրած աղջկան: Նա կովում է «նոր աշխարհի ստեղծարար ալմուկի» համար և համատարած մահվան մթնոլորտում սպասումը ձեռք է բերում դրամատիկ երանգներ: Շատ ավելի ուշ, երբ նա արգեն ալեգարդ գիտնական է, և անցյալը դարձել է հոգին վնասող ողբերգական հուշ, մարդը նորից է սպասում և այդ սպասումը այլևս վախճան չունի: Նա կործանում է, թե ծիրանի ծառի չորացած տերևները կկենդանանան հրաշքով:

Մյուս կողմից սպասում է աղջիկը. սպասում է առավոտից երեկո, տարվա բոլոր եղանակներին, հայրենի եղերքի բոլոր անկյուններում, սպասում է հավատարմությամբ, անձնական ինքնամոռացումով ու երկյուղածությամբ: Նրանք փոխադարձաբար սպասում են իրենց կյանքի ամբողջ ընթացքում և սպասման տրամադրությունից բացի, այլ տրա-

մադրության չեն ենթարկվում, իսկ եթե ենթարկվում են, ապա դա նույն սպասման տարբերակն է:

Կարելի է զուգահեռներ անցկացնել պատմվածքի հերոսների և ժողովրդական էպոսի ու հայ գրականության բազմաթիվ կերպարների միջև, որոնք նույնպես սպասում են ինչ-որ մեծ բանի՝ հարազատի վերադարձին, ազատության օրվան, խաղաղությանը, հայրենի հողի տեսին, երազանքների իրականացմանը և այլն:

Սպասումը տվյալ դեպքում ունի ոչ թե անձնական, այլ հասարակական բովանդակություն: Հայոց հողում ժողովրդի պատմական բախտի շնորհիվ այն ստանում է յուրահատուկ դույն և իմաստ: Այդ սպասումից, հայ ժողովրդի ընդհանուր խառնվածքից մի բեկոր է նաև «Միրանի ծառը» պատմվածքը:

Եթե «Միրանի ծառ»-ում ինչ-որ բան դեռևս բանաձև է, ապա «Բաց-կապույտ ծաղիկներ»-ում շատ բան ներկայանում է որպես լուծում և եղելություն: Առաջինի հերոսը ապրում է երազներում, երկրորդի հերոսը՝ հողի վրա, իր կենցաղով, խոսելաձևով, բնավորությամբ: Փալանճի Գրիգորը հմայիչ է կոպտության մեջ, Թուրվանտա Քորոն՝ իր թուլությամբ, Թորիկը հաջողությամբ զուգակցում է մեկի կոպտությունը մյուսի թուլության հետ, և այս ամենով ընդարձակվում է պատմվածքի տարողությունը:

«Ամեն մի կին, որը ձեռնարկում է իր հարազատին ամուսնացնելու, վերից է սկսում». Թուրվանտա Քորոն էլ նույն կերպ է վարվում. այս մի ժամանակ էր, երբ բոլորն էլ վարվում էին Թուրվանտա Քորոյի պես. «Ֆապրիկաթոռին միջնակ աղջիկը», «Ծնգոյենց Կիրակոս էֆենդիի աղջիկը», «Իգնատ աղայի աղջիկը», «Հացագործ Սիմոյին աղջիկը», և այսպես աղջիկների մի ամբողջ շարք... մինչև իսկ «Արտաքնոց մաքրող Օվակիմին աղջիկը»:

Եվ որքան Թուրվանտա Քորոն մերժվելով իջնում է, այնբան Թորիկի հողում գլուխ է բարձրացնում կին ունենալու ցանկությունը: Այդ ցանկությունները տվյալ դեպքում ինքնահաստատման իմաստ ունեն: Հերոսը ուզում է մարդ լի-

նել, իր անկյունն ունենալ: «էնքան եղա, որ Աղքատ Ղազարոսին աղջիկը առնիմ»—անիրական արժանապատվությամբ ծառանում է նա. «էդ ըսե...»—քողարկված տաղնապով պատասխանում է մորաքույրը:

Այս ձգտման ճանապարհին Թորիկը հաղթահարում է բռնադդայինը և հայտնագործում մարդկային մեծ ու խոր աշխարհ:

«Երթամ քրդի համար խնձոր բերիմ»—ասում է նա անսուռակ կնոջը. «Կուզիմ քրդի էս ճամփայեն հանել, մեղք չե՞ս, որ հոս մնաս»—հետո ավելացնում է նա: «Մի լար, գանուուկս, մի լար, ասկե ետքը ալ մի լար, քանի ես սաղ իմ, աչքերդ արցունք չպիտի տեսնան»: «...Դուն ընծի համար սուրբ ես, մայրիկ աստվածածինեն ըլ սուրբ ես»—ավելի ուշ խաստովանում է կարծես աստծուն: Այն աշխարհում, որտեղ հաղթում էին անպատկառությամբ, զենքով ու փողով, Թորիկը հաղթում է մարդկայնությամբ, որ ժողովրդի բաց սրտի և շռայլ հոգու մի բեկոր է:

Թոթովենցի փոքրածավալ արձակի այս և մյուս յուրահատկությունները գեղարվեստական է՛լ ավելի մեծ խորությամբ ի հայտ են գալիս «Աղավնիներ» պատմվածքում, որը նկատելի փոփոխություններով տեղադրվել է նաև «Կյանքը հին հոռմեական ճանապարհի վրա» ինքնակենսագրական լիպակում:

Խախտել ինչ-ինչ օրենքներ և հակադրվել հասարակության պատկերացումներին ոչ թե անձնական նկատառումներով, այլ մարդու ներքին աղատության և բնության մեջ նրա անկրկնելի վեհության պաշտպանության նշանաբանով՝ սա է «Աղավնիներ» պատմվածքի իմաստը:

Արան հակադրվում է հարուստ ծնողներին, որոնք վճռականապես չեն ուզում «աղվընիկ խաղցնող» Ակոբի հետ խրնամիական հարաբերությունների մեջ մտնել: Լիլոն հակադրվում է բարոյականության մասին մարդկանց պատկերացումներին և սիրած տղայի հետ գաղտնի տեսակցության գնում: Թոթովենցը հակադրվում է իր «հին» երկրի բարբերին և «Պարթենոնի մարմարների վրա» կանգնած՝ հիանում

«կաթնագուլն» աղաւնիների թռիչքով: Բոլորը հակադրվում են ինչ-որ բանի, սակայն ամենից ավելի իր բնական ներքին էությունմբ հակադրվում է Ակոբը:

Նա ոչ միայն դուրս է գալիս ինչ-որ մեծ երևույթների դեմ, այլև պայքարում է ավելի բարձր շնորհների և ազատության համար: Եթե մյուսները, այնուամենայնիվ, չեն կարողանում աչք փակել որոշ հանգամանքների առջև՝ որդիական պարտականություն, ծնողական սեր, հասարակական կարծիք և այլն, ապա նա կարողանում է հրաժարվել նյութական ու հոգևոր մի ամբողջ աշխարհից: Արհեստի բերումով նա հնարավորություն ունի կյանքի տանելի պայմաններ ստեղծել, սակայն ապրում է ծայր աղքատության մեջ, արհամարհվածի վիճակում: Եվ նա, որ պետք է վայելեր գեղեցիկ մի ընտանիքի բոլոր երջանկությունները, ողբերգորեն կործանվում է. «աղվընիկ խաղցուց, տունը մոխիր դարձավ»:

Պատմվածքում առանձնակի ջերմությամբ է հնչում ամեն լավին կյանքով վարձահատույց լինելու թեման: Մարդը մեծ վեհացումների ճանապարհին պատժվում է այնպես, ինչպես կարող էր պատժվել խոր անկումների ժամանակ. սա էր ժամանակի ոգին, որի դեմ բողոքում են գրողը, հերոսը և ընթերցողը: Գրողի բողոքը միջնորդավորված է, ընթերցողին՝ առավել ևս, միայն հերոսն է ասպարեզ ելնում բաց ճակատով, մարդկային բարձր նկարագրով. «...Վեր էր կենում, բարձրանում կտուրը, բաց թողնում աղաւնիները դեպի պաղպաջուն և կապույտ երկինքը, մոռանում ամեն բան, մոռանում աշխարհն ու նրա շար օրենքները»:

Աշխարհի ու նրա օրենքների հետ հաշվի չնստելու համար է Ակոբը դատապարտվում առավելագույն չափով՝ դառնում ծաղրի առարկա, զրկվում ընտանեկան անդորրությունից, կորցնում պաշտելի աղջկանը: Սակայն նա կանգ չի առնում և ոչ մի աստիճանի վրա և շարունակում է ընթանալ մեծագույն զոհողությունների ճանապարհով: Նպատակասլաց է պատմվածքի հատկապես ավարտը, որտեղ նա դստեր դագաղին զոհ է բերում մի «զույգ սպիտակ աղաւնի», այսինքն այն ամենը, ինչ ունի ինքը:

Աղալինիներին՝ մարդու ազատության ու զեղեցկության համար նա զոհում է ամեն ինչ: Լիլոն աղալինիների զոհն է: Մյուս կողմից, աղալինիները, ասել է թե՛ ազատությունն ու զեղեցկությունը, Լիլոյի զոհն են, բաներ, որոնք երազ էին և մի փոքրիկ ժամանակով, իրողություն դարձան այդքան մեծ զոհողություններով:

Ստացվում է այնպես, որ Ակորը միևնույն ժամանակ և միևնույն հանգամանքներում ապրում է բնույթով տարբեր երկու ողբերգություն: Ողբերգությունից առաջինը, որի ակունքը հարազատ դստեր բախտն է, նրա գոյությունը համակում է մի այնպիսի մարդկայնությամբ, որով մարդը հասնում է օտարների ցավը խորապես վերապրելու առաքինության: Ողբերգությունից երկրորդը, որի ակունքն է անկարելի աղալինասիրությունը, այդ մարդկությունը հասցնում է բնական զեղեցկության մի այնպիսի պաշտամունքի, որին բնորոշակ են բանաստեղծական անկապտելի շնորհներով օժտված մարդիկ:

«Զույստք է առանձնապես վախենալ անցյալի արվեստագետներին վերագրելու այն իգեալը, որը նրանք երբեք չեն ունեցել,—գրել է Անատոլ Ֆրանսը:—Հիացմունքն առանց պատրանքների խառնուրդի անհնարին է, և հասկանալ արվեստի կատարյալ ստեղծագործությունը, նշանակում է ընդհանուր առմամբ կրկին վերստեղծել այն քո հոգում: Միևնույն ստեղծագործությունները զննողի հոգում արտացոլվում են տարբեր ձևով: Յուրաքանչյուր սերունդ հին վարպետների պորձերում փնտրում է նոր հույզեր: Ամենաշնորհալի հանգիստեսը նա է, ով մի քանի հաջողված կեղծ մեկնաբանությունների գնով գտնում է ամենանուրբ և ամենաուժեղ հույզը:

Դրա համար էլ մարդկությունը կրքոտ կերպով կապված է գլխավորապես արվեստի և պոեզիայի այն երկերին, որոնց մեջ կան տարբեր ըմբռնումների հնարավորություն ավոզ մոթ տեղեր»²:

² Анато́ль Франс, Собр. соч. в 8 томах, М., 1957, т. 3, стр. 296—297.
58

Ֆրանսը խոսում է «ամենաշնորհալի հանդիսատեսի» մասին, բայց առանձնացնում է մեծ արվեստագետներին հաստուկ արժանիքներ, որոնցով նրանք խոր ապրումներ են թողնում արվեստի ու գրականության պատմության մեջ: Թոթովենցի այս պատմվածքը ևս ինչ-որ տեղ տարբեր մեկնաբանությունների հնարավորություններ է թաքցնում:

Այդ հնարավորությունները, որոնք Ֆրանսի համոզմունքով գեղարվեստական երկի հարատևության չափանիշ են, 20—30-ական թվականներին ստեղծված պատմվածքների շարքում ամենից ավելի բնորոշ են Ակսել Բակունցի պատմվածքներին:

Բակունցը առաջին ակնարկներից մինչև վերջին բնութիւն էջերը ընթացավ իր ստեղծագործության տարողությունը ծավալելու և խորացնելու ճանապարհով:

Իր անգրանիկ՝ «Մթնաձոր» վերնագրով գրքի համանուն պատկերում նա ներկայացրել է մարդկային մի ոլբերգություն, որին տարբեր մեկնակետից և տարբեր երանդներով անդրադարձել է նաև հետագա պատմվածքներում:

Ավին անհաջող որսորդությունից տուն վերադառնալիս որոշում է հետը գոնն «մի շալակ ցախ» վերցնել: Անսպասելի հայտնվում է անտառապահ Պանինը («ոչ ոք չգիտեր ոչ նրա ազգությունը, ոչ հավատն ու ծագումը») և նրան դաժանորեն պատժում, առաջարկելով «կամ քսան ռուբլի տուգանք անտառից փախա գողանալու համար, կամ էլ Մթնաձորի մի արջ սպանել»: Նա, որ «ապրուստի մի մասը... Մթնաձորի խորքերից էր հոգում», այդ գումարը երևակայել անգամ չէր կարող: Ծայր է առնում «անհավասար մի կռիվ մարդու և գազանի մեջ», որը վերջանում է մարդու խեղանդամությամբ:

Հաջորդ նախադասությունները սովորական դիպվածը դարձնում են մի անսովոր պատմություն, համակված կարեկցանքով ու ցավով. «Ավին շրթունքներ չունի: Ոսկորների բաց ճեղքից երևում են ատամները, բաց է քթի խոռոչը, և երբ համրի պես խոսում է, շունչը քթի խոռոչովն էլ է դուրս գալիս: Աչքերի խոռոչներում չորացած մսի կտորներ կան,

«Ժառի վրա կիսաշոր, մաշկը ծալ-ծալ եղած ծիրանի պես»։
Վիրավոր արջը մի հարվածով հանել էր նրա դանգի մորթին...

Վիլյամ Սարոյանի («տխուր ու անհոգ, բարի և կատա-
կասեր սփռփիշի») «Վարսավիրը, որի քեռու զլուխը կրծեկ-
սյուկեկ էր կրկեսի վագրը» վերնագրով պատմվածքում Միսա-
կը իր գոյությունը պահպանելու նպատակով ղեզերում է
աշխարհից աշխարհ և, ի վերջո, հոգնած զլուխը տանում-
մտցնում Չինաստան հյուրախաղերի եկած ֆրանսիական կրթ-
կեսի վագրի երախը։

Ուրիշներն էլ են ստեղծել նման բաներ և որքան
տարբեր են նյութով, մշակմամբ, ոճով, ձևով և այլն, այնու-
ամենայնիվ դրանց միջև նկատվում է մի էական բնական-
բույություն, որով այդ բոլոր երկերը պատկանում են իրենց
ժամանակին։ Սարոյանը դա պատկերում է որպես տխուր
հառաչանք՝ «է՛, աշխարհ, աշխարհ...», որ արձակում է հե-
ծանվորդը կյանքի ճանաչողության ինչ-որ աստիճանում։
Բախտնցի պատմվածքում նման կամ այլ ձևակերպում չկա,
միայն ներկայացվում է մարդու և արջի մենամարտը, բայց,
վերջին հաշվով, խտացված են նման շատ ձևակերպումներ։

XX դարի գրականությունը նախորդ շրջանների գրակա-
նություններից տարբերվեց արտաքին ու ներքին բաղմամբիվ
կողմերով, բայց այն շարունակեց բնության և մարդու կա-
պերի բացահայտման գրականության ավանդական թեման։
Արտաքնապես սա հոտնթաց հայացք էր, բովանդակությամբ՝
առաջընթաց։ Սարոյանի «աշխարհ»-ը բնության իմաստ ունի
այնպես, ինչպես Բախտնցի «բնություն»-ը՝ աշխարհի։

Եթե չլինեին «Աքարում» պատմվածքի անտառը, ձմեռը,
մարդու կամքին տակավին չենթարկվող տարերալին հիվան-
դությունները, ապա Շահանի դժբախտությունը և Սանդուխ-
տի աներևակայելի ցավին, դուցե, կարելի լիներ միայն սո-
ցիալական բացատրություն տալ։ Եթե չլինեին «Սարու»-ում
նկարագրված անհիշելի ժամանակներից եկող սովորություն-
ները, տրամագրությունների անորոշությունը, վայրենի ապ-
րելակերպը, ապա «մանկամարդ աղջկա» վիշտը, թերևս,
հնարավոր լիներ բացատրել միայն քաղաքակրթության բա-

ցակայութեամբ: Նույնը վերաբերում է «Տիգրանուհին» պատկերին:

Մարդը վարմացած, շփոթված, վախեցած կանգնել է բրնձիկի առջև, և նրանց միջև խոր հակասություն կա: Բրնձիկի վրա է, և մարդը դեռ պետք է իշխի: Բակունցը պատկերում է այդ հակասությունն անդրադարձնող ողբերգական ու դրամատիկ դիպվածներ, ընթանում մարդու ներքին ուժերն ու վեհությունը պեղելու և բացահայտելու ճանապարհով:

«Այու սարի լանջին...» պատմվածքում ևս քննվում է մարդու և բնության փոխհարաբերությունը:

Պետին գոյություն ունի ինչպես ծաղիկը, ինչպես առուն, ինչպես թիթեռը, որ թռվում է «առաջին աքլորականչի հետ» և մարում, «երբ մութը իր թևերն է փռում աշխարհի վրա»: Նա բնության մի մասնիկն է՝ արտաքին կերպարանքով, ապրելաձևով և մտածողությամբ: Նրա բոլոր ապրումներն ու տրամադրությունները սերում են բնությունից: Անհնարին է նրա կյանքը պատկերացնել բնությունից դուրս, ազմկոտ քաղաքներում կամ շեն ճանապարհների վրա:

Բակունցը սակայն իր հերոսի մեջ հայտաբերում է հատկություններ, որոնք ապահովում են անգամ այդ բոլորովին աննկատելի մարդու անկրկնելի տեղը մեծ արևի տակ: Պետու հոգին ճառագայթում է այնպիսի կողմերից և հատկություններով, որոնցից յուրաքանչյուրը բավական է մարդկային իսկական հոգու համար: Կենդանի ամեն մի արարածի հանդեպ ինքնամոռաց սեր ու մտահոգություն («Ձառի աքիր, շատ ես կթել, հեյվանը մեղք ա, ջան չունի»), աշխարհի պայծառ մի ընկալում («սաղ գեղն իմ տունն ա»), ներողամտություն («գեղի հարսներն էլ էին ծիծաղում Պետու վրա, բայց նա նեղանալ չունեիր: Ժպտում էր, և ճերմակ ատամների շարքը փայլում էր մոտ շուրթերի միջև»), բնության բանաստեղծական զգացողություն («Փառքդ շատ, ա՛յ աստված, որ էսպես հրաշք բաներ ես ստեղծել...»), օտարի դժբախտության հանդեպ կարեկցանք ու ցավ («որբ մնացած հորթերը բառաչում էին, և հերվա խուրձը գլխի տակ, հնացած կար-

պետի տակ Պետին լալիս էր անօգ մնացած մանկան պես»), մարդկային իսկական կյանքով ասլուելու չմարող երազ («և մի հին միտք, որպես մանուկ օրերի հիշողություն, ելնում էր գլխի մեջ, շարժվում կանաչ թրթուրի պես: Այդ հին օրերի ծածուկ միտքն էր, տուն ունենալու, օջախ շինելու ցանկությունը զուսպ, որ ծնվում էր առաջ, երբ կուշտ էր, և կրակների մեջ եռում էր արյունը») և վերջապես, խղճմտանք, որը երբեք հանգիստ չի տալիս նրան («չէր կարողանում մըտահան անի կրակով վառած տավարը: Սիրտը մղկտում էր, նեղանում էր իրենից, երբ մտաբերում էր, թե ինչպես ինքը հիվանդ կովին սարի տակ մահակով մի անգամ խփեց»):

«Օրանջիա» պատմվածքում հերոսը հանդես է գալիս հիմնականում մի կողմից, մեկ ձգտումով՝ տուն ունենալու, ասլուրուստը ապահովելու ցանկությամբ: Նման կենտրոնացումը ժանրի պայմաններից մեկն է, անհրաժեշտ կերպարի խորության և արտահայտչականության համար:

Տուն են կառուցում հայ, ռուս և արտասահմանյան գրականություններից շատ մեծ թվով կերպարներ, սակայն նրանց միջև նկատելի են շատ էական տարբերություններ: Եթե, օրինակ, Եվրոպայի արդի նշանավոր գրողներից մեկին՝ Հայնրիխ Բյուլլին «Բիլիարդ ինն անց կեսին», այսպես կոչված, տնաշինության թեմայով գրված վեպում ղեպղեցնում են գեղագիտական և փիլիսոփայական խնդիրներ, ապա հայ գրողները նման դեպքում հետամուտ են իրենց հողի պատմության և ժողովրդի ճակատագրին: «Տնաշինություն»-ը իմաստավորվում է հայրենիք ունենալու, խաղաղ աշխատելու, ազատ լինելու ձգտումով, քանի որ սրանք եղել են ավելի երազ, իրականում՝ հավիտենապես սպառնալիքի տակ:

Բակունցի պատմվածքը, որն, իհարկե, նման մեկնության ցայտուն նմուշ չէ, խորապես ազդային է, լավ իմաստով՝ ավանդական: Մի ավանդություն, որ գալիս է ժողովրդի պատմության խորքերից և հատուկ է հայ գրականության բոլոր նշանավոր դեմքերին: Սա անջնջելի հետք է թողել բանահյուսության, պատմագրության և արվեստի վրա ընդհանրապես:

Սերը դեպի հարազատ ժողովուրդը, ազգային արժանապատվության բարձր գիտակցությունը, հազարամյա արժեքների հանդեպ պատկառանքը, մի խաղաղ անկյան, մի կտոր հացի, մի կուժ ջրի երազը, հնարավորության և իրականության հակասությունը, այդ հակասության հարատևությունից ծնված վիշտը, ցավը, ընդվզումը, հեռավոր հարազատի հիվանդագին կարոտը անջնջելիորեն դրոշմվել են Ռ. Պատկանյանի ուղմի երգերում, Բաֆֆու ծրագրային կտավներում, Հ. Պարոնյանի ծիծաղի մեջ, արեմտահայ բանաստեղծների ստեղծագործություններում, Շիրվանզադեի սոցիալական լայնախոհ պատկերներում, Հովհ. Թումանյանի կյանքի ու մահվան փիլիսոփայության մեջ, Ավ. Իսահակյանի մարդկային էության անվերջանալի որոնումներում, Վ. Տերյանի հոգեկան զալարումներում, ամեն տեղ ու ամենուրեք:

Որքան էլ նրանք տարբեր լինեն, տարբեր իրենց տաղանդով, թեմատիկայով, ոճով և այլն, այնուամենայնիվ վերոհիշյալ հանգամանքները նրանց անքակտելիորեն միացնում, կապում են միմյանց հետ: Բեկ նրանց մեծ հետնորդն է ասել, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրն էլ հայրենիքի և հարազատ ժողովրդի մասին կարող է ասել.

Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում—բոլորը քեզ.

Ինչքան կրակ ու վառ խնդում—բոլորը քեզ.—

Բոլորը տամ ու նվիրեմ, ինձ ո՛չ մի հուր թող չմնա՝

Դո՛ւ չմրսես ձմռան ցրտում,—բոլո՛րը քեզ...³:

Այս տեսակետից իր զարգացման տենդենցներով բնորոշ է նաև XIX դարի վերջի և XX-ի սկզբների հայ նկարչությունը: Խիստ նպատակայնության շնորհիվ այն հաճախ թողնում էր ժամանակաշրջանի նկարչության զարգացման ուղին և ընթանում միայն իրեն հատուկ ճանապարհով: Դրովար չէ նկատել, որ այդ ճանապարհը նույնն էր, ինչ և գրականությանը: Ավելին, և՛ գրականությունը, և՛ նկարչությունը, չնայած իրենց ի սկզբանե եղած տարբերություններին, առար-

³ Նղիշ Չառենց, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատ. 1, էջ 221:

կան, երևույթը պատկերում էին ոչ միայն միևնույն տեսանկյունից, այլև միևնույն գեղագիտական ըմբռնումներով:

Գրականությունը նկարչություն էր այնպես, ինչպես նրկարչությունը՝ գրականություն, այլ խոսքով, թե մեկը և թե մյուսը խտրություն չէին դնում կամ շատ քիչ էին դնում իրենց հատուկ ձևերի ու միջոցների ընտրության մեջ: Նպատակին հասնելու ճանապարհին նկարչությունը բավմաթիվ հնարավոր միջոցներից օգտագործում էր ամենանպատակայինը, որոնց մեջ լինում էին և՛ իրենց դարը ապրած միջոցներ, և՛ այնպիսի միջոցներ, որոնք հատուկ չէին արվեստի այդ տեսակին, օրինակ՝ նկարագրայնությունը:

Այն ժամանակ, երբ ֆրանսիական իմպրեսիոնիստները արդեն բացել էին իրենց հանրահռչակ ցուցահանդեսները և աշխարհով մեկ նվաճել գոյություն իրավունք, հայ նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցը ցուցադրում էր իր «Լքյալը» (1894 թ., Պերեդվիժնիկների 22-րդ ցուցահանդես), «Ուտնակոխ արված սրբություն» (1895 թ., Պերեդվիժնիկների 23-րդ ցուցահանդես), «Հոբիսիմեի վանքը» (1897 թ., Պերեդվիժնիկների 25-րդ ցուցահանդես) աշխատանքները:

«Ուտնակոխ արված սրբությունը»-ը հայկական ջարդերի անմիջական արձագանքներից էր: Հեղինակը գիտնականի ջանասիրությամբ ուսումնասիրել, գրողի պատասխանատվությամբ պատկերել է մի եկեղեցի, մի սպանված վանական և պատառոտված, ըստ երևույթին, հազարամյա պատմություն ունեցող գրքեր: Եվ այս ամենը ցուցադրել էր բոլոր հնարավոր կողմերից, բոլոր հնարավոր մանրամասներով ու եզրահանգումներով:

Զենթարիվելով ժամանակաշրջանի գեղանկարչության տենդենցներին՝ առաջին տպավորության պաշտամունքին, դուլինի ու գծի պայմանականությանը, դեկորատիվությանը, խորհրդանիշներին և այլն, որոնց Սուրենյանցը քաջատեղյակ էր և որոնց տուրք տվեց ստեղծագործական կյանքի ավելի ուշ շրջանում, նա մեծ խնամքով և ամենայն մանրամասնությամբ պատկերել է և՛ եկեղեցու դարդանկարները, և՛ արձանագրությունները, և՛ գրքի էջերը մեկիկ-մեկիկ, և՛ ոսկեզրե-

րը՝ հատ-հատ, որոնք, նույնիսկ անհրաժեշտութեան դեպքում, չէր անի ժամանակաշրջանի Եվրոպայի քիչ թե շատ հայտնի և ոչ մի նկարիչ, չէր անի ոչ թե անկարողութիւնից, այլ շճավաճանելու համար իր գեղագիտական դավանանքին:

Իսկ Սուրենյանցը անում էր դա: Առարկան նրա համար մեծ արժեք էր ներկայացնում: Այս իմաստով նրա ստեղծագործութիւնը առնչվում էր ոչ այնքան իր օրերի, որքան վերածննդի շրջանի նկարչութեան հետ: Սակայն, եթե XV—XVI դարերում առարկայապաշտութիւնը, սոցիալ-տնտեսական հարաբերութիւններով պայմանավորված աշխարհըմբռնում և փիլիսոփայութիւն էր, ապա Սուրենյանցի համար այն ուներ բոլորովին այլ իմաստ և նշանակութիւն. նա դրանով նախարթնացնում էր իր ժողովրդի ինքնագիտակցութիւնը, թանկագին սրբութիւնները հնարավոր միջոցներով ու ձևերով պահպանելու կոչ էր անում և վերջապես՝ թերևս ներքին մի տազնապով ուղղում էր այդ հազարամյա գանձերի գոնե արտաքին պատկերները հասցնել գալիք սերունդներին:

Վ. Սուրենյանցի այս և նման ստեղծագործութիւնները, անշուշտ, չեն պատկանում վերածննդի արվեստին, քանի որ վերածնունդը ոչ միայն ձև է, այլև, ամենից առաջ բովանդակութիւն, դրանք չէին պատկանում կամ ամբողջութեամբ չէին պատկանում նաև ժամանակաշրջանի արվեստին, քանի որ դրի բովանդակութիւնը ենթադրում էր որոշակի ձև: Մինչդեռ հայ ժողովրդի բախտը այլ բովանդակութիւն ուներ, ուրեմն և պահանջում էր այլ ձև: Միայն այս մեծ զոհողութիւնների ճանապարհով էր հնարավոր խոսել հարազատ ժողովրդի հետ, դառնալ նրա վշտերի, դժբախտութիւնների, ձգտումների, երազանքների ճշմարիտ արձագանքը և բռնել դեպի համամարդկայինը տանող ուղին:

Դժբախտաբար, գրականագիտական ուսումնասիրութիւններում հաճախ գրողների թողած կամ կրած ազդեցութիւնները հանդեցվում են թեմայի, պատկերի, նախադասութեան, նույնիսկ բառային նմանութեան: Ավանդների օգտագործումը շատ ավելի բարդ երևույթ է, քան առաջին պահ կարող է թվալ: Նշանավոր գրողի անմիջական կամ միջնորդված նախորդին հնարավոր է հայտնաբերել ոչ այնքան դեղարվես-

առական խոսքի, որքան մտածողության՝ ընդհանուր աշխարհ-
ընկալման ուղորտում, որտեղ ամբողջությամբ երևան է դա-
յիս պրականության խնդիրների թե մեկի և թե մյուսի ըմ-
բրոնումը, նրանց վերաբերմունքը կյանքի, աշխարհի և մար-
դու հանդեպ:

Ոճով, բառով իրար հիշեցնող գրողները հաճախ պատ-
կանում են ստեղծագործական տարբեր դպրոցների և, ընդ-
հակառակը, ստեղծագործական տարբեր դպրոցներ ներկա-
յացնող գրողներ շատ հաճախ կարող են և օգտագործել նման
թեմաներ, պատկերներ, սյուժեի կառուցման միջոցներ և
այլն: Միայն գեղարվեստական ընդհանուր մտածողության
ուղորտում կարող են խոսքի տեսակն ու կառուցվածքը կամ
գեղարվեստական միջոցն ու հնարանքը էական ազդեցության
խորհուրդ ունենալ և միայն դրանք բացահայտելու և մեկնա-
բանելու ճանապարհով կարելի է բացահայտել պրական ազ-
դեցություններն ու ընդհանրությունները:

Եթե հարցն այսպես դնելու լինենք, ապա դժվար չի լինի
նկատել, որ Բակունցը պատկանում է այն գրողների խմբին,
որոնք ավել կամ պակաս հեռավորությամբ պատվում են
աբովյանական աշխարհդպացման շուրջը, աշխարհի հան-
դեպ Աբովյանի մեծ սիրուց, փոթորկոտ ղգացմունքներից,
խոհերից ու վշտից, հիասթափություններից, ոգորումներից
և ուրախություններից արվեստագետի իրենց հոգում թաք-
ցնում են մի մաս, մի բեկոր:

Բակունցը 20—30-ական թվականների այն արձակագիր-
ներից է, որի պատկերած մարդը ամենից ավելի է խտաց-
նում իր փոքր ժողովրդի ոգին, խոհերն ու հուլզերը և ամե-
նից ավելի է վերապրում համամարդկային մղումներ ու ըզ-
գացմունքներ: Նա արտակարգ վարպետությամբ կարողանում
է իրար հանդիպեցնել հայրենական ու ոչ հայրենական երե-
վույթները և դրանք զուգորդել անբաժանելի մի միասնու-
թյամբ: Սրանով նրա հերոսը մասնավորից վերաճում է դեպի
ընդհանուրը:

Դրա նմուշներից է «Լառ-Մարգար» պատմվածքը, հայ
պրականության զարդերից մեկը:

«Ակսելի լառ Մարգարը,—գրել է Զ. Նսալանը իր հոդվածներից մեկում,—կհամադրե մեր զոհված ժողովրդի խլրվակներուն ամբողջ հոգեբանությունը, ներքին աշխարհը»⁴։ Այդ «խլրակներուն» մեծ ողբերգությունը հնչեցվում է նաև «Ծիրանի փողը» սլառովածքում, որտեղ երգը իմաստավորում է մազապուրծ փրկված մի հին ժողովրդի ուժն ու տոկունությունը։ «Կա և թախիծ այդ երգի մեջ, կարծես մեկը մոլորվել է խոր ձորերում և տխուր հեկեկում է, կա և ջինջ ուրախություն, երբ լեռների վրա ծագում է արևը, ելնում է ծուխը, մշակը գնում է աշխատանքի, վերջապես կան և կարոտի հնչուններ՝ վերադարձի և վերջին հուշի»։ «խլրակներուն ամբողջ հոգեբանությունը» խտացված է նաև «Ծիրանի փողում», սակայն մի փոքր այլ է «Լառ-Մարգարը»։ Պատմելովածքի համանուն հերոսը նշված «թախիծին», «ջինջ ուրախությանը» և «կարոտի հնչուններին» մեծ աշխարհից ու նրա մարդուց ձուլում է մի էական բան, ձեռք բերում համամարդկային հատկանիշ։

Իր և ասես նաև Լառ-Մարգարի մասին է Զարենցը սրտի կսկիծով գրել.

Թողած Կարսում, գետի ափին, տունս՝ շինված անտաշ քարով,
Կարսը թողած, Կարսի այգին ու հայրենի երկինքը մով
Նվ Կարինե Քոթանճյանին անգամ չասած մնաս բարով—
Անց եմ կենում հիմա օտար քաղաքների ճանապարհով⁵։

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Բակունցի վաստակը ոգով, տրամադրություններով, խնդիրներով ամենից ավելի հարադատ է Զարենցի ստեղծագործությանը։ Այդ տրամադրությունները օրգանապես առնչվում են հայրենիքի ճակատագրի հետ։

«Տարիներ անցան։ Մի տեղ չգտավ Մարգարը, որ շունչ առներ։ Հեղեղի բերանն ընկած մրջյունի պես վեր ու վար էր անում, մագլցում մի ծղոտի վրա, բայց հեղեղը ծղոտն էլ

⁴ «Երևան», 1926, 29 օգոստոսի։

⁵ Նղիշե Զարենց, Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատ 1, էջ 297։

էր բշում, մըջլունին էլ»։ Բակունցյան այս համեմատութիւնը նշանավորում է հերոսի ողբերգութեան շափը, որի մեջ մարդը հաղիվ թէ կարողանար չկերպարանափոխուել, հաղիվ թէ կարողանար պահպանել մարդկայինը։ Սակայն ֆանտաստիկորեն մեծ են այդ փոքր ժողովրդի փոքր մարդու հոգեկան ուժերը։

Նրա պարզ հոգում խաչավորվում են մեծ թվով ազնիվ զգացմունքներ, որոնցից մեկը կարմիր թելի նման անցնում է պատմվածքի միջով, տխուր և ուրախ մի երգի նման ուղեկցում նրա հերոսին։ Քիչ բան է պետք մարդու երջանկութեան համար՝ կնոջ գերեզմանի վրա քար, թռուանը կյանք և ծիրանի կորիզներին ասպահով տեղ, որպէսզի մի օր լինի ծառի շվաք։ Սա մասնավոր ցանկութիւն է, որ ունի ընդհանրականութեան կնիք, որովհետեւ շատ-շատերի երջանկութիւնն էլ հաճախ պայմանավորված է խիստ աննշան հանգամանքներով։

Ազգայինի մեջ համամարդկայինը որոնելու և գտնելու սկզբունքով են ստեղծուել նաեւ Բակունցի մյուս լավագույն պատմվածքները՝ «Խոնաբհ աղջիկը», «Միրհաւը», «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Ալպիական մանուշակը»։

«Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի հերոս Արթին պապը մարմնավորում է մարդկային մոռումնասիրող հատկութիւններ՝ հոգու անարատութիւն, արդարութեան անսպառ հույս։

Ինչպէս հին հունական մտածողութիւնը աշխարհը դուրս էր բերում ջրից, հրից կամ օդից, այնպէս էլ Բակունցը այս հատկութիւններից ստեղծում է մարդկային անկրկնելի մի աշխարհ։ Հերոսի պարզութիւնը, հոգու անաղարտութիւնը և արդարութեան երազանքը պատկերված են գեղարվեստական թանձր ու անխառն գույնով։

Պապը իր հին ժողովրդի լեզվով ու սովորութիւններով է խոսում աշխարհի հետ։ Ուրքա՛ն մաքրութիւն կա ամեն օր կրկնվող այն պարզ սովորութեան մեջ, երբ արեւամուտին զանգերի զոզանքը նրան ստիպում է իսկույն փափախը իջեցնել և խաչակնքել պատկառանքով։ Բաց գլխով, լայն ճակա-

տով, երկինք խոյացող հայացքով կանգնում է նա և հանգիստվոր հաշվի նստում իր խղճի հետ: Իսկ շատերն են արդյո՞ք հաշվի նստում իրենց խղճի հետ:

Որքա՞ն միամտություն կա այն վճռի իրագործման մեջ, երբ նա աքսորված որդուն ետ բերելու խնդրով դիմում է ռուսաց թագավորին: Միամիտ քայլ, քանի որ թագավորն է վերջին հաշվով բոլոր շարիքների նախաձեռնողը, բայց չէ որ թագավորն է միակ մարդը, որ կարող է պապի խնդրանքին բարեհաջող ընթացք տալ: Ահա և գործողության սուր երկփեղկվածությունից ծնված ողբերգություն:

Որքա՞ն երազ և հույս կա կնոջն ուղղած նրա վերջին խոսքում. «Նազու աղջիկ, ես մեռնում եմ: Հուր հավիտյան պարտական մնաս, թե պատասխանն ստանալիս չգաս և իմ գերեզմանին իմաց չտաս»:

Մի ամբողջ երկիր թագավորով, բանտերով, աքսորներով, այդ ամենի իրավունքներով և իրավունքները գործադրող մեծ ու մանր սպասավորներով, որոնց մասին հասկացողություն իսկ չունի պապը, և դրանց դեմ կանգնած մի սովորական պապ իր հույսով ու հավատով: Բակունցյան գեղարվեստական մտածողություն ու կառուցվածք է սա, որ էպոսային մոնումենտալություն է հաղորդում նրա հերոսին: Պապը հաղթում է այդ ամենին, քանի որ իր հույսի հաղթանակին է ռուսպատում անգամ գերեզմանում:

Բակունցյան նման գեղարվեստական մտածողության արդյունք է նաև «Միրհավ» պատմվածքի հերոս Դիլան դույին՝ ծերունի իր ներկայով, ուժեղ, գեղեցիկ մի երիտասարդ իր անցյալով:

«Միրհավը» Դիլանի սիրո արտակարգ վարպետությամբ էսքիզավորված հուշապատում է: «Այնպես նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները,— գրել է Ավ. Իսահակյանը,— մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի սղան», այնպես նուրբ, կարծես հեքիաթ են, կարծես երազ են տեսնում, այնպես կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ

հուշը դառնում է ներկա և իրական ներկան դառնում է երազ...»⁶:

Մարդիկ, տարիները, կյանքը նրա հոգում ոչ միայն չեն մթաղնել երբեմնի զգացմունքը, այլև բոցավառել են առավել ուժով: Ժամանակը մոռացնել է տալիս ամեն ինչ: Որքան մեծ պետք է լինի զգացմունքը, որպեսզի կարողանա դիմադրավել ժամանակին:

Մի անպատասխան հարցում պատմվածքին հաղորդում է խորապես մարդկային, իրական և հարատև երանգ. «Շուտով կիջնի ձմեռ, և ո՞վ գիտի, բացվող դարնանք նորից պիտի ի՞նքը բանա այգու դուռը, թե մի ուրիշ ձևեր»: Գուցե նա բանա, գուցե բանա մեկ ուրիշը, դա կարևոր չէ. կարևորն այն է, որ հերոսը կանգնած է կյանքի ու մահվան սահմանագծում և նորից է համակված երիտասարդական զգացմունքի անշեշտագնապով, որը տվյալ դեպքում հնչում է ողբերգական շնչով, բայց և բանաստեղծական համակ կենսասիրությամբ:

Բակունցի լավագույն պատմվածքներում հերոսների հոգեբանությունը շաղախվում է բաղմամբով ոչ պակաս նշանակալից հատկանիշներից ու տրամադրություններից, որոնք դրանց կրողին, սովորական մարդուն, հաղորդում են մոռումնասիրելի անհամարժեք անձնավորության նկարագիր: Ամեն ինչ շատ սովորական է և միաժամանակ արտակարգ: Դիլան դալու այս արտակարգությունը Բակունցը հասնում է Սոնայի հանդես նրա մեծ սիրո պատկերումով: Վիրավորվում, մեռնում է Սոնան, ինչպես միրհավը, սակայն չի մեռնում խոր զգացմունքը, որ գերելիման պետք է մտնի միայն Դիլանի հետ:

Գրողի ստեղծագործական նկարագրի համար հատկանշական է նաև «Նղբալուծյան ընկուղենիները» պատմվածքը, որտեղ կերտում է սովորական մարդկանց նոր ու հարուստ բնավորություններ:

⁶ «1934 թ. զրական հունձրը Խորհրդային Հայաստանում», «204» (Փարիզ), 1934, № 11:

Ժողովուրդների բարեկամության թեման հայ գրականության մարդասիրական բովանդակության արտահայտություններից մեկն է և գալիս է շատ հեռուներից. հիշենք միջնադարյան բանաստեղծ Հովհաննես Բլկուրանցուն վերագրվող «Այլե» պոեմը, Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական ճակատագիրը, Աբովյանի «Թուրքի աղջիկը», Թումանյանի «Ահմեդը», Իսահակյանի «Բայրամ Ալին» և մյուսները: Սովետահայ դրականության մեջ այդ թեման դրսևորվում է նոր ուժով, ըստեղծվում են մի շարք բարձրարժեք երկեր, այդ թվում «Եղբայրության ընկուղենիները»:

Պատմվածքում Բակունցը նկարագրում է լեռնային կածաններով մեծ աշխարհի հետ կապվող գյուղի ծայրագույն չքավորությունը քաղաքացիական պատերազմի տարիներին: «Եվ պատմում էին ընտանիքների մասին, որոնք կերել էին մինչև վերջին փալասը և անկողին շունենալով քնում էին հարդի մեջ: Պատմում էին տների մասին, որոնց եթե կրակ տայիր, խանձահոտ չէր բարձրանա, որովհետև տան մեջ այրվելու բան չկար»:

Ալեգարդ ծերունի Աթա ապերը հոգու խորքում փայփայում է մի հույս՝ շուտով ձյունը կհալչի, ճանապարհները կլրբացվեն, ինքը կգնա ծանոթ թուրքերի մոտ, կխնդրի բրինձ ու ցորեն, մինչև որ սեփական ցանք ու հունձ կլինի: «Նրանք հին «քիրվաններ» էին: Հայերի և թուրքերի մեջ բարեկամության այդ ձևը հին էր, այնքան հին, որքան հին էր. նրանց հրկիրը: Գուցե թե դաշնի այդ ձևը գալիս է այն ժամանակներից, երբ լեռնյի խաշնարածները և դաշտի երկրագործները բարեկամ դարձան, համոզվելով, որ լեռն ու դաշտը մի մայր երկիր են: Նրանք բարեկամացան և այդպիսով աշխարհում հիմնվեց առաջին եղբայրությունը ոչ ըստ արյան: «Քիրվան» եղբայր էր, թանկագին հյուր էր, նա կսկծվում էր քիրվայի անբախտության համար և ուրախանում էր նրա ուրախությամբ»:

Աթայի սպասած հանդիպումը կայանում է ավելի շուտ, և ոչ այնտեղ, այլ այստեղ: Մի գիշեր անսպասելիորեն հայտնվում է թուրք Օրուջը՝ Աթայի քիրվան, բարեկամը: Նա եր-

կու. օր ճանապարհ էր անցել, առած մի փոքր կապոց բոնոթի և հիվանդ կնոջ շատ-շատ «սալամ»-ները: Աթա ապերը նրա հետ եղբայրաբար կիսում է իր վերջին աղքատիկ պատառը, մոռանալով անձնականը, խորասլեւ աղգվում հյուրի անելանելի կացությունից:

Պատմվածքն ավարտվում է ողբերգական դիպվածով՝ վերադարձին Օրուջին սպանում են: Սրան հաջորդում է ընկուզենիների սիմվոլիկ պատկերը. Օրուջի հետ Աթա ապոր դրած ընկուզեններից ծլում և հասակ են նետում հաղթ ընկուզենիներ՝ Աթայի և Օրուջի նոր բարեկամությունը: «Եղբայրության ընկուզենիներով» Բակունցը սովետահայ արձակիչ հարստացրեց ժողովրդական նոր բնավորություններով, ժողովրդական հոգեբանության նոր կողմերով և հատկանիշներով:

Կերպարների բակունցյան պատկերասրահում մի սուսնձին հմայքով են ներկայանում նրա տարբեր պատմվածքներում հանդես եկող կանանց կերպարները՝ շարքաշ կլանքով, մարդկային մեծ տառապանքով, բայց և բանաստեղծական վեհությամբ:

Թվում է թե այդ շարքում ամենից գերողը Սոնան է՝ Դիլան դայու շուրջ կեսդարյա երազն ու կուռքը:

Սոնայի ներդաշնակ կատարչալությանը գրողը հասնում է նրա մարմնի, քայլվածքի, զգեստի, հոգու մի այնպիսի ներքին հյուսվածքով, որտեղ անհնար է դատել երազայինը իրականից, հեքիաթը՝ եղելությունից. «Դուրս եկավ, ձոճնց բարակ մարմինը, որպես եղեգ և կաքավի մանր քալերով սուրաց դեպի հնձանը», «...լույս ատամներով այն աղջիկը, որ այնպես զրնդան ծիծաղում էր, երբ առվակի մեջ կախում էր սպիտակ սրունքները, իսկ դրացու տղան՝ Դիլանը ջուր էր ցնցղում նրա ողկույզի պես դանդուր մազերին», «...փափուկ քալերով, ինչպես այծյամը ձյունի վրա, մոտեցավ հնձանին», «...ներս մտավ, ինչպես միամիտ հավքը վանդակի բաց դռնով», «այնքան դուրեկան էր նրա շուլը վեր շարած, լաջվարդ հալավի հոտը», «...Օձի պես կեռումեռ արեց», «...ընծայեց իր մարմինը,—որպես անարատ զոհ», «...համ-

բուրեց հարսի կարմիր լար շրթունքը, անհագուրդ հիացավ ոսկեղեղձան հյուսերով, որ ծփում և խշշում էին լուսեղեն լանջի վրա» և այլն:

Իսահակյանի բնութագրած հեքիաթներից է հյուսել Բալունցը՝ երազային գույներով և սիրո իրական երիտասարդական ուրիշով, և այդ ամենը վերհուշ է, մահվան շեմին կանգնած մարդու երիտասարդական տարիների վերհուշ:

Արվեստագետի հմտության արդյունք են նաև «Խոնարհ աղջիկը» և «Ալպիական մանուշակ» պատմվածքները՝ հերոսուհիների ինքնատիպ անհատականություններ ու բախտով, որոնց մեջ, այնուամենայնիվ, ինչ-որ մի երանգ կա Սոնայից:

Նրանցից ամեն մեկը ունի իր սեփական ճակատագիրը, սակայն ինչ-որ թելերով կապվում է մյուսների նույնքան անհատական կենսագրության և ճակատագրի հետ: Սոնան, ալպիական աշխարհի գեղեցկուհին և Խոնարհը. երեքն էլ հավասարապես չեն դիտակցում իրենց վիճակի անմխիթարությունը, կարծես ամեն ինչ այդպես էլ պետք է լինի: Նրշված աչք ընդհանուրը և նրանց մարդկային նկարագրի անկրկնելին պատկանում են նրանց, իսկ նրանք պատկանում են իրենց հին ժողովրդին, նրա հոգևոր վեհությունը և դաժան ճակատագրով: Օրն ի բուն բանով կինը բարձրահասակ է, մեջքը՝ բարակ, ճակատը՝ սպիտակ, մազերը՝ սև, աչքերը՝ մուգ մանիշակագույն, և նրա ու ալպիական ծաղկի միջև մի ուղիղ գիծ կա: Ծայր աղքատության հասած, անօգնական Խոնարհի հայացքը գրեթե առաջվանն է, որով նա օտարացած ծանոթին դառնում է ճանաչելի:

Լեոնարդո դա Վինչու «Ջոկոնդան» բնագրում տեսնողները հավաստում են, թե կինը աչքերը թարթում է՝ այստեղից էլ նրա ժպիտի առեղծվածությունը: Վերածննդի մեծագույն նկարիչները ձգտում էին նման անիրական ձգնարտության և դրան հասնում էին գույների համադրման այնպիսի եղանակներով, որոնցից շատերը դեռևս մնում են պաղտնիք: Կարմիր և կապույտ գույների հարևանությունը, օրինակ, պատկերի շարժման պատրանք է ստեղծում, որովհետև դրանք արձակում են տարբեր ուժի և երկարության ճառագայթներ:

Բայց սա սկիզբ է և վերջը չէ: Սկիզբ էր ու վերջը չէր նաև հնագույն արձանագործների այն դիտակցված քայլը, երբ նրանք իրենց ձեռքի ստեղծածը տեղադրում էին բնության այնպիսի անկյունում, որտեղ արձանը օրվա տարբեր պահերին կարող էր «փոխել» իր դիրքն ու տեսքը, դիտողի մեջ արթնացնել նորանոր մտքեր ու ղգացմունքներ:

Սա, իհարկե, կատարյալության չափանիշ չէ, քանի որ նույնիսկ նման գործերում կատարյալը ուրիշ տեղ էր, և գույատեևեց միայն որպես արվեստի մի յուրահատկություն, նըպատակին հասնելու միջոց:

Այսպես է պատկերանում նաև Խոնարհի ժպիտը, որը ըսկիզբ չունի և վախճան. «Զգիտեմ աղջիկը ժպտաց թե չէ, բայց ինձ այդպես թվաց»: Հետո «...ժպտաց աղջիկը, երբ ետ նայեցի, թե միայն ինձ թվաց»: Ավելի հետո «մի անգամ միայն ցանկապատի հետևից ինձ նայեց և ժպտաց»: Ավելի ուշ «ընկերս լոնց: Զեռքով տրորեց ճակատն ու աչքերը, ասես ուզում էր հեռացնի այն դեմքը, որ հին տարիներից ժպտում էր այդքան պայծառ»: Ինչ-որ տեղ «մեր հայացքներն իրար հանդիպեցին, և ես նրա աչքերում ժպիտ չտեսա»:

Սա գուցե կամ տրամադրության, գծի կամ կառուցվածքի խաղ չէ, այլ մեծ վարպետությամբ ստեղծված պատկեր, որի մեջ արտացոլվում է մարդկային խորունկ գեղեցկություն: Բակունցը հաստատում է մարդու հաղթանակը ոչ թե ուժով, այլ գեղեցկությամբ, հաստատում է հայրենի գրականության ավանդների հետևություններ:

Ժողովրդի կենսափիլիսոփայությամբ, նկարագրով ու ճակատագրով են հագեցած նաև Ստ. Զորյանի 20—30-ական թվականների պատմվածքները, դարերից եկող զգացողություն և նկարագիր, որ հախսուն կերպով նրա ստեղծագործության մեջ է ներխուժում դեռևս նախասովետական տարիներին:

10-ական թվականներին ստեղծված նրա «Տխուր մարդիկ» պատմվածքների ժողովածուն իր տրամադրություններով ճեղքում է ազգային գրականության սահմանները, դուրս գալիս ընդարձակ հեռաստաններ:

Գրականագիտությունը մեկ անգամ չէ, որ նշել է Զորյանի առնչությունները այլազգի գրողների հետ և վերջնականապես կանգ առել Անտոն Զեխովի վրա: Դ. Դեմիրճյանը բնութագրել է Զեխովի ստեղծագործության մի կարևոր առանձնահատկությունը, որ, թվում է, վերաբերում է նաև Զորյանի վաստակին. «...նրա հեղինակն ու ծաղրը մարդուն չէր սպանում, նրա ծաղրը ուղղված էր մարդկային արատներին, ոչ մարդուն իրեն»⁷:

Նման վերաբերմունք է նկատվում հայ գրողի բազմաթիվ, նույնիսկ այնպիսի պատմվածքներում, որոնց մեջ նկարագրվում են մարդու գոյությունը նվաստացնող արարմունքներ: Զեխովի հետևությունները Զորյանը գեղագետի իր հայացքը սկսել է կյանքի ստվերոտ կողմերի վրա և այնտեղից հանում ստվերոտ մարդկանց: Զորյանի «չեխովյան պատմվածքներ» այլ ընդհանրություններ էլ է ենթադրում, սակայն այդ ընդհանրությունները ինչպիսի շափ ու կշռի էլ որ լինեն, իոբր ի շատե շեն արժեքազրկում նրա ստեղծագործության ինքնատիպությունը, որը ձևավորվել է հայրենի հողի բույրից և հարազատ ժողովրդի խոհերից ու տրամադրություններին:

Զեխովի ռեալիզմի մասին Գորկին գրել է. «Անշուր մարդկանց այդ ձանձրալի, գորշ ամբոխի մոտով անցավ մի մեծ, խելոք, ամեն ինչի նկատմամբ ուշադիր մարդ, նայեց իր հայրենիքի այդ ձանձրալի բնակիչներին և տխուր ժպիտով, մեղմ, բայց խորին կշտամբանքի տոնով, անհույս թախիծը դեմքին և կրծքում, գեղեցիկ, անկեղծ ձայնով ասաց. «Վատ եք ապրում, պարոնայք»⁸: Զեխովի այս «անհույս թախիծը» պայմանավորված էր անցյալ դարի 80—90-ական թվականների սոցիալ-հասարակական կյանքով, որ մեծ մտահոգություն էր պատճառում հանձարեղ գրողին:

Զորյանը անդրադարձնում է տասական թվականների հայ կյանքը՝ բնորոշ տենդենցներով, հուսախաբություններով և հույսերով:

⁷ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, 1963, էջ 549:

⁸ М. Горький, Литературные портреты, Гослитиздат, 1959, стр. 55.

Անորոշուիցյան որոշակի տրամադրութեամբ են համակ-
ված նրա առաջին հերոսները, որոնց դորշ, ձանձրալի գոյու-
թեանը գրողը հետևում է շեխովյան նույն առերևույթ հան-
դարտութեամբ և ներքին տագնապով ու ցավով:

Մուրացիկ ճահել կինը, թեև իրեն «ուրախ, կալտառ ու
հաղթական է զգում», բայց վաղվա մասին չի կարող որևէ
հաստատ խոսք ասել («Մայթերի վրա»): Տարիքն սոսա՞ծ
Մարիամը չգիտե, թե աշխարհում կա արդէ՞ք մեկը, որ իրեն
ամուսնութեան առաջարկ անի («Օրիորդ Մարիամը»): Պա-
րոն Լեոնի և Գրիգորի կյանքը մտել է միապաղաղ կրկնվող
գործողութեան ոլորտը, իսկ առջևում ծանր անորոշութիւն է
(«Ճաշ»): Ուսանող Արշամը ապրում է ծայր աղքատութեան
մեջ և անհիմն են գալիքի նրա ծրագրերը («Վճռական մար-
դը»): «Գիքո՞ւ ապերը» պատմվածքի համանուն հերոսը, որ
պեսպի վերջ տա իր գոյութեան անորոշութեանը, ինքնասպա-
նութիւն է գործում:

Զորյանի խորաթափանցութիւնն արտահայտվել է ոչ
միայն այս անորոշութեան զեղարվեստական հայտնաբերման
մեջ, որը գռեհիկ մոտեցման դեպքում կարող է համարվել
հոռետեսութիւն,— ճշմարիտ արվեստագետի բնավորով նա
որսացել և պատկերել է նաև ժողովրդի մարդկանց կենսա-
սիրութեան ու կենսունակութեան ուժը:

«Շէն պատմվածքի ռիթմը, օրինակ, խոսակցութեան մեջ
հերոսների օգտագործած արտահայտութիւնները այլևս իրա-
կանութեանը չեն համապատասխանում, ես փոխում եմ ալդ
ռիթմը»: Այս հակիրճ խոստովանութիւնը պատկանում է
մեր օրերի նշանավոր գրողներից մեկին՝ Էռնեստ Հեմին-
գուեին:

Ռիթմը իրականութեան թելադրանքով հարկ եղած դեպ-
քում փոխելու գիտակցութիւնը ոչ միայն կյանքի ճանաչո-
ղութեան արդյունք է, այլև գրողի աշխարհի հարստութեան
ապացույց: Գրականութեան առաջընթացն էլ արդեն սկսվում
է գոյութիւն ունեցող ռիթմի փոփոխութեամբ, այն ամենի
վերածելով ու վերաիմաստավորումով, ինչ մտնում է գե-
ղարվեստական խոսք կոչված բարդ կառուցի մեջ:

Դժվար չէ հետևել ռիթմի նման օրինակ փոփոխությունը Զորյանի ստեղծագործությունում:

Հաջորդ «Ցանկապատ» շարքի պատմվածքներում առաջին զրվածքների մեղմ, ներողամիտ հումորին փոխարինում են ողբերգա-կոմիկական գույներն ու երանգները, որոնց հաջորդում է «Խնձորի այգին» շարքի պատմվածքների դրամատիկմը:

«Սպիտակ տան բնակիչները» պատմվածքն ունի մոլորավական երգից քաղված մի բնաբան, որ վերաբերում է «անհայտ, անտես հեռուներում» ապրող «մենավոր սրտերի» մեծ տխրությունը: Զորյանի գրչի տակ այդ տխրությունը ստանում է շոշափելի նկարագիր և աստիճանաբար վերաճում մարդու ազատությունը կաշկանդող ահռելի ուժի: Որքան տխրությունը մեծ է, այնքան մարդը փոքր է, և այդ փոքր մարդը պետք է հաղթահարի այդքան մեծ տխրություն:

Ստեղծագործական նյութ դարձնելով նույն «փոքր» մարդուն, Զորյանն այս անգամ արդեն հասնում է դադափարական ու գեղարվեստական նոր մեկնության: Նրա ստեղծած «փոքր» մարդկանց նոր կերպարներն արդեն էապես ուղղված են հենց այդ «փոքր մարդ» հասկացողության դեմ:

«Սպիտակ տան բնակիչները» հաստատում է, այսպես կոչված, «փոքր» մարդու գեղագիտությունը, բայց և հիմնավորապես քայքայում: Ծերունին և պառավը գերմարդկային ճիգով ուզում են ազատվել իրենց կաշկանդող տխրությունից, կանգնել կյանքի համեմատաբար ընդարձակ ճանապարհի վրա: «Ի՞նչ լավ կլիներ, ա՛յ տո, եթե գեղում ապրեինք» — ասում է պառավը: Մի օր էլ ահա ծերունին անտառից տուն է բերում եղնիկի մի ձագ, և դա դառնում է նրանց ուրախությունն ու երջանկությունը: Հետո նրանք կորցնում և օրերով ուրոնում են եղնիկին. նայում են յուրաքանչյուր ծառի տակ, թփի ետևը, տառապում իրենց չեղած, եղած ու կորցրած երջանկության համար: Նրանք հասկանում են աշխարհի փոքրն ու մեծը, շարն ու բարին: Նրանք մեծ են ծնվել, բայց ապրում ու մեռնում են «փոքր»: Նրանք մեծ են ընդհանրապես և փոքր մասնավորապես, տվյալ պայմաններում, կարևոր

հանգամանք, որ չի կարելի ասել նրա նախկին հերոսների մեծ մասի վերաբերյալ:

«Մանուկ օրերից ես մի առանձին սեր ունեմ դեպի ծեր, ալեկոր մարդիկ» — այսպես է սկսվում «Ծեր Սոսին» պատմվածքը: Եվ այստեղ ծերությունը ձիշտ նույն իմաստն ունի, ինչ հայկական (և ոչ միայն հայկական) ժողովրդական հեքիաթների մեծ ճամփաբաժաններում նստած ծերունիները. նրանք երիտասարդ հերոսների աչքերը բացում են շարի ու բարու հանդես, վճռական դեր խաղում նրանց ծանր ճակատագրում: Սոսին կյանքի իմաստը տեսնում է գործով հարատևելու մեջ, ինքնամոռացությամբ ծառեր է տնկում, խնամում, բայց ծառերը չեն աճում: Նրա գոյությունը կանգնում է անհիշատակ կորչելու վտանգի առջև, որը կերպարին հաղորդում է իսկական դրամատիկ շունչ:

Զորյանի նախահոկտեմբերյան շրջանի ստեղծագործության զարդը՝ «Խնձորի այգին» ծավալուն պատմվածքն է, հայ գեղարվեստական արձակի մնայուն էջերից մեկը:

Անցյալում տարածված է եղել այն տեսակետը, ըստ որի Զորյանի հերոսները անզոր ու աննշան մարդիկ են. այս տեսակետը, ըստ երևույթին, կարիք ունի վերանայման: Զիշտ է, Մարտին ապոր հեռավոր ու մերձավոր տարրերակները Զորյանի ստեղծագործության մեջ շատ չեն, սակայն չպետք է կարծել, թե այս կերպարը պատահականութուն է դրողի ստեղծագործության մեջ: Մարտին ապերը եզակի օրինաչափութուն է, բառի իսկական նշանակությամբ, որ նշանավորում է Զորյանի աշխարհըմբռնման զարգացումը, նրա գեղարվեստական ճշմարիտ հասունության ընթացքը:

Ստ. Զորյանը սովետահայ գրականություն թևակոխեց հարուստ խոհերով և զգացմունքներով, ճշմարիտ վարպետությամբ: Նոր իրականությունը, սակայն, նոր խնդիրներ էր դնում գրականության առջև, որոնց դիտակետից անհրաժեշտ էր վերաիմաստավորել կյանքի տեղաշարժերը, տպավորություններ կուտակել ոչ միայն իրականության ամենաընդհանուր, այլև ամենամասնավոր երևույթներից:

«Հեղկոմի նախագահը», «Գրադարանի աղջիկը», «Վարդաձորի «կոմունը», «Լիկկայանի ուսուցչուհին» և մի քանի այլ երկերում գրողը ստեղծում է հեղափոխության աղդեցության մեջ կյանքի կոչված մարդկանց կերպարներ՝ իրենց մտահոգություններով ու ձգտումներով, անձնական ու հասարակական շահագրգռվածությամբ:

Եթե առաջ նրա հերոսը հասարակական կյանքի հետ ուներ պակաս շփման դաշտ, ապա այժմ այն նկատելիորեն ընդարձակվում է: Եթե նախկինում աշխարհը ամփոփվում էր հիմնականում կերպարի մեջ և գեղարվեստական խնդիրը ստանում էր հոգեբանական լուծում, ապա այժմ աշխարհը ամփոփվում է կերպարի ու նրա շրջապատի միջև ընկած ընդարձակ տարածության մեջ, և գեղարվեստական խնդիրը հիմնականում ստանում է սյուժետային լուծում: Մարդու ներքնաշխարհի և արտաքին կյանքում նրա ունեցած վիճակի փոխհարաբերությունը անխուսափելիորեն երևան է հանում սյուժետային շեշտված գիծ, որը նրա ստեղծագործության մեջ ստանձնում է ավելի ու ավելի վճռական դեր: Զույլանի հերոսը նվաճում է հասարակական միջավայր:

Այս շրջանի նրա գեղարվեստական հակումները և գաղափարական դիրքորոշումը ամենից ավելի արտահայտվել է «Հեղկոմի նախագահը» վիպակում:

Օսեփը՝ գավառական քաղաքի հեղկոմի նախագահը, մահվան վճիռ է կայացնում իր կնոջ՝ Վերգինի խռովարար եղբայրների նկատմամբ: Երկն ավարտվում է ամուսինների բաժանությամբ, որը առաջինի համար անսպասելի չէ, և հակառակն է երկրորդի համար: Հետևելով գլխավոր հերոսի բնավորության ընթացքին, կարելի է նկատել նրա հոգեբանության և արարքների որոշ երկպառակշիռություն: Հերոսի ներքին, կամ, ինչպես ընդունված է ասել, ենթաբնագրային հոգեբանության մեջ գրողն ամրապնդում էր նոր ռեալիզմի հիմքերը, տալիս ժամանակակից, դրական հերոսի օրինակ: Իսկ արտաքինից մի որոշ առումով տուրք էր «կաշվե բաճկոնակի» այն մտայնությանը, որ դիպուկ բնութագրել է Ալ. Տոլստոյը. «...նա (մարդկային կերպարը—Ն. Ա.) ավելի իր պրոֆեսիա-

յի ներկայացուցիչն է, քան թե կենդանի անձնավորություն. նա վիպակի էջերով երևալու ու արագ անցնելու, պայմանական պերսոնաժի, «կաշվե բաճկոնակի», շտամպի վտանգավոր տենդենց ունի»⁹:

Կնոջ այն հարցին, թե ի՞նչ է պատահել եղբայրներին, ամուսինը պատասխանում է. «Այն ինչ պետք էր»: «Այսի՞նքըն»: «Հանցանքին համապատասխան պատիժ»: «Գնդակահարե՞լ...»: «Այո՛»: Նա չի հասկանում կնոջ մեծ ողբերգությունը, խոսում է գլուխը ինչ-որ թղթի հակած, ձայնը հընչում է «չոր», «սառը», «կես-բերան», «հանդարտ», «պողպատի պես»: Իսկ երբ կինը տնից մեկընդմիշտ հեռանում է, այդ իրողությանը արձագանքում է հետևյալ ձևով. «Այդպես էլ պիտեի... Բայց իմ խիղճը հանգիստ է»:

Ռեալիզմի դիրքերից Զորյանը բանականությունն ու զգացմունքները հանում է իրար դեմ:

Համաշխարհային գրականության մեջ քիչ չեն այն երկերը, որոնց մեջ մարդիկ ընկնում են մոտիկների ու հարապատենների ձեռքից: Պրոսպեր Մերիմեի «Մատեո Ֆալկոնե» նովելում հայրը սպանում է որդուն: Բաֆֆու «Սամվել» վեպում որդին սպանում է հորը և մորը, իսկ այստեղ ամուսինը, ինչպես երևաց, սպանում է իր կնոջ եղբայրներին, որոնք, գուցե և, իր մանկության ընկերներն են:

«Սամվելում» սպանությունը արդարանում է պատմականության շնորհիվ: Պատմական տվյալներով Սամվելը սպանում է խորթ մորը: Բաֆֆու գրչի տակ սպանում է հարազատ մորը, և այս «սխալը» վեպի գաղափարին տալիս է ավելի շոշափելի նկարագիր: Բաֆֆին գիտակցաբար հրաժարվում է փաստական պատմականությունից, որպեսզի արդարացնի և նվաճի գեղարվեստական հավաստիություն: Նա այդ անում է անսովոր ճշգրտությամբ ու ռոմանտիկական մեծ շընչով, որի տարողությունը լիապես արդարացնում է նման ըստպանությունը:

«Մատեո Ֆալկոնեում» սպանությունը արդարանում է այլ

⁹ Ալ. Ն. Տոլստոյ, Սովետական գրականության քառորդ դարը, Հայպետհրատ, Երևան, 1943, էջ 30:

ձեռով: Սա գեղարվեստական մեծ ուժով վերարտադրված արտակարգ դեպք է: Հոր՝ Մատենոյի հրացանի կրակոցը արտակարգ է, որովհետև որդուն՝ փոքրիկ Ֆորտունատոյի մատնությունը անսպասելի է, անհրեակայելի, որ ոչ մի կերպ չի տեղավորվում գլխում: «Սա արդյո՞ք իմ երեխան է» — հարցնում է Մատենոն կնոջը՝ Զուլեպպային, մի հարց, որ կարող է կրկնվել և մնալ անպատասխան:

Նշանավոր սպանություններից մեկն էլ տեղի է ունենում Ն. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» վիպակում: Սա նույնպես որդեսպանություն է: Վիպակի հայերեն հրատարակության առաջաբանում Բակունցը, հանգամանորեն խոսելով երկի պատմական հիմքերի մասին, իրավացիորեն վիպակը չի դասում պատմական ենթաժանրի տակ:

Տարասի սպանելը մեծ չափով արդարանում է դարձյալ ռոմանտիկական հերոսականության պաթոսով: «Կանգնիր և մի շարժվիր, — ասում է հայրը որդուն: — Ե՛ս եմ քեզ ծնել, ե՛ս էլ կսպանեմ»: Սա արտաբերվում է այն բանից հետո, երբ երկուսն էլ զրեթե ամբողջովին երևան են հանել իրենց ֆիզիկական ուժը և հոգեկան մեծ գեղեցկությունը: Անդրեյը Տարասին արժանի մարդ է, Տարասը՝ Անդրեյին: «Ե՛ս եմ քեզ ծնել...» կնշանակի՝ ե՛ս ու ո՛չ մեկ ուրիշն է քեզ ծնել: Տարասը չի կարող խոցել, նա պետք է անսպասման սպանի, Անդրեյը չի կարող վիրավորվել, նա պետք է անսպասման մեռնի, մեռնի ինչպես իր հայր Բուլբան:

«Հեղկոմի նախագահում», թեև կողմերը չեն գտնվում այսքան սերտ փոխհարաբերության մեջ, բայց նրանց գործողությունների պատճառաբանվածությունը ևս նույնպիսի անհրաժեշտություն է: Դա գեղարվեստական երկում պարտադիր է նույնիսկ օտար մարդկանց փոխհարաբերությունները պատկերելիս, մանավանդ երբ իրականությունը վերարտադրվում է ռեալիստական մեթոդի շրջանակում: Իսկ Զորյանի երկը ռեալիստական շնչի երկ է:

Նյութայինների ճակատագիրը՝ նրանց քրոջ, վերջին հաշվով նաև Օսեփի ճակատագիրն է: Նման դրություն մեջ անխուսափելի է հոգեկան ներքին լարվածությունը, դրաման:

Զորյանը ժամանակաշրջանի գրողների շարքում իր ստեղծագործությամբ արձագանքում էր իրականության և գրականության ընթացիկ շարժմանը, որտեղ երևան եկան «լարգացման ճշմարիտ ուղիներ և գրանց կողքին՝ բազում խաչողիկներ ու զիգզագներ: Գեղարվեստական հայտնություններ՝ որոնումների ուժեղ կնիքով և մոլորություններ ու սալթաքումներ: Ռոմանտիկական բարձր խանդավառություն՝ նորի ստեղծման նկատմամբ և տարակուսանքներ՝ դարձյալ նորի կապակցությամբ: Կրքոտ վիճաբանություններ, տասնյակ հարցադրումներ ու տեսակետներ՝ միմյանց լրացնող ու միմյանց հերքող: Պոլեմիկական սրություններ, երբեմն անպտուղ, մեծ մասամբ՝ հետաքրքրական: Ներքին տարածայնություններ՝ նույնիսկ համախոհ գրական հոսանքների մեջ: Ծայրաստիճան կրքոտ բախումներ, հրահանգներ ու հրովարտականքներ...»¹⁰: Իսկ ավելի ուշ «կյանքի հետ ունեցած կապը նպաստում է գրողների անհատականության զարգացմանը, բերում է ժանրերի, տեսակների ու ոճի, թեմայի և նյութի մեծ հարստություն... Սկսվել էր ստեղծագործական մեծ ոգևորության և լիցքավորման մի շրջան, բազմատեսակ և բազմաթիվ վտակներից գոյանում է սոցիալիստական մեծ գրականություն՝ հարուստ գաղափարներով ու հոգեբանությամբ, տիպերով ու կերպարներով»¹¹:

Մեծ էին գրականության առաջընթացի դժվարությունները, և այդ դժվարություններն արտահայտվել են նաև Զորյանի վիպակում:

Այս շրջանում, գրեթե միաժամանակ, Զորյանը ստեղծում է նաև փոքր ծավալի գործեր, որոնց մեջ պատկերում է ժողովրդի բնավորությունն ու ձգտումը, երկրի անհանգստությունն ու երազը, մարդու ուրախությունն ու վիշտը: Դրանք հեքիաթներ են, փոքրերի համար զրույցներ, վերապատումներ և, իհարկե, նաև պատմվածքներ, գրված ժանրի զորյանական սկզբունքներով, ութմով ու երանգներով:

¹⁰ Ս. Աղաբաբյան, Սովետահայ գրականությունը 20-ական թվականներին, «Գրական թերթ», 1960, № 40:

¹¹ Հ. Խամբադյան, Սովետահայ գրականության զարգացման ուղիները 30-ական թվականներին, «Գրական թերթ», 1960, № 42:

«Խուժան Արշոն», «Սև Սեթոն» և մյուս պատմվածքներում ժողովրդի մարդկանց ճակատագրի հանդեպ գրողի մտահոգությանը արտփում է կյանքի առօրեական շարժման մեջ, կյանքի նոր հեքով: Ե՛վ Արշոն, և՛ Սեթոն, իրենց մարդկային կոչումը արդարացնելու ձգտումով, քայլում են կյանքի ոլորաստույտ ճանապարհով: Տվյալ դեպքում կարևորը նրանց տարիքն ու զբաղմունքը չէ: Կարևոր չէ նաև, որ այդ ձգտումը ենթագիտակցական է, համարյա անշոշափելի: Կարևորը մարդկայնության հայտնաբերումն է նույնիսկ այնտեղ, որտեղ դրա գոյությունը թվում է, թե ամենից քիչ է հնարավոր:

Այսպիսով, պատմվածքների քննարկվող այս խումբը, որն, անշուշտ, կարող էր համալրվել նոր անուններով, միծապես բարձրացրեց ժանրի ճանաչողական նշանակությունն ու գեղարվեստական արժեքը, մյուս ժանրերի հետ գրականության առջև բացելով զարգացման նոր հեռանկարներ:

Պատմվածքների այս խմբի հետ են առնչվում նաև, այսպես կոչված, խոհական-փիլիսոփայական պատմվածքները: Աղերսվում են, թերեւս, ոչ այնքան գեղարվեստական հնարաններով, կերպարավորելու արվեստով, որքան մտահղացման ներքին լիցքով:

Ալ. Իսահակյանը «Մտքեր հայ գրականության մասին» հոդվածում գրում է. «Հումանիզմը և ժողովրդայնությունը հայ գրականության գլխավորագույն բնորոշ առանձնահատկությունն է՝ կարեկցություն ու սեր դեպի մերժվածները, դեպի հասարակական անարդարության զոհերը, տառապողներն ու ընչազուրկները...»¹²:

20—30-ական թվականների խոհական-փիլիսոփայական պատմվածքները էսպես գտնվում են այս «բնորոշ առանձնահատկության» ոլորտում, այդ պատճառով էլ ունեն կենսակոսն ու գեղեցիկ, վեհ ու հարատև բովանդակություն: Դր-

¹² Ալ. Իսահակյան, Երկեր, հատ. 4, 1959, էջ 260:

րանցից հատկանշականները Իսահակյանի արձակ էջերն են, Գեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանցն» ու «Չարգյահը», Զորյանի և Բակունցի լավագույն պատմվածքները:

Բակունցի պատմվածքների հերոսների կապակցությամբ (Անդո, Սեթ, Բադի) արծարծվեց մարդու ինքնահաստատման ձգտումը, որը սովյալ գեպրում ոչ միայն սոցիալական, այլև կատարելագույնը լինելու մարդու, ժողովրդի տեական ձգտման արգասիք է: Կատարելության այդ երազը բխում էր բակունցյան աշխարհաճանաչողությունից: Աշխարհում տղեղություն ու գեղեցկություն, շարություն ու բարություն կա: Մարդը գեղեցկության ու բարության կողմն է և ջանում է իմաստավորել իր գոյությունը՝ բարու և գեղեցիկի համար մաքառելով:

Հասարակական ո՞ր խավի ներկայացուցիչն է ձգտում ինքնահաստատման և ինչո՞ւ է կամենում կատարյալ լինել. ահա էական այն հարցերը, որոնց պատասխանում պարզորոշ դժագրվում է կյանքի ու աշխարհի գրողի ըմբռնումը:

«Ալ-գիական մանուշակ» պատմվածքը, ինչպես նկատել են Բակունցի ստեղծագործության վերջին տասնամյակի հետազոտողները, գրողի վաստակում գեղագիտական և փիլիսոփայական ծրագրի նշանակություն ունի: Այն, ավելի քան ռարիշ որևէ երկ, հնարավորություն է տալիս մեկնաբանելու բավմաթիվ «մութ տեղեր», հասկանալու նրա արվեստի էությունն ու միտումները:

Հնագետը և նկարիչը ճանապարհորդում են: Բնականաբար, առաջինին հետաքրքրում է հնության խորհուրդը, երկրորդին՝ բնության գեղեցկությունը: Նրանցից յուրաքանչյուրի հիացման և հայտնագործության հետ Բակունցը պատմվածքի ենթաբնագրում վիճում է, համաձայնվում և չի համաձայնվում: Գուցե հնագետը լուծել է հին արևելքի պատմության առեղծվածային հարցերից մեկը, իսկ նկարիչը նկարել արվեստի գլուխգործոց, միևնույն է. բայց չէ՞ որ նրանք անհաղորդակից էին այդ բնության և հնության մեջ ապրող մարդկանց ցավին ու տառապանքին: Բակունցը պաշտպա-

նում է մարդկային գեղեցկությունից, բայց և ցավից ու տառապանքից խոսող արվեստը:

Ճիշտ է, նկարիչը դժագրում է նաև մի երիտասարդ կնոջ դիմանկարը, բայց սա նրա համար միայն և միայն «սպիտակ ձակատով, սև մաղերով և նույնքան սև աչքերով» գեղեցիկ բնորդ է: Նա այս գեղեցկության ետևում չի տեսնում այն լուռ ցավը, որ կնոջ համար գուցե և վախճան չունի:

Պատմվածքը ավարտվում է մի նկարագրությամբ, որը իսկառ մոռացության է մատնում հնագետի դիտական և նկարչի գեղարվեստական ինքնամոռացությունը. «Սուրմաները վրնդացին, ցնցվեցին կնոջ երկար ծամերը: Եռոտանու վրա դրված թելամունը թեքվեց: Մահակի ջարդված ծայրը թռավ ծալքի վրա: Կինը աղաղակ չհանեց, այլ ցավից զալարվեց: Նա ձեռքը թիկունքին տարավ, ապա դուրս եկավ վրանի դռանը անձայն հեկեկալու»: Սա արդեն Բակունցն է, նրա գեղագիտական և փիլիսոփայական խորհրդածությունների բանաձևը, ըստ որի արվեստի արտացոլման գլխավոր օբյեկտը ժողովրդի մարդկանց կյանքն է, նրանց ձակատագիրը՝ այս լուռ և շատ գեպքերում չհասկացված ողբերգությամբ:

Բակունցի գրչի տակ մի որսորդ, մի բրուտ, մի ջրվոր, հողագործ կամ հովիվ հաճախ դառնում է ամբողջ ժողովրդի խորհրդանիշ: Դրանց մեջ պետք է որոնել ոչ այնքան անհատական, որքան հավաքական խառնվածք ու բնավորություն: Հենց դրանով էլ նրա հերոսը դառնում է աշխարհի, գոյության հիմք և խարիսխ: «Գեղ կանգնի, գերան կկոտորի» — ասում է ժողովրդական իմաստությունը: Առաժը փիլիսոփայական նկատելի երանգով վերաբերում է կոլեկտիվի հզոր ուժին: Բակունցը ստեղծագործական խառնվածքով մասսայական տեսարանների սիրահար չէ, թեև ունի նաև այդպիսիք (Արթին պապի ծեծվելու պատկերը «Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքից, ձիերի հավաքատեղին «Սպիտակ ձին» պատմվածքում և այլն), նա աշխարհը «տեղավորում է» մի փոքր մարմնի մեջ: Փոքր մարմին — մեծ աշխարհ, և այդ փոքր մարմինը պետք է ամփոփի մի մեծ աշխարհ:

Այս փիլիսոփայությամբ և դրա գեղարվեստական իրագործումով, ինչպես ապացուցում է Ս. Աղաբաբյանը՝ գրողի ստեղծագործությանը նվիրած մենագրության մեջ, Բակունցը թումանյանական ժողովրդայնության ժառանգորդն է սովետահայ գրականության մեջ:

Բակունցի հերոսները ցանում և հնձում են, կովում և շինում են, սիրում են մարդ ու բնություն, ապրում են վիշտ և հիասթափություն, լինում են ուրախ և տխուր, դառնում են դժբախտ և երջանիկ, իրենցից հետո թողնելով բարի անուն ու հիշատակ:

Պետին անանձնական մի ինքնամոռացումով է կապված կենդանիների, միջատների, ծաղիկների և խոտերի հետ, որոնք նրան հրաշք են թվում: Խոնարհը սիրո, ցավի ու վշտի մարմնացում է: Լառ-Մարգարը խորհրդանշում է երազ ու հույս, ազնվություն և արդարամտություն: Դիլան դայու դառամյալ հոգում Սոնան է՝ նրա «բարակ մարմնի», «լույս ատամների», «սպիտակ սրունքների», «ողկուլղի պես զանդուր մաղերի», «շալե շապիկի, արծաթ սուրմաների», «լաջվարդ հալավի հոտի» թողած «տխրությունը և դառնաթախիժ հուշերը»: Սեթը հողի մեջ սերմ է դրում և ինքն էլ նման է մի սերմի, որ վերջանալով սկսվում է, սկսվելով վերջանում:

Այս ամենը պարուրված է հեղինակային անանցանկի թախիժի և ցավի, սիրո և հպարտության շաղախով, որ նրա երկերին հաղորդում է լիրիկական յուրահատուկ շունչ: Բակունցի ստեղծագործության լիրիկականությունը հերոսների հոգևոր աշխարհի և նյութական աշխարհի միջև դոյություն ունեցող հակասության ծնունդ է:

Նրա պատմվածքների մեծ մասի վերաբերյալ չի կարելի օգտագործել «դաժան աշխարհ», «դառը կյանք» հասկացողությունները, որովհետև դրանց մեջ ոչ թե կյանքի սպան է, այլ ընթացքը՝ իր ողջ դրամատիզմով, վշտով, դառնությամբ ներով, բայց և ուրախությամբ:

Ստ. Զորյանի պատմվածքներում խոհը, եթե կարելի է այսպես ասել, ամենի երկրային է: Նա մարդուն դիտում է

ժամանակի կոնկրետ հատվածում և վիճակներում, պատմական զարգացման որոշակի աստիճանի վրա: Նրա հերոսը ինչ-որ բան գիտակցաբար ժխտում է և ինչ-որ բան գիտակցաբար պաշտպանում: Կյանքը մեկ անգամ է տրվում, և նա պետք է կարողանա տեսնել ու ղգալ, վայելել ու հագնել: Աշխարհը անվերջության մեջ մարդու համար վերջավոր է, և մարդը չի կարող հրաժարվել մարդկային իրավունքներից:

1916 թվականին գրված «Սպիտակ տան բնակիչները» պատմվածքում այս կենսազգացողությունը դրսևորվել է պարզ, հեքիաթային հյուսվածքում: Ընդամենը մեկ տարի հետո է ստեղծվել Ստ. Զորյանի և հայ դրականություն ընտիր էջերից մեկը՝ «Խնձորի այգին»:

Պատմվածքի սյուժեն այն խոհի և փրկիսոփայության կրճախքն է, որը հզոր հնչերանգներով կազմում է գլխավոր հերոսի՝ Մարտին ապոր էությունը:

Օրան ավանում, թերևս, ամենանշանավոր բանը Մարտին ապոր մեծ և հարուստ խնձորի այգին է: «Առաջ նա այգին ու տունը կառավարում էր կնոջ՝ Սաբեթ նանի հետ, սակայն մի տարի առաջ, քաղից հետո, պառավը մեռավ, թողնելով Մարտին ապորը մեն-մենակ»: Աղջիկների և նրանց ամուսինների հետ Մարտին ապերը լայն հարաբերություններ չունի: Նրանք ապրում են իրենց անհատական կյանքով և միայն երբեմն-երբեմն, որպես արդեն ձանձրացնող պարտականություն, այցի են դալիս ծերունուն: Սյուժեի զարգացումը ծավալվում է այն պահից, երբ Մարտին ապերը «մոռագույն մի շալ գլխաշոր է նվիրում» իր ծառայողուհի Նունուֆարին: Զորյանը մի նրբին, երրորդական թվացող ակնարկով խորացնում է փաստի իմաստը. գլխաշորը պատկանելիս է եղել հանգուցյալին: Աղջիկներն ու փեսաները, յուրաքանչյուրն իր շափով, քայլ առ քայլ դիտակցում են, որ իրենց ժառանգական իրավունքը դրվում է հարցականի տակ: Մարտին ապոր և երիտասարդ Նունուֆարի ամուսնությունամբ նրանց հոգում բուն է դնում վտանգված ժառանգության կսկիծը, շահագիտական վայրենի մղումներով: Ֆիզիկական ծանր հարվածից Նունուֆարը մեռնում է: Մարտին ապերը իբրև խելա-

դար բանտ է նետվում և նույնպէս մեռնում: Խնձորի այգուն տիրանում են ավագ աղջիկն ու փեսան, իսկ կրտսեր աղջիկն ու ամուսինը, գուցե արթնացած մարդկայինի թելադրանքով, չեն ուզում «ուրիշի ապրանքին տեր դառնալ»:

Այս թեման բաղմիցս մշակվել է համաշխարհային դրահանութեան ու արվեստի մեջ: (Հիշենք թեկուզ Գերհարտ Հաուպտմանի «Արևամուտից առաջ» դրաման և համանուն կինոնկարը): Բոլոր մշակումներն էլ ինչ-որ կետում դուրս են եկել Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգությունից, սակայն այնքան են հեռացել, որ դարձել են դրեթե անճանաչելի:

Հին և նոր սերնդի բախման մեջ Զորյանը ցուցադրում է մարդկային գոյութեան իր ըմբռնումը:

Երիտասարդ Նունուֆարի հանդեպ Մարտին ապոր տաժած անսովոր սերը գեղարվեստորեն մարմնավորում է աշխարհի ու կյանքի հանդեպ մարդկային մի կոնկրետ հայացք, որը որքան կոնկրետ է, նույնքան և ընդհանրական, որքան վերաբերում է կյանքի որոշակի մի ժամանակահատվածի, նույնքան և հարատև է:

Դիլանը երիտասարդ է հիշողութունների մեջ, Մարտին ապերը՝ իր ամենօրյա կյանքում: Նրանք միևնույն երևույթի տարբեր կերպավորումներն են և միասին հաստատում են կյանքի ու աշխարհի գեղեցկության մեծ ճշմարտութունը, ինչպիսի ողբերգական դառնութուններ էլ որ ունենալու լինեն:

Մարտին ապերը գոյութեան բոլոր թելերով կապվում է Նունուֆարի հետ ոչ թե այն պատճառով, որ հարմարավետ վիճակ վերաստեղծի, այլ հաղթում է գեղեցիկ կյանքով ապրելու նրա մղումը: Նա չի փիլիսոփայում, որը արհեստական կլինի, այլ ապրում և գործում է փիլիսոփայորեն, որ բնական է ու վարակիչ: Նրա կեցվածքը, շարժումները, դրաղմունքը, վճռականութունը, ամեն ինչը իրենց վրա կրում են մեծ աշխարհում իսկական կյանքով ապրել փորձող մարդու երջանկության ու տարակուսանքի, ուրախության ու շփոթմունքի դրոշմը:

Իր այս տրամադրություններով Զորյանը կանգնած էր հայ

գրականության ժամանակի մայր ուղու վրա, շարունակում էր աշխարհի, մարդու, գոյության մեծ խորհուրդը քննելու և իմաստավորելու Թումանյանի և Խաչատրյանի գրական ավանդները:

«Պատերազմը» պատմվածքում Մաճկալանց Դավթի ողբերգությունը և այն է, որ անավարտ շատ բան է մնում, և մանավանդ այն, որ նա գիտակցում է դա ու ոչինչ չի կարող ձեռնարկել: Ժամանակի սոցիալական հակասությունները, պատմական մեծ արհավիրքները, որոնք էապես շարունակում են միմյանց, այստեղ բացահայտվում և գնահատվում են մարդու և բնության փոխհարաբերության տեսանկյունից. մարդը հեռանում և օտարանում է բնությանը, անլուրձան, բնության և մարդու միջև աստիճանաբար գոյանում է մի խոր անհամապատասխանություն:

Խոհական առավել շեշտված երանգ ունեն Դեմիրճյանի պատմվածքները: Իր հուզեբանական անալիտիկ խառնվածքով բանաստեղծական առաջին փորձերում և ապա դրամատիկական և արձակ երկերում տարբեր մեկնակետերից Դեմիրճյանն, ասես, հետազոտում էր աշխարհի, բնության և մարդկանց փոխհարաբերությունները:

Գրողի խոհական-փիլիսոփայական մեկնակետերը վերջին հաշվով հանգում են մարդու բնական էության հաստատմանը, որ առանձին ուժով դրսևորվում է «Ավելորդը» պատմվածքում, ինչպես և նախասովետական շրջանի մյուս ըստեղծագործություններում: Նրա հերոսներից Հաջի աղան և մյուսները պատժվում են մարդկային բնությանը օտարանալու, հակաբնական և հակամարդկային մղումների համար: Բնական մարդու նրա իդեալները՝ հանձին նկարիչ Նադաշի և Թանգիլի, իրենց մարմնավորումն են գտնում «Իատաստան» դրամայում: Արձակում Դեմիրճյանը ալդ իդեալների դիրքերից առավելապես քննադատում էր ու խարաղանում, և նման ուժի կերպարներ համարյա թե չի ստեղծել: Չի ստեղծել, սակայն, հետամուտ էր դրան հատկապես սովետական առաջին տարիներին ստեղծած պատմվածքներում և վիպակներում («Սաթոն», «Նիդյար», «Ռաշիդ»): Եվ ահա, երես-

նական թվականների կեսերին ստեղծվում է «Գիրք ծաղկանցը», որը բնությանը ձուլված, արարիչ մարդու հիմն է: Զվարթի կերպարում Դեմիրճյանը մարդու և մարդկայինի իր միջնորդները խտացրել և արտահայտել է շոշափելի հարստություններ, հոգևոր և զգացմունքային ներդաշնակություններ:

«Ծաղիկները կրակներ են, պտուղները՝ աղնիվ քարեր,— նա այդպես էր տեսնում,— իսկ թռչուններն ու դադաններն զգեստավորված խեղկատակներ, խաղում են առական թագավորների, իշխանների, գյուղացիների կյանքից, այն, որ պատմել է իր տատիկը: Նրա համար քարափները խռոված նայում են, իսկ լեռներն ալիքներ են փոթորկված վանա ծովի»:

Այս «մարմնավորաց» վանահորը դիտելով, որ շինել էր վանքեր, լսարաններ ու պարիսպներ, Զվարթը «զգում էր ինչ-որ արբեցնող վերասլացումն»:

Այնուհետև՝ «աշխատ առնե բնությունն, կառուցանե ծառն, շինարարե մրջյունն: Եղեք և դուք կառուցողք և շինարարք, որպես մարդիկք երկրի, սիրեցեք աշխատք, դի կառուցումն և աշխատք սուրբ են... Զբանա բռնություն, փոշիանան գահք և թագավորությունք և մնա շինարարն»:

Պատմվածքի աստղծր պատմական է, և կարելի է ասել, որ Դեմիրճյանը դրանով սկզբնավորեց նոր ժանրատեսակ: Այնուհետև շատ հետևորդներ ունեցավ գրողը, սակայն «Գիրք ծաղկանցը» պատմական մթնոլորտի շնչով, բնավորությունների բանաստեղծականությամբ, մնում է հայ գրականության անկրկնելի էջերից մեկը: Այս մեծ հաջողության գաղտնիքը, թերևս, այն է, որ Դեմիրճյանը շրնտրեց պատմական որոշակի դեպք, թվական կամ անձնավորություն, այլ կարողացավ որսալ ժողովրդի դարից դար փոխանցվող ուրախությունն ու վիշտը, երազն ու տառապանքը, ձգտումն ու հույսը և այդ ամենը հյուսել ստեղծագործական երկար ճանապարհ կտրած, աշխարհի շարն ու բարին կշռած ու կըշռադատած գրողի իմաստությամբ:

«Երկաթե գրադարաններում լռում են դարերը: Մի ալեհեր գլուխ հակված է պատմության անդունդը և խոր հով-

տում տեսնում է ծաղիկներ, ծաղիկներ, ծաղիկներ...», — այս տողերով է ավարտվում պատմվածքը: Սրան նախորդում են բնության կարոտ ու սեր, դիտության ծարավ ու տենչանք, հոգու վեհացում ու թռիչք, մտքի փայլատակում և սլացք և մի աննկուն համառություն, որով ծաղկանց մատյանն անցնում է ձեռքից ձեռք, դարաշրջանից դարաշրջան, մեռնում է և վերակենդանանում, կորչում և հայտնվում, դառնում յուրահատուկ պաշտամունք և աստված:

Հինգերորդ դարից սկսած մինչև նորագույն ժամանակները հայ գիրքը արժանացել է բազմաթիվ գիտական ու բանաստեղծական գնահատականների, սակայն ոչ ոք այնպես չի վեհացրել և իմաստավորել այն, ինչպես Դեմիրճյանը:

Դեմիրճյանի գիրքը «Ծաղկանց» է, որի համար տքնել ու տառապել են, կռվել ու մեռել: Զվարթի, Ղունկիանոսի, շինարար ու փիլիսոփա վանահոր կյանքը մի անկրկնելի երգ է՝ մեծ բնության բոլոր գույներով հագեցած, իսկ կյանքի նպատակը՝ գեղեցիկի ստեղծելն ու պահպանելը:

Հայ ժողովրդի համար, որն իր գոյությունը հարատևել է ոչ այնքան դենքի ուժով, որքան մտքի ու հոգու պրկումով, այս աշխարհըմբռնումը խորապես տիպական է, և Դեմիրճյանը ծաղկանց գրքի սիմվոլիկ մտահղացումով կարողացել է խտացնել և վարպետորեն արտահայտել դա:

Նույն տարիներին գրած մյուս պատմվածքը՝ «Զարգյահը», Դեմիրճյանը փակագծում անվանել է պոեմ: 20—30-ական թվականներին քիչ չեն արձակ այն էջերը, որ այսպես կամ մոտավորապես այսպես են կոչել գրականության անվանիները: Զարենցը «Երկիր Նաիրին» համարում է «պոեմանման վեպ»: Իսահակյանը ստեղծել է արձակ պոեմների մի շարք, որոնց թվում կարելի է հանդիպել երգի ու հովվերգության, գտնել բալլադային երակներ և հյուսվածք: Բանաստեղծական գույների առկայությունը արձակում անպայման ենթադրում է սուբյեկտիվ համարվող խոհ ու վերաբերմունք: «Զարգյահը» նման բնութի երկ է, համապատասխան սյուժեով, կառուցվածքով և կերպարով:

«Սլուծել» և «կերպար» բառերը տվյալ դեպքում պայմա-

նական են, քանի որ Դեմիրճյանի պոեմանման պատմվածքում չկա դեպքերի, գործողությունների, կենսագրության մասերի ամբողջություն: Այստեղ ընդհանրացումը կատարվում է անպատմելի պահի և անփոփոխ ճակատագրի հիման վրա:

Ուղտերի քարավանը շարժվում է անապատով: Հայտնի չէ, թե որտեղից է գալիս և ուր է գնում: Ուղտերը ուղտ-պալազիսի՝ նառի մեջ են: Նաուր հպարտ, գեղեցիկ և տխուր գիտում է հեռաստանը: Անհայտ է, թե ինչ է կորցրել և ինչ է որոնում:

Այս անորոշության մեջ Դեմիրճյանը խորհրդածում է մարդու կյանքի և ժողովրդի ճակատագրի շուրջը: Նառի բնաշիրությունը խորապես մարդկայնացված է, կենսագրությունը՝ մեծապես ժողովրդայնացված: Վաճառականները նառին խրկյուղածորեն համեմատում են մարդու և ժողովրդի հետ՝ «Մարդու նման է, քմայքներ ունի», «Ժողովրդին է նման»:

Կյանքը դուրս է եկել նառի դեմ. «Ջարդարել են նրան, բայց զարդերը իրենը չեն, տակին նրա զայրույթն է: Նրան չի ուրախացնում ոչ իր այդ գեղեցիկ բեռը, ոչ էլ զարդաքանքները: Ոսկի բոժոժների ու մետաքսի փնջերի մեջ պալուրված՝ նա անմասնակից է իրեն հազցրած այդ գեղեցկությունը»:

Եվ ժամանակները ընթացել են ի վնաս այդ նառ-մարդու և ժողովրդի. «Դժգոհ է գնում նա ու տնքում յուրովի: Բեռի՞ցն է, շոգի՞ցն է, սուլա՞ծ է, հոգնա՞ծ... Ահա մի ձայն է արձակում դեպի հեռատունները, հնադարյան հազարամյա ձայն՝ դառն, ատելալի, նախանձափրփուր»։ Դեմիրճյանը մեկ անգամ չէ, որ ցույց է տվել, որ ժողովուրդն է շարժում պատմությունը, ստեղծում ամեն բարիք և գեղեցկություն: Եվ ահա «Ջարգյահի» ողբերգական դուշներում շարունակում է ծավալել իր ժողովրդասիրությունը: Բառախաղ չի լինի, եթե ասվի, թե ապրում և մեռնում, մեռնում և ապրում է նառ ուղտը: Եվ նրա երթին հետամուտ Դեմիրճյանը այս անգամ արդեն փիլիսոփայական բառուբանով է ձևակերպում

նրա երթի իմաստը. «Նա ընթանում է ինչպես ժամանակը», որին ամենքը նայում են, իսկ ինքը չի նայում ոչ ոքի»:

Հայ գրողներից, թերևս, ոչ ոք այնքան չի փիլիսոփայել, որքան Իսահակյանը: Նույնիսկ Թումանյանը. Թումանյանի համար աշխարհը, այնուամենայնիվ, կարծես այնքան էլ գաղտնիք չէ, մի հանգամանք, որ չի կարելի անվերապահորեն պնդել Իսահակյանի դեպքում: Իսահակյանի համար ամեն քաջափոխում կյանքը հրաշք է, աշխարհի և մարդու գոյությունը՝ առեղծված: Այստեղից խորհրդածելու, փիլիսոփայելու նրա հակումը, որ անջնջելի հետք է թողել նրա արձակի հատկապես ձևական կողմի վրա՝ խոհական պատմը՝ վածք ու առակ, անհանգ պոեմ ու լեգենդ, լիրիկական զրույց ու հեքիաթ և այլն:

Իսահակյանի արձակ էջերի գերակշռող մասի հերոսները իմաստուն ծերունիներ են, պատմում են դեպքեր աշխարհի ներկայից ու անցյալից, իսկ երբ չեն պատմում կամ խորհրդածում, հանդես է գալիս գրողն իր իմաստությամբ:

«Մարդը կերթա, աշխարհքը կմնա» — ասում էր «Համբերանքի չիբուխը» պատմվածքի հերոս Օհան ամին, և հիշում է Իսահակյանը: Ի՞նչ է մարդը աշխարհի համար և ի՞նչ է աշխարհը մարդու համար, հարցեր, որոնք ղբադեցնում են Օհան ամուն մասնավորապես և Իսահակյանին ընդհանրապես՝ նրա առաջին ստեղծագործությունից մինչև վերջինը:

«էս աշխարհքում գլխավոր բանը ուրախասիրտ ըլնելն է, — խորհրդածում է Օհան ամին: — Ուրախությունը բախտավորության կեսն է: Ինչ-որ ըլնելու է՝ պտի ըլնի. էս գլխեն ի՞նչ տալացուք ունենք տխուր ըլնելու: էս սհաթն է մեր ձեռքը. քանի էս սհաթը մեր ձեռքն է՝ ուրախ ըլնենք, մեկեի սհաթի տերը մենք չենք, կարելի է կանք, կարելի է չկանք»: Կրկին ակնթարթի իմաստավորում, բայց արդեն խորապես գիտակցված: Մարդը իր զգացմունքով, վերաբերմունքով, մտքով ու աշխատանքով պետք է գեղեցկացնի աշխարհը, դարձնի ավելի կատարյալ: Ծերունի Օհանի կյանքը ծառայել է այս նպատակին, դրա համար էլ Իսահակյանը նրան հի-

շում է սիրով ու գորովանքով: Կա աշխարհ, բայց «առանց լավ մարդու» աչք աշխարհը «շատ դառն է»:

Իսահակյանը աշխարհը պայմանավորում է բարին ստեղծող և պաշտպանող մարդու գոյությանը, որ նրա մեծ մարդասիրության արտահայտությունն է:

Մյուս կողմից աշխարհը մարդու համար բեմ է, որից երբեմն մարդիկ ստիպված են լինում հեռանալ: Օհան ամին էլ է հեռանում բեմից, դառնում մենակյաց, վշտանում ու թախծում, սակայն գոյության բոլոր թելերով շարունակում է կապված մնալ աշխարհին: «Օհան ամին իր «աշխարհաթողությանը» դնահատում է աշխարհի բանը, Իսահակյանը նրա հայացքով շափում է աշխարհը, և այդ ղգաստ շափ ու ձևը հավատ է ներշնչում մարդկության առողջ տարերքի, նրա կենսական հնարավորությունների հանդեպ» — գրում է Իսահակյանի ստեղծագործության հետազոտողներից Գ. Հովհաննիսյանը¹³: Օհան ամին «աշխարհաթող» է լինում, որպեսզի էլ ավելի լավ տեսնի ու ղգա, հասկանա ու իմաստավորի մեծ աշխարհը:

Իսահակյանը համառորեն որոնում է կյանքի իմաստը և գալիս այն եղրակացությանը, որ կյանքից մեծ ու բարձր բան չկա և նրա համեմատությամբ ոչինչ են բոլոր թվացող մեծություններն ու բարձրությունները: «Այդ ոչինչը ես եմ» արձակ առակում, որ վերաբերում է 40-ական թվականներին, հնչում է կյանքի անսպառնալիության թեման: Գոյություն ունեն իշխան, նահանգապետ, վեդիր, փոխարքա և վերջապես շահ, բայց այս ամենը ոչինչ են կյանքի համեմատությամբ, որը եղել է, կա և կլինի մեծագույն սկիզբը, ամենից վերը մարդու համար:

Կյանքի պաշտամունքը «Օջախի ծուխը» պատմվածքի հերոսին ստիպում է խախտել հայրենի եղբրքի օրենքներն ու նախապաշարմունքները: Ծեր հասակում նա ամուսնանում է երիտասարդ կնոջ հետ, ունենում արու զավակ, ասլորում աներեակայելի ոգևորություն և հոգին ավանդում աշխարհի հավիտենականության հաստատ գիտակցությամբ: Բովանդա-

¹³ Գ. Հովհաննիսյան, Ավետիք Իսահակյանի արձակը, 1963, էջ 33:

կությամբ մի որոշ առումով «հնձորի ալգին» հիշեցնող այս ստեղծագործությունը Իսահակյանի խոհերի ու մտածումների հարազատ ծնունդն է: Սակայն, Իսահակյանական խոհերն ու մտածումները գերող մի առանձին շունչ ունեն արձակ պոեմներում ու լեզենդներում:

Երազ է թվում Սաադիին իր կյանքը: «Երազի աչքերով» նա վայելում է բնության և աշխարհի գեղեցկությունները, ապրում ուրախության և երջանկության պահեր և խորապես տառապում այն մտքից, որ ուր որ է դառնալու է հող ու այլևս չի զգալու աշխարհի «իրերն ու ձևերը»: Հոգեկան այս տագնապի դազաթնակետին նա, ասես, որսում է բնության ուրիշներ, որի համեմատությամբ մարդկային կյանքը ակնթարթ է թվում Սաադիին. «Մնվում ենք ակամա, ապրում ենք զարմացած, մեռնում ենք կարոտով...» — թելադրում է նա սիրած աղջկան:

Մարդու ճակատագիրը նրան վիշտ է պատճառում, բնության կառուցվածքը՝ ուրախություն: Նա կարողանում է համադրել մարդկային կյանքի ընդհատությունը բնության անընդհատությանը և այս ուրախության ու վշտի միջով գալ հանգել աշխարհի հավերժության գաղափարին: Հավերժական աշխարհում նա ամենից ավելի կառնում է շարժում կոչվածին, որի շնորհիվ բոլոր «իրերն ու ձևերը» փոխվում են, փոփոխվում: Դրանք չեն կորչում, բայց այնքան են ալալակերպվում, որ դառնում են անճանաչելի: Այդպես է և մարդը: Նույնիսկ աննշան իրի ու ձևի մեջ նա տեսնում է մարդկային սկիզբ կամ վախճան և աշխարհից հեռանում է փիլիսոփայական հանդարտությամբ՝ եղել է, կա ու կլինի:

«Սաադիի վերջին գարունը» արձակ պոեմի խոհական հյուսվածքում ամենից բանաստեղծականն այն է, որ աշխարհը նրա հերոսի համար յուրաքանչյուր պահ նորից է հայտնագործվում: «Եվ ամեն օր նայում եմ աշխարհին և ամեն օր զարմացած, կարծես, առաջին անգամն եմ տեսնում աշխարհը.— աշխարհը՝ առօրյա և միշտ հիասքանչ, աշխարհը՝ հնօրյա և միշտ նորաստեղծ, հավիտենական մի անծանոթ հրապույրով առինքնող»: Աշխարհի էության բանաս-

տեղծական այս ձևակերպումից են ծնվում Իսահակյանի խորհրդածությունները, որոնք նրա ստեղծագործությունները հարստացնում են նորանոր պատասխաններով ու հարցերով: Պատասխանում է, բայց և միշտ մի նոր հարց մնում է անպատասխան, որովհետև կա «հավիտենական... անծանոթ հրապույր», անիմանալի ուժ, անճանաչելի գեղեցկություն:

«Ռաբբի Հիլլելը», «Բուդդհան թռչուն», «Ով է ապրում» և մի քանի այլ ստեղծագործություններում Իսահակյանը ժխտում է շարժում ու սոցիալը և հաստատում բարին ու գեղեցիկը՝ որպես գոյություն մեծ սկիզբ ու ընթացք: Այդ ընթացքը ու մանավանդ սկիզբը գեղարվեստական մեծ ուժով պոռթկում է «Լիլիթ»-ում: Աստված նայելով իր ստեղծած անդրաշնչիկ կնոջը, ասում է. «Բարի է, որովհետև գեղեցիկ է»: Դեղեցիկով պայմանավորված բարին և բարիով պայմանավորված գեղեցիկը բարձրացնում են մարդուն, մերձեցնում «ողջ տիեզերքի հավերժությանն ու անեղրությանը»:

«Ես սիրո երգիչ եմ. սիրո՝ դեպի մարդը, կենդանիները, բույսերը, բնությունը, տիեզերքը»¹⁴: Իսահակյանի այս խոստովանությունը մեծապես վերաբերում է նաև արձակ էջերին, բնութագրում նրա խոհերի էությունը:

Այսպիսով, 20—30-ական թվականների սովետահայ պատմվածքում խոհն ու փիլիսոփայությունը վերաբերում են մարդուն, նրա կյանքին ու աշխարհին: Սա հատկապես պետք է ընդգծել, նշելու համար այդ խոհի ու փիլիսոփայության հողային կամ երկրային բովանդակությունը:

Խոհական երախը իր հետ բերում է նկատելի տեղաշարժեր պատմվածքի ժանրում: Նահանջում են արտաքին սյուժեն ու կենցաղականարը, ետին պլան են մղվում նշանակալից դեպքերը և կերպարի բնութագրման տեսանկյունի գույները: Ժանրի ավանդական օրենքները վերափոխվում են, նորանում:

Այս ամենը տարբեր չափով և երանգով բնորոշ են Իսահակյանի ու Դեմիրճյանի, Զորյանի և Բակունցի պատմվածքներին:

¹⁴ «Գրական թերթ», 1964, № 32:

ՄԱՐԴԸ ԵՎ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ

20—30-ական թվականների սովետահայ պատմվածքը աչքի է ընկնում թեմայի, ոճի, պատկերների, մեկնաբանությունների ու կերպարների մի հարուստ բազմազանությունով. այն ունի ժամանակի քննությունը բռնած հաստատուն գույն և հարատև երանգ: Ոչ այսօրվա և ոչ էլ վաղվա գրականությունը, ինչպիսի խնդիրներ էլ նրա առաջ ծառացած լինեն՝ գեղագիտական, թե գաղափարական, ազգային, թե համամարդկային, սոցիալական, թե հոգեբանական, չի կարող շրջանցել այդ գույնն ու երանգը, քանի որ այդ պատմվածքը իսկական արվեստի ուժով բացահայտել է մարդկային կենսական խոհեր և հույզեր:

Անգամ այն ստեղծագործությունները, որոնք դուրս չեն գալիս կյանքի ժամանակավոր իրադարձությունների շրջանակներից, ավել կամ պակաս չափով հարթել են գրականության ուղին, բերել բազմաթիվ օգտակար մոտեցումներ ու սկզբունքներ:

Այս կամ այն երևույթը ավանդական է ոչ այնքան տարիքով, որքան արժեքով: Շատ ու շատ հնություններ ավանդական չեն, որովհետև անարժեք են, և շատ ու շատ նորություններ ավանդական են, որովհետև իրենց մեջ թաքցնում են մեծ իմաստ ու խորհուրդ: Քննության առարկա տարիների գրականությունն ընդհանրապես, և պատմվածքը մասնավորապես, ապացուցում են ավանդության նման ըմբռնումը, այդ իսկ պատճառով էլ ուսուցման դպրոց են գալիք սերնդի համար:

Հաստատուն գույնով, հարատև երանգով և արդեն ավանդություն դարձած իմաստությամբ է մշակվել այդ տարիների

պատմվածքում գրականության հիմնական թեմաներից մյուսը, որ պայմանականորեն կարելի է անվանել մարդը և պատեհագամբ:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի իրադարձությունները հայ գրողները իմաստավորեցին այն բոլոր պատերազմների փորձով, որ ժողովուրդը վարել էր դաշտերում ու լեռներում, հին դարերում ու նոր ժամանակներում: Դա մեծ պայթյունների պատերազմ էր, բայց և նետ-աղեղի, սուրսվինի, մի պատերազմ, որտեղ մարդը պայքարում էր շարիքի ու ավերածության դեմ, հանուն ազատության ու կյանքի հարատևության: Այդ պատերազմում մեռնում-ոչնչանում էին մարդիկ, բայց և մեռնում-ոչնչանում էր պատերազմի դաշտափարը մարդկանց ուղեղներում ու հոգիներում:

Մարդկային հոգիներում պատերազմի բերած ահռելի ավերածությունը Դեմիրճյանը ներկայացրեց «Ավելորդը» պատմվածքում:

Հաճի աղան անդամալույծ քրոջը թողնում է թշնամու թիկունքում ու բռնում փախուստի ճամփան ոչ թե այն պատճառով, որ ինքը փոքր է, այլ այն պատճառով, որ մեծ է պատերազմը, սարսափելի, անըմբռնելի: Այդ սարսափելին նրա մեջ սպանում է մասնավոր և ընդհանուր պարտականության սուրբ զգացմունքը հարազատի հանդեպ և ապա պատասխանատվությունը մարդկային բարձր ու վսեմ նկարագրի առջև:

Պատերազմի զոհը ոչ թե քույրն է, այլ եղբայրը, քանի որ քույրը մեռնում է մարդկային գեղեցիկ, իսկ եղբայրը՝ այլանդակ նկարագրով: Նա զգում է իր կյանքի անուղղելի սխալը և ապրում մեծ ողբերգություն: «Ավելորդին. հոգուն համար» նա զոհ է բերում մի քանի ոսկեդրամ, ցանկանալով որոշ շափով թեթեացնել խիղճը, բայց դրանով ավելի է ծանրացնում: Նրա ողբերգությունը և՛ այլանդակության մեջ է, և՛ այդ այլանդակությունը պարզորոշ գիտակցելու մեջ: «Ավելորդին հոգուն համար»-ը նորից իր հոգու համար է, և ոսկին՝ կրկին եսասիրական նպատակով ծախսված դրամ: Ինչպես փախուստի ժամանակ, այնպես էլ հիմա նա մտա-

հոգված է միայն իր գոյության ապահովությամբ, որ իբր պետք է շարունակվի հանդերձյալ կյանքում: Հանդերձյալ կյանքի հավատը, որի վկայությունն է նրա անկեղծ ապաշխարությունը, սվլալ դեպքում եսասիրական իմաստ է թաքցրնում: Նա ուզում է թեթևացնել խիղճը՝ հանդերձյալ կյանքում թեթև ապրելու համար, այլապես, թերևս, նրան բոլորովին չէր անհանգստացնի ավելորդի բախտը:

Պատերազմը ոչնչացնում է բնությունը, քաղաքակրթությունը և մարդկայինը: Պատերազմը 20—30-ական թվականների սովետահայ պատմվածքի մեջ է մտնում ոչ թե բնության, քաղաքի, քաղաքակրթության, այլ մարդկայինի ոչնչացման շեշտված ենթաթեմայով, այսինքն՝ թեմա թեմայի մեջ, որ ժամանակաշրջանի գրականությունը հարստացնում է մարդասիրական բովանդակությամբ: Այս բովանդակությունն իր մեջ է առնում նաև բնության, քաղաքի, քաղաքակրթության պաշտպանության տրամագրություններ, և հարցը ստանում է հավասարաշափ համոզիչ տարբեր մեկնաբանություններ:

«Ընկերները», «Նրանց ուղին», «էշելոնը» և մի քանի այլ գործերում Դեմիրճյանը շարունակում է քննել պատերազմի բերած ծանր հետևանքները մարդկային հոգիներին:

Պատերազմը ավերում է ոչ միայն Հաճի աղայի տիպի մորթապաշտների, այլև իսկական նկարագիր ունեցող մարդկանց հոգիները: «Ընկերները» պատմվածքում պատկերված են գործի համար անձնազոհության և հերոսության պատրաստ հերոսներ: Եվ ահա թշնամական բանակի գնդապետը Ղոնդուն ու Գրգըլին տալիս է մեկ փամփուշտով ատրճանակ: Ընկերոջ վրա կրակողը պետք է ազատվի: Գրգըլը ինքնասպանություն է գործում և Ղոնդուն սիրտը համակում հավիտենական վշտով: Վերջին հաշվով, սպանվում է և Ղոնդին: Պատերազմը ստեղծում է այնպիսի վիճակներ, որոնց մեջ անուղղելիորեն խաթարվում է մարդկային կառուցվածքի համաշափությունը, եղծվում բնության շափ մեծ ու գեղեցիկ մի բան:

Պատերազմի և մարդու փոխհարաբերության վերաբերյալ Դեմիրճյանի խոհերը ամբողջական մարմնավորում են գտել «Միայն մեկը» պատմվածքում:

Էրիխ Մարիա Ռեմարկի «Արևմտյան ֆրոնտում անփոփոխ է» վիպակն ունի հետևյալ իմպատալից վերջաբանը. «Նա ընկավ 1918 թվի հոկտեմբերին, այն օրը, երբ ամբողջ ռազմաճակատում այնքան խաղաղ էր, ու հանգիստ, որ ռազմական հաղորդագրությունը սահմանափակվում էր միայն մի ֆրազով. «Արևմտյան ֆրոնտում անփոփոխ է»: Նա ընկավ երեսնիվայր և պառկած էր գետնին, կարծես քնած լիներ: Նրբ նրան շուռ տվին, տեսան, որ նա երկար չի տանջվել. նրա դեմքն այնքան հանգիստ էր, կարծես նա դոհ էր, որ այդ պատահեց»:

Դեմիրճյանի պատմվածքը ավարտվում է մի այսպիսի հաղորդագրությամբ. «144 բարձունքի դիմաց ոչ մի փոփոխություն: Ամսի 5-ին, երեկոյան հաջող հետախուզությունն անցանք: Միայն մեկը սպանված»:

Այս երկու հաղորդագրությունն էլ ներծծված են մարդու ճակատագրի հանդեպ սարսափելի մի անտարբերությամբ: Այդ անտարբերությունը և՛ բառիմաստի մեջ է, և՛ բառաշեշտի, և՛ բառակապակցության: Ռեմարկի վիսպակը գրված է 1929 թվականին, Դեմիրճյանի պատմվածքը՝ 1922-ին և դրանց փոխազդեցության մասին, անշուշտ, խոսք լինել չի կարող: Խոսք կարող է լինել միայն այն ընդհանուր տրամադրության և մտահոգության շուրջը, որը առաջ էր քաշել դարը և որից ամեն արդիական գրող վերցնում էր իրենը և կերպավորում իր նախընտրած գեղարվեստական հնարաններով:

Իրեն հատուկ խոհականությամբ, որ շատ կարևոր մի տեղ վերաճում է աշխարհի փիլիսոփայական ղեահատության, Դեմիրճյանը վերլուծում է մարդու էական փոփոխությունները պատերազմում և ընդգծում հատկապես այս անտարբերությունը: Նրա համար պատերազմը և՛ նպատակ է, և՛ միջոց, ինչպես այս թեմայի բոլոր հաջողված երկերում: Դարն է ծնում պատերազմը, և պատերազմի ու մարդու փոխհարա-

բերութիւնը նաև դարի ու մարդու փոխհարաբերութիւնն է: Մարդու բախտի հանդեպ անտարբերութիւնը, Դեմիրճյանի մեկնաբանութեամբ, պատերազմական արհաւիրքի առաջին աստիճանն է, որտեղից մարդը սկսում է փոքրանալով կորչել և մոռացվել:

Եթե մեմարկի վեպի հերոսը անուն ունի, ապա Դեմիրճյանի պատմվածքի հերոսը չունի, և այս հասարակ թվացող փաստը ևս իր մեջ թաքցնում է իմաստալից պատճառ ու հետևանք:

Նա մի «էյ» է և՛ ընկերների, և՛ հրամանատարների, և՛ իրեն համար: Զունի անուն, հայրանուն, ազգանուն, ասել է թե զուրկ է այն փոքր կամ մեծ անհատականութիւնից, որով արդարանում է մարդու կյանքը, որով մարդը տեղ, գեղեցկութիւն ու կոչում ունի կյանքում: Նա բոլորի մեջ է, բոլորը նրա մեջ՝ և միասին մի «էյ» են պատերազմում, մի աղաւաղված, համահարթված ղանգված: Պատերազմը մարդուն փոքրացնում և մոռացնում է, դրա համար էլ նրա դերեղմանը այն գերեզմանն է, որի վրա մարդկային որևէ ձեռք ոչ մի ծաղիկ չի դնելու. «Ուրեմն ոչ ոք և ոչ մի ժամանակ չի ցուլց տալ իր տեղը՝ թե՛ «հա էստեղ է թաղված»:

Դեմիրճյանը հասնում է հետաքրքիր ընդհանրացումների, բացահայտում պատերազմների կործանարար, անմարդկային բնույթը և դրանով նրա պատմվածքը ձեռք է բերում դադափարական ու դեղարվեստական ազդեցութեան մեծ շառավիղ: Խոցվողները մեռնում են, չխոցվողները դառնում կենդանի դիակ: Մահը էյի բախտում մեծ փոփոխութիւն չէր, քանի որ դրանից առաջ նա արդեն մեռած էր, մեռած էր հոգով, որպէս մարդկային անհատականութիւն: Երեւելիք փոխվեց, էութիւնը մնաց: Մահը նրան ոչ թե անհատականութիւնից զրկեց, այլ դա միայն հաստատեց:

Պատերազմի դաշտում, կյանքի ու մահվան սահմանագծում սկսվեց, շարունակվեց ու վերջացավ մարդու անհատականութեան կորստյան մեծ ողբերգութիւնը, որ միլիոնավոր մարդկանց ողբերգութիւնն է:

Սովետահայ պատմվածքը մարդու ու պատերազմի փոխհարաբերությունը քննում էր հիմնավորապես՝ քանի որ դա ուղղակիորեն առնչվում էր ժողովրդի կյանքի ու երկրի ճակատագրի հետ:

Սա. Զորյանը ունի «Պատերազմը» խորագրով պատմվածքների՝ ընթացքով հետաքրքիր, էությունամբ իմաստալից պատմությունների մի շարք: Դրանցից յուրաքանչյուրը հերոսներից մեկի կամ մյուսի խորապես ապրած մի եղելություն է, հագեցած պատերազմին վերաբերող խորհրդածություններով և դիտումներով:

«Երգը» վերհուշում այն միտքն է հաստատվում, որ պատերազմը և երգը, որ տվյալ դեպքում բանաստեղծականի խորհրդանիշ է կյանքում, բնության, մարդու մեջ,—անհամասեղելի են և չեն կարող գոյություն ունենալ միաժամանակ: Դրանք չեն կարող զուգակցվել, ներդաշնակել. «...Օգր դեռ լիրն էր ասես նրա երգի ելեէջներով, և մենք կարծես լսում էինք նրան ու ոչ ոք չէր համարձակվում հրացանի կրակոցով խանգարել այդ հանդիսավոր ժամը»: Խնդիրն էլ այն է, որ «այդ հանդիսավոր ժամը», այնուամենայնիվ, խանգարվում է, որովհետև վերջանում է, տևում միայն «մինչև սուսվոս...»: Եվ մինչդեռ երգը մոտեցնում էր մարդկանց, իսկ պատերազմը հեռացնում է, թշնամացնում նրանց:

«Զրհորի մոտ» ստեղծագործության մեջ այս գաղափարը բացահայտվում է մի այլ նրբերանգով՝ կյանքի ծարավը մոտեցնում է մարդկանց և հեռացնում պատերազմը: Զրհորի շուրջը թշնամական երկու բանակի զինվորների միջև հաստատված բարեկամությունը, որ հերոսի խոսքում հնչում է հուզական մի հատուկ շեշտով, մի լուսավոր ճեղք է պատերազմում, բարու հաղթանակի առկալծում: «Մենք ու ավստրիացիք խառնվել ենք իրար: Խոսում ենք, բայց իրար չենք հասկանում: ...Նրանք մեզ հացի կտորներ են տալիս, մենք նրանց պապիրոս: Ու էլի իրար ենք նաչում ու ժպտում»: Ժպտում են բոլորը՝ կարճատև խաղաղության և իրենց մեծ ցավի փոխադարձ հասկացվածության համար:

Շարքի համանունն պատմվածքում Զորյանը խորացնելով ընդարձակում է պատերազմի ու մարդու փոխհարաբերությանը, գծում բովանդակությամբ ավելի հարուստ գեղարվեստական պատկեր:

Պատերազմը ալեկոծում է ոչ միայն մեծ, նշանավոր քաղաքները, այլև փոքր, աննշան մի գյուղ, որպիսին է Կաղնուտը, որտեղ մարդիկ ապրում են այնպես, ինչպես «հարյուր, հազար տարի առաջ»: Այդ փոքր գյուղի նույնքան փոքր բնակիչներից մեկը այս աշխարհում միայն մի կտոր հող ունի, մի բուռ սերմ: Նրա ամբողջ մարդկային կառուցվածքը հարմարեցված է հողին ու սերմին: Կարող է խոսել միայն հողի, սերմի հետ, երջանիկ է միայն դրանցով: Պատերազմը խորտակում է նրա բոլոր պատրանքները, մտքերն ու զգացմունքները:

Զորյանը չի նկարագրում բուն պատերազմը, դրա արձազանքները որսում է խոր թիկունքում: Պատերազմի ամբողջ ընթացքում Կաղնուտում չի լսվում ոչ մի կրակոց, սակայն մարդիկ ապրում են ամենօրյա տազնապի ու սարսափի մեջ: Եվ սա ոչ թե թեթևացնում, այլ մեծացնում է պատերազմական աղետը. եթե դա այստեղ է ահռելի, ապա այնտեղ ավելի քան ահռելի է: «Բա մեր արտերը, արտերը ո՞նց պիտի անենք», — պատերազմի լուրն առնելով, բողոքում են գյուղի երիտասարդ մարդիկ: Այս բողոքն ունի սոցիալական հիմք և հոգևոր երանգ: Նրանք մտահոգված են վաղվա օրով, պետք է վարեն հողը և զցեն սերմը: Եթե նրանք այս շանեն, ուրիշ ոչինչ չեն կարող անել: Այնինչ պատերազմը նրանց պոկում է արտից և տանում կանգնեցնում մի անլուծելի անորոշության առջև:

Պատմվածքում հերոսներից յուրաքանչյուր խումբ ունի իր ողբերգությունը: Հայրերը տառապում են եռապատկված ու քառապատկված աշխատանքից, մայրերը՝ իրենց հեռավոր սրդիների տխուր ճակատագրի համար: Հարսները տառապում են մենակությունից: Որդիները տառապում են հայրերի, մայրերի, հարսների կարոտից և մանավանդ՝ իրենց կոչման կորստյան ցավից: Նրանք այնպիսի բան չեն արել,

որպեսզի տառապեն: Պատճառի և հետևանքի այս անհամապատասխանությունը նրանց ողբերգությունը էլ ավելի է ծանրացնում:

Վարդիշաղի տառապանքը սկսվում է ամուսնանալուց ընդամենը երեք ամիս հետո, երբ բազմաթիվ երազներ դեռ նոր էին իրականանալու: Նրա և ամուսնու առաջին հրապարակային հանդիպումը՝ դա նրանց բաժանման հրաժեշտն է: Նա սպասելով չի սպասում ամուսնու վերադարձին և մի օր էլ դառնում է ուրիշի կինը:

Վարդիշաղը իր ցանկությամբ է ամուսնանում, որի իրադործման ընթացքում կոմիկականը աստիճանաբար վերաճում է ողբերգականի: Ամեն ինչ կա և, միաժամանակ, ոչինչ չկա: Նա փորձում է դուրս գալ կոմիկական վիճակից: Դուրս է գալիս և ընկնում է ողբերգական վիճակի մեջ: Ողբերգական է վճռական նման քայլից հետո նոր բան չնվաճած կնոջ վիճակը: Պատերազմը կնոջը բնական վիճակից կոմիկականի միջով հասցնում է ողբերգական վիճակի: Բայց նրա բուն ողբերգությունը ոչ թե վիճակի մեջ է, այլ վիճակների հերթափոխության:

Սակայն դարի մեծ ողբերգության հիմնական կրողը որդիներն են, որոնց ներկայացուցիչն է Մաճկալանց Դավիթը:

Դավիթը բանակից նոր է վերադարձել, բայց կրկին բանակ է կանչվում: Նրա աչքերի առջև սարի խոտն է, որ պետք է հավաքվի: Դրա համար նա տանուտերից խնդրում է մեկ օր: Տանուտերի ժխտական պատասխանից ծայր են առնում առաջին ցնցումները Դավթի հոգում: Այնուհետև պատերազմի ամբողջ ընթացքում նրա հավատը այնքան է բզկտվում, որ լիովին կորցնում է հավասարակշռությունը: Նա տուն է վերադառնում ֆիզիկական և հոգևոր ուժերը համարյա սպառած: Ծնողների աղքատությունը և կնոջ հեռանալը նրա վիճակը էլ ավելի են ծանրացնում: Բայց սա ողբերգության ավարտը չէ: Նրա մեծ ողբերգությունը սկսվում է այն պահից, երբ հասկանում է, որ ինքը այլևս չի կարող աշխատել, մաճ բռնել ու վար անել:

Դավթի կերպարի մեջ արդեն շոշափելի են, այսպես կոչված, կորած սերնդի ողբերգությունը պատկերող գրականության սկզբունքները, սկզբունքներ, որոնցով, ավելի ուշ, Ամերիկայում ու Եվրոպայում ստեղծվեցին բազմաթիվ վեպեր ու պատմվածքներ: Դրանց մեջ մարդը հանդես էր գալիս երիտուն ճակատագրով ու բախտով: Նա դուրս է սալթաքել բնական շավղից և դեգերում է անհայտության մեջ:

Անհայտ ու անորոշ է Դավթի ճակատագիրը, որը և մղում է նրան ընդվզելու ճակատագրի դեմ: Ռազմի դաշտում նա, գուցե, թշնամական ոչ մի զինվոր չի խփել, այնինչ հայրենի գյուղում սպանում է տանուտերին: Դրա համար նա, իհարկե պատճառներ ունեւ, բայց ոչ այնքան լուրջ պատճառներ, որ այդ սպանությունը ի կատար ածեր: Դա լավ է հասկանում գրագիր Արշակը, այսինքն՝ չի հասկանում, քանի որ Դավթի արարքը նրա համար մնում է որպես անլուծելի առեղծված:

Սովետահայ պատմվածքի տարեգրության մեջ նշանավոր է նաև այս թեմայով պրված Բակունցի «Սպիտակ ձին» րոտեղծագործությունը: Այստեղ պատերազմի ու մարդու հորաբերությունները պատկերվում են այլ կողմից, բացում հասարակական ու անձնական հոգեբանության նոր ծալքեր:

Ինչպես Զորյանի պատմվածքում, այնպես էլ այստեղ պատերազմը ներկայանում է պատերազմից դուրս՝ մարդիկ ղենքը ձեռքներին չեն կռվում, սակայն խորապես տառապում են համաշխարհային աղետի սարսափներից և ավերածություններից:

Պատմվածքը սկսվում է Շարմաղ բիբու երկնային ջինջ երազանքով. իր այդ երազանքով Շարմաղ բիբին ծառանում է երկրային անարդարության դեմ. երազանքը աստիճանաբար թունավորվում է պատերազմական մթնոլորտում և վերջնականապես կործանվում: Բակունցը գեղարվեստական վարպետությամբ Շարմաղ բիբու երկնային հույսերի կործանումը զուգակցում է նրա որդու բուն ճակատագրի նկարագրության հետ: Սյուժետային նույն ընդհանուր ոլորտում մի պլանով փլվում են բիբու երազանքները, մյուսում՝ նրա որդուն՝ Սիմոնի ընտանիքի հենարանները: Եվ այս ամենը

պատմվածքում այնպես օրգանապես են ձուլված, այնքան համակողմանիորեն են լրացնում միմյանց, որ առաջին պահ դժվար է որոշել, թե որտեղ է դրանցից յուրաքանչյուրի նախնիքը, որտեղ վերջերգը, որոնք կարծես մի մեծ վեպի տարողություն ունեն ու կշիռ:

Պատերազմը պատմվածքի մեջ է մտնում բուն հորձանքով և սկսում մի ահռելի ավերածություն: Բակունցը ներկայացնում է փլատակների մի քանի շերտ, որոնք ելնում են իրարից, պայմանավորում իրար, բացահայտելով մարդու տնտեսական և հոգևոր քայքայման մի ծանր պատկեր: Սա ստեղծագործության բուն բովանդակությունն է, որ պարունակում է զգացմունքների և տրամադրությունների հարուստ նրբերանգներ:

Գլխիւր ազդարարում է թագավորի հրամանը՝ լույսը չծագած բոլոր ձիերը տանել քաղաք, իսկ «ով շտանի... տունը, տեղը...»... Թագավորը սպառնում է քանդել գյուղացիների տուն-տեղը, եթե նրանք իրենց ձիերը չտրամադրեն պատերազմի կարիքներին:

Ձին և տուն-տեղը պատմվածքում նույնանում են. առաջինի հանդեպ ոտնձգությունը՝ երկրորդի հանդեպ ոտնձգություն է, մեկի կործանումը՝ մյուսի կործանում: Դրա համար էլ գյուղացիները, ասես, իրենց մարմնի բոլոր մասերով կառչած են ձիերին և զգում են տների ու տեղերի մոտալուս ոչնչացման աներևակայելի ցավը: Անասունների հանդեպ սերը փոխվում է ատելության, երբ դրանք շարունակում են մնալ ուժեղ, առողջ ու գեղեցիկ, ապա ատելությունը նորից է փոխվում սիրո: Իրենց ձիերի համար նրանք երազում են սարսափելի հիվանդություններ, որպեսզի պատերազմ չբռնվեն և պահպանվի աղքատիկ խրձիթների գոյությունը:

Ձիերի ու գյուղացիների վաղորդյան երթով, նրանց կարճատև հանգստով և զրուցով Բակունցը ուրվագծում է այն ողբերգությունը, որի առջև կանգնում են նրա հերոսները խաչավորված զգացմունքներով, սասանված ձգտումներով ու հույսերով, բեկված ձակատագրերով:

Ողբերգությունը չի տեղավորվում քաղաքի ընդարձակ հրապարակում և հորդում է նրա սահմաններից դուրս: Իր հոգեկան ալեկոծության գազաթնակետին Սիմոնը հեռանում է հրապարակից և կրկին հրապարակ վերագառնում, ետևում թողնելով չմոռացվող մի հանցանք: Որպեսզի իր ձին պատերազմի համար անպետք ճանաչվի, նա անցնում է քաղաքի միջով, դուրս գալիս գետի ամառի ափը և սիրո ու ատելության, վախի ու հույսի, տառապանքի ու սպասումի խառը զգացումով մթնած ուղեղով իրագործում ամբողջ դիշերը փայտիայած մտադրությունը՝ ձիու մեջքին շեշաքարով առաջացնում է ծանր վերք: Բակունցի գրչի տակ քաղաքը, բնությունը, գետն ու ծառերը, ասես, դառնում են այդ հանցանքի և ողբերգության ոչ միայն ականատեսները, այլև մասնակիցը: Ձին, այնուամենայնիվ, պիտանի է համարվում, և Սիմոնը այժմ էլ սկսում է տառապել դաժան մտադրությունը իրականացնելու համար: Ձիերը գնում են, գյուղացիները մնում են, և ձիերի ու գյուղացիների բաժանության այս սովորական մտահղացումով գրողը բացահայտում է պատերազմական ավերածության էությունը, ավերածություն, որ հասնում է մինչև այս կանաչ արտերն ու մուկ անտառները, բարձր լեռներն ու խոր ձորերը, այն բոլոր վայրերը, որտեղ խրճիթներ կան:

Գյուղացիների և պիտանի չճանաչված ձիերի երեկոյան երթով վերջանում է բաժանության պատմությունը, որ հղի է հոգին և մարմինը հյուծող ծանր հետևանքներով ու փորձություններով:

Հեծվոր շտեպած մի նժույգ փորձում է փրկվել հետապնդումից և վրնջալ «անսահման ազատության երգը», բայց խաչվում է փշալարերի վրա՝ «ջինջ աչքերում... հեռվի կապույտ լեռնաշխարհը...», — այս սիմվոլիկ նկարագրությամբ է ավարտվում բակունցյան պատկերը:

Ֆրանսիացի նշանավոր կինոռեժիսոր Ալբեր Լամուրիսի «Սպիտակ բաշը» նշանավոր ֆիլմում երամակի ձին ազատ մահը գերադասում է ստրկական կյանքից և վեհորեն զոհվում օվկիանոսի անհատակ ջրերում:

Կատարավուն նժույգի նահատակութիւնը դրամատիկական է, սպիտակ բաշինը՝ բանաստեղծական, և շնայած նրանց հակատաղրերի լուծման այս տարբերութեանը, նրանք հավասարաշափ մարտնչում են բռնութեան դեմ՝ աղատութեան համար: Երկու դեպքում էլ հաստատվում է մի մեծ գեղեցկութիւն, որը, սակայն, գոյութեան հող չունի, ինչպես չունի, ասենք, բարի դիտավորութիւններով աշխարհ շրջապայով Փոքր Մհերը: «Ես որ էլնեմ էստեղեն, հողն ինձ չի պահի,—բացատրում է նա իրեն այցի եկած հովիին:—Քանի աշխարհ չար է, հողն էլ ղալբցեր է, մեջ աշխրբին ես չեմ մնա»¹:

Դարը և ժամանակը, երկու դեպքում էլ նույն սերմերն են ցանում ու հնձում. համեուր ձիուց հանում և հաքցնում են ձիաաիրոջը՝ մեկընդմիշտ կաշկանդում նրան կյանքի անելանելի ծանր կապանքներով:

Այնուհետև Բակունցի պատմվածքում սպիտակ ձին, որին նվիրված պատումը էսսե է, ամբողջ պատմվածքի հակառակ կողմը,—աշխարհը բաժանում է երկու անհավասար մասի՝ մեկում Սիմոնը, մյուսում՝ Կոստանդ աղան: Նրանք իրար չեն կարող հասկանալ, որովհետև գտնվում են տարբեր վիճակում և օգտվում են տարբեր օրենքներից:

Ստեղծագործութեան մեջ այս հակասութիւնը ներկայանում է խորապես գիտակցված հետեղականութեամբ, կողմերի հոգեբանական կոնտրաստներով:

Այս մեծ ու ամբողջական խոսքը վերջավորվում է պատերազմական ժամանակների ծանր մտորումներով, որ ունենում է ընթերցողը, վերապրելով վերադարձողների լուսամտաւանջութիւնը:

Ոմանք ձիով, ոմանք ոտքով վերադառնում են տուն, բայց բոլորին էլ սպասում է միևնույն աղքատութիւնը, որը պետք է պնալով ծանրանա: Ոմանք մտամոլոր են կորցրած ձիերի համար: Ոմանք մտամոլոր են ունեցած ձիերի համար: Վերջիններս իրենց թերևս ավելի դժբախտ են ղգում, քանի

¹ «Սասունցի Դավիթ», Երկրորդ հրատարակութիւն, 1961, էջ 319:

որ պատրանքը հանկարծ դարձել է իրականություն: Նրանք կարծել են, թե ձիեր ունեն, բայց պարզվել է, որ չունեն: Եթե ունենային, դրանք այժմ կգտնվեին ռազմի ճանապարհներին: Արժեքազրկվում են նաև ունեցած ձիերը և երկու դեպքում էլ սպասվում է նույն ծանր դրությունը:

Այսպիսով, պատերազմը, դիմազրկելով մարդուն, մոռացության է մատնում նրան, սպանում բնությամբ սահմանված կոչմանը ծառայելու հնարավորությունը, ավերում նրա նյութական ու հոգևոր կյանքը:

Պատերազմի թեմայով 20—30-ական թվականներին ըստեղծված մյուս բոլոր պատմվածքներն էլ Դեմիտրձյանի, Զորյանի, Բակունցի վերլուծվող պատմվածքներից ունեն մի թել ու հանգույց, մի գույն ու երանգ: Եզրակացությունը մեկն է. պատերազմը ցնծությամբ չի մտնում պարզ ու ջինջ հոգիները, և պարզ ու ջինջ հոգիները չեն դառնում պատերազմի հերոս: Այդ պատերազմը հերոս չունի, քանի որ մարդը կրկնվելով ոչ միայն նոր բան չի գտնում, այլև կորցնում է ունեցածը, այն ամենը, ինչով նա պատկանում է իր երկրին, դարին ու աշխարհին:

Սա անարդարացի պատերազմների հանդեպ հայ ժողովրդի հայացքն ու վերաբերմունքն է, խոհն ու տեսակետը:

ՔՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԲՆԱՊԱՇՏՈՒԹՅՈՒՆ, ԱՇԽԱՐՀԱՊԱՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Կա ևս մի հարց, որին թվում է, թե պետք է անդրադառնալ առանձին: Գրականագիտական ընդունված ձևակերպումով դա կոչվում է բնանկարը գրականության մեջ, որը թերևս ճիշտ ձևակերպում չէ, քանի որ չի արտահայտում երևույթի հարստությունը:

Բնությունը գրականության մեջ է մտնում բազմաթիվ ճանապարհներով և ստանձնում ձևով ու բովանդակությամբ տարբեր իմաստ ու նշանակություն:

«Բնության նկարագիրը,—նկատում է Բակունցը Ն. Գոդոլի «Տարաս Բուլբա» վիպակի առթիվ,—որ ադամանդի մանր ու խոշոր քարերի նման հեղինակը ցրել է յուր երկի զանազան մասերում, ինչպես և ռազմի տեսարանները, կազմում են մի տեսակ շրջանակներ, որոնք ավելի հոյակապ են դարձնում կազակներին»¹: Եթե ստեղծագործության մեջ խոսքով վերաստեղծված բնությունը վատ է կատարում այս դերը՝ չի կազմում «մի տեսակ շրջանակ», չի արձագանքում հերոսների զգացմունքներին, չի ծնվում բուն իրադարձությունից և վերաճում անհրաժեշտության, չի հարստացնում զեղարվեստական ընդհանուր պատկերը, ապա ինչպիսի փայլ էլ որ ունենա, վերածվում է ավելորդաբանության:

Գրականագետ Հ. Ֆելեքյանը իր հոդվածներից մեկում իրավացիորեն դժգոհում է սովետահայ այն վեպերից, որոնց մեջ բնության նկարագրությունները «ինքնանպատակ» զեղումներ են, «զարդարանք կամ համեմունք», որոնք փոքր ի

¹ Ալլեք Բակունց, Գրականության մասին, 1959, էջ 91:

շատե շեն առնչվում երկի ընդհանուր «հուղականություն» հետ²:

Բնության նման նկարագրություններն, իհարկե, առնչություն չունեն բակունցյան ըմբռնման և այդ ըմբռնումից ուղղակիորեն բխող պահանջների հետ:

Ռեալիստական գրականությունը տվել է երկի ընդհանուր տրամադրությամբ հագեցած բնության տեսարանների փալյուն օրինակներ, որոնք ամբողջի մաս են և շեն կարող գոյություն ունենալ ինքնին, որպես «զարդ», «համեմունք»: Բնության և գեղարվեստական ամբողջ պատկերի միջև կա արտաքին ու ներքին խոր ընդհանրություն: Եվ այդ ընդհանրության մեջ է նրա իմաստն ու ուժը:

Ռոմանտիկական գրականությունը իր ստեղծագործական միջոցներով է դիմում բնությանը, կատարելով էլ ավելի մեծ վերաստեղծություն: Այն, այսպես ասած, լարելով, սրելով է խտացնում բնությունը, ամբողջությամբ ծառայեցնում ստեղծագործության նպատակներին: Ելման կետը ոչ թե բնությունն է, այլ երկի առաջատար տենդենցը, որի թելադրանքով հեղինակը բնությանը «ապրեցնում» է իր փոքր ու մեծ խնդիրների ոգով և նպատակին: Պատկերի ուժը, տվյալ դեպքում, բնության և դրա արտացոլման անհամապատասխանության մեջ է, այս խախտված արտացոլման և գեղարվեստական ընդհանուր նպատակի համապատասխանության մեջ: Բնությունը ոչ թե միջավայր է, այլ յուրատեսակ հերոս, որն իր չափով, իր կողմից մասնակցում է գործողությունների ընթացքին, դառնում գեղարվեստական հյուսվածքի օրդանական մասնակից:

Գովենը, Վ. Հյուգոյի «Իննսուներեքը» վեպից, գնում է դեպի կառափնարան քնքշորեն բացվող արշալույսի և վեհորեն բարձրացող արևի ուղեկցությամբ: Րաֆֆու «Սամվել» վեպում սուրհանդակները մոտենում են Ողական ամրոցին անձրևի ու կայծակի, հեղեղի ու քամու տեղատարափին: Հիասքանչ առավոտը խորացնում է Գովենի մահվան ողբերգու-

² «Գրական թերթ», 1960, № 21:

թյունը: Փոթորկոտ գիշերը ուժեղացնում է սուրհանդակների սպասումների ու ակնկալությունների հուզականությունը: Բընությունը, երկու դեպքում էլ ոչ միայն երևույթ է, այլև էություն, որն իր շափով պատասխանում է ստեղծագործության առաջադրած հարցերին:

Նշված և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տիպի բնականարներից առատորեն կաբելի է մատնանշել 20—30-ական թվականների սովետահայ պատմվածքում, բայց դրանցով չէ, որ այն խոսում էր ժամանակի հետ և ձեռք բերում ինքնատիպ կշիռ ու իմաստ: Բնության նոր ընթերցումը ժամանակաշրջանի գրողներից ամենից ավելի բնորոշ է Ստեփան Զորյանի և Ալեսլ Բակունցի ստեղծագործությանը:

Գրականագիտությունը Բակունցի բնության ու բնականարի մասին ավելի շատ է խոսել, քան Զորյանի, և երկու արվեստագետների այս հակման շուրջը ավելի շատ խորհրդածել, քան մյուսների՝ միասին վերցրած:

Ե՛վ Զորյանը, և՛ Բակունցը գրականության մեջ մտան բնության արտակարգ զգացողությամբ, որ հախուռն կերպով արտահայտվեց նրանց ստեղծագործության մեջ: Նրանց առաջին քննադատները արգեն փորձում էին բացահայտել բնապատկերի բաղմազան իմաստը, գույները և առնչությունները: Սակայն դրանք էապես բնութագրելու համար պահանջվում էր հետևողական երկարատև աշխատանք:

«...Բնությունը Ստ. Զորյանի երկերում դրսևորված է ոչ միայն որպես արտահայտչական միջոց, այլև առավել բարձր աստիճանի հասած, ինքնուրույն, որպես հիացմունքի առարկա, որպես ոգևորության աղբյուր, ստեղծագործության խթանող հանգամանք»³,—նշում է բաղմավաստակ գրականագետ Խ. Սարգսյանը վերջին տարիներին հրապարակած հետազոտության մեջ:

«Բնության պատկերների միջոցով Բակունցը մատուցում է իր նախասիրած ու գլխավոր փիլիսոփայական թեման:

³ Խ. Սարգսյան, Ստեփան Զորյան (շասական թվականներ), 1960, էջ 230:

...Դա կյանքի՝ աշխարհի ու բնության ցնծագին, ուժեղ սերն է, կեցությունը որպես երջանկություն հաստատելու միտքը, որ անցնում է նրա վաստակի մի ծայրից մյուսը՝ մերթ ստանալով խոհական ստույգ ձևակերպումներ, մերթ ներքուստ աննկատելիորեն ուղեկցելով այս կամ այն գրվածքին, մերթ հոսելով որպես լեյտմոտիվ բնության և ժողովրդական կյանքի սլաակերների միջով»⁴, — դարձյալ մեր օրերում նկատում է դրականագետ Ս. Աղաբաբյանը:

20—30-ական թվականների քննադատությունը Բախունցի ստեղծագործության մեջ մեկ անգամ չէ որ տեսել է բնասպաշտական խնդիրներ, նպատակներ ու խոհեր: Եվ եթե հիմա գրականագիտությունը դա չի տեսնում, ապա բնասպաշտության ու բախունցյան բնականների միջև, այնուամենայնիվ, հավաստում է մի ուղիղ դիժ: Ըստ որում դա արվում է երբեմն բախունցյան հեթաթալին բնության վերաբերյալ մի հիացական բառով կամ նախադասությամբ:

Բախունցի վաստակը գնահատելիս շատ անգամ է հիշատակվել նշանավոր բնասպաշտներից մեկի՝ նորմեդացի գրող Կնոտ Համսունի «Պան» (1894 թ.) վիպակը: «Դու բարի անտառ, իմ տուն, Աստվածային խաղաղություն...» — իր հոգեկան մեծ վայելքի պահին բացականչում է վիպակի գլխավոր հերոս Գլանը: Վիպակում բնավորությունները, հարաբերությունները, վիճակները խորապես հագեցած են բնության հզոր շնչով և գոյություն: Շունեն դրանից դուրս: Իմաստալից է հատկապես Գլանի և նրա սիրած աղջկա՝ էդվարդայի երկախոսությունը.

«— Շուտով անձրև պիտի գա, — ասացի ես:

— Փամբ քանի՞ տն է հիմա, — հարցրեց նա:

Ես նայեցի արևին և պատասխանեցի.

— Հինգի մոտն է:

— Մի՞թե արևին նայելով այսպես որոշ կարող եր իմանալ, — հարցրեց նա:

— Այո, — ասացի ես, — կարող եմ:

Հոտություն:

⁴ Ս. Աղաբաբյան. Ակսել Բախունց, 1963, էջ 88:

— Իսկ եթե արևը չեք տեսնում, ինչպե՞ս կարող եք իմանալ այն դեպքում, թե ո՞ր ժամն է:

— Այն դեպքում հս դիմում եմ ուրիշ առարկաների: Ծովի մակընթացությունը և տեղատվությունը կա. կանաչը կա, որ որոշ ժամանակին պառկում է. թռչունների երգը կա, որ միշտ փոփոխվում է. մի քանիսը սկսում են երգել մյուսների լռելուց հետո: Նույնպես իմանում եմ ծաղիկներից, որոնք կեսօրից հետո խփվում են. սաղարթից, որ մեկ բաց-կանաչ, մեկ մուգ-կանաչ է դառնում. բացի դրանից ես ուղղակի ըզգում եմ»:

Բնության աննկատելի անցումների նմանօրինակ զգացողությունից են ծնվում հերոսի խոհերը, քայլերն ու գործողությունները: Նա էզվարդայի մեջ հայտնաբերում է մի կրտոր անեղծ բնություն, դրա համար էլ սիրում է նրան: Ներանց սերը եղանակի պես բուռն է, փոփոխական, բայց և կրկնվող: Այդ սիրո պատմությունը վերջանում է այնպես, կարծես նորից պետք է սկսվի: Դա մի անվերջանալի պատմություն է՝ միշտ նոր և միշտ հին:

Սրանով վիպակը մոտենում է բնապաշտությանը, որը սակայն, թվում է, քիչ է նման հետեության համար, որ պահանջում է անհամեմատ մեծ ու էական հատկանիշներ:

Գլանի համար աշխարհը միայն բնությունն է՝ ծովը, լեռները, անտառը. «Այսպես շատ օրեր էին անցնում, մինչև որ նորից մի մարդ էի տեսնում»,—ասում է նա: Նրա աչքում մարդը բնության անհամար քմայքներից մեկն է, ինչպես ծաղիկը, ծառը, փուշը, խոտը, ջրի ձայնը, թռչնի թևերի շարժումը և այլն, և մարդու հետ միայն կարող է ունենալ այն հարաբերությունները, ինչ թվարկված ծաղկի հետ կամ ծառի:

Այնուհետև Համսունի վիպակում առկա է մի այլ տենդենց ևս, որ նրա բնապաշտությունը դարձնում է պարզ իրողություն: Նա իր հերոսին ապրեցնում է բնության մի խուլ անկյունում և հետևողականորեն քանդում է նրա ու մեծ աշխարհի միջև ընկած բոլոր կամուրջները. «Ծս ապրում եմ անտառում, ես անտառի զավակ եմ դարձել»,—ասում է

Գլանը, իր կյանքի ընթացքում նա միայն մեկ անգամ է հիշում մեծ աշխարհի գոյությունը, և հիշում է դա իր զինվորական համազգեստի առիթով: Նա հագնում է համազգեստը և առաջվանից ավելի խոր զգում բնության ամենակարող ուժը, որովհետև էզվարդան առերես շարունակում է անտարբեր մնալ և չկա ուրիշ մեկը, ուրիշ ինքը կանոնադրության համաձայն կարողանա զինվորական բարև տալ:

Վիպական ընդհանուր մթնոլորտով հերոսը զրկված է ընտրության հնարավորությունից: Նա այնպիսի մի բան չունի, որ կարողանա հակադրել բնության ուժին ու գեղեցկությանը, հմայքին ու մեծությանը: «Ես կանգ առա, իջա ծընկներիս վրա և երկյուղածությամբ ու հույսով համբուրեցի ճանապարհի ափին բուսած դալարիները. ապա կանգնեցի նորից»: Նրա այս երկրպագությունը պատճառաբանված անհրաժեշտություն է, որովհետև ինչ-որ բան պետք է պաշտվի, և մարդը առանց պաշտամունքի, անկախ դրա շափից ու բնույթից, չի կարող ապրել:

Վիպակի կառուցվածքը և զարգացումը, հերոսների դերը և դիրքը, շոշափված հարցերը և դիտավորյալ շրջանցված խնդիրները ամբողջությամբ ծառայեցված են բնապաշտությանը, գեղարվեստական այդ որոշակի աշխարհընկալման բովանդակությանն ու նպատակներին: Համսունը ներկայացնում է տարվա եղանակները, որոնք հաջորդում են միմյանց և կարծես շրջանակ կազմում, բայց մի այնպիսի շրջանակ, որը պատկերի մեջ է և ոչ պատկերից դուրս: Գլանի ու էզվարդայի սերը սկսվում է աննկատելի, նույնիսկ թվում է, թե չի սկսվում, և մի օր էլ մոռացնել է տալիս ամբողջ աշխարհը, ինչպես դա լինում է բնության հզոր տարերքների ժամանակ: Որ սիրո մեջ բնությունը կամ բնության մեջ սերը անհաղթահարելի է, վկայում են հերոսների ծալրահեղ և սրխալ գործողությունները: Եվան մեռնում է: Խրճիթը աչքովում է: Զույգերը բաժանվում են: Դոկտորը կարողանում է ամեն ինչ տեսնել և մնալ անվրդով:

Սակայն բնապաշտության հիմնական կրողը Գլանն է: Նա բնության զրկում ի սկզբանե չի եղել, որպեսզի հնարավոր

լինի նրա բնասպաշտությանը առօրեական իմաստներ վերադրելու՝ Նա դնում է գեպի բնությունը այնպես, ինչպես ուխտավորը ուխտի, դնում է հանգստություն, խաղաղություն և երջանկություն գտնելու:

Վերջապես, վիպակի բոլոր մեծ ու փոքր մասերը հագեցած են բնասպաշտությամբ: Համսունը ոչ թե իրականությունն է հաստատում, այլ դրա մասին՝ իր հայացքը: Նա չի վերաստեղծում, այլ ստեղծում է, այդ իսկ պատճառով էլ նրա խոսքը ծրագրային գեկլարացիայի արժեք ունի: Գլանը աստված է, և նրա ու բնության միջև հակասություն չկա: Համսունը ոչ միայն միևնույն երևույթի ներսում զործող հակասություններն է հարթում, այլև տարբեր երևույթների միջև զոյություն ունեցող հակասությունները, որի հետևանքով ի վերջո աշխարհը ստանում է մի գույն ու երանգ, մի ձայն ու շարժում՝ ենթարկված բնության հզոր ուժերին:

Այս հարցերը ինչպե՞ս են ներկայանում Բակունցի ստեղծագործության մեջ և արդյո՞ք ներկայանում են:

Նրա ծավալով փոքր, բայց բովանդակությամբ մեծ ժառանգության հետ առաջին ծանոթությունն իսկ ի հայտ է բերում աշխարհի զարմանալի մի բաղմադանություն, որը աճում է ոչ միայն պատմվածքից պատմվածք, տկնարկից տկնարկ, պատկերից պատկեր, այլև մի պատմվածքի, ակնարկի, պատկերի սահմաններում: Նրա մարդը անճանաչելիորեն փոխվում է: Հարաբերությունները սրվում են, վիճակները՝ բազմապատկվում: Նա երևույթները ոչ թե ձուլում, այլ տրոհում է տարրալուծում, աշխարհը դարձնում ոչ թե անբաժանելի, այլ բաժանելի ամբողջություն և զրանով իսկ խախտում բնասպաշտական հայացքի հիմքերը: Իսկ գեղարվեստական հակումներով կամ նախասիրություններով՝ կերպարի, նրա արտաքին ու ներքին կյանքի, երևացող ու աներևույթ ձգտումների, անձնական ու հասարակական բախումների միջոցով վերջնականապես քայքայում այդ հիմքերը:

Բակունցն էլ է ստեղծել բնության ուժերով, գեղեցիկություններով ու գաղտնիքներով հրապուրված մարդկանց կեր-

սլարներ, որոնք, սակայն, էապես թաքցնում են բոլորովին ալլ իմաստ և բովանդակություն: Բակունցը մոտենում է բնապաշտությանը, որպեսզի դրանից շրջվի և ավելի ևս հեռանա:

Նրա հերոսների համար բնությունը երբեք չի դառնում գոյության սկիզբ և վերջ: Նրանք մարդկային լայն փոխհարաբերությունների մեջ են, ձգտում են ճանաչել ու զնահատել մարդկանց, հայտնաբերել նրանց հակադիր մտքերը, նստատակներն ու ցանկությունները և կանգնել սրա կամ նրա կողմը: Ավու ու Պանինի մթնածորյան թշնամանքը, Շահանի ու Օհանի աքարյան ողբերգությունը, Պետու աղքատության ու հոգեկան հարստության հակադրությունը, Լառ Մարգարի ևրազի ու իրականության անհամապատասխանությունը և այլն ստեղծում են բլուրածև և բազմիմաստ մի աշխարհ, որտեղ բնությունը լոկ մի մաս ու հատված է, մի գույն ու երանգ:

Բակունցի հերոսը, որքան էլ հեռու աշխարհի մեծ խաշուղիներից, հասարակական հարաբերությունների ծնունդ է և պատմվածքից պատմվածք ավելի քիչ է ենթարկվում բնության տարերային օրենքներին ու գործում դրանց թելադրանքով:

Գրողն իր հերոսներին բնության շատ ավելի խորքերն է տանում, քան Համսունը, մերձեցնում է անհամեմատ անեղծ ու կուսական անկյունների, ապրեցնում այնպիսի վայրերում, որտեղ «ամուսն երկար օրերին էլ արևը մի քանի ժամ է լույս տալիս», սակայն նրանց գոյությունը, լինի դա մեծ, թե փոքր, նշանավոր, թե աննշան, երբեք չի անջատվում մեծ աշխարհից ու ժամանակից:

Երևացող ու աներևույթ բազմաթիվ թելերով նրանք կապված են արագությանմբ առաջ շարժվող կյանքի հետ: Մինաբիրին կանգնած է երկու աշխարհների սահմանագծում և խորապես տառապում է սեփական աշխարհի չհասկացվածությունից: Մանասի ողբերգությունը դուրս է գալիս Օրանջիայի ձորակից և մերձենում դարի ընդհանուր նկարագրին: Հազրոյի ծիրանի փողի արձակած հնչյուններում և՛ թախիծ կա, և՛ «ջինջ ուրախություն», և՛ հոգնածություն, և՛ հույս,

որոնք միասին ստեղծում են մի հարուստ կյանքի պատմութ-
յուն: Նրանք արտաքուստ հանդիստ են, ներքուստ՝ անհան-
գիստ: Այս հանգիստ անհանգստությունը ավելի իմաստա-
լից է, քան եթե փորձ արվեր, ինչպես ասում են, կաշվից
դուրս գալ: Անհանգստությունը սկսվել է շատ վաղուց: Կաշ-
վից դուրս են եկել, թերևս, նրանց մոռացված նախորդները,
իրենց անհայտ հետնորդներին կտակելով լռությամբ տանջ-
վող մեծ սիրտ և հոգի:

Նրանք այնպես են թաղված աշխարհի լավ ու վատի մեջ,
որ հաճախ չեն էլ հիշում բնության գոյությունը: Նրանք
բնության վեհությանը կարող են հակադրել հողագործի և
մարդու իրենց վշտերն ու մտահոգությունները, տևական
ցավն ու հարատև երազանքը:

Հենց այստեղ էլ ձևավորվում է բնապաշտությունից
վերջնականապես ազատագրված, ձևով ու բովանդակությամբ
անկրկնելի բազմազան մի պաշտամունք, որին հնարավոր
չէ որոշակի անուն տալ: Բազմազան հերոսները պաշտում են
իրենց հույսերն ու սպասումները աշխարհից, պաշտում են
իրենց կյանքի բոլոր պահերին՝ երիտասարդության ու ծերու-
թյան ժամանակ, տառապանքի ու ցավի, վայելքի ու հան-
գըստի մեջ: Շարմաղ բիբու իրիկնային աղոթքը, որ ունի
ֆանտաստիկական թափ, ռոմանտիկական գեղեցկություն ու
ռեալիստական իմաստ, նման պաշտամունքի փայլուն օրի-
նակներից մեկն է և, թվում է սխալված չենք լինի, եթե ասե-
նք, որ կրկներգի նման անցնում է Բազմազան ամբողջ վաս-
տակի միջով:

Բայց, այնուամենայնիվ, բնությունը ի՞նչ դեր ու խոր-
հուրդ ունի Բազմազանի ստեղծագործության մեջ. սա մի հարց
է, որ կարծում ենք անմիջականորեն առնչվում է գրողի գե-
ղագիտության հետ:

Նրա հերոսները սովորաբար ծնվում, ապրում և մեռնում
են բնության մեջ, իրենց բոլոր զգացմունքները և ապրում-
ները գիտակցում բնության գրկում՝ դաշտերում ու լեռնե-
րում, անտառներում ու ձորերում: Նրանք ինչ-որ բան գի-
տակցում են ոչ թե նրա համար, որպեսզի ապրեն բնության

մեջ, այլ ապրում են բնության մեջ, որպեսզի ինչ-որ բան գիտակցեն: Բնությունը, տվյալ դեպքում, միջոց է, ինչ-որ բան գիտակցելը՝ նպատակ:

Գլանը դուրս է գալիս բնության մի անկյունից ու մտնում է մի ուրիշ անկյուն, որովհետև պատկանում է «անտառեն-րին և առանձնությանը»: Բնությանը մերձենալը նրա կյանքի գերագույն նպատակն է, որը հաստատվում է նաև վիպակի հավելյալ գլխում՝ անժամանակ մեռնելու կրքոտ ու հիվանդագին ցանկություն մեջ: Մինչդեռ Բակունցի համար բնությունը ամբողջ աշխարհն է, իսկ աշխարհը՝ բնությունը. այդ պատճառով էլ ջնջվում են նրանց միջև գոյություն ունեցող բոլոր մեծ ու փոքր, կարևոր ու անկարևոր սահմանները:

Պատմվածքների կառուցվածքը, լեզվական հյուսվածքը, ղեղարվեստական ձևը, գաղափարական բովանդակությունը և այլն ամրասնդում են բնության ու աշխարհի նման ընկալումը, այն դարձնելով գեղագիտական որոշակի հայացք: Բնությունը մտել է կյանքի մեջ, և կյանքը՝ բնության: Բակունցի տեսանկյունից՝ աշխարհը ոչ թե ընդհատ, այլ անընդհատ է, ոչ թե սահմանափակ, այլ անսահման: Մանավանդ որ նա իր հերոսին ոչ թե ուրիշ տեղից բերում է դեպի բնություն, այլ բնությունից տանում է դեպի ուրիշ տեղ, դեպի մեծ աշխարհ: Նրանք ապրում են բնության գրկում և նրանց հայացքի առջև աշխարհն է, և հանգստություն, խաղաղություն ու երջանկություն չկա այդ աշխարհում:

Բնության նկատմամբ Բակունցի վերաբերմունքը հարևատացնում և ամբողջացնում է նրա գեղագիտությունը:

Ս. Աղաբաբյանը Բակունցի կողքին հաճախ է հիշատակում Ստ. Զորյանի անունը, որոշ երկեր իրավացիորեն բխեցնում միևնույն ակունքից: Այդ ընդհանրությունները արտահայտվել են նաև բնության հանդեպ վերաբերմունքում: «Սպիտակ տան բնակիչները», «Պապն ու թոռը», «Անտառում», «Խնձորի սյգին» և մյուս պատմվածքներում Զորյանը արդեն կատարում է բնապաշտության ժխտման առաջին վճռական քայլերը, որը 20—30-ական թվականներին շարու-

նակվում է գեղարվեստական խնդիր մնալ և մեծ չափով լուծվել նրանց այդ տարիների ստեղծագործության մեջ:

«Ակսել Բակունց» աշխատության մեջ գրականագետ Աղաբաբյանը նկատում է այլ ընդհանրություններ ևս, սակայն դրանց թվում ամենահետաքրքրականը, որ դուրս է դալիս Զորյանի և Բակունցի ստեղծագործության գնահատության շրջանակներից և վերաբերվում է հայ գրականության պատմությանը, ավելի ճիշտ, գրականության գեղարվեստական հայացքի զարգացմանը,— Բակունցի աղերսակցությունն է Թումանյանի հետ:

Աշխատության գրավոր ու բանավոր ընդդիմախոսները հաճախ ժխտում են Բակունցի «թումանյանական ուղղությունը», բայց ժխտվում է, կարծես, ոչ այնքան հիմնավոր, ինչպես այն հաստատվում է: Աղաբաբյանը հենվում է գրողների լայն առումով գրական ոճի՝ «ժողովրդային բնավորության» ու «փիլիսոփայական տենդենցների», «էական հատկանիշների» ու «գեղագիտական իդեալի» վրա և այս սահմաններում հասնում ճշմարիտ եզրակացությունների: Ներկա դեպքում այդ ևն վկայում նաև բնության հանդեպ երկու գրողների վերաբերմունքի ընդհանրությունները, որոնց միջանկյալ օղակը (սա Երբեմն մոռանում են կամ անհրաժեշտ չափով չեն շեշտում) Զորյանի 10-ական թվականների ըստ ստեղծագործությունն է:

Թումանյանի ստեղծագործության մեջ նույնպես աշխարհը ներկայանում է որպես տրոհելի ամբողջություն: Նրա հերոսները այնպես հիմնավոր են ապրում այս աշխարհի բարին ու շարը, այնպես խորն են ազդվում գեղեցկից ու տգեղից, այնպես անհույս են տառապում, այնպես հույսով են սպասում, որ հաճախ մոռանում են իրենց անկենդան շրջապատը՝ դաշտերն ու լեռները, անտառներն ու ձորերը: Նրանք նույնպես ծնվում, ապրում և մեռնում են բնության ղրկում, սակայն պեղելով բացում են աշխարհներ, որոնց շարքում բնությունը մի հատված է, ճիշտ է կարևոր, բայց միայն մի հատված:

Անուշի երջանկութիւնը մի աշխարհ է, ուր բերդութիւնը՝ մի ուրիշ աշխարհ, սրանց համագործումը՝ մի երրորդ աշխարհ, և դեռ որքան աշխարհներ կան՝ զգացմունքների, հույզերի, խոհերի ու ձգտումների: Թումանյանի հայացքից ոչինչ չի վրիպում: Նա լայն կապերով ապրող մարդու բանաստեղծ է և այս աշխարհին նայում է անցած ու գալիք դարերի հեռուներից, կյանքի հին ու ճմարիտ, իմաստուն ու հարատև աշխարհըգացողութեամբ:

Նման մոտեցումով բնապաշտութիւնը փոխարինվում է աշխարհապաշտութեամբ և աշխարհապաշտութեան մեջ բնութիւնը, անկախ չափից ու կշռից, դառնում է մի նոր գույն ու երանգ, մի գիծ ու շարժում, որով ժամանակաշրջանի գրականութիւնը ընդհանրապես և պատմվածքը մասնավորապես հարստանում է նոր բովանդակութեամբ:

ՀԵՐՈՍԱՄԱՐՏԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայրենական պատերազմով սկսվեց մի նոր շրջան սովետահայ գրականության պատմության մեջ: Պատերազմը նոր խնդիրներ առաջադրեց գրականությանը. այդ խնդիրների ոգով փոխվեց գրականության թեմատիկան, աճեց ժանրերի, այդ թվում փոքր կտավի արձակի մարտունակությունը:

«Թըռի՛ր, իմ երգ, որպես արևի շառաչ...», — պատերազմը բանաստեղծական նման տողերով դիմավորեց Ն. Զարյանը: «Արևի շառաչի» պոեզիան, արձակն ու դրամատուրգիան, ինչպես և պետք էր սպասել, բարձրացան պատվանդանի վրա: Ն. Զարյանն առաջադրում էր ժողովրդի կենաց և մահու պայքարին ակտիվորեն մասնակցող գրականության պահանջը, գրականություն, որ կարողանար այրել մարդկանց հոգին, կոփել կամքն ու բնավորությունը, կարողանար ղինվորների հետ մարտի գնալ, ծառայելով հայրենիքի ազատագրությանը:

Հայրենական պատերազմի գրականությունը Դ. Դեմիրճյանը անվանեց «հերոսամարտի գրականություն», բնութագրելով նրա և՛ բովանդակությունը, և՛ ձևը: Ժողովրդի սխրագործության անմիջական արձագանքը գրականության մեջ պայմանավորված էր ժամանակաշրջանի պահանջներով, որոնք ուղղություն տվեցին առանց բացառության գրական բոլոր ժանրերին:

Հայրենական պատերազմի շրջանի արձակում առանձնանում է Հրաչյա Քոչարի ստեղծագործությունը: Ծիշտ է, նա գրական գործունեությունը սկսել էր դեռևս 30-ական թվականներին, հրապարակելով պատմվածքներ, ակնարկներ ու վիպակներ, սակայն միայն այդ տարիներին հասավ գեղար-

վեստական պատկերի ինքնատիպության: Պատերազմի շրջանում նվաճածը նա հարստացնելով պահպանեց մինչև կյանքի վերջը, պատերազմական իրադարձություններին անդրադառնալով նաև ետպատերազմյան տարիներին:

Քոչարի այս շրջանի ստեղծագործությունը առնչվում է ոչ միայն հայրենի գրականության, այլև սովետական գրականության հարուստ ավանդներին: Ռուս սովետական գրականության փորձից եկող առանձնահատկություն էր մանկից առաջ ակնարկային շեշտի առկայությունը արձակի մյուս ժանրերում՝ պատմվածքում կամ վեպում: Գիտակցաբար, թե անգիտակցաբար նկարագրվող դեպքերի ու իրադարձությունների վավերականության էր ձգտում նաև պատմվածքը, և դա, իհարկե, կյանքի անսպասելիորեն խախտված ընթացքի թելադրանքով: Քոչարի պատմվածքներով այս առանձնահատկությունը դառնում է հայ գրականության երեւելի և ունենում բազմաթիվ հետևորդներ: Այս իսկ առումով էլ, խոսել Քոչարի այս շրջանի պատմվածքների մասին, նշանակում է բնութագրել նաև ժամանակաշրջանի փոքրածավալ արձակի անցած ուղին, տարբերիչ գծերով՝ նախորդ և հաջորդ շրջանների համեմատությամբ:

Տեսականորեն ակնարկը որոշակիորեն սահմանազատվում է պատմվածքից: Պրակտիկայում փոքր-ինչ այլ է վիճակը: 40-ական թվականների առաջին տարիների ռուսական արձակը վիճում է տեսության և նաև գեղարվեստական ոլորակով իրար հետ:

«Հայրենական պատերազմի շրջանի սովետական գրականությունը պետք է ունենա մի ուղղություն, ուղղություն դեպի արևմուտք»,— այս միտքը վերագրում են էրենբուրգին, որ հայտնել է հարցի բանավոր քննարկումներից մեկի ժամանակ¹: Սրանով էրենբուրգը հանդես էր գալիս գրականության հերոսականացման կոչով, որի համար հարուստ նյութ էր մատակարարում իրականությունը:

¹ Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, Երևան, 1946, էջ 9:

Ռուս արձակագիրներին կյանքին անհրաժեշտաբար սկսեցին մոտենալ այս տեսանկյունից, երբեմն մոռանալով անգամ իրենց նախասիրած ձևերն ու հնարանքները: Թերթերում ու ամսագրերում ամեն օր տպագրվում էին պատմըվածքատիպ ակնարկներ ու ակնարկատիպ պատմվածքներ, սրտնք իրենց կառուցվածքով ու շեշտադրությամբ, թերևս, չէին համապատասխանում դասական գրականության լավագույն ու միջակ նմուշների սկզբունքներին:

Ալ. Տոլստոյի, Մ. Շոլոխովի, Կ. Սիմոնովի, Վ. Գրոսմանի, Բ. Պոլեռոյի, Վ. Կեպլինսկայայի, Լ. Սոբոլևի, Ն. Տիխոնովի և շատ ուրիշների ակնարկներն ու պատմվածքները ունեն մի շոշափելի ընդհանրություն, որ հանգում է սովետական մարդու էության և վարքագծի հերոսականացման: Շարքային սովորական մարդը պատերազմի դաշտում մեռնում է, հերոսանում:

Ռազմաճակատի հերոսը շատ քիչ բանով էր տարբերվում գրականության հերոսից, տարբերվում էր նրանով, որ առաջինում մարդկային բարեմասնությունները, թերևս, աննկատելի են, երկրորդում՝ նկատելի, վերլուծված, մեկնաբանված կամ գնահատված, որը գրողի ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք է: Առանց երկար-բարակ ճանապարհ անցնելու՝ կյանքը դառնում էր գրականություն, պահպանելով իրական, հավաստի ելևէջները: Գրականության հերոսականությունը կյանքի հերոսականությունն էր: Սրանց միջև տարածության բացակայությունը, որը ակնարկի համար թերևս պարտադիր է, ուղեկցեց նաև պատմվածքին:

Եվրոպայի նշանավոր գրողներից մեկը՝ Ալբերտո Մորավիան մի հարցադրույցի ժամանակ այն տեսակետն է հայտնել, որ գեղարվեստական արձակը պետք է ընթանա ակնարկի ուղիով: Նրա և վերոհիշյալ սկզբունքով ստեղծագործող գրողների միջև այն տարբերությունը կա, որ առաջինի համար դա ռճային հասկացողություն է, աշխարհը իմաստավորելու յուրահատուկ ճանապարհ, իսկ մյուս գեղքում՝ արդիականության պահանջ, կյանքի փոքր կամ մեծ դիպվածը անմիջապես վերարտադրելու բնական անհրաժեշտություն: Այդ

անհրաժեշտությունը յստովի շունչ հաղորդեց նաև հրապարակախոսությունը, որի բնորոշ օրինակներինքն էրենբուրգի աչք տարիների հրապարակախոսական ոգեշունչ էջերը: Ահա նրա «Հանո՞ւն Կովկասի» հոդվածը:

«Ռժևի ծայրամասում գլարդիայի գեներալ-մայոր Չան-չիրաձեն կտրած հրաման տվեց.—մեռածներին թաղել, վիրավորներին ուղարկել թիկունք. մնացածներն առաջ»: «Երբ հայրենիքը վտանդի մեջ է, օսե՛ր, հեժե՛ք ձիերը»: «Հայաստանի գավալ՝ սեաչվի բարեկազմ սերժանտ Հակոբյանն ընկավ որպես հերոս: Տեսնելով, որ ավագ լեյտենանտ Վասիլևին շրջապատել են գերմանացիները, Հակոբյանը նետվեց թշնամիների վրա, սպանեց 16 գերմանացի: Ծանր վիրավորված՝ նա պառկած էր Սմոլենսկի մարզի մի մուկ խրճիթում: Երբ մի ընկերակց նա ուղքի եկավ, հարցրեց. «Վասիլևը կենդանի՞ է»: «Կովկասի պաշտպաններ, ձեզ են վստահված ոչ միայն նավթը, նավահանգիստները, ծաղկազարդ բուրաստանները, ձեզ է վստահված և ազատության երկիրը: Դուք կկտրեք ֆրիցների անհագ թաթերը: Հանո՞ւն Կովկասի, հանո՞ւն հայրենիքի, հանո՞ւն ազատության»²:

Հոդված է, ակնա՞րկ, պատմվածք, բանաստեղծություն. թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը, թե՛ վերջինը:

Հայրենական պատերազմի տարիների Քոչարի հատկապես առաջին ստեղծագործությունները տատանվում են դրական այս ձևերի միջև:

«Նամակներ գործող բանակից» ընդհանուր խորագիրն ունեն պատերազմական վիճակ ու հոգեբանություն ներկայացնող Քոչարի անդրանիկ գրվածքները, որոնց մեջ կարելի է հանդիպել ամենատարբեր երանգի նախադասությունների՝ պատմողական, բացազանչական, հարցական, կոչական, հաստատական, պահանջող, թելադրող և այլն, բոլորն էլ համակված հավասարաշափ ոգևորությամբ: «Հագնվեցի, կապեցի զենք ու նռնակ ու դուրս եկա, մտածելով, որ ռազ-

² «Коммунист», 1942, № 259.

մական նոր օսերացիա է կատարվելու, սկսած է այնտեղ ուղարկել ղինվորական թղթակից՝ գրելու հերոսների գործերը: Հենց «գրելու»՝ ասելու կամ հաղորդելու. այս անկեղծ խոստովանությունը նրա «նամակների» ինչը և ինչպես է: «Ինչ»-ով նա պատկանում է «հերոսամարտի» մեծ գրականությանը, որը այն ծանր օրերին կոփում էր մարդկանց հոգին և զգացմունքները, ոգեշնչում ժողովրդին: Ինչ վերաբերում է «ինչպես»-ին, այդ գրվածքների գեղարվեստական էությունը, ապա սկսած է ասել, որ դրանց մեջ քիչ չեն ձևական հնարանների կրկնությունները, և միշտ չէ, որ ձև է դրսևանում ամեն նոր բովանդակության համար:

«...Հասարակ պատմություններ են սրանք, առանց սյուժեների ու դրամատիզմի,—խոստովանում է գրողը:—Բայց ես չեմ ստեղծել դա իմ սեղանի առաջ, գրչով ու թանաքով, այլ մարդիկ իրենք են ստեղծել կովի մեջ՝ կյանքով ու արյունով: Առաջին դեպքում շատ հեշտ կլինեի ինձ համար, բայց հենց է եղել միթե այս պարզ պատմությունների հերոսների գործողությունը»: «Հերոսների գործողությունը», իհարկե, դժվար էր, դժվար էր նաև օրը օրին դեպքերին արձագանքելու կոչված ճակատային զրոզի վիճակը: Այդ իսկ պատճառով էլ Քոչարի ակնարկներում ու պատմվածքներում ճշգրտությունն ու հավաստիությունը երբեմն գեղարվեստական համոզականության պատշաճ աստիճանի չեն հասնում:

Գրականության դարավոր փորձից հետևում է, որ կարելի է լինել ավելի ճշգրիտ և պակաս համոզիչ և հակառակը: Իրիկը շափվում է ոչ թե առաջինով, այլ երկրորդով, քանի որ արվեստում ամեն ճշգրիտ բան դեռևս համոզիչ չէ, իսկ համոզիչը միշտ էլ ճշգրիտ է թվում:

Այս սկզբունքի անտեսումը հատկանշական է ոչ միայն Քոչարի, այլև մյուս գրողների ակնարկներին ու պատմվածքներին:

Կատարվեց հետաքրքիր մի երևույթ. բաղմամբիվ արձակագիրներ մոտենալով կյանքին, հեռացան գրականությունից, իրենց խոսքը դարձնելով կրակոցի նման հատուկ, բայց ընդհատ: Եվ տեական ազդեցությունը քիչ էր:

Միանգամայն հասկանալի է, որ «մոտեցումը» լավ էր, «հեռացումը»՝ վատ: Շուտով, սակայն, նկատելիորեն հաղթահարվում են, այսպես ասած, իրական դեպքից գեղարվեստական ընդհանրացում տանող դժվարությունները, հաղթահարվում են սովետական բազմազգ գրականության լավագույն ներկայացուցիչների ստեղծագործության մեջ: Դրանցից մեկին անդրադարձել է Դ. Դեմիրճյանը «Երիտասարդ գրողներին» հոդվածում:

«Երիտասարդ գրողներին» հոդվածում, որ յուրովի պատգամ է գեղարվեստական գրականության դժվարին ասպարեզը ընտրող սերունդների համար, Դեմիրճյանը բազմաթիվ հետաքրքիր ու կարևոր խնդիրներին ղուգահեռ՝ խոսք է բացում նաև ռազմի դաշտում զոհված դադստանցի երիտասարդ արձակագիր էֆենդի Կապիևի «Պատերազմի տարիների բլոկնոտներից» գրառումների շուրջը: «Բայց ահա մի երիտասարդ գրող ձգտում է իմաստավորել կյանքը, գրում է մարդկանց մասին: Բայց չէ՞ որ այստեղ հետաքրքրական օբյեկտ են դառնում ոչ միայն այդ կյանքն ու մարդիկ, այլ հենց ինքը, այդ երիտասարդ գրողը: Ահա այս մարդը, որ գրում է իր տեսած մարդկանց մասին, մտածել է տալիս իր մասին: Եվ ո՞րքան գեղեցիկ է զգում և խորհում երիտասարդությունը Կապիևի մեջ: Ի՞նչ առողջություն, կենսահաստատ օպտիմիզմ: Որքա՞ն գեղեցիկ է մարդը Կապիևի մեջ: Եվ այդ գեղեցկությունը՝ թե հայրենասիրության, թե մարդասիրության, թե փիլիսոփայելու, թե նուրբ հումորի, թե գրելու ոճի, թե վարպետության մեջ է»³:

Դեմիրճյանը նշում է երկու հավասարաչափ հետաքրքիր «օբյեկտ»՝ իրականությունը և հեղինակը: Նրա հիացմունքը ծնվում է սրանց միասնությունից: «Հերոսամարտի գրականության» նրա ըմբռնումը ոչ այնքան հերոսական իրականության նկարագրությունն է, որքան հեղինակի հերոսականությունը, որը ամենածանր կացություններում անգամ դր-

³ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Հայպետհրատ, Երևան, 1963, էջ 591:

սևորում է հայրենասիրության, մարդասիրության, փիլիսոփայելու, նուրբ հումորի, ուժի, վարպետության. «դեղնցկություն» ինչո՞ւ է այսպես: Որովհետև հերոսական իրականության նկարագրությունը հատուկ է տարբեր ժամանակներին և հաճախ է հանդես գալիս, իսկ հեղինակի հերոսականությունը Հայրենական պատերազմի շրջանին էր հատուկ և իր ընդհանուր նկարագրով ևզավ աննախագես: Հեղինակի հերոսականությունն է «հերոսամարտի գրականության» բուն բովանդակությունը, ինչով նա գեղարվեստական խոսքի զարգացման երկար շղթայում դառնում է ինքնատիպ օղակ: Դեմիրճյանը տվյալ հարցին էլ է մոտենում արվեստագետի լայնախոհությամբ: Կյանքը վերլուծելով՝ ուղղություն է տալիս գրականությանը: «Պատերազմի «փորձը» և «բլտինոտը» նրան ստիպեց խտացնել, ամփոփել, շտապել ընդհանրացումների հասնել: Եվ նա հասավ... Շնորհիվ «պատերազմի»:

Ուրեմն ի՞նչ.— հանձնարարել երիտասարդ գրողներին՝ պատերազմ ...Այո՛, իհարկե բնության դեմ: Պայքար և աշխատանք: Ստեղծագործական աշխատանք»⁴: Բացատրելով 40-ական թվականների գեղարվեստական իրադրությունը, նա այդ փորձը համարում է օրինակելի նաև հետագայի համար: Օրինակելի է մարդասիրական պայքարի ու աշխատանքի տենդենցը, որը պատերազմի տարիներին հատկապես սրվեց ու ամբողջացավ: Կապիւր շատերից մեկն էր: Բայց նա քչերից մեկն էր, որ «վատ» պատմության հարցին տվեց կատարյալ պատասխան: «Ցույց տալ միակիի մեջ բազմակիությունը—սա է իմ վնայի առաջադրած խնդիրը»—մեկ էլ կարդում ենք «բլտինոտներում»: Կապիւր ուրիշների պես չի ասում, թե իր առաջադրած խնդիրը ռազմական այս կամ այն գործողության պատկերումն է: Դա ինքնին հասկանալի է: Նա մտահոգված է մարդկային ճակատագրերով, մարդկության բախտով: «Մեր մարտիկները սրբեր են, դե, սրբեր՝ աշխարհի բոլոր զինվորների համեմատ»: «Ծերունին ծառ է տնկում, իսկ ամենուրեք փլատակներ են.— Երկար ապրիր,

⁴ Նույն տեղում, էջ 603—604:

ասորիւր ապահով»։ «Հիշիր, Կապիւն Թափառիր, տես և հիշիր, քանի որ այսօր ինչ տեղի է ունենում՝ անկրկնելի է, երբեք, այլևս երբեք չի լինի, նման բան չի լինի» և այլն⁵։ Պատերազմ, բայց գրականություն։ Փաստ, բայց ընդհանրացում։ «Այս հակիրճության մեջ կան ապագա ոճի բոլոր նախանշանները,—նկատում է Դեմիրճյանը,—դիտել, ընդհամարել, նշել ամենաբնորոշը միայն և տալ կարճ և իմաստավորված»⁶։ Հետևաբար, պատերազմի բովում ստեղծում էին նաև արվեստի իսկական արժեքներ, և ինչպես գրական շարժման նախորդ աստիճաններում, այնպես էլ այժմ կողք-կողքի ապրում էին հեռանկարային և անհեռանկար տենդենցներ։

Քոչարի այս շրջանի ստեղծագործությունը աչքի է ընկնում մի այլ առանձնահատկությամբ ևս. դա խոհի ու տրամադրության, վիճակի ու կյրակացության պաթետիկ, հրապարակախոսական շունչն է։ Ահա «Երգը» գրվածքը, որին իրենց նմանօրինակ շնչով հարազատ են նրա ակնարկներից ու պատմվածքներից շատերը։

Անցնում է մարդը այն վայրերով, որտեղ քիչ առաջ արյունահեղ կռիվ է եղել և ժամանակավորապես ընդհատվել՝ մոլթն ընկնելուն պես։ «...Ու եկավ մեկեն, ինքնավստահ, հաղթական, բերելով սառած հողին թարմ բույր ու հրապույրներ, բերելով մարդկանց նոր ետուն սեր դեպի հայրենիքը և շողշողուն հույսեր նրա բախտի նկատմամբ»,—գարնան մասին մտորում է հեղինակը։ «...Քայլում եմ մտքերիս հետ։ Ականջումս հնչում է դեռ արկերի շառաշը... Շուրջս չեմ նայում, բայց ողջ աշխարհն զգում եմ հոգուս մեջ... Աղահուլթյամբ շնչում եմ հաճելի օդն ու երգում է սիրտս ինքն-իրեն, սկզբում լոխն, ապա հետո լսում եմ իմ ձայնը... Երգում եմ միայն ես, բայց թվում է երգով է լցվում այսօր ողջ բնությունը...»,—խոստովանում է նա։ «...Շրջապատը

⁵ „Новый мир“, 1956, № 2.

⁶ Գ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. Ծ, Հայպետհրատ, Երևան, 1963, էջ 593։

շքանում է, լողում եմ եթերի մեջ, թեթև, հեշտին: Երգում է կախարդական մի ջութակ և հրեկոն լցնում հազար թրթիռներով, զվարթ, քնքշալին... Նրանից է արդյոք, որ գարուն է այսօր, վարպետությունից երաժիշտ զինվորների, թե՛ մի ուրիշ, անորսալի գաղտնիք կա, որ վայրկյանն այնքան լի է դարձնում վերամբարձ տրամագրությունամբ...»: Եվ գրողը փորձում է հասկանալ դա. «Երգում են ամեն տեղ, երգը հնչում է զարնան հողմի պես զիլ ու զվարթ: Թշնամին զարմանում է հաճախ, թե դաժան կոիվների այս տարում ինչպես են այսքան երգում մեր բանակում, երգում է ժողովուրդը...»: Եվ այնուհետև. «Զորամասը պատրաստվում է նոր հարձակման: Ինչ բարձր նվիրական զգացմունքների ասես, որ չի ասլըում մարտիկն այդ ժամերին...», — ելրակացնում է նա:

Միանգամայն պարզ է, որ այդ ահեղ օրերին բոլորովին էլ չէր երգում սովետական ժողովուրդը, իսկ եթե երգում էր, ապա՝ երգում էր ամենից առաջ մտաբերելով իր վտանգված հայրենիքի, ավերված քաղաքների, կորցրած գավառների անմոռաց ցավը:

Սովետական զինվորի, սովետական ժողովրդի ապրած պատերազմական ահեղ ժամանակների դուռնադարձման նման փորձերը ժամանակաշրջանի փոքրածավալ արձակից դուրս մղեցին բազմաթիվ հետաքրքիր հարցեր ու պատասխաններ, և այժմ, երբ շուրջ քսան տարի է անցել կենդանի պայթյուններից ու դրանց դրական արձագանքներից, դժվար է հիշատակել այնպիսի երկեր, որոնք գեղարվեստական ուժով կարողանան մերձենալ «Միայն մեկը», «Պատերազմը» և «Մայիտակ ձին» պատմվածքներին: Ոչ միայն այն պատճառով, որ վերջիններիս հեղինակները տաղանդավոր ու խորաթափանց էին, այլև այն պատճառով, որ նորերը չմշակեցին կամ անհրաժեշտ չափով չմշակեցին պատերազմական ժամանակների խոհական-փիլիսոփայական յուրովի հայացք: Էսպես տարբեր էր Հայրենական պատերազմը առաջին համաշխարհային պատերազմից: Սովետական ժողովուրդը պաշտպանում էր իր հայրենիքը, զոհաբերելով իր գավառներին. բյու-

րավոր մարդկանց մահն էր պատերազմը, որի ծանրությունը չէր կարող չմտահոգել գրողին, այնպես, ինչպես մտահոգում էր Կապիկին:

«Հիշիր, Կապիկ: Թափառիր, տես և հիշիր, քանի որ այսօր ինչ տեղի է ունենում՝ անկրկնելի է. երբեք, այլևս երբեք չի լինի, նման բան չի լինի»,—համառոտ գրառման մեջ թեև մահ չկա, սակայն կա մարդու գոյության հանդեպ խորին անհանգստություն: «Հիշիր» ոչ միայն նրա համար, որ այլևս երբեք չի լինի նման բան, այլև որ շատերը չեն լինի քո սերունդից: Խոհական-փիլիսոփայական այս բազմապլանայնությունն էր պակասում սովետահայ պատմվածքագիրներից շատերին:

Քոչարի ստեղծագործական խառնվածքի բնորոշ գծերից մեկն էլ հերոսականությունն է: Այս տեսակետից հետաքրքիր է «Նախօրյակին» գործը: Այստեղ Քոչարը հաղորդում է վեց մարտիկի գլխով անցած-դարձածը՝ ռազմաճակատում: Դրա համար նա ընտրել է հին, բայց հետաքրքիր կառուցվածք. «Մարտական փորձի փոխանակման օրը» հավաքվել են զինվորները, և հերոսներից յուրաքանչյուրը պատմում է մի եղելություն:

Հնդինակը նկարագրում է ոչ միայն սխրանքը, այլև դրան նախորդած ու հաջորդած հոգեվիճակները, որով ամեն ինչ դառնում է ամփոփ ու ճշմարտանման: Մարտիկներից յուրաքանչյուրի խոսքն ու գործը բնական է և տպավորիչ: Սա Քոչարի ակնարկների ու պատմվածքների այն մեծ նյութն է, որը անընդհատ բռնկվում ու չէր մարում և հայրենիքի ու ժողովրդի պատմական ծանր օրերին ծնեց անօրինակ սխրանքներ:

Սակայն Քոչարի որոշ պատմվածքներում նկատվում է հակասություն հերոսական կենսագրության և դրա գեղարվեստական արտացոլման միջև: Կենսագրության հերոսականությունը բնական է, դրա գեղարվեստական արտացոլումը որոշ առումով անբնական: Կարող է պարագործս թվալ, սակայն իրական սխրանքը Քոչարի փոքրածավալ արձակում երբեմն հնչում է անիրական:

Գուցե կյանքում գոյություն ունի անկախ ուրախություն կամ տխրություն, մաքուր հերոսություն՝ առանց ողբերգության, բայց արվեստում, ըստ երևույթին, անհնարին է հընչեցնել իսկական ուրախությունը՝ առանց տխրության, իսկական հերոսությունը՝ առանց անձնազոհության, որ բոլոր դեպքերում էլ ողբերգություն է: Արվեստի մեջ ամենամեծ ներդաշնակությունը ապահովվում է թերևս մեծ կոնտրաստներով: Դրա լավագույն նմուշներից է Նաև հայկական ճարտարապետությունը: Անցյալի հայ ճարտարապետները Հայաստանի բարձր լեռներում ու խոր ձորերում ինչպես ապահովելին եկեղեցիների մոնումենտալ տեսքը, երբ բնական սլաքամանների ահեղ խուճանի հանգիման կարող էին նվաստանալ բոլոր ձևակերտ կառույցները: Եվ ահա նրանք մեծ եկեղեցուն կցում են նման մի փոքր եկեղեցի կամ զանգակատուն, ստեղծելով հակադիր չափերի մի կոմպոզիցիա՝ կառույցի ու մոդելի յուրահատուկ դուզադրությամբ: Մարդը կենտրոնական շինությունը նախ բաղդատում է շրջապատի հետ և այն, թերևս, աննշան համարում, սակայն չի կարող անմիջապես չբաղդատել նաև զանգակատան հետ, որի համեմատությամբ, արդեն, մոնումենտալ է եկեղեցին: Տվյալ դեպքում մոնումենտալության ձգտումը թելադրում էր դիրքով պայմանավորված կոնտրաստների կենտրոնացում:

Քոչարը հերոսականության ընդհանուր գույնը երբեմն չի հատում սկզբունքորեն զանազանվող երանգներով, որի հետևանքով դրանք կորչում են կամ խամրում: Այս իմաստով, կարծում ենք, միանգամայն իրավացի է դրականագետ Խ. Սարգսյանի ժամանակին արած քննադատական հետևյալ դիտողությունը.

«Հերոսների ծնունդը» գործում, փաստորեն, ծնունդ չկա, չկա երկունք, այն էլ դժվարին, ծանր երկունք: Քոչարի այս գործի հերոսները չեն կաղմավորվում ընթերցողի սուգն, նրանք հայտնվում են միանգամից, պատրաստի,—ասում է նա: —Երկու դեպքում մենք կարող էինք, իսկապես, գործունենալ ծննդի հետ: Առաջին. եթե Քոչարը ցույց տար, թե ինչպես է իր հերոսների բաջությունը հալբենական պատե-

բազմի օրերին նախապատրաստվել սովետական խաղաղ շինարարական աշխատանքի պայմաններում... Երկրորդ, եթե Քոչարը ցույց տար, թե ինչպես իր հերոսները հերոս են դառնում՝ հաղթահարելով հենց հայրենական պատերազմի ահեղ օրերին՝ պատերազմի թե արտաքին և թե—մանավանդ— ներքին անխուսափելի դժվարությունները... Քոչարի հերոսներին ընթերցողը հանդիպում է այն ժամանակ, երբ նրանք արդեն հեղինակի իսկ խոսքերով ասենք—քաջ էին, անվահեր, երբ նրանք հրացանների կոթերով փշրում էին գերմանացիների գանդերը, սվինով խոցում, դաշույնով մորթում, երբ նրանց զարկերից «Թափվում էին գերմանացիները ինչպես շորացած հասկերը կարկուտից», երբ, մի խոսքով, նրանք ծնված էին արդեն, ուր, հետևապես, ծնվելու ալիս կարիք չէին զգում... Սովետական մարդը բարդ մի հանդույց է, որի արտահայտումներից մեկն է քաջությունը: Քոչարը հենց միայն այդ քաջությունն է վերցնում մեկուսացած վիճակում, առանց նրա արմատների, առանց նրա հարակից երևույթների որոնման ու դրանով էլ հարցը լուծված համարում: Քոչարը տալիս է գերազանցորեն պատերազմի տոնա-կանը՝ հաղթանակ, գրոհ, բայց ոչ նրա առօրյան իր դժվարություններով հանդերձ: Բայց հենց հաճախ այստեղ է, որ ծնվում է սովետական մարդը»⁷:

Իհարկե, ճշմարտության դեմ մեղանշած կլինենք, եթե ասենք, թե Քոչարին իսպառ օտար են վշտի և ցավի տրամադրությունները: Նման տրամադրությունները որոշակիորեն հնչում են նրա որոշ ակնարկներում ու պատմվածքներում, սակայն ընդհանուր վաստակի մեջ դրանք չեն հավասարակշռում:

«Վերադարձը» պատերազմական կացության բնական սրժադանք է՝ հավաստի բառով ու հանգով: «Մեծ տան դավալները» վերադառնում են իրենց անժայրածիր հայրենիքի այն վայրերը, որտեղ ամիսներ շարունակ տիրություն է ա-

⁷ Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և դրականությունը, Երևան, Հայպետհրատ, 1946, էջ 90—91, 94—95:

րել թշնամին: Գալիս են նաև թուշունները: Սրանք էլ են կարծես զգում, որ ավերվել ու այլանդակվել է ամեն ինչ: Վերահաս թախիծը Քոչարը փորձում է դարձնել ավելի խոր ու արտահայտիչ: Թուշունները «սգավոր» են, բնակիչները՝ «վըշտալի» ու «դժբախտ»: Ա. «գեղատեսիլ» գյուղը վերածվել է ավերակների կույտի: Ամենուրեք ընկած են անմեղ զոհեր, լսվում են հուսահատ կանչեր ու ինքնաբուխ անեծք: «Մի պառավ, ուղղելով լուսամուտի շրջանակները, երգում է: Ինձ թվում է, թե երգում է, բայց նա չի երգում, նա լաց է լինում»: Այս ողբերգական մթնոլորտը հանկարծ ընդհատվում է մի պաթետիկ կոչով, որ նրա բազմաթիվ գործերի վերջին հնչերանդան է:

Նկատվում է անհամապատասխանություն մթնոլորտի և կոչի միջև, որը չի կարելի ասել նրա լավագույն պատմվածքների և ակնարկների մասին, ինչպիսին է «Ռուս մարդու տունը...» ակնարկը:

Տալով Դավիդովների տոհմագրությունը՝ սկսած հին ժամանակներից, Քոչարը հասնում է հետաքրքիր ընդհանրացումների: Հայրերին որդիներից, պապերին թոռներից թեև հսկայական ժամանակ և տարածություն է բաժանում, բայց նրանք բոլորն էլ հարազատ են միմյանց՝ կյանքի ու աշխարհի հանդեպ ժողովրդական նույն պարզ ու մաքուր, արդար ու բնական վերաբերմունքով: Կարևոր է ոչ միայն այն, թե սերունդները ինչով են տարբեր միմյանցից, այլև այն, թե ինչով են նման: Թերևս սա ավելի է կարևոր մարդկային էության մնայուն արժեքները հայտնաբերելու տեսանկյունից: Վերլուծվող ակնարկատիպ պատմվածքը գնահատելի է հենց դրանով:

«Ակնարկը» արդիական փաստերի նկարագրության մեջ է, «պատմվածքը»՝ այդ փաստերից հետևող եզրակացության: Ստեղծագործության բոլոր թելերը հյուսվում են հայրենասիրության շուրջը, որը դառնում է յուրատեսակ չափ ու կշիռ: Հերոսներին հարադատացնողը ոչ թե ժառանգականությունն է, այլ հայրենիքի հանդեպ սերը: Նրանք միևնույն հարցին կոտային միևնույն պատասխանը. ինչպե՞ս ապրել, ահա

այսպես. Ի՞նչ անել, ահա այս, և այս պատասխանով էլ ար-
յունակից են ու ազգակից: Մեկը շարունակում է մյուսի
գործը, և միշտ երրորդի համար կյանքի որևէ բնագավառ
մնում է «վերջնականապես շուտումնասիրված»: Վերջինը ան-
ցածների փորձից քաղում է իր անկեղծ եզրակացությունը,
որ զարմանալիորեն համահնչուն է անցածների զգացածին:

«...Սա քո ազգի պատմությունն է, շատ անգամ կարդա
ու մտածիր,—կտակում են սերունդե-սերունդ:—Մեր նախա-
հայրերը պահել են ոուս պետականությունը հերոսությամբ
և արյունով: Կարդա և թող նրանց ոգին քեզ անցնի»: Եվ
անցնում է: Բոլորն էլ աշխատավորներ են՝ սիրում են, սըխ-
րում, սպաքարում, հիանում և այլն, հարստացնելով պապե-
նական նկարագիրը: Նրանք հասկանում ու գնահատում են
այն ամենը, ինչը հարազատ է մարդուն, լինի դա արվեստի
կոթող, հասարակ դեպք, սովորական հանդիպում, թե այլ
բան: Ի՞նչ կապ կա սրա և պատերազմի միջև: Կա այն կա-
պը, որ պատերազմը վտանգի տակ է դնում մարդկային այդ
բնական գոյությունը: Դրությունից դուրս գալու ելքը՝ ապա-
վինել անցյալի սրբություններին, տվյալ դեպքում, ճիշտ է,
թեև միամիտ:

Քոչարի ստեղծագործության արժեքը իրականության ճշ-
մարիտ, գունեղ և բաղմբերանգ վերարտադրության մեջ է:

Նա գործ ունի ոչ թե մարդկանց, այլ սառն ու անշարժ
իրերի հետ: Մի տան փլատակներից նա գտնում է լուսա-
նկարներ ու օրագրեր, գրքեր ու մականգրություններ: Տերերը
չկան: Նրանցից փոշոտ ու պատառոտված հիշողություններ
են մնացել: Շնչավորելով այս լուռ մասունքները, նրանց վը-
կայությամբ՝ վերականգնում է կենսագրություններ, գծա-
գրում հոգևոր ընդհանրություններ:

«Ոուս մարդու տունը...» այն ակնարկներից է, որն իր
բնույթով ամենից շատ է մոտենում պատմվածքին: Քոչարը
հանկարծ մտաբերում է սեփական ազգի ողբերգական անց-
յալը՝ զուգահեռ անցկացնում ոուս մարդու ավերված օջախի
ու Սուրենյանցի «Ոտնակոխ արված սրբություն» կտավի մի-
ջև: Արդիական նյութը նա հաճախ է առնչում հայ ժողովրդի

հետու և մոտիկ պատմության հետ, որը հնչում է մեկ որպես տխուր հիշողություն, մեկ որպես լիրիկական ղեղում և մեկ էլ խոհական եղրակացություն: Սա նրա նախընտրած հնարանքներից է, որ գործադրել է 30-ական թվականներին դրած «Սյունեցիներում», ինչպես և 60-ական թվականներին ստեղծված «Նահապետը» և «Սպիտակ դիրքը» ստեղծագործություններում: Բայց ավելի բնորոշ է պատերազմի շրջանի պատմելվածքներին:

«...Քեզ եմ պատմում այս բոլորը, իմ թանկագին, իմ սիրելի: Հայ ժողովուրդ, իմ ծնող մայր, քեզ, որ շատ ես տեսել բռնակալներ ու բարբարոսներ: Իմացիր, որ քո աշխատավոր որդիներին տեղահան անող Շահ Աբբասը, քո ղավակներին սրախողխող անող սուլթանները, քո գյուղերում ու քաղաքներում դիակի կույտեր կանգնեցնող էնվերն ու Թալիաթը կըրկին սուր են բարձրացրել քո եղբայրների ու քեզ վրա, այս անգամ նվրոպացու կոստյումի մեջ ծածկելով իրենց բարբարոսի ժանտ հոգին ու այլանդակ կերպարանքը»,—նման տողեր կարելի է գտնել Քոչարի բազմաթիվ պատմվածքներում:

Ահա «Գեներալի քույրը», որը գրողի ամենահաջողված պորթերից է:

Պատերազմում փառաբանված հայ զորավարը նամակ է ստանում Ամերիկայում բնակվող անծանոթ հայրենակցուհուց: Կինը գրում է, որ տարիներ շարունակ հավատացել է, որ զորավարը իր եղբայրն է: Համընկնում են թվականները, համընկնում են անունները, ճակատագրերը: Նա եղբորը կորցրել է ջարդի ժամանակ, շատ վաղուց, դադթի ճանապարհին: Բոլորել են անթիվ խոհեր ու տրամադրություններ, մտքեր ու զգացմունքներ: Եվ հիմա ունի մի թանկագին ու գեղեցիկ հույս: «Մի՞թե դուք իմ եղբայրը չեք»: Զորավարը երկընտրանքի մեջ է՝ չի կարող ճշմարտությունը չհայտնել, բայց և չի կարող փշրել կնոջ տարիների երազանքը: Նրա պատասխանը պետք է լինի այնպիսին, որ չհակասի իրականությանը և պահպանի անկեղծ ու անշահախնդիր մի հարազատություն: «Մեզ մի մայր չի ծնել, բայց ծնել է մեզ մի ժողովուրդ և օթեկը ընդհանուր զգացմունքներով,—ասում է

նա:—Այսօրվանից ես ուրեմն քույր ունեմ հեռավոր օվկիանոսից այն կողմ... և պարտք ունեմ նրա առաջ»:

Հետաքրքիր է ոչ թե պատասխանը, քանի որ այստեղ գեղարվեստական հարցադրում չկա, այլ ժողովրդի ճակատագրին համապատասխանող նման մտահղացումը, որ իր հընչեղությամբ միշտ էլ արդիական է հայերի համար: Արդիական էր տվյալ դեպքում նաև այն, որ զաղթ ու պատերազմ տեսած մարդկանց համար հարազատություն որոնելը ներքին պահանջ էր, չարին ու ավերածությանը վեհությամբ ու սիրով հակադրվելու բնական ձգտում: Նոր է վերջացել պատերազմը, և մարդիկ ձգտում էին ժամ առաջ վերադառնալ իրենց բնությամբ սահմանված վիճակին, ապրել ըստ արժանվույն՝ ստեղծագործ աշխատանքով ու կյանքով:

Հատկանշական է նաև «Գնացքում» պատմվածքը: Ծեր կինը, ծեր տղամարդը, երիտասարդ մայրը, երիտասարդ սպան՝ բոլորն էլ անծանոթ, գալիս են Երևան: Սպան պատերազմում կորցրել է ոտը և այլանդակել դեմքը: Աշխարհում շուրթ ծանոթ կամ հարազատ՝ մեռել են տարբեր ժամանակներում: Մայրաքաղաքում նա առաջին անգամ է լինելու, հանդիպելու է սիրած աղջկան, որի հետ մտերմություն է հաստատել չուսանկարներ ու նամակներ փոխանակելով: Այժմ դժվարանում է գուշակել, իրեն այս աղավաղված տեսքով կընդունեն արդյո՞ք: Պառավը գտնում է, որ կընդունեն, ծերունին՝ անպայման կընդունեն: Մայրը կասկածում է, որովհետև «պայմաններն են մեղավոր»: Անորոշ է արտահայտվում, սակայն ներկաներից միակն է, որ անդրադառնում է իրական կյանքին և մարդկային հոգեբանությունը: Հաղթում է առաջին սկզբունքը: Զարմանալի պատահականությամբ ծերունին աղջկա հայրն է: Ամեն ինչ վերջանում է բարի ցանկություն:

Սա «զինվորի վերադարձը» հայտնի թեմայի մշակումներից է, թեմա, որ սովետական գրականության, հատկապես ուսս գրականության մեջ մշակվել է երկու, թերեւս, իրարամերձ մեկնակետից:

Առաջինը Քոչարի պատմվածքի լուծումն է, երկրորդի բնորոշ օրինակներից է Կ. Սիմոնովի «Հալարտ մարդը» պատմվածքը. հերոսուհին ղինվոր ամուսնու մահից անմիջապես հետո մտերմանում և ամուսնանում է խոր թիկունքում ապրող ինժեների հետ: Նա այդ քայլին է դիմում նույն «պայմանների» թելադրանքով, արժանապատվությամբ տանելով անակնկալ վիշտն ու վերահաս ուրախությունը: Եվ ահա հերոսուհուն այցի է դալիս առաջին ամուսնու և իր բարեկամը: Իմանալով եղելությունը, նա դժգոհում է և շարախնդում, բնավ չփորձելով կամ չկարողանալով հասկանալ մարդկության մեծ տառապանքը: Նման գրվածքները հարստացրին կյանքի գրական պատկերը, կենցաղային այդ փաստից հասնելով խոր ընդհանրացման:

Պատերազմական իրականությունը ո՞ր մեկնակետից ավելի ճշմարիտ արտացոլվեց. կարծում ենք երկրորդ: Քանի որ առաջին դեպքում ուղած-չուղած շրջանցվում էր ժամանակի ցավն ու ողբերգությունը:

Հեմինգուեյի «Մնաս բարով, դենք» վեպի հերոսը պատերազմի ընթացքում կորցնում է սիրած աղջկան և հավատը աշխարհի հանդեպ: Պատճառը թշնամու գնդակը չէ: Վճռական պահերին նրանք մեկ-մեկու երեք չեն հանդիպում: Աղջիկը մեռնում է ծննդաբերությունից, ռազմական գործողությունների վայրից շատ հեռու: Հավատը կորչում է միապաղաղ առօրյայի աղդեցությամբ, անփոփոխ ապրելակերպից, տևական անորոշությունից: Հեռու թիկունքում, գրեթե իր մեջ նա լցում է գնդակի ոչնչացնող ուժը: Փախչում է և, այնուամենայնիվ, կորցնում: Եվ այս կորուստը, որի շուրջն է հյուսված ամբողջ երկը, գեղարվեստական ու դադարափարական փայլուն շրջադարձով՝ հանկարծ առնչվում է պատերազմին: Նա դենքին ասում է «մնաս բարով» այն ժամանակ, երբ ամեն ինչ ցնդել է և դրա անհրաժեշտությունը կարծես ալլիս չկա: Այս ուշացած հրաժեշտը նրա ողբերգությունը դարձնում է էլ ավելի խոր և անլուծելի:

Քոչարի պատմվածքի հերոսը խաթարված ճակատագրով հասնում է սոլասածին, այսինքն՝ պատերազմը նրա կյանքում

համարյա ոչ մի փոփոխություն չի մտցնում, որը իրականություն գտնազարդման գրական արտահայտություն է:

Պատահականության տարրերը ավելի նկատելի են «Սրբազան ուխտը» պատմվածքում: Վերայի եղբայրը ռազմաճակատում զոհվել է, հայտնի չէ՝ երբ և որտեղ: Նա ընկերուհիներով կտրել է հսկայական ճանապարհ, հասել Պրուսիայի քաղաքներից մեկը՝ աշխատելու: Քաղաքի հրապարակում դինվորների անանուն գերեզմաններ կան: Նա հակվում է մի թմբի, կարծելով իբրև թե եղբոր շիրիմն է: Այնինչ հայ մարտիկի գերեզման է: Հանկարծ դինվորներ են հայտնվում և թարմ ծաղիկներ դնում այդ և մյուս շիրիմների վրա: Նրանք պատմում են, որ հայը տարօրինակ և հետաքրքիր մարդ էր: Մի ռուս ընկերուհին, որը զոհվեց հարձակման ժամանակ, այստեղից շատ հեռու. հայը երգվել էր այցելել նրա գերեզմանին, և, երբ վերջնականապես ազատագրվել հողը, պետք է իմաց տար, քանի որ այդպիսին էր մահացողի վերջին իղձը: Եվ ինչ է պարզվում՝ զոհված հայի զոհված ընկերը Վերայի եղբայր Վլադիմիր Յակովլևիչ Յուրչենկոն է, որի շիրիմը հարազատները շատ փնտրեցին, բայց չգտան:

Պատմվածքի սյուժետային հյուսվածքում բարձր ու հատու է հնչում ժողովուրդների բարեկամության թեման, որ հայրենական պատերազմի տարիների Քոչարի ստեղծագործության հիմնական թեմաներից մեկն էր:

Թեմայի մշակման մեջ Քոչարի առավելությունը ոչ այնքան այն է, որ նրա ակնարկների ու պատմվածքների գործող անձինք մեծ ու փոքր ժողովուրդների ներկայացուցիչներ են, որքան այն, որ նրանք համախմբված են միևնույն նպատակների ու ձգտումների շուրջը: Նրանցից յուրաքանչյուրը մարտնչում է իր և դիմացիների հողի, ազատության, ձգտումների իրականացման համար, ինչը գեղարվեստական խոսքի թարմ հնչերանգ և արդիական շունչ էր բերում գրականությանը:

Մեռնելուց առաջ, ինչպես ասվեց, Յուրչենկոն խնդրել էր Մխիթարյանին, որ, երբ ազատագրվի սովետական երկիրը, անմիջապես իմացնի: Այսքան ընդարձակ է նրա հայրենիքը:

«Ես կլսեմ բո ձայնը և հանգիստ կզգամ ինձ հողի տակ»։ Մխիթարյանի հայրենասիրությունը Յուրչենկոյի պատգամով ավելի է լիցքավորվում, ընդարձակվում՝ ենթարկվելով աշխարհից հեռացողների թողած ավանդությանը, նա այդ ավանդը սրբագործում է, հավատում, հուզվում, «սրբազան ուխտի» դուրս գալիս։ Սրա հայրենիքը ավելի մեծ է։ Ահա ես մի երեւոյթ, որ տարբեր թանձրությամբ ուղեկցում է Քուչարի բաղձալիով դործերին, վերաճելով ստեղծագործական շնչի, պաթոսի։

Քուչարի ստեղծագործության առիթով նշված գեղարվեստական և դադափարական բնույթի և՛ առավելությունները, և՛ թուլությունները ընդհանուր առմամբ հատկանշական են ժամանակաշրջանի պատմվածքների և ակնարկների համար։ Ընդգրկվածքները մեծ մասամբ պատերազմ կոչված բարդ երեւոյթի մակերեսային ըմբռնման հետևանք են, որն իր հետ բերում է հերոսների գործողության և հոգեբանության չպատճառարանված ընթացք, ռեալիստական արվեստին խորթ սյուժետային և հոգեբանական կամայականություններ։

Նման ճեղքվածքներ են նկատվում, օրինակ, Լ. Թարգյուլի պատմվածքներում։ Նրա «Նրաժիշտը» պատմվածքի հերոսը երիտասարդ անվանի դաշնակահար է։ Առնելով կովի լուրը, նա իսկույն ներկայանում է շրջանային գինկոմիսարիատ՝ ձակառ մեկնելու համար։ «Պարտադիր չէ, որ... բուլոն էլ զենք վերցնեն. ավելի նպատակահարմար չէ՞, որ դուք օգնեք նվագով»,—բնականորեն փորձում են համոզել հակառակը։ «Բայց և այնպես հաճելի է անձամբ մասնակցել պատերազմին, կարո՞ղ եմ այսօրվանից կարմիր բանակային համարվել»,—արդարանում է երաժիշտը։ Պատերազմական ահեղ ժամանակը հերոսը վերապրում է մի անասելի լինթությունամբ, որ ամենեւին չի համապատասխանում խաղաղ կյանքին հրաժեշտ տվող մարդու իրական հոգեբանությունը։

Իսկ «Մայրը» գրվածքի հերոսուհին սթափ ուղեղով, այս հանգամանքը տվյալ դեպքում կարեւոր է, սպանում է անչափահաս դստերը, որպեսզի ռազմական նշանակություն ու-

նեցող գրութիւնները շնորհիւն ձեռքը: Նա նոնակ է պցում սալի վրա, որի մեջ երեխան էր՝ փաստաթղթերով: Իհարկե, սա ալն հայրենասիրութիւնը չէ, որ սեփական «սրտի միջով» ճանապարհ էր հարթում յուրայինների հարձակման և հաղթանակի համար: Կամայական սյուժե է, քանի որ չկա հիմնավորված հոգեբանութիւն, և ըստ էութեան բռնադատվում է հոգեբանութիւններից, թերևս, ամենաչրոնագատվողը, մայրական հոգեբանութիւնը:

Արձակագիր Արարսը ավելի է խորացնում նման ճեղքվածքները: «Պատիվը» գրվածքում փոքրիկ Օլյան նոնակ է հասցնում պարտիզաններին: Ճանապարհին հանդիպելով թշնամու զորաբաժանման, նա դուրս է գալիս թաքստոցից, իրեն նետում տանկի տակ, պայթում ու պայթեցնում տանկերը: Կամ՝ «Առաքել ջան, ուրախացի ու կռիվդ հաջող շարունակի: Մենք ռազմաճակատից շատ բան ենք իմանում՝ թե թերթերից և թե ռադիոյով: Մի քանի օր առաջ թերթում կարդացինք, որ մեր հարևան Սոնայի նշանածը՝ Կարոն սընայակեր է, 50 ֆաշիստ է խփել: Ամբողջ գլուղը նրա մասին է խոսում. ո՞վ էր սպասում կոլոտ Կարոյից: Առաքել ջան, դու հո նրանից պակասը չես... Դո՞ւ քանի ֆաշիստ ես սպանել»,—գրում է կինը ամուսնուն: Վերջինիս պաշարում են «ծանր» ապրումներ՝ ի՞նչ անել, ինչպե՞ս անել: Եվ արագ «վերակառուցվում» է: «Վարդուհի ջան, կարող եմ քեզ ուրախացնել. սպանածս ֆրիցների հաշիվը պահում եմ: Ծիշտ խոստովանած՝ էդ անիծվածներից առաջին անգամները մի տեսակ զարդանդում էի, հենց դիտեի՝ ո՞վ իմանա, ի՞նչ են... Հիմի ճանաչել եմ, չեմ վախենում: Թե նրանք սատանա են, ես էլ սատանի կրունկն եմ, թե նրանք օձապտույտ են գալիս, ես էլ եմ օձապտույտ գնում, իրենք ավտոմատով դադում են, ես ավելի թունդ եմ դադում...»,—հայտնում է ամուսինը կնոջը: Նման հարց ու պատասխանի ոլորտում թեթևանում էր պատերազմի ահեղ բովանդակութիւնը, սովետական մարդկանց կրած ծանր փորձութիւնը:

Նման մոտեցումով ի՞նչ կորավ և ինչո՞ւ: Այս հարցերին չի կարելի պատասխանել առանց նկատի ունենալու դրական ավանդները:

Արդեն ասվեց, որ առաջին համաշխարհային պատերազմի համեմատությամբ երկրորդ համաշխարհային պատերազմի արտացոլումը, որը մեր ժողովրդի համար հայրենական, կյանքի ու մահու պատերազմ էր, պատմվածքում ներկայանում է թուլացած ուշադրությամբ մարդկային ճակատագրի հանդեպ: Ժամանակի հերոսականությունն ու ողբերգականությունը իր արտահայտությունը գտավ պոեզիայում՝ Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, Շիրազի, Հ. Սահյանի և մյուսների պոեմներում և բանաստեղծություններում, որ չի կարելի ասել պատմվածքին անդրադառնալիս:

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—

Սերմնացանները չդարձան տուն...⁸

Գ. Սարյանի այս տողերով սկսվող բանաստեղծության մտահոգությունն ու տրամադրությունն էր հաճախ պակասում 40-ական թվականների պատերազմական թեմայով գրված պատմվածքներին:

Այսպիսով 40-ական թվականների պատմվածքում նկատելիորեն նվազեց 20—30-ական թվականների ռեալիզմը, որ հայ գրականության մեջ նոր ու բարձր աստիճան էր: Գրա հետևանքով զգալիորեն աղքատացան կյանքի ընկալման գույները: Գրական այս նոր տասնամյակում ինչ-որ չափով մոռացվեց և՛ Զորյանի պատմվածքի ճարտարապետական կառուցվածքը, և՛ Ա. Բակունցի տողի ներքին լարվածությունը, և՛ Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության խոհական մտահղացումը, որոնք միասին վերցրած գեղարվեստական պատմվածքը հասցրին կատարելության:

Հայրենական պատերազմի տարիների պատմվածքը վարդանում էր երկու, որոշ առումով իրարամերժ, ուղղություններով, որոնք որոշ չափով հավասարակշռվում էին, վերացնում պատերազմի արտացոլման ծայրահեղությունները:

⁸ Գ. Սարյան, Երկեր, Հայպետհրատ, Երևան, 1956, էջ 246:

30-ական թվականների կեսերից դրականության մեջ ծայր առավ վստանդավոր մի տենդենց: Մարդը հանկարծ ըստացավ շափված-ձեւած կերպարանք ու անարյուն բովանդակություն, ստեղծվեց խոր անհամապատասխանություն նրա բնական նկարագրի ու դրական պատկերի միջև:

Դրությունը փոխվեց Հայրենական պատերազմի տարիներին: Եվ արդեն պատերազմի արտացոլման առաջին իսկ փորձերը երևան հանեցին մարդու նկարագրի հարստացման տենդենցներ, որոնք շուտով դարձան առաջատար շափանիշ ու սկզբունք:

Մարդը սկսեց կյանքից անմիջապես մտնել դրականություն: Այս «անմիջապեսը» ժամանակին ունեցավ անչափ դրական նշանակություն: Գրական ստեղծագործությունը հարստացավ ձևով ու բովանդակությամբ, սյուժեով ու արտահայտչականությամբ, կառուցվածքով ու շեշտադրությամբ, նպատակով ու ընդգրկմամբ: Հերոսի «կենդանացումը» այն ելակետն էր, որն ավելի ուշ գեղարվեստական մրտածողությունը կապեց արդիականությանը և գրական ավանդներին:

Այս սրտցեսը արտահայտվեց գրեթե բոլոր գրողների ըստեղծագործության մեջ, որոնցից տվյալ առումով ուշագրավ է Հր. Քոչարի ստեղծագործությունը: «Նյութի կոնկրետացում», «առօրեական», սովորական կենցաղի մեջ մարդուներքին հասունացումը ցուցադրելու ձգտում, հուլականքնարական հագեցում»⁹—գծեր, որոնք ավել կամ պակաս չափով սկսեցին բնորոշել նաև Գ. Աբովի, Հ. Մկրտչյանի, Մ. Շաթիրյանի, Բ. Սեյրանյանի և շատ ուրիշների ստեղծագործությունները: «Ռեալմական թեմատիկայի գեղարվեստական յուրացման փորձի ընդլայնմանը զուգահեռ, հայկական արձակուրդ տեղի է ունենում առանձին հերոսների մարտական կենսագրության վերապատմումից դեպի նրանց հոգեբանությունը գնալու, իրական-փաստական հիմք ունեցող

⁹ «Սովետահայ գրականության պատմություն», հատ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1965, էջ 43:

ակնարկից գեղարվեստական լիարժեք պատմվածքին անցնելու ընթացք»¹⁰։ Սա նաև գրամատիզմի խորացման ընթացք է ուղի էր։

Պատերազմի հերոսական-ողբերգական էությունը մի կողմից և նյութի մատուցման, գործողության վարգաժան «սովորականությունը» մյուս կողմից պայմանավորում են Գ. Բեռի «Փոստատարը» պատմվածքի առանձնահատկությունը։

«Մանկիով խրճիթ՝ նա մի քանի վայրկյան կանգնեց դռան շեմքում և դիտեց շուրջը։ Այո, պատերազմը մեծ, շատ մեծ փոփոխություն մտցրեց իր ընտանիքի մեջ»,—այսպես է հերոսը խմաստավորում հարազատի մահը։ «Ես հիմա Իվան Իլիչի մասին եմ մտածում։ Նրա միևնույն քննակում, նրան թող բան չպատահի. թե չէ կհանգչի Իվան Իլիչի օջախը,—մխիթարում է փոստատարը կնոջը։—Ես հիմա Նատաշա Բոլդինայի մասին եմ մտածում։ Պյոտրը զնաց բանակ և տանը թողեց երկու փոքրիկ երեխա։ Նրան թող բան չպատահի։ Մեր վիշտը ծանր է, բայց դիմանալ է պետք։ Ես հիմա մտածում եմ, թե վաղը ո՞ւմ եմ նամակ բերելու։ Ես ուզում եմ, որ ոչ-ոք վատ լուր չստանա՝ ուրախությունը շատ լավ բան է»։ «Նրան թող բան չպատահի»—անմիջակայնորեն ասված այս խոսքը այն տազնապն է, որ ապրում էին սովետական մարդիկ ամեն օր ու ամեն ժամ։ Նա ոչ այնքան համոզված է, թե չի պատահելու, որքան համոզված է, թե պատահելու է և որից անհնար է խուսափել։

Բեսը չի դիմում գրական «հազվագյուտ» հնարանքների։ Ամենաանսովոր երևույթների մասին պատմում է ամենասովորական ձևով։ Ոչնչով աչքի ընկնող կամ նշանավոր չէ նաև նրա ընտրած վիճակը։ Դա առօրեական, բոլորին ծանոթ փոխհարաբերություն է, գործողություն և հոգեբանություն։ Աստիճանական թարմ գույն ու երանգ էր գրականության մեջ։

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 42.

Նա ներկայացնում է «մի կյանքի պատմություն»՝ պատանեկությունից մինչև ծերություն, կանգ առնելով հիմնականում միայն գլխավոր դեպքերի վրա, որոնք էապես մեկր մյուսից հասկանալի և առօրեական երևույթներ են, սակայն, դրանց իզնատը մեծ նշանակություն է վերագրում: Երևույթների նման գերազնահատումը խորապես անկեղծ է ու մարդկային, բանի որ ամեն անհատի համար ինքն էլ ինչ-որ կենտրոն է աշխարհում:

Հերոսի նմանօրինակ «կենդանացումը» այստեղ գրողին ինչ-որ չափով մոտեցնում է անցյալի գրականության այն ավանդներին, որով վերաստեղծվում էր պարզ հոգիների մեծ, նշանակալից ողբերգությունը: Սակայն, եթե անցյալում ողբերգությունն էր կյանքի բնական ընթացքը, ապա, հեղինակային մեկնաբանությամբ այժմ դրա ակունքը անբնական դրությունն է: Տվյալ դեպքում կարևորը մեկնակետն էր՝ սրտերազմը ծանր հարված է մարդկային հոգիների համար, մեկնակետ, որ գտել է գրական հարմար կաղապար: Պատերազմը երազներ է խորտակում, առաջադրում հարցեր, որոնց դանդաղ պատասխաններն անդամ ստեղծում են անելանելի կացություն:

Գ. Բենն, իհարկե, միշտ չէ, որ կարողանում է զարգացնել ու խորացնել այս սկզբունքը: Միևնույն գրքում դեռեղված են գործեր, որոնք այլ ձայն ու արձագանք են հիշեցնում: Ե՛վ սա կա, և՛ նա՝ կողք կողքի: Սակայն հենց նույն շարքում նույնչափ հետաքրքիր է «Կինը» վերնագրով պատմվածքը:

Գուրգենը բանակից հայրենի գյուղ գալով, իմանում է, որ սիրած կինը ամուսնացել է ուրիշի հետ: Զինվորի մի վերադարձ ևս, բայց այս անգամ նուրբ մի «նորամուծությամբ»: Արփիկը նման քայլի է դիմել ոչ թե այն պատճառով, որ Գուրգենը կռվում կորցրել է ձեռքը, այլ նրա համար, որ հոգնել է մենակ ու «անտեր» ապրելուց: Եվ ահա ամուսնու բացակայությամբ, բախտը կապում է մի հաշմանդամի հետ: Սկսելով հոգեկան դրամայից, հեղինակը թեև օրվա սոցիալական ողբերգության ոլորտը, ցույց տալիս պատե-

շաղմի կործանարար ազդեցությունը ժողովրդի տնտեսական կյանքում:

Նման տիպի որոշ նորություն էր բերում նաև Շ. Թաթևիկյանը իր «Բժշկուհին» պատմվածքով: Պաթետիկ որոշ վերամբարձություններ և անիրական եղրակացություններով հանդերձ, այնուամենայնիվ, Գայանեն պատերազմից դուրս է գալիս հոգեկան խռովքով ու կորուստով: Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը Թաթևիկյանը հոգեբանական անցումներով դարձնում է հավաստի ու համոզիչ: Հավաստի են հերոսուհու ինքնամոռաց քայլերը, համոզիչ են նաև կրկին կյանք մտնելու ձգտումները: Մեռնում է Գայանեի սիրած տղան, և նա երկար, շատ երկար ժամանակ չի մոռանում անցյալի գեղեցիկ հուշերը՝ իրենց հանգիստումներն ու զրույցները, երազներն ու հրաքափությունները: Ավելի ուշ, մտերմանում է մի նկարչի հետ. անկեղծ ու անշահախնդիր հարաբերություններ, փոխադարձ սեր ու հարգանք: Տղան ուղում է նրան պատկերել կտավի վրա: Աղջիկը, սակայն, խնդրում է նկարել այն սալորենու ճյուղը, որը զոհվածից մնացած միակ հուշանվերն է՝ նրանց վերջին տեսակցության խորհրդանշը: Նա չի կարողանում թաքցնել սեփական դրաման նույնիսկ երջանկության մեջ: Սրանից հետևում է, որ այդ երջանկությունը երբեք լիակատար չի լինելու: Սա է պատմվածքի ենթաբնագրային եղրակացությունը:

Նմանօրինակ նոր մոտեցումներով, պատերազմի վերջին տարիներից արդեն զգալի տեղաշարժ է ապրում փոքրածավալ արձակը: Թեմայի ակնարկային լուծումը աստիճանաբար նեղանում է, տեղի տալով պրական ավելի բարդ հնարաններին ու միջոցներին: Կարծես, այլևս չէր բավարարում հարցի ուղղակի պատասխանը: Սկսում են հյուսել խաչաձև գործողություններ ու հարաբերություններ, լարված պահեր ու վիճակներ, հոգեբանական պատկերներ և այլն: Իհարկե, շարունակում էին գրել ակնարկներ, բայց գրվում են նաև պատմվածքներ՝ նույնիսկ Գործող բանակում: Թող, որ այդ գործերը դեռ մասամբ զոհացնեն ժանրի պահանջները, բայց

սա միակ ուղին էր, որով անցել և անցնելու էր ժանրը իր զարգացման ճանապարհին:

Պատերազմական իրադարձությունների արտացոլման լակնարկային կամ հրապարակախոսական եղանակը անխուսափելի անհրաժեշտություն էր, անշուշտ, և ժամանակաշրջանի գրական ասուլիսներում քննարկված հարցի այն պատասխանը, ըստ որի պատերազմի մնացուն գեղարվեստական պատկերը տալու համար հեռանալ է պետք, ինչ-որ չափով արդար էր ու ճշմարիտ: Անհրաժեշտ էր որոշ չափով հեռանալ մոտենալու համար: Պարզ է, որ դա նաև գեղարվեստականության խնդիր էր, նյութը լայնությամբ ու խորությամբ ընդգրկելու, առաջնայինը երկրորդայինից զատելու խնդիր:

Ինչպես ասվեց, հերոսի «կենդանացումը» առաջադիմական քայլ էր վերլուծվող պատմվածքների թե՛ մեկ և թե՛ մյուս խմբի համար, որով սկսվեց բազմաթիվ խոչընդոտների հաղթահարման նոր շրջան:

Սակայն հերոսի «կենդանացումը» մի հարց է, որից նոր միայն սկսվում է գեղարվեստականությունը՝ արվեստագետին տալիս խորանալու և սահմանադատվելու, ընդարձակվելու և ծավալվելու հնարավորություն: Մարդը երկում պետք է ապրի. ամենահամակողմանի իմաստով, որպեսզի ստեղծագործողը իրավունք ունենա նրան սիրել կամ ատել, մեծացնել կամ փոքրացնել, գեղեցկացնել կամ ալլանդակել, տնել այն ամենը, ինչ ամեն դար ու ժամանակաշրջան թելադրում է գրականությանը:

Հենց այս իմաստով էլ հերոսի կենդանացումը սկզբնական էր, որից հետո, բնականաբար, հարկավոր էր ծավալվել՝ գաղափարական, ինչպես և վարպետության առումով: Սակայն այս պրոցեսը չամբողջացավ:

Կային, իհարկե, ստեղծագործական առանձնահատուկ դժեր, կոմպոզիցիոն, սյուժետային անակնկալներ, նախասիրած թեմաներ, կերպարի կառուցման սկզբունքներ, լեզվական, ութմային, շեշտադրական նրբություններ, պատկերի կերտման եղանակներ և այլն, և այլն: Կային, սակայն չընդգրկեցին գրական ողջ պրոցեսը:

Այս իմաստով բնորոշ է 40-ական թվականների արձակագիրների շարքում ամենաօթավաճներից մեկի՝ Վ. Անանյանի ստեղծագործությունը:

«Պարտիզանի արյունը», «Մարավ», «Որսորդի դատաստանը» և մի քանի այլ գործերում պատկերվում է ղինվորի հոգեկան ու ֆիզիկական տառապանքը, որը հաճախ ունենում է ողբերգական ավարտ:

Թշնամին ծանր հիվանդ պարտիզանին ենթարկում է անօրինակ տանջանքների, սակայն չի կարողանում նրանից կարևոր կամ անկարևոր որևէ տեղեկություն կորզել: Նա անդրդվելի է, որովհետև ունի հույս, որը ապրեցնում է, և համոզմունք, որը ոգևորում է նրան: Սակայն հարցն այն է, որ նա այս աշխարհից հեռանում է առանց հույսերի իրականացման, ինչը ողբերգական երանդ է հաղորդում նրա նկարագրին: Այդ իրականացածը տեսնում են ուրիշները, երբ նա կա իրավունք ունի տեսնելու:

Պատերազմը ամեն բայլափոխում ստեղծում է այնպիսի կացութայիններ, որոնց մեջ մարդը չի կարողանում իրադրժեկ նույնիսկ բնական պահանջները: Մարավը հագեցնելու համար հերոսը մոռանում է շրջապատում ինչ կա չկա՝ կյանքը, մահը և այլն, միայն թե մի ելք գտնի: Ոմանք գրտնում են, ոմանք՝ մոլորվում, բայց երկու դեպքում էլ ելման կետը մարդկային բնավորությունն է, որ հեղինակին տանում է իրականության ճշմարիտ արտացոլման ուղիով:

Ավելի ամբողջական ու հետաքրքիր է հին որսորդի ու գերու հանդիպման պատկերը: Գերին խնդրում, աղաչում է մի քանի բույսերով իրեն դուրս թողնել՝ կարիք ունի, անհարմար է բոլորի ներկայությամբ..., երգվում է «մինուճար երեխի արևով» ու «մոր գերեզմանով», որ փախչելու փորձ չի անի: Որսորդը, որ այժմ կոչված է պաշտպանելու հայրենիքը, տուգի է տալիս: Դրանք այնքան սուրբ երգումներ են, որ նրա մոտ կասկածներ, եթե կային էլ, չեն թողնում. «Բա կաթնատու մոր գերեզմանովը սուտ երգում կուտի»,— հանդիմանում է նա իրեն զգուշացնողներին: Բայց գերմանացին ճշգրտորդում է: Երկրորդ անգամ նրանք հանդիպում են բայց

դաշտում, ճակատամարտից հետո, երես առ երես: Հերմանը վիրավոր է: «Ասենք, վիրավորին սպանելն էլ մի մեծ քաջություն չի, օրենքն էլ է արգելում»,—մտածում է Ակոփր և չի կարողանում նախորդ գեպքի համար, որն իր հնգօրյա բանտարկության պատճառը եղավ, վրեժ լուծել: Ավելին, կապում է նրա վերքը և թողնում գյուղացիներից մեկի տանը, որպեսզի գործերը ավարտելուն պես դա տանի ուր հարկըն է: Որոշ ժամանակից հետո, վերադառնալով, տեսնում է գյուղացու խրճիթը բոցերի մեջ: Այդ Հերմանի գործն է, որ կրկին փախուստի է դիմում: «Որսկան Ակոփի մեջ կարծես մի բան գղրղոցով փուլ եկավ և իր հետ կործանեց, տակով արավ նրա պապենական բարությունը: Եվ լուռեցի որսկանը, որ իր կյանքում ոչ մի մարդու վատություն չէր արել, «դումդում» փամփուշտը հանեց պալուսակից, տենդագին լցրեց հրացանը ու ահարկու ձայնով որոտաց՝ «Նամարդ...»: Եվ նշան բռնելով, ձգանք քաշեց: Գերմանացու գանգի կտորներն օդն թռան...»: Նա հաղթեց, բայց և կորցրեց մի թանկագին բան. հանկարծ պարզվեց, որ կյանքի ու աշխարհի մասին որսորդի բարի, հնամենի պատկերացումները արդեն հնացել են:

Վ. Անանյանն իր գեղարվեստական դավանանքով նյութի անմիջական մատուցման կողմնակից է, մի անմիջականություն, սակայն, որը որոշ գեպքերում խոսքը հասարակացնելու վտանգ ունի, կյանքի ու գրականության սահմանները վերացնելու վտանգ:

Որ սովետահայ պատմվածքի զարգացումն ընթացել է նկատելի վերելքներով ու վայրէջքներով, դրա ապացույցն են նաև առանձին այնպիսի գրողների պատմվածքները, ինչպիսիք են Դեմիրճյանն ու Զորյանը: Նրանք գալիս են, ինչպես հայտնի է, սովետահայ պատմվածքի նախասկզբից. և Հայրենական պատերազմի տարիներին արդեն բազմավաստակ ձանապարհորդներ էին: Եվ ահա նրանց ստեղծագործության մեջ ևս հանդիպում ենք գրական այնպիսի միտումների, որոնք վերաբերում են ժանրի զարգացման որոշակի շրջանի ընդհանուր վիճակին:

Դեմիրճյանի «Անխուսափելին» պատերազմի մասին պատերազմի տարիներին գրված լավագույն պատմվածքներից է: Հազար անգամ կրկնված ծանոթ կացությամբ՝ դերմանայի սպայի ու պարտիզանի հոր հանդիպումը, — Դեմիրճյանը խոհական խոսք է հյուսում շարի ու բարու, մարդկային ըստեղծարար ձգտման ու կործանարար հոգեբանության շուրջը: Սպան, շնայած բոլոր ջանքերին, չի կարողանում հորից որդու վերաբերյալ որևէ տեղեկություն կորզել: Վերջինս մոռնչ, համառ, անկոտրուն հայացքով է պատասխանում նրա սպառնալիքներին: Հայացքը... Սա ամփոփ մենախոսություն է, որով Դեմիրճյանի գրչի տակ բացահայտվում են կողմերը՝ նրանց երեացող ու չերեացող ուժերը: Սպան, ինչպես պետք էր սպասել, մահվան վճիռ է արձակում և իսկույն իրագործել տալիս դա, որից հետո, իր կամքից անկախ, համակվում է ծանր, սպանիչ տրամադրությամբ: Նրան թվում է, թե ուր որ է՝ երեկոյան, վաղը, մյուս օրը մեռած հոր կենդանի որդին գալու է իրենից վրեժ առնի: Նա իրեն զգում է անհույս դատապարտվածի վիճակում, որտեղից չկա փրկություն ոչ մի ճանապարհ: Պատմվածքի այս հատվածը տիպիկ դեմիրճյանական է՝ շարի պարտության ու լավի հաղթանակի անխուսափելիության, ասես, միստիկական հավատով: Եվ որդին գալիս է... Նա գալիս է աննկատելի, որպես «մի կերպարանք», տեսիլք, ինչին հավասարաչափ հավատում ու չես հավատում: Գրողը նկարագրում է նրա դեմքը, բայց դրանով ոչինչ չի կոնկրետանում ու պարզաբանվում, այնքան բնական է ու անխուսափելի նրա հայտնվելը, և այս «անորսալիությունը» ամեն ինչ ավելի է դարձնում հասկանալի՝ հեղինակին բնորոշ աշխարհընկալման տեսանկյունից:

Դեմիրճյանի պատմվածքները միշտ էլ առանձնանում են խորքով ու մասերի համաշափ մշակվածությամբ, որին, տրվելով ղեկպոս, հասնում է մարդկային հոգու մանրակրկիտ ընթերցումով ու լեզվաոճական հնարանքների յուրովի կիրառումով՝ հենց լեզվաոճական, ոչ թե լեզվական ու ոճական, քանի որ նա տեսականորեն, ինչպես և զործնականում ձգտում էր դրանք ձուլելու շափ մոտեցնել միմյանց, հասնել

գեղարվեստական արտահայտչականության: Այս սկզբունքով է գրված և նրա մյուս փոքրածավալ երկը՝ «Շունը»:

Այստեղ համարյա կրկնվում է վերը բերված սյուժեն: Գերմանացի լեյտենանտը չի կարողանում հանդուրժել հակառակորդի շան «ազատ, բնական, ազնիվ հայացքը» և նրան նախ գնդակահարում է, ապա խեղանդամում: «Շունը հավաքեց իր վերջին ուժերը և իրեն գցեց մոտակա դաշտը: Անդամ իր մահվան մեջ, անգամ այլանդակված վիճակում համակրելի էր նա և գեղեցիկ իր թարմ, առողջ փորոտիքով, կախ ընկած մաքուր լեզվով, մարդարտաշար ատամներով և խելացի աչքերով, որոնց մեջ մարում էր թախծալի մի տենդոտ շող: Շունը դողաց, ոտները շռեց և շունչը փչելով պառկեց իր տերերի լայնանիստ տափաստանում», — խոհական այս վերջաբանը կարծես արթնացնում, վերծանում է մի զիծ այն ամենից, ինչը բնորոշ էր նրա երկարամյա մեծ վաստակին. կարևոր կամ անկարևոր յուրաքանչյուր երևույթից պեղել և հայտնագործել մարդկային ուրախ և տխուր, երջանիկ և դժբախտ գոյությամբ պայմանավորված կենսական իմաստ և խորհուրդ:

Զորյանի պատմվածքին ևս օրգանապես անհարիր էր ձակատի ու թիկունքային կյանքի արտացոլման «միտինգային ոճը»:

«Տազնապի օրերին» պատմվածքի հերոսուհին մտահոգված է հեռավոր ռազմաձակատում գտնվող ամուսնու և ռմբակոծվող քաղաքում ապրող երեխաների ձակատագրով: Մոռացած իրեն՝ նա լցված է կյանքի և մահվան սահմանագծում կանգնած հարադատների համար տազնապով: Նրանք կարող են ապրել, բայց կարող են և մեռնել՝ այսինքն, ամեն ինչ պատահականությունից է կախված: Պատահականությունը դարձել է բնական ընթացք և ուղղություն է տալիս անհամատեղելի երևույթներին, զարմանալի թեթևությամբ դնում միևնույն հարթության վրա: Նյութի նման մշակումը, որ դրամատիկական ուժեղ շեշտ ունի, արդեն գնահատելի է, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ դրամատիզմի պակասը ժամանակաշրջանի պատմվածքներից շատերի հիմնա-

Սկան թերությունն էր: Կարգադրություն է լինում բոլոր երեսաներին տեղափոխել ապահով վայրեր: Ճանապարհի սրտ-ըստություն է տեսնում նաև Աննան: Կայարան մեկնելիս, նա մի քանի բոսկով մտնում է հիվանդանոց, ուր պաշտոնավարել է շուրջ տասը տարի, մնաս բարե ասելու մտերիմ-ներին ու ընկերներին: «Ինչպե՞ս. բժշկուհին մեզ թողնում է՝ զնա», — զարմացած հարցնում են նրա հարկաբաժնի վերա-վոր, օգնության կարոտ ղինվորները: Անձնական ապահո-վության ու հասարակական պարտքի զգացմունքների կարճ, բուռն պայքարում հաղթում է վերջինը, և նա որոշում է մնալ հայրենի քաղաքում, որն արդեն պաշարել էր թշնամին: Կա-տարվում է մեծ հերոսություն, այնպիսին, որը հակառուժ ունի և որով ստեղծագործության մեջ ապահովվում է այն, ինչ կոչվում է գեղարվեստականորեն պատճառաբանված քաջ: Տվյալ սխրանքը կառուցված է կորուստի վրա, կորուս-տը՝ սխրանքի, մի փոխադրեցություն, որ չկար կամ հա-մարյա բացակայում էր վերլուծված նախորդ որոշ պատմը-վածքներում:

«Տխուր մարդիկ» ժողովածուի «Թաքուն, կամացուկ հա-ռաչող վշտի աշխարհը» Զորյանը տասնամյակների բովով, որոշ չափով բեռնաթափելով, բերում հասցնում է մինչև «Պարզ հոգիներ» գիրքը, կարծես ցանկանալով մեկ անգամ ևս ստուգել տարիներ առաջ մշակված գեղագիտական դա-վանանքի կենսունակությունը: Տխուր մարդիկ պարզ նկա-րագիր ունեն, պարզ հոգիները համակված են պատերազ-մական ժամանակների հարուցած տխրությամբ: Սա, իհար-կե, չի նշանակում, թե գրողը զբաղվում է գոած մեղեդու տարբերակով, այլ որ կյանքի անընդհատ շարժման մեջ գեղարվեստական ճշմարիտ խոսքը միշտ էլ կարող է գտնել իր ասելիքը:

«Մայրը» պատմվածքի Մարգարիտ մոքիբը աշխարհից ու կյանքից արդեն «ձեռնթափ» ծեր կին է, միակ «մտածու-թյունը»՝ որդին, առողջ ու աշխատասեր մի տղամարդ, որին նա վերաբերվում է ինչպես երեխայի: Պատերազմը բաժա-նում է նման սիրով ու երկյուղածությամբ կապված հարա-

զատաներին, նրանց առջև դնում ծանր հարցեր: Եվ ահա կարծես «դերբնական» ուժով վերականգնվում է մահվան շևտին կանգնած կնոջ արտաքին ու ներքին ամբողջ աշխարհը: Այս վերականգնվելը այն նոր ու թարմ հնչերանգն է, որ բացակայում էր «Տխուր մարդիկ» գրքի սլափածքներում: Այստեղ մարդկանց տխրությունը, ցավը, վիշտը, ասես, տրված էր վերուստ՝ այդպես էին ծնվում, ապրում և մեռնում:

Երիտասարդական աշխույժով պառավը հագուստ և ուտելիք է պատրաստում թշնամու դեմ մարտնչող որդու և նրա ընկերների համար: Աննշան թվացող այս զբաղմունքով նա կապվում է մեծ առօրյային, լցվում ապագայի հավատով: Մի կողմից, նա հաղթում է տխրությանը, մյուս կողմից՝ պարտվում կամ տեղի տալիս, և դրա պատճառը իրեն և որդուն վիճակված հավասարաշափ ծանր ճակատագրի մեջ է— կարող է հանկարծ մեռնել և շտեմնել Ավագին, բայց կարող է և ապրել ու հանկարծ շտեմնել նրան: «Մինչև Ավագը չգա, երեսը տեսնեմ, չեմ մեռնի»,—կարծես իր սարսափելի ենթադրությունները վանելու միտումով, հաճախ կրկնում է նա: Միևնույն անձնավորության ներսում սկզբունքորեն հակառակ տրամադրությունների առկայությունը նույնպես նորություն էր նրա վաղ շրջանի պատմվածքների համեմատությամբ և ընդլայնում էր գրողի ստեղծած մարդկային կերպարների պատկերասրահը:

Զորյանի առաջին պատմվածքների հերոսները միայնակ մարդիկ էին՝ չհասկացված, սահմանափակ հնարավորություններով, աշխարհից անտեղյակ, անորոշ կացության դատապարտված մարդիկ: Նրանք կյանքի հորձանքից դուրս շարտված «տխրություններ» էին, որ եթե ցանկանային էլ այլ կերպ ապրել չէին կարող: «Պարզ հոգիները» էապես հակառակն են:

«Կաղ Կարոն» սլափածքի սյուժեն ծավալվում է ի ծնե ֆիզիկապես հաշմանդամ մարդու բախտի շուրջը: Հասկանալի սլափածքով, նրան բանակ չեն տանում. «Պետք չեկար... քեզ տղամարդ ասողին»,—կատակում են ընկերներն

ու ծանոթները: Նման խոսքից, նրա դեմքը ժպտում է, սիրտը՝ ցավում: Նա ապրում է երկու կյանքով՝ տեսանելի, ուր ամեն ինչ պարզ է ու հեշտ, և անտեսանելի, որտեղ շատ բան բարդ է ու դժվար: Վերջին վիճակում նա միշտ ինքն իր հետ է՝ համարյա անհաղորդ աշխարհի վայելքներին և մեծ մասամբ սխալ գնահատված շրջապատի կողմից: Պատերազմի ամբողջ ընթացքում նա օգնում է, մխիթարում, հուսադրում է համագյուղացիներին, բայց դա ընկալվում է ոչ այլ կերպ, քան բարի մարդու սովորական արարք, որ չի կարող, եթե ուզի էլ, շրջապատի վշտին անտարբեր մնալ: Եվ չկա մեկը, որ ասի, թե նա այդ անում է նաև իր բարձր կարողությունները հաստատելու, հավասար ձանաչվելու համար: Այս առումով ուշագրավ է ամայի դաշտում նրա մենամարտը գայլի հետ: Նա անզեն հաղթում է կատաղած գազանին, սակայն ոչ միայն չի ազատվում բարոյական կաշկանդումներից, այլև դրանք ավելի են շատանում: «Ոտդ քիչ էր, այ մարդ, գնացիր ձեռքդ էլ սախատեցիր...», — հանդիմանում է կինը, կանգնեցնելով նրան նոր երկրնտրանքի առջև:

Ինչպես իրենց ողջ գործունեության ընթացքում, այնպես էլ 40-ական թվականներին, Դեմիրճյանն ու Զորյանը հավատարիմ մնացին մարդագիտության ճշմարիտ արվեստին, մարդուն պատկերեցին բնական վիճակներում՝ նրա հատկանշական կողմերով, դրանով իսկ մեծապես հարստացնելով պատերազմական ժամանակները արտացոլող գրականությունը:

Անվանի գրողներն առաջնորդվում էին այն ճշմարիտ ըսկրպեունքով և մտահոգությամբ, ինչ շարադրել է Դեմիրճյանը դրամատուրգիայի առիթով. «Խորհրդային դրամատուրգիայի ուշագրավ երևույթներից մեկն էլ այն եղավ, որ դրական և բացասական հերոսների գծագրման մեջ անհամաչափություն էր առաջ գալիս: Բացասական տիպերը տրվում էին ուժեղ զուլներով, իսկ դրականները՝ ավելի թույլ: Շատ-շատերն են հարց տալիս, թե ի՞նչ է սրա պատճառը: Իհարկե, երեխայություն է կարծել, թե դա բխում է դրամատուրգի

մտադրութիւնն ից: Ոչ: Դրամատուրգը ջանում է ուժեղ ներկայացնել իր դրական հերոսին: Բայց հաճախ ստացվում է թույլ..., — գրում էր Դեմիրճյանը և այնուհետև բացատրում: — Նախ պետք է ասել, որ միայն մեր դրամատուրգիայի մեջ չէ այդ երևույթը և միայն դրամատուրգիայի մեջ չէ: Համաշխարհային գրականութեան և դրամատուրգիայի մեջ այդ երևույթը նկատվել է բազմաթիւ գործերի մէջ: Մենք կարծում ենք, որ բազմաթիւ այլ պատճառներից մեկն էլ այն է, որ դրամատուրգը չի նայելով իր բացասական հերոսին՝ նրան տալիս է ռեալիստական գույներով: Իսկ դրական հերոսին «խնայելով» աշխատում է կերպավորել շատ լավ և դուրս է բերում նրան օժտված նաև շատ վերացական գծերով: Սա գրկում է դրական հերոսին մարդկային իրական հատկութիւններից: Բայց սա բավական բարդ պատճառներից է առաջ դալիս: Բացասական հերոսը ամեն էպոխայի համար վերջացող մարդն է կամ ցանկալի է համարվում, որ վերջանա: Բացասական պերսոնաժը դատաւարտված է արդեն: Նա իր մեջ կրում է այն ամենը, ինչ որ համարվում է այլևս վնասակար, խոտելի: Իդեալականացնելու ոչ կարիք ունի նա, ոչ էլ ցանկութիւն կա իդեալականացնելու նրան: Նրա կերպարը տալիս է դրամատուրգը չի վախենում սխալվել: Նրան նկատում է համարձակ, առանց ցերեմոնիայի: Սակայն դրական հերոսին կերպավորելիս դրամատուրգը դուրս ունի իր ժամանակի ամենանվիրական գաղափարների հետ: Դրական հերոսը այդ նվիրական գաղափարների կրողն է: Նա մեր այսօրը լինելով հանդերձ՝ նաև վաղն է: Նրա մեջ դրամատուրգը այնքան լավ հատկութիւններ է դնում, որքան որ իրականում այդ հերոսն ունի և որքան որ ցանկանում է ավելացնել նաև դրամատուրգը: Դրական հերոսի մեջ խտացնում է նա շատ առաքինութիւններ, գնում է նրան վերացական գծերով օժտելու ձանապարհով: Բայց բանն այն է, որ դրամատուրգը պատկերավորելով իր դրական հերոսի ներքին, գաղափարական կողմը, մոռանում է նրա մյուս՝ մարդկային, կոնկրետ, կենդանի գծերը: Այս կապալուցութեամբ կարևոր է հիշել խարակտերների կերպավորման

սրբութեամբ: Ի՞նչ բան է խարակտերը: Դա նախ և առաջ մարդ է: Մարդկային հատկութիւնները միայն կարող են խարակտերի ստեղծման հարցում օգնել: Առանց խորքը թափանցելու, առանց ինքնատիպ գծերի, առանց մարդկային կենդանի հատկութիւնների խարակտեր չկա: Խարակտերը որքան ընդհանրացում է, այնքան էլ կոնկրետ է, «տվյալ դեպքում» է: Խարակտերը պետք է հանդես գա իր մտքերով ու ասարումներով, իր յուրահատուկ գծերով: Այլապես նա կդառնա վերացական մարդ: Սխալ է հասկացվել կերպարները տալու ձևը: Կարծես բոլոր հերոսները միեւնոյն հոգեբանութիւնը, միեւնոյն գծերն ունեն: Միօրինակ կերպավորումը աղքատացնում է հերոսին... Խարակտերները կյանքում են, իրենց բնական միջավայրի, իրենց յուրահատուկ պայմանների մեջ: Այնտեղ պետք է որոնել խարակտերները»¹¹:

Դեմիրճյանը նշում է տեսականորեն ճիշտ ու նրբորեն դիտլած մի քանի պատճառներ, որոնք դրամատուրգիայի, ինչպես և պատմվածքի ժանրը կանգնեցրել են գեղարվեստական, ձևի ու բովանդակութեան առումով չգոհացնող վիճակի առջև: «Վերացական գծերը», «իրական, կոնկրետ, կենդանի հատկութիւնների» բացակայութիւնը, գոնաւարդման տենդենցը և այլն, իհարկե, նշանակալից արգելքներ են կյանքի նոր, պատմականորեն առաջավոր, մարդկայնորեն վեհ երևույթների կերպավորման բարդ ճանապարհին, սակայն ամենամեծ արգելքը, թվում է, տեսական ու սրակտիկ այն սխալ պատկերացումն էր, երբ պահանջվում էր ստեղծել մաքրարյուն բացասական ու մաքրարյուն դրական կերպարներ: Առաջինը ո՞վ է պահանջել ու ստեղծել՝ դժվար է ասել, բայց շատ հեշտ է ցույց տալ սրա օրինականացման ամբողջ ընթացքը:

Իսկ միթե՞ «մաքրարյուն» են Թումանյանի էպիկական կերպարները և Բակունցի քնարական տիպերը և շատ ու շատ այլ տիպեր: Իսկ Շուրխովի «Մարդու ձակատագիրը»

¹¹ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Հայպետհրատ, Երևան, 1963, էջ 208—210:

պատմվածքի հերոսը. չէ որ նա անուղղելի, անմոռանալի վիրավորանք է հասցրել մտերիմին, բայց սա չի խանդարել, որպեսզի նա լինի լայն ճանապարհի մարդ: Նման բնավորությունները այնպես, ինչպես կան, չեն խթանում արդյոք ու կազմակերպում նոր ու առաջավոր երևույթներ: Խթանում ու կազմակերպում են, որովհետև նորն ու առաջավորը ճարտասանական կեցվածքի մեջ չէ, որից նրանք զուրկ են, այլ զգացմունքի ու մտքի հարստության, նպատակի ու ասլիակերպի գեղեցկության մեջ, ինչին կապված են այդ կերպարները իրենց ընդհանուր նկարագրով: Այնպես ինչպես կան՝ նրանք կյանքի ու աշխարհի իդեալներ ու երազներ են տալիս՝ մղում են Անուշի պես ինքնամոռաց սիրո, Պետու նման հարազատ զգալ շրջապատը և այլն: Նրանք դրական են բացասական գծերով հանդերձ և ոչ մաքրազարգված սխեմա, այսինքն՝ մարդ են, մարդկային հատկություններով: Եթե ստեղծագործության մեջ գործարար մարդը կա և ոչ հեղինակի ձեռքով լարած մարդ-խաղալիքը, ապա նա ինչպե՞ս կարող է մաքրազարգված խրովիլակ լինել: Հենց սա նկատի ունեն և ունեն սշխարհի խոշորագույն գրողները, երբ իրենց հայացքը սևեռել և սևեռում են բնության ու մարդու խոր ու հետաքրքիր կապերի վրա:

Ժամանակակից սովետահայ գրականությունն ու գրականագիտությունը արդեն նկատելիորեն հրաժարվել են մոտեցման ու գնահատման նշված մտայնություններից: Դրանք հիմնականում գեղարվեստական այն երկերն են, որոնց մեջ գրողը հետապնդում է կյանքի ճշմարտությունը հայտարարելու և բացահայտելու ճշմարիտ նպատակներ:

Փոքրածավալ արձակի դարգացման այս շրջանում հետաքրքիր երևույթ էր Վիգեն Խեչումյանի «Զվարթնոց» պատմրվածքաշարքը:

Խեչումյանին օտար է կերպարի կերտման անցյալդարյան մոտեցումը, ներկադարյանի որոշ գծեր՝ նույնպես: Նա մարդուն չի քանդակում, որ տեսնեն ու շոշափեն, այլ վերածում է երաժշտության, որ լսելով զգան ու հասկանան: Այս սկզբունքով են գրված Բակունցի «Այու սարի լանջին», «Խո-

Նարճ աղջիկը», «Միրհալ» երկերը, Դեմիրճյանի «Չար-
պյահ», «Գիրք ծաղկանց» պատմվածքները: Նրա հերոսների
արտաքին ու ներքին նկարագրում չպետք է «կերպարի» ու
«տիպի» կանոնիկ բովանդակություն որոնել: Նման բովան-
դակության որոնումը, տվյալ դեպքում, կլիներ անօգուտ,
քանի որ հեղինակը իր առջև դրել է այլ խնդիրներ և դրանց
թելադրանքով օգտագործել արտահայտչական այլ միջոցներ:

Յուրահատուկ է հեշումյանի ստեղծագործական աշխար-
հը, որի թելադրանքով նա չի կիրառում կերպավորման թան-
ձրը գույներ, որոնք համապատասխան վիճակներ են ես-
թադրում: Պատմվածքների գործողությունը ներքին է, հե-
րոսների հույզերում ու մտորումներում, լինելիության ուղու
տրոնման և ընդհանրացման մեջ, որը և անցնում է գրողի ամ-
բողջ ստեղծագործության միջով: Պատմվածքից պատմվածք
զարգանում է այն գաղափարը, որ պետք է հաղթի ոչ թե
սուրը, այլ միտքը, բարի արարքը, մեծ գործը, ինչը մեկ
անգամ չէ, որ հաստատվել է հայ ժողովրդի հավարամյա
գոյության ընթացքում: Խեշումյանը ստեղծում է պատմա-
կանության և արդիականության սահմանագծում կանգնած
պատմվածք, նրա հայացքը մեկ ետ է ուղղվում և մեկ առաջ,
դրանով երկը դառնում է երբեմն անցյալի ու երբեմն ներ-
կալի գործ: Թվում է, պատմականի ու արդիականի խնդիր
տվյալ դեպքում չպետք է դնել, պետք է դնել ստեղծագոր-
ծական տեսանկյան ու առանձնահատկության խնդիր: Նա
ներկալի մեջ անցյալ է դիտում և անցյալի մեջ դիտում է
ներկա:

Շատ են դժգոհում նաև խեշումյանի լեզվական մտածո-
ղությունից: Ճիշտ է, այդ մտածողությունը նկատելիորեն
չեղվում է արդի գրական լեզվից, բայց արդյո՞ք արդի գրա-
կան լեզուն աչնպիսին է, որ որոնումներ, շտկումներ ու լրա-
ցումներ չի ընդունում: Իրականում խեշումյանը օգտվում է
մի հաչերենից, որը տարիների ընթացքում թերևս մոռաց-
վել է: Դա Բակունցի հաչերենն է:

Սակայն Բակունցի հաչերենը (այս արտահայտությունը,
իհարկե, պայմանական է) խեշումյանը ենթարկում է բառա-

կազմական ու շարահյուսական որոշ ձևափոխություն՝ հարադիրների ստեղծում, արմատների հնարավոր զուգորդում, ածանցների զեղչում, կրկնություններ, հակադրություններ, շրջադասություններ, որոնք ոչ թե լեզվական կամայականություններ են, ինչպես հաճախ ենթադրվում է, այլ ռիթմական երանգներ: Երկու դեպքում էլ ներքինը նույնն է, արտաքինն է ինչ-որ շափով տարբեր, զանազանվող:

Խոսում են նաև խեղումյանի գրաբարամոլության մասին, բայց այդ երբվանից է, որ գրաբարը դադարել է հայերենի հիմքը և խարխալը լինելուց:

«Աշխարհաբարի օգնական ֆոնդը V դարի խոսակցական գրաբարի բնակազմն է, նրա հին հիմքը: Դա օրգանական գրաբար էր «ինգնագրաբար», V դարի ժողովրդի խոսակցական լեզվի իր իսկ բաղկացությունը: Իսկ նրա միջի հետագա ներթափանցումները՝ արտաքին եկամուտ տարրերն են, որ աշխարհաբարը ստացավ հետին դարերում օրգանապես, բնական ճանապարհով: Սրանով V դարի գրաբարը եղել է աշխարհաբարի ոչ թե խորթությունը, այլ հարազատությունը,—գրում էր լեզվի հարցերին այնքան գիտակ Դեմիրճյանը:—Թե աշխարհաբար նախատիպ լեզուն, և թե վերջնական ձև ստացած ներկայի գրական լեզուն ոչ թե գրաբարի բեկորներից և այլ եկամուտ տարրերից բաղկացած մի կոնգլոմերատ են, այլ V դարի խոսակցական գրաբարի կամ բարբառի այն հիմնական լեզուն, որ ժողովուրդը զարգացրեց դարերի ընթացքում թե իբրև Արարատյան բարբառ, և թե գրավոր նախատիպն այդ լեզվի»¹²:

Դեմիրճյանը այս սկզբունքներով ստեղծեց «Վարդանանքը», ապացուցելով աշխարհաբարի «հարազատությունը» գրաբարին, և թեև հաջորդ հրատարակությունը ենթարկեց լեզվաոճական սրբագրման, սակայն դա ոչ թե հրաժարում էր սկզբունքից, այլ տուրք քննադատությանը, որ գրողի «մշակած» բառակազմությունն ու շարահյուսությունը համարեց

¹² Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8. Հայպետհրատ, Երևան, 1963, էջ 372—373:

սխալ ու արտառոց: Լեզվաբաններն ու գրականագետները դեռ կղբաղվեն վեպի տարբեր տպագրությունների համեմատական քննությամբ՝ ժամանակակից գրական լեզվի զարգացման ներքին տենդենցները որոշելու առումով, որի համար վեպը հարուստ ու հետաքրքիր նյութ է մատակարարում: Հետևելով մեծերին, նման փորձեր է կատարում նաև Խեչումյանը, քանի որ լեզուն կարելի է կատարելագործել նաև հետադարձ հայացքով: Նա հաճախ դիմում է աշխարհաբարի «օրդանական ֆոնդին»՝ ժողովրդի «խոսակցական գրաբարին», որի շեշտերն ու երանգները հարմար են իր ստեղծագործության ձևին ու բովանդակությանը: Խեչումյանը այս և մյուս երկերում օգտագործում է անցյալի ոչ թե մեռած, այլ կենդանի ավանդները, որոնց նշանակութունը ժամանակակից գրական լեզվում մեծ է և կարևոր:

Բայց դառնանք «Զվարթնոցին». ժողովածուի առաջին քրննադատներից Խ. Սարգսյանը իրավացիորեն նկատել է, որ Խեչումյանի պատմվածքների «մեկնակետը հայ միջնադարյան դրժագրությունն է ու մանրանկարչությունը: Երկարատև շփվելով ձեռագրերի հետ, ծանոթանալով նրանց բովանդակությանը, մտորելով նրանց զարգարանքի մասին—հեղինակը բավականին ընտելացավ նրանց, ձևագիրը նրա համար դարձավ մի տեսակ թափանցիկ, նա սկսեց պարզ պատկերացնել իրեն այն կոնկրետ միջավայրը, որի ծնունդն է այդ ձևագիրը ու այն կոնկրետ մարդկանց, որոնց ջանքերով առաջ եկավ նա: Տառերի ու զարդերի ետևում նա տեսավ մարդկային հույզ ու մտորում»³:

Կոնկրետ միջավայր և մարդկային կոնկրետ հույզեր ու ապրումներ են վերարտադրված «Զվարթնոցի» պատմվածքներում, պատմական հեռավորությունից իմաստավորված միջավայր, հույզեր ու ապրումներ:

«Լճակի ափին, աշնան արեգակի շողերի տակ, Ալրարատ աշխարհի պերճ դույնների մեջ՝ Հովնանն սկսեց նկարել իր

¹³ Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, Երեւան, 1946, էջ 183:

սիրած աղջկան՝ Աստվածամոր փոխարեն»։ «Աստվածամայր» պատմվածքում սա միակ նախադասությունն է, որ որոշակի ակնարկում է հեռավոր անցյալը՝ տասներորդ դարում կրոնական պատկերացումներին աշխարհիկ ոգի, կենդանի նկարագիր հակադրելու ձգտումը, որ կոչվում է մտավոր ու հոգևոր վերածնություն։ Հովնանը սուրբ գիրքը ղարդարում է կենդանիների, թռչունների, ծաղիկների, հարազատ մարդկանց իրական պատկերներով։ Եվ ինչպիսին նրա գործն է, այնպիսին էլ ապրելակերպն է։ Վանք մտնելու և «ամենակարող» տիրոջը ծառայելու վանահոր առաջարկը նա մերժում է ամուսնությունից։ «Հովնանը փեսայացավ։ Անահիտն հարսնացավ ի թվին...»։ Եղած-չեղածը այս է. չկա ծավալվող սյուժե։ Ընդգծված կերպար ևս չկա, պատմական ստույգ իրողություն նույնպես՝ «ի թվին...»։ Սակայն կա խոհ, տրամադրություն, իմաստավորված հույզ։

Խեղումյանը շարունակում է հայկական միջնադարյան մանրանկարչությունով սկսվող և առայժմ Հակոբ Կոջոյանի արվեստով ավարտվող արվեստի այն ուղղությունը, որի էությունը ոչ թե տառացի անշարտությունն է, այլ ուրվագծային հավանականությունը, ինչը մշտաբան կասկածով ու հավատով է լցնում հոգին։ «Աստվածամայրը» ռեալիստական է այնքանով, որքանով նրա մեջ արտահայտված խոհերն ու ղգացմունքները պայմանավորված են իրական ու կենդանի հարաբերություններով։ Այդ հարաբերությունները գտնվում են երկից դուրս, երկի մեջ տրված է միայն դրանց ուրվագիծը։ Հեղինակը դրանք լուրջ հաշվի է առնում, միայն նկատի ունի և հիմնականում մտահոգված է հույզերի ու մտորումների լայն ու խոր կերպավորումով։ Նրա պատմվածքների հյուսվածքում բացակայում են մարդկանց միջև գոյություն ունեցող արտաքին կապերը (Հովնանը սիրեց Անահիտին, թե՛ Անահիտը սիրեց Հովնանին), նա առավելապես գծադրում է կեցության ուղիների ներանձնական որոնումներ՝ ընդհանուր մի բան, որ մատուցվում է շոշափելի կոնկրետությամբ։

Այս ընդհանուրը կոնկրետ մարմնավորում է գտել հատկապես «Ցայգածաղիկ» ստեղծագործության մեջ: Պատմը-վածքի «սյուժեում»՝ Գնելի ու Հրանուշի «սիրավեպում» կըր-նին ծավալվում է մարդկային գեղեցկության ու կատարե-լության թեման: Աղջիկը գեղեցկության մարմնացում է, տղան՝ կատարելության խորհրդանիշ: Եվ այս «խորհրդա-նիշը» նույնպես հատկանշական է և ուշագրավ: Խեղճմյանի գրեթե բոլոր հերոսները ամփոփում են իրենց բնական հա-րավորություններից ու կարողություններից անհամեմատ ավելի բազմազան երևույթներ: Գնելը հորից ժառանգել է ղեղ պատրաստելու և օգտագործելու գաղտնիքը, որը շա-րագրված է մագաղաթյա մի հին բժշկարանում: Ժամանա-կակից ըմբռնումով՝ եկել և նստել է պատրաստի հարստու-թյան վրա: Գրողը նրան և նրա նմաններին երբեք չի հա-նում շիտակ ձանապարհից, իր մշակած «սյուժեից»՝ հար-կավոր է տիրել գիտությանը, արվեստին ծառայել և այլն, որոնք հայ ժողովրդի լինելության գլխավոր տարրերն են: Գրողի ըմբռնումով՝ այս հարցում երկու կարծիք լինել չի կա-րող: Եվ հայտնվում է միայն մեկ կարծիք, հայտնվում է բա-ցնիրաց, առանց երկմտանքի, հավատով: Եվ որովհետև երկ-մտանք չկա, հերոսը «հնաբավորություն չունի» տառապան-քով ու կասկածանքներով վերջնական ընտրություն կատա-րելու, ինչ-որ տեղ տառապանքով ու կասկածանքով կատար-ված վերջնական ընտրությունը նրան մատուցվում է որպես ստուգված ճշմարտություն: Որդին պետք է շարունակի հոր գործը, քանի որ դա է բարին ու գեղեցիկը, և քանի որ դո-լություն չունի ավելի օգտակար այլ ձգտում և ղեգումներ: Ցայգածաղիկի հեքիաթային ու անիրական նկարագիրը այն սիմվոլն է, որի բաղկացուցիչ մասերն են կյանքն ու սերը: «Շառագունված արևելքի վրա արշավում էին ամպերի փրխ-րուն քարավանները... Այդ սուրբ պահին խոլ ծերայերի վրա բացվում է ցայգածաղիկը, և ցողն իջնում է նրա կուսական թերթերի վրա, սրսկում կյանքի, սիրո անարատ արբունքով»: Բակունցի հանրահայտնի «Ալպիական մանուշակը» ևս ամ-պապատ ու ցողակաթ սիմվոլ է, բայց բոլորովին այլ բո-

վանդակութեամբ: Սակայն որքան էլ տարբեր, նրանք տարբեր ուժով գեղագիտական միեւնոյն սկզբունքն են կիրառում՝ հնչեցնել անորսալի իրողութեան հուզական լարը: Խեչումյանը «կյանքի, սիրո անարատ արբունքից» այն կողմ չի անցնում: Սա նրա բաղմամբիւ ստեղծագործութեանների և իրականութեան սահմանագիծն է, որ հազվագեպ է խախտւում: Բակունցը խախտում է միշտ, տալով կենցաղի ու առօրյայի պատկերներ: Բարութեամբ ու գեղեցիկով պայմանավորված գոյութեան ընդհանուր գաղափարը Գնելի արտաքին ու ներքին դրութեան ոլորտում ներկայանում է որպէս շատ կոնկրետ իրողութիւն: Դա կարծես հատուկ է միայն նրան, կատարելութեան հասնելու միայն նրա ճանապարհն է:

Խեչումյանի լավագոյն պատմվածքների կառուցվածքը նուրբ է, գոյնը թափանցիկ. թվում է ասեղնագործ են ու ջրանկար: Սա ինչպէս գեղարվեստական մշակվածութեան, այնպէս էլ գրական մտածողութեան արդունք է, որը 40-ական թվականների գրականութեան մեջ բերեց նոր հնչերանգ: Գրողը շարադրում է ընտրովի բառերով ու նախադասութեաններով, հյուսում ընտրված տրամագրութեաններ, հուշեր ու խոհեր, որոնք աննկատելիորեն մոտենում են միմյանց, ըստեղծելով ամենատարբեր ընկալումների հարադատ վիճակ: Խեչումյանը հարցի պատասխանը չի պարտադրում ընթերցողին, չի ստիպում անպայման ընդունել, նա մեղմորեն համոզում է, հալատացնում, տեւականորեն վարակում: Նա գիտե, որ կյանքի ու պատմութեան իրողութեանները թվաբանական բանաձևեր չեն:

«Հեթում գրիչ», «Տպագրեալ յԱմստերդամ», «Ատենախոսութեան» պատմվածքներն արդեն մի փոքր այլ թեքում ունեն: Նկատվում է պատմական անցյալի ստույգ նկարագիր և «բնավորութեան տիպական տարբերութեաններ» տալու ձգտում, որով կարծում ենք, նա հեռանում է այն սկզբունքներից, որոնցով գրականորեն տարբերվում է մշտաներից: Հեթումին հնարավոր է նկարել, Թոմա Վանանդեցուն՝ տեսնել, Մխիթարին՝ բեմադրել՝ միջնադարյան իրենց տարազով ու հոգեբանութեամբ, առօրյայով ու մտածողութեամբ: Սա-

կայն այդ կերպարները ևս իմաստաւորում և լրացնում են լինելութեան՝ խեղճութեան գլխավոր թեմայի բովանդակութիւնը, որի բնորոշ արտահայտութիւններից մեկն է «Զրկարթնոց» պատմվածքը:

Վ. խեղճութեանը երբեմն դիմում է Բակունցին, հետևում Դեմիրճեանի գրական որոշ սկզբունքներին: Սրանով նա միանում է գրողների այն խմբին, որը ավանդութեան և նորարարութեան առնչութիւնը լուծում է հօգուտ գրականութեան:

Մեծ էր «հերոսամարտի գրականութեան» նշանակութիւնը: Գրավոր խոսքը, մտնավանդ, երբ ընդհանրացնում էր կենսական տրամագրութիւններ, — կազմակերպում էր մարդկանց հայրենասիրական ղգացմունքներն ու խոհերը, պատերազմի ահեղ օրերին հաղթանակի հույս ու հավատ ներշնչում, նոր սխրագործութիւնների կոչում ժողովրդին: Կյանքի թելադրանքով պատմվածքի ժանրը պատերազմի առաջին իսկ օրերից դարձավ առաջատար ժանր և կոչված էր օր առ օր պատասխանել կենսական հրատապ հարցերի: Իր այս դերով պատմվածքը անմիջականորեն մոտեցավ կյանքին: Կենսականութեան լիցքը գեղարվեստական նոր հեռանկարներ բացեց ժանրի հետագա զարգացման առջև:

ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱՎԱՆԴՆԵՐ

Պատմվածքի վարգացման ընթացքը շարունակվում է նաև 40—50-ական թվականներին, սակայն բազմաթիվ պատմը-վածքներից միայն մի քանիսն են պատկերվում որոշ հաջողու-թյամբ: Էսպես նույն վիճակում էին նաև մյուս ժանրերը: Գրականությունը, այդուհանդերձ, փորձում էր հաստատել իր ինքնությունը, արձագանքել կյանքի հրատապ երևույթներին: Երբեմն-երբեմն հայտնվում էին հետաքրքրաշարժ վեպեր, բեմական պիեսներ, լավ բանաստեղծություններ: Ժամանա-կաշրջանի մամուլում հաճախ էին երևում «Մեծ թեման փա-կուղու առաջ», «Սխալ ելակետից», «Տրորված ուղիներով», «Հակաէսթետիկական և արատավոր վեպ», «Անավարտ դի-մանկարներ» և նման այլ վերնագրերով հոդվածներ, որոնք արտացոլում էին գրականության իրական վիճակը: Այս նույն շրջանում երբեմն հնչում էին գրականությունը դեպի նոր բնագծեր կոչող ելույթներ:

Վերջին առումով հատկապես ուշագրավ էր պոեզիայի խնդիրներին նվիրված բանավեճը՝ 1954 թվականին, որն անցավ մեծ բովանդակության ու բարձր արվեստի պահանջ-ների նշանաբանով:

«Այժմ, երբ ամփոփում ենք անցած տարիների պոետա-կան աշխատանքի արդյունքները, մի էական հարց է ծագում. ետպատերազմյան շրջանում մեր պոեզիան կանգնած է ե-ղել արդյոք ստեղծագործական ճիշտ ուղղության վրա, կա-րո՞ղ ենք ասել, թե ամսագրում, թերթում և առանձին բա-նաստեղծական ժողովածուներում լույս տեսած հարյուրա-վոր բանաստեղծությունները արժանավայել ձևով արտացո-լում են նոր ժամանակի գլխավոր հերոսի ոգին ու տրամա-

ղըրությունները»,—հարցնում էր գրականագետ Հր. Թամ-րազյանը¹ և տալիս ժխտական պատասխան, ինչը ճիշտ էր ոչ միայն մինչև բանավեճը, այլև դրանից հետո, ոչ միայն պոեզիայի, այլև համարյա ողջ գրականության համար:

Ձնայած նմանօրինակ լուրջ քննարկումներին, գրականության ուղև ծառացած խնդիրների շուրջը լայն ու հանգամանալի խոսակցությունները, զործնական արձագանք չդոնելով, անընդհատ ցրվում էին ու ցրվելով հետաձգվում: Դա, ինչ խոսք, քննադատության հանցանքը չէր, բլիզ հնարավորություններ էր ընձեռում գեղարվեստական իրադրությունը: Դրա վկայությունն այն է, որ հենց, ասենք, պատմվածքի ժանրի առաջին իսկ աշխուժացմանը քննադատությունն անմիջապես արձագանքեց ծավալուն հոդվածներով: Նման արձագանքներից մեկն էր Ս. Աղաբաբյանի «Նորարարության նշանակետն է՝ շփտել հիմունքը» հոդվածը²: Կարելի է համաձայնել կամ չհամաձայնել այդ նշանաբանի հետ: Կարևորը դա չէ: Էականն այն է, որ սովետահայ գրականությունը արդեն ցուցաբերում էր նորի, «հիմունքի» ժխտման և հաստատման ինչ-ինչ տենդենցներ: Դա նշանակում էր, որ գրականությունը ապրում է նոր տեղաշարժ:

Սկսվում է շրջադարձ գրոհայնությունից գեպի նյութի խորքը, շատախոսությունից գեպի գեղարվեստական ինքնատիպ կառուցվածքը, մակերեսային զգացմունքներից գեպի լարված մտածմունքը: Ն՝վ ավագ, և՛ միջին, և՛ երիտասարդ սերնդի դրողները սկսում են հրաժարվել ստեղծագործական շատ սովորութիւններից ու կաշկանդումներից, որոնել նոր միջոցներ և ուղիներ գրականությունն առաջ մղելու համար:

Մարդկանց առաջ և քո առաջ
Ահավասիկ ինքս եմ բացում
Ինչ որ ունեմ—ինչ որ չունեմ
Իմ հոգո՛ւ մեջ.

¹ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1954, № 4:

² «Գրական թերթ», 1963, № 15:

Մարդկանց առաջ և քո առաջ
Ահավասիկ ինքս եմ բացվում,
Ինչպես մանուկն օրորոցում՝
Երբ շոգում է...³

«Բացվելու» հոգեբանությունը միշտ կամ սխալ ձևով հավասարապես ենթարկվեցին գրողներից համարյա բոլորը. դասկանելի է չափազանց խոսքից և ամենից շուտ փոխանցվեց փորձաքննվել արձակին: Նույնիսկ նրանք, ովքեր սկսել էին հին ձևով, շարունակեցին նորովի, հրապարակ հանելով նաև սեփական վաղեմի հավատամքը մերժող նոր ու հետաքրքիր սակավագույնություններ:

Բոլորը, որոշ բացառությամբ, սկսեցին գրել այլ կերպ: Բավական է հարևանցիորեն ծանոթանալ պոեզիայի ու արձակի վերջին տարիների ամենից ավելի աչքի ընկած ստեղծագործություններին՝ համոզվելու, որ շրջվել է երկախոսությունն ու գործողության ընթացքը, նկարագրելու ձևն ու թեմայի մշակումը, որոնք ծառայում են արդիականության ավելի բարդ խնդիրների բացահայտմանը:

Ընդարձակվեց ավանդներ կոչված հասկացողությունը: Այժմ ավելի հեշտ էր գրել, բայց և ավելի դժվար էր, քանի որ գործում էին գեղարվեստական ու դադարակալական նոր չափանիշներ:

Քանի որ խոսք բացվեց գեղարվեստական նոր չափանիշների շուրջը, ավելորդ չի լինի մտաբերել XX դարի հայ գրականության կարևոր երևույթներից մի երկուսը: Նախ՝ Վահան Տերյանի դասախոսությունը 1914 թվականի ապրիլի 30-ին, Թիֆլիսի Երաժշտական ընկերության դահլիճում, ապա Երեքի գեղարացիան՝ դրանից ուղիղ ութ տարի հետո:

Տերյանի այդ դասախոսությունը 20-ական թվականների սկզբին էլ առաջացնում էր թեր ու դեմ վերաբերմունք: Երեքի գեղարացիան և այն լրացնող հոգվածները շիկացրին մի ամբողջ տասնամյակի գրական կյանք:

³ Պարույր Սևակ, Մարդը ամի մեջ, Հայպետհրատ, Երևան, 1963, էջ 82:

Ոչ ոք ներկան, անցյալը և ապագան իրար դեմ միանգամից այնպես վճռականորեն չէր «հանել», ինչպես Տերյանը «Հայ գրականության դալիք օրը» դասախոսության մեջ:

Կարևոր են ոչ այնքան առանձին գրողներին տրված գնահատականները, որոնք կարող են և սխալ լինել, որքան տերյանական ընդհանուր հայացքը:

«Հայ գրականության մեջ իշխող գաղափարը, նրա հիմնական առաջնությունը ազգային գոյության, ազգային անկախության գաղափարն է: Սակայն այդ ընդհանուր և իշխող գաղափարն ունեցել է մեղանում իր բնորոշ ու առանձնահատուկ գույնը, որ գրեթե բոլորովին անհասկանալի է օտար մարդուն թե իր էությանմբ, թե արտահայտության ձևով»⁴ — ահա և Տերյանի դժգոհության գլխավոր պատճառներից մեկը: «Մեր գրականությունը ազգային գրականություն չի դարձել դեռևս, դա դեռ շատ հեռու է, եթե միայն պիտի լինի, դա մնում է հետազային, գուցե և շատ հեռավոր սերունդներին: Նա՛ մեր գրականությունը, մի տեսակ դպրոց է եղել, մի տեսակ վարժարան: Ինչպես ասացի, մի պատրաստական շրջան»⁵, — ահա և դժգոհության գլխավոր հիմքերից մյուսը: Մնացածը բխում և ածանցվում է այս երկու հարցադրումներից:

Տերյանը երազում էր պուշկինյան կամ հայնեյան, շեխովյան կամ իբսենյան տիպի գրականություն, այնպիսին, որը ազգային իր էությանմբ ունենա բոլորին հասկանալի գույներ: Եվ հնարավոր ուղին տեսնում էր ոչ այլ տեղ, քան դեպի Եվրոպա տանող ճանապարհներում: «Նա դեռ դուրս չի եկել իր հին կեղևից, բայց այդ ինքնամիտի գոյության շրջանակներում անցել է որոշ ճանապարհ, — գրում է Տերյանը տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսի ու քսաներորդ դարի սկզբի հայ գրականության մասին: — Այժմ այդ կեղևը չի կարող պահպանվել — եթե նա ներսից չսլալթի, կսլալթեցնեն

⁴ Վահագն Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Հայպետհրատ, Երևան, 1961, էջ 251:

⁵ Նույն տեղում, էջ 269:

նրան դրսից: Այժմ զարգացում կարող է լինել միայն այդ կեղևից դուրս: Արդեն այդ կեղևը մաշվում է և թուլանում, վերջին օրերն է ապրում նա, և ով խմաստուն է, դուրս պիտի մղե իրան այդ կեղևից, պիտի ոչնչացնե այդ կեղևը: Այլ կերպ նրա գոյությունը վտանգի է ենթարկվում և դրա հետ միասին այդ կեղևի մեջ ամփոփված ամբողջ կյանքը: Բայց արդեն լուրջ ճեղքեր է տվել այդ կեղևը, և լույսը ներս է խուժում, և ոչ մի արգելք նրա առաջն առնել չի կարող... Մենք աշակերտներ ենք Եվրոպայի առջև և մեր ապագան կախված է նրանից, թե որքան լավ աշակերտներ ենք լինելու մենք»⁶:

Նա ժխտական վերաբերմունք է հանդես բերում ոչ միայն հայ գրականության առանձին երկերի, այլև շատ երևույթների և սկզբունքների հանդեպ: Վ. Տերյանը երազում էր մի օր, որը նման չէր լինելու գրականության նախորդ օղակներին՝ ինչպես ձևով, այնպես էլ բովանդակությամբ:

Տվյալ դեպքում հարկ չկա մատնանշելու, թե ո՞ր կետում էր Տերյանը ճշմարիտ և ո՞ր կետում սխալ, մանավանդ այդ մասին բաղմիցս խոսք է եղել գրականագիտության մեջ: Ուշագրավն այն է, որ առաջագիմության ձգտումով հայ բաղմագարյան գրականության ավանդները, ինչպես դրանից առաջ երբեք, ենթարկվում են խիստ քննության: Սա այն շարժման սկիզբն էր, որ գնալով ընդարձակվեց և 20-ական թվականների սկզբներին նշանավորվեց Երեքի դեկլարացիայով: «Հայ գրականության գալիք օրը» դեկլոցումը և 20-ական թվականների բանավոր ու գրավոր ելույթները անպայման սկսեց է դիտել ոչ թե միմյանցից անջատ, այլ մի շրջթայի մեջ, որպես դարի սոցիալական ու քաղաքական, փիլիսոփայական ու գեղարվեստական իրադարձությունների արձագանք:

Պատմական մեծ իրադարձությունները, հատկապես, երբ դրանք դուրս են գալիս մի երկրի սահմաններից ու ձեռք բե-

⁶ Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Հայպետհրատ, Երեւան, 1961, էջ 276—277, 291:

րում անդեցության լայն շառավիղ, ընդգրկելով հասարակական կյանքի հիմնական բնագավառները՝ կամա թե ակամա պահանջ է դնում վերանայելու արվեստի ու գրականության մեջ գործող չափանիշները: Պատմական այդպիսի իրադարձություն էր Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Վահան Տերյանը կանգնած էր այդ մեծ իրադարձության մուտքում, Եղիշե Չարենցը՝ ելքում, և նրանք համակված էին նույնանման խոհերով ու տրամադրություններով:

Ավանդների ժխտումը կամ հաստատումը մասնավոր հարց չէ, այն առնչվում է գրականության համակողմանի զարգացման ու հեռանկարների հետ: Իրավացի է Ի. Գրիմբերգը, երբ իր հոգվածներից մեկում գրում է. «Գրքերի ճակատագիրը, դրանց հերոսների և սյուժեների պատմությունը, դրական տարեգրությունը, զնահատականների և կարծիքների հերթափոխությունը միանգամայն ակներևորեն վկայում են, որ խոսքի նոր արվեստագետները իրենց դիրքորոշումները առաջ են քաշում ավագ սերունդների վարպետների հայացքները զարգացնելով և վիճարկելով, դրանով իսկ շարունակելով հարյուրամյակներ տևող պայքարը մարդկային երջանկության, գեղեցկության, ձգնարտության, արդարության համար»⁷:

«Զարգացման ու վիճարկման» փաստաթուղթ է նաև Երբի դեկլարացիան, որը ստորագրել էին Ե. Չարենցը, Վշտունին ու Աբովը: «Այն հրապարակ նետվեց ոչ թե նրա հեղինակների՝ «նոր արվեստի օրենսդիրների» սուբյեկտիվ բմահաճույքի թելադրանքով, այլ նոր գրականության բովանդակությունն ու ձևերը որոշելու պատմական անհրաժեշտությունից»⁸: Դեկլարացիայի առիթով Ե. Չարենցը գրում էր. «Մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրագիգիանների դեմ, հասկացնենք մեզ հարապատասխանակների հին արվեստի անընդունելի լինելը, որովհետև

⁷ „Вопросы литературы“, 1962, № 10.

⁸ «Սովետահայ գրականության պատմություն», հատ. 1, Երևան, 1961, էջ 66:

ներկայումս երբ մեր տնտեսական և կուլտուրական կենցաղում դեռևս որոշ չափով մնում են նախկին մանր-բուրժուական ձևերը—ուժեղ է հին արվեստի ազդեցությունը սկսնակների վրա: Այս ամենը գլուխ բերելու համար հարկավոր է կազմակերպել կուսակցական ագիտացիային հավասար գեղարվեստական երեկոներ, միտինգներ և ցույցեր և այլն»⁹: Մի փոքր ավելի ուշ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոգևածում նա ներքին ինչ-որ ցավով հանրագումարի է բերում իր այդ մտորումներն ու խորհրդածությունները: «Ասելով «անցյալ», մենք այսօր պատկերացնում ենք այն ամենը, ինչ որ գտնվում է 917-ի հոկտեմբերից այն կողմը: Պրոլետարական հեղափոխության հատու սուրը մի կարմիր խալ քաշեց օրերում ու ժամանակներում այն ահեղ թվականին— և այն ամենը, ինչ-որ մնաց այդ գծի վրա կողմը— այս կողմը կանգնածների համար հնամենի անցյալ դարձավ՝ հեռու ու անհաղորդ, մոռաց տարիների տեսիլ՝ դարերի զառանցանք: Եվ ապա, հինգ փոթորկոտ ու տակնուվրա անող տարիների ընթացքում խորացավ ու անանցանելի վիճ դարձավ այդ գիծը և եղան մարդիկ, որոնք մնացին երկու աշխարհների իրարից բաժանող այդ վիճացած սահմանագծում»¹⁰:

Չարենցն ավելի, քան Տերյանը, ժխտական վերաբերմունք է ցուցաբերում գրական ավանդների, գրական նախորդ սերունդների ժառանգության գաղափարական և գեղարվեստական էության հանդեպ: Սակայն, որքան տարիները առաջանում են, մեծ ցնցումները վերածվում են պատմության, այնքան նրա եղրակացությունները դառնում են շրջահայաց, վճիռները՝ չափավոր:

10—20-ական թվականների հայ գրականության մեջ առհասարակ նկատելի է մի հետաքրքիր երևույթ. գրողները, մանավանդ խոշոր գրողները, իրենց տեսական ելույթներում հայրենի ավանդները որքան ժխտել, գեղարվեստական ըստեղծագործություններում այնքան հաստատել են: Մեծ մա-

⁹ «Կոմունայի զանգ», 1922, № 36:

¹⁰ Նդիշե Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 57—58:

աամբ, ժխտմանը հետևել է հաստատումը: Երբեք չի պատահել այնպես, որ արվեստագետը իր գործունեությունը ավարտի ավանդների բացասումով: Ոչ բոլորն են ժխտել, իսկ նրանց համար, ովքեր ժխտել են, դա հաճախ դարձել է դեպի հաստատումը տանող ձանադարհ: Այգալիսին էր Եղիշե Չարենցը, որի վաստակի մասին հնարավոր չէ խոսել ոչ միայն առանց Տերյանի պոեզիան մտաբերելու, որ ժխտվում էր Երեքի ղեկլարացիայով, այլև՝ առանց միջնադարյան պոեզիայի ու նարեկացու: Այգալիսին էր և Վահան Տերյանը, որը զնալով ավելի ու ավելի էր ենթարկվում հայ բազմադարյան գրականության կախարդանքին:

Սակայն ավանդների ու նորարարության, ավանդների պահպանման ու մերժման հարցում մի, հաճախ անտեսվող, նրբություն կա: Չպետք է մոռանալ, թե գրողը հատկապես ինչն է մերժում և հատկապես ինչն է պաշտպանում: Անցյալը ներկայի համար միշտ պահած ունի նորարարական ու ավանդական երևույթներ: Արվեստը կարող է հանկարծ այնպիսի, նույնիսկ մոռացված գիծ շարունակելով զարգացնել, որը արդի աստիճանում հնչի խիստ ժամանակակից: Նման դեպքում հարկավոր է խոսել ոչ թե ավանդության, այլ նորարարության, ոչ միայն հաստատման, այլև միևնույն շրջանում ակտիվորեն գործող շատ ու շատ սկզբունքների ժխտման մասին: Եվ հակառակը, արվեստագետը կարող է վերածնել այնպիսի հայացք կամ մոտեցում, որը ձանադարհի տվյալ հատվածում ոչ թե նորարական, այլ ավանդական լինի, դուրս չգա «օրենքի» սահմաններից, միակ ճշմարտությունը թվա: Այժմ էլ պետք է խոսքը վերջինի վրա կենտրոնացնել: Դրա համար էլ, լավ գրողները բաժանվում են երկու մեծ խմբի՝ ավանդապահների ու նորասպաշառների, հավասարապես նվիրվածությանը ու անկեղծորեն ծառայելով գրականությանը: Այստեղ արդեն «հինն» ու «նորը» ոճական տարր են, և նրանք նույն չափով պատկանում են իրենց կյանքի ժամանակին:

Ավանդությունն ու նորարարությունը իրենց բնույթով հարաբերական են, թեև կանգնած են բեկեռներում և հաճախ

«վիճում» են ծայրահեղ լարվածությամբ: Դրանց բովանդակությունը մեկընդմիջ տրված չէ: Նրանք գտնվում են դերերի շարունակական վերափոխման վիճակում: Այն, ինչ այսօր նորարարական է, վաղը կարող է դառնալ ավանդական: Եվ այն, ինչը այսօր պատկերանում է հին, վաղը կարող է լինել նոր: Հիմքը, երկու դեպքում էլ, ժամանակակից մարդու զգացմունքային ու մտավոր աշխարհն է, որն իր անընդհատ շարժման յուրաքանչյուր աստիճանում փնտրում է գեղարվեստական ինքնաարտահայտման համապատասխան ձևեր ու հնարանքներ, տրամադրություններ ու գաղափարներ:

Ավանդությունից դեպի նորարարություն և նորարարությունից դեպի ավանդություն կարող են գնալ միայն մեծերը: Այսօր խոսում են նարեկացու ավանդների օգտագործման մասին. տարիներ առաջ խոսում էին Թումանյանի ավանդների մասին՝ նույն տեսակետից նշում «Գիքորի», «Թմկաբերդի առումի», ղեկնցիկ լեգենդների, իմաստուն քառյակների արդիական անփոխարինելի նշանակությունը: Կլինի ժամանակ, երբ ամեն ինչ կրկին կփոխվի: Ո՛չ մեկի, ո՛չ մյուսի համար ղարմահալ և մանավանդ զայրանալ ոչևտք չէ: Սա գրականության ամենահետաքրքիր օրինաչափություններից մեկն է, նրա մշտարթուն շարժման վկայությունը, երբ թվից թիվ, տասնամյակից տասնամյակ անցած պատմությունը մի նոր հոսանքով է հորդում կենդանի ներկայի մեջ:

Նույն՝ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոգվածում Չարենցը պայքարում էր նաև հանուն ավանդների: Ինչ-որ մի տեղ նա զգում էր, որ, այնուամենայնիվ, հնարավոր չէ շրջանցել անցյալը: «Եվ ինչքան որ հեռու կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, օրհներգած կենցաղը լոռեցի Հովհաննեսի, գյումրեցի Ավոյի և գանձադի Վահանի պատկերած կյանքից—այնքան էլ սիրելի ու ընդունելի կլինեն նրանք, հիմ աշխարհի քնարերգուները նոր աշխարհի պոետներին»¹¹: Իսկ Հովհ. Թումանյանին ուղղված 1923 թ. հունվարի 1-ի նամակում գրում էր. «Խորապես ցա-

¹¹ Եղիշե Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 68:

վում եմ, որ հնարավորություն չունեմ անցնել Ձեզ մոտ և ամենախորին հարգանքներս բերել Ձեզ, մեր խոսքի ամենամեծ վարպետին, մեր սիրելի պոետին: Այսօր... մեկնում եմ Երևան, գնում եմ մեր երկիրը, խորապես համոզված լինելով, որ միմիայն այնտեղ, մեր հայրենի եղբրքում մենք պիտի հնարավորություն ունենանք ստեղծելու մեր կուլտուրան, մեր գրական կուլտուրան, որը պետք է բխի ձեր ստեղծագործության՝ որպես տեղական ստեղծագործության, տրադիցիաներից»¹²:

Այսպիսով, Չարենցը ինչ-որ չափով հավասարակշռում է անցյալի ժառանգության հանդեպ ժխտական և հաստատական մոտեցումը, որը ավելի ղգալի և շոշափելի է 20-ական թվականների նրա ստեղծագործության մեջ: Բայց ինչ էլ որ լինի՝ գրական առաջընթացի համար այդ տարիներին մղած նրա համառ ու անզիջում պայքարը հենվում էր պատմության շատ ու տարբեր երևույթների հաստատման վրա: «Ես տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, այդ «հանճարեղ ձորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, հարկավ ոչ նրանց հանճարեղության իմաստով, այլ գույների ու երանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով,—ասում է նա սովետական գրողների առաջին համագումարում արտասանած իր ճառում:—Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբեր են խորհրդային մյուս բոլոր պոետների գործադրած ձևերից»¹³: Այս խոստովանությունը նույնպես վկայում է, որ նորը հաճախ նվաճվում է հնի յուրացմամբ: Բնորոշ օրինակ կարող է ծառայել դարձյալ նույն Չարենցի ստեղծագործությունը. նրա վերելքները իրենց էությունամբ միշտ էլ ավանդները և՛ ժխտում, և՛ հաստատում էին միաժամանակ: Բանաստեղծը բացասում էր այն, ինչ հեռանալով օտարանում էր մշտապես դարգա-

¹² Նիլշե Չարենց, Գրականության մասին, 1957, էջ 55:

¹³ Նույն տեղում, էջ 166—167:

ցող ու կատարելագործվող ժողովրդի հոգևոր առաջընթացին:

Տերյան-Չարենց գրական «ավանդախախտ» գիծը, այնուհետև հաճախ իսպառ անհետանալով, երբեմն մասամբ հայտնվելով, հասնում է մինչև մեր օրերը և այս անգամ էլ նորից արտահայտվում Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում, որը նաև սեփական ռուսերգծագործական որոնումների պաշտպանություն է: Մինչև Սևակի հոդվածին անցնելը, հարկ կա անդրադառնալու տվյալ խնդրի հետ ուղղակիորեն առնչվող երկու հոդվածի, որոնք տպագրվեցին «Գրական թերթի» էջերում պոեզիայի շուրջը ծավալված բանավեճի օրերին:

Ս. Աղաբաբյանի վերոհիշյալ հոդվածում ճշմարիտ է այն միտքը, թե մերձեցումը ժողովրդական աշխարհի ներքին բովանդակությանը, առողջ հոսանքով ժողովրդական աղբյուրների ներմուծումը գրականության, անշուշտ, չի նշանակում ոճական այլ հատկանիշների մեկուսացում, այլևայլ «շեղումների» հնարավորության բացասում: Ընդհակառակը, այդ «տատանումները» անհրաժեշտ են ռեալիզմի նորացման ու խորացման համար: Իսկական, հողից ու բնական արմատներից չկտրված նորարարությունը հենց այն է, որ «ավանդականի» դեմ «գոտեմարտում է» ոչ թե դրսից բերած զենքով, այլ «ավանդականի» զենքով, վերջինիս փորձի խորացմամբ, նրա ժողովրդական հիմքերի որակական ու պատմական կերպարանափոխությունների միջոցով: Նորարարության դեմքը ձևավորվում է այն հատկանիշների բազայի վրա, որ տալիս են նրան «ավանդական» համարվող կուլտուրան և ժողովրդի հոգևոր նոր փորձը:

Այստեղ «ավանդական» համարվող կուլտուրան» և «ժողովրդի հոգևոր նոր փորձը» հավասարաչափ կարևոր են: Ըստ որում, «հիմունք» ասելով նա նկատի ունի «ժողովրդական ակունքներ», «ժողովրդական բովանդակություն», «ժողովրդական վերաբերմունք աշխարհի ու պատմության հանդեպ»:

Հետաքրքիր հարցեր են առաջադրվում նաև Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը»

հոգւածում: «Արդյոք «նեալիզմի նախահիմքերի» արտահայտչական պարզ և ամուր միջոցներին ձգտելով չէ՞, որ զարգանում է նաև ժամանակակից պոեզիան, արդյոք նա նույնպես չի՞ ձգտում ազատվել ավելորդ ծանրաբեռնվածությունից, պաճուռանքից, ավելի ուշ ժամանակներում ստեղծված քերթության արվեստի պարտադիր, վարուժանի ասած՝ «բռնապետական» կանոններից և չի՞ ձգտում առավել ազատության ու բնականության»—հարցնում է նա և իրավացիորեն առաջադրում մեր օրերին համապատասխան բանաստեղծական նոր ուղիների պահանջը¹⁴: «Նախահիմքեր» րմբրոնումը այստեղ էլ նշանակում է «պարզ, խիտ, ազատ ամեն ծանրաբեռնումից ու էքսպրեսիվ ժողովրդական երգ»:

Եվ «հիմունքի» պահպանման, և «նախահիմքերի» յուրացման սույն կոչերը ուղղված են դրականության առաջընթացն ապահովելու նպատակին: Հետևաբար, ավանդների պաշտպանության վերաբերյալ խոսակցությունը խոսակցություն է նորարարության ուղիների շուրջը: Սակայն և՛ մեկը, և՛ մյուսը չեն նշում, թե անցյալի հատկապես որ գիծը կամ կողմը պետք է այսօր շարունակելով զարգացնել: Նրանք ավանդների միջև կարծես խտրություն չեն դնում և ամեն բան ընդունում են անվերապահ՝ «ժողովրդական բովանդակություն», «ժողովրդական երգ»: Այո՞, ժողովրդական, բայց ի՞նչը և ինչպե՞ս: Հենց այս էլ Սևակին իրավունք է տալիս ճիշտ գտնված ճանապարհների՝ «հիմունքի» և «նախահիմքերի» առիթով հանդես գալ «հանուն» և «ընդդեմ» բանաձևով:

Պ. Սևակի հոգւածը ևս ունի, այսպես ասած, հաստատական ժխտման բնույթ, որը, սակայն, հաճախ ձևակերպվում և հնչում է իբրև զարգացման նոր հեռանկար: «Վաղուց է եկել ժամանակը մտածող-մտավորական-իմացուրջամբ լեցուն հերոսի՝ լինի դա քնարական հերոս, թե հերոս վեպ ու վիպակի»¹⁵: Որ նման կերպավորումը օրերի հրամայական

¹⁴ «Գրական թերթ», 1965, № 50:

¹⁵ «Գրական թերթ», 1966, № 2:

պահանջ է՝ վեր է ամեն կասկածից, բայց որ դա եղել է նաև անցյալի յուրահատկությունը՝ վկայում է գրականության դարավոր փորձը: Հարկավոր չէ օրինակներ բերել, քննել ու հավատացնել, տվյալ դեպքում անհրաժեշտ է միայն հիշեցնել, որպեսզի իսկապես արդար ու տեղին պահանջը չթվա ժամանակներից ու տարածություններից կտրված պահանջ: Մարդկությունը մշտապես ձգտել է գեղարվեստորեն մարմնավորել իր էությունը: Այլ խնդիր է, արդեն, որ այդ էության՝ մարդկային իմացության և արդի կյանքի ամենատարբեր բնագավառների միջև այժմ այնպիսի համապատասխանություն կա, ինչպիսին, թերևս, երբեք չի եղել: Բայց սա արդեն հայտնագործություն չէ, այլ արտացոլելու պահանջ, որ կյանքն է ներկայացնում արվեստին «խնդրելու նման» և «պահանջելու պես»:

«Խեալիզմի նախահիմքեր»-ին հայտարարած Պ. Սևակի «հանունն» ու «ընդդեմը» իրենց խորքում, ներքին էությունմբ պաշտպանում են ավանդների վրա հենվող նորարարության սկզբունքը, թեև ձևակերպումների մեջ Սևակը երբեմն հասնում է ծայրահեղության: Պետք է հասկանալ Սևակի ձևակերպումների ծայրահեղությունները, որոնք անխուսափելի են «հասարակի և պարզունակի», «ծամվածի և տափակի» դեմ մղվող պայքարում:

«Հոմերոսի ժամանակներից սկսած արվեստի զարգացման բարդությունն էլ երևի թե հենց այն է, որ, հարաճելով անկրկնելի ձևերով ու եղանակներով, արվեստը պահպանել է մարդկության համընդհանուրը: Մեծ հակասություն է սա. դարերով հարատևող հակասություն: Եվ, թվում է, եթե փորձենք խույս տալ դրանից, փարվենք բեկոններից մեկին կամ մյուսին (համընդհանուրին կամ անկրկնելիին), շտեմենք նրանց ներքին, անքակտելի միասնությունը, հեռու կմնանք կուլտուրայի պատմության բնական, մեզ ոչ հաշվետու ընթացքից»¹⁶—նկատում է բանավեճի մասնակիցներից Գ. Հովհաննիսյանը: Այս արդար մտահոգությանն անմիջապես պետք

¹⁶ «Գրական թերթ», 1966, № 5:

է ավելացնել, որ սա ինչպէս «կուլտուրայի պատմութեան» հարց է, այնպէս էլ արվեստի առանձնահատկութեան խնդիր՝ հասարակական գիտակցութեան մյուս ձեւերի համեմատութեամբ, արվեստ, երբ հեռավոր դարերից սկսած ոչ թե օտարանալով հեռանում է ինքն իրենից, այլ հարադատանալով խորանում: Գրականութեան պատմութիւնը շատ կարեւոր տեղում ինքնակատարելագործման ու ինքնաներթնացման ընթացք է, փոխանցման ու նորացման գործողութիւն, որն իրականացվում է ավելի ու ավելի բարդ (ոչ թե խառնափնթոր և անհասկանալի) գեղարվեստական միջոցների ու կառուցվածքների արմատավորման ճանապարհով:

Իհարկե, սա չի նշանակում, թե այսօրվա «բարդ» գրողը ավելի տաղանդավոր է երեկվա «պարզ» գրողից: Նա իր բարդութեան մեջ պետք է ձգտի նույնպիսի հասկանալիութեան, խորութեան, լայնութեան ու կատարելութեան, ինչին հասել են անցյալի մեծերը, որոնցից մեկն էլ Հովհ. Թումանյանն է: Թումանյանի արտաքուստ պարզ երկերում խառնալուծում էին, հատվում ու կուտակվում դանաղան զգացմունքներ, խոհեր ու տրամադրութիւններ, որոնք կարող են արժանանալ ամենատարբեր մեկնութիւնների: Որքան հաջորդների համար է Թումանյանը հասկանալի, այնքան էլ նախորդների համար կարող էր անհասկանալի լինել՝ այսինքն, նա հասել է «բարդութեան» սանդուխքի այն աստիճանին, որ ազատորեն ու բնականոն ծանրանում է անցյալի ու դալիքի վրա, որպէս իր ժողովրդի կենսագրութիւնը, համամարդկային տրամադրութիւնները ընդգրկող գեղադեմ:

«Բարդ» արվեստ, բարդութիւն՝ հասկացողութիւնից չպետք է խրտնել, դա ոչ թե ներմուծովի, հարկադիր պահանջ է, այլ, ըստ երեւոյթին, անխուսափելի երեւոյթ, հարատեւ ընթացք ապրող արվեստի ու գրականութեան համար: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ իսկական ստեղծագործողը ամենայն նվիրվածութեամբ վերականգնանում է պարզ «հիմունքներ» ու «նախահիմքեր», նրա երկում դրանք բարդ ասոցիացիաներ են հարուցում, հենց որ համադրվում են ժամանակակից կյանքի վիճակների հետ:

Եվ շնայած սերունդների այս և ուրիշ ակնառու տարբերություններին, նրանք, այո, համախմբված են «ներքին, անքակտելի միասնություն», որ «մարդկության համընդհանուրն» է, թվից թիվ և դարից դար անցնող կենդանի գիծը: Մարդկությունն իր բոլոր հասակներում պահպանում է «հիմունքի» մասեր, որոնք գեղարվեստորեն վերակառուցվելով դառնում են արվեստ: Հարկավոր չէ, թերևս, սա միշտ իրականացնել, բայց հարկավոր է միշտ նկատի ունենալ:

Սեակը, թվում է, ծայրահեղության մեջ է ընկնում հենց այս հարցում: Արդի դրականության հրատապ պահանջները կարծես ծնվել են դատարկ տեղից: Բանաստեղծ Սեակը կամա-ակամա մոռանում է դրանց ծագումնաբանությունը, դրանով դրականության, թեև, իհարկե, որոշ առումով խաթարված, օբյեկտիվ ընթացքը զրկում ինքնիշխան հզոր ուժից, որ տվյալ դեպքում կարևոր է արվեստի նորացման դրժվար ճանապարհը հիմնավորելու տեսակետից: Դեկլարացիայից հետո, արդեն շրջահայաց Ջարենցի պաշարը հանուն գրական նորարարության ոչ թե թուլացավ, այլ հակառակը: Եվ նա, եթե կարելի է այսպես ասել, գրական պահանջողականների համար դարձավ ավելի վտանգավոր ու անպարտելի, քանի որ սկսեց հարձակվել ու պաշտպանվել, ղենք դարձնելով կուլտուրայի պատմությունը:

Ինչպես Սեակի հոգվածում, այնպես էլ դրան նախորդած ու հաջորդած ելույթներում ավել կամ պակաս շափով, ծավալուն կամ թռուցիկ կերպով պաշտպանվում էր այն ճշմարիտ տեսակետը, թե ժամանակի ու կյանքի ընդհանուր նկարագրին համաձայն փոխվել են արվեստի ու գրականության խնդիրները: Եվ ավելացնում էին, որ դա ոչ միայն ներկային է հատուկ, այլև մարդկության գեղարվեստական զարգացման ամբողջ ընթացքին:

«Պոեզիայի երկնակամարում, նրա ծագման օրից, պլու-պլուացել են «աստղերը»: Բայց ամեն մի նոր ժամանակաշրջանում «աստղերը» պատկերավորության համակարգում տարբեր խնդրի են ծառայել՝ ընդհանուր պատկերացումներից գնալով դեպի կոնկրետացում, կոսմիկականից՝ դեպի

«մարդկայնացում»—գրում է Ս. Աղաբաբյանը և, այսպես կոչված, աստղային պատկերի քննությամբ ցույց է տալիս թեմայի մշակման ու հնչեցման կորագիծը: Յուրաքանչյուր սերունդ նույն «նյութով» խոսել է իր մտքերից ու զգացմունքներից, ստեղծել տարբեր գույների ու երանգների, խորության ու շնչի պոեզիա: Արտաբեմը նույնն է, փոխվել է ներքինը:

Արվեստի ու գրականության մեջ նման փոփոխություններն անխուսափելի են:

Սևակի ամբողջ ելույթը գրված է հանուն փոփոխությունների, ընդդեմ քարացածության, ինչը միշտ է ոչ միայն պատմականորեն ու տեսականորեն, այլև սովետահայ գրականության արդի վիճակի ու հեռանկարների տեսակետից: Այս խնդրում բանավեճի մասնակիցները, պետք է ասել, ամենից ավելի ընդհանրություններ ունեն: Այս իսկ առումով էլ գրականագետ Հր. Թամրազյանի «Խոսք պոեզիայի ճանապարհի մասին» ամփոփող հոդվածում, թվում է թե, պետք է ամփոփվեր ասվածի ու խոսվածի հիմնական բովանդակությունը և հանվեր որոշակի եզրակացություններ: Սակայն Թամրազյանը վիճելով չի համաձայնում անխտիր բոլորի հետ և բռնում է մի դիրք, որը բանավեճի արդյունքների հակառակն է: Այսպիսով, նրա հոդվածը ոչ թե ամփոփում է, այլ հերթական տեսակետ, բանավեճի կարգով տալագրված հոդվածների շարքում (Ս. Աղաբաբյան, Լ. Հախվերդյան, Գ. Հովհաննիսյան, Արտ. Մխիթարյան, Մ. Սարգսյան, Ռ. Արամյան, Գ. Մահարի, Վ. Դավթյան, Պ. Սևակ, Մ. Մարգարյան, Ա. Կոստանյան):

«...Գործողությունը, սյուժեն, հոգեկան դրաման պետք է մնան արվեստի մեջ, ինչպես եղել են երկու-երեք հազար տարի առաջ, ինչպես ապրում էին սրանից 30—40 տարի առաջ, ինչպես գրում են այսօր»¹⁷,—ասում է Հր. Թամրազյանը:

Հարցն էլ այն է, որ դրանք և զեղարվեստական ստեղծագործության ուրիշ շատ կողմեր չեն մնացել այնպես, ինչպես

¹⁷ «Գրական թերթ», 1966, № 17:

եղել են հազար տարի առաջ ու մոտիկ անցյալում: Նրանք, իհարկե, ի սկզբանե կոչվում են «գործողություն», «սյուժե», «հոգեկան դրամա», բայց ներքուստ այնքան են փոխվում, որ երբեմն դառնում են անճանաչելի:

Սյուժեն որպես դեմքերի ու դեպքերի փոխադրեցության գումար կատարյալ դրսևորում է գտել ժողովուրդների էպոսում, բայց որքան է այլակերպվել հետագա հարյուրամյակների վեպերի ու էպիկական պոեմների մեջ: Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի գրականություն կառուցվածքային սկզբունքներում, որպես օրենք, կատարում է իր «ավերածությունը»՝ ամեն ինչ հարմարեցնելով սեփական նկարագրին: Միթե Ռամրապլանի համար նույնն է Շիլլերի թատերգությունների և Զեխովի կամ Սարոյանի պիեսների «գործողությունը» կամ «Հացի խնդիր»-ի և «Երկիր Նաիրի»-ի «հոգեկան դրաման»: Արվեստի ստեղծագործություններն իրարից տարբերվում են ոչ միայն նրանով, ինչը կարելի է տեսնել ու պատմել, այլև կերպավորման միջոցներով ու եղանակներով, որոնք ապրում են արմատական տեղաշարժեր:

Հայրենասիրական երգը անընդհատ փոխվել է Պատկանյանից մինչև Զարենց: Սա հայ գրականությանը մշտապես զբաղեցնող այն տրամադրություններից մեկն է, որը երբեք չի բավարարվել գտնված կաղապարներով և ինքնաարտահայտման նորանոր ձևեր է որոնել: Եվ հիմա դժվար չէ տեսնել երկար շղթայի յուրաքանչյուր օղակը, որը նման չէ Նախորդին ու հաջորդին: Միևնույն երևույթը ժամանակ առ ժամանակ կերպավորվել է առանձնահատուկ ճանապարհով ու ձևով բերել ինքնատիպ նկարագիր, ինչով խախտվել է ոչ միայն շոշափելին՝ այլև էությունը: Կա՞ օրինաչափություն այս դարգացման մեջ, անշո՞ւշտ: Դա «ընդհանուր պատկերացումներից դեպի կոնկրետացում գնալու», «փոխանցումների ազատություն ձևով բերելու» ուղին է:

Արդեն մի քանի հարյուրամյակ է, ինչ աշխարհի բոլոր անկյուններում նկարում են միրգ կամ ծաղիկ: Արդեն մի քանի հարյուրամյակ է, ինչ զբաղված են միևնույն գույնի, հոտի ու տեսակի անկենդան բնության վերարտադրությամբ:

Տվյալ ժանրի դորժերում գոյություն չունեն արտաքին տար-
րերություններ՝ խաղող է, յասաման է, շիշ է—չես աւսի խըն-
ձոր է, վարդ է, գիրք է, բայց ներքին որքան տարբերություն-
ներ կան, որոնք հնարավոր չէ շրջանցել: «Իհարկե, յուրա-
քանչյուր արվեստագետ երևույթը մեկնաբանում է յուրովի,—
կարող են պատասխանել,—մարմնավորելով սոցիալական
կյանքի իր ըմբռնումը»: Սա ճիշտ է: Եվ մանավանդ ճիշտ
է, որ մեծերն ընդհանուր նպատակակետին են հասնում ան-
կրկնելիորեն, ստեղծագործական վերասլացման պահերին
դանված ինքնատիպ ձանապարհներով: Բայց խոսքը այդ
մասին չէ, այլ այն մասին, թե ինչպես ժամանակը համա-
խորմբում է մարդկանց և բաժանում ուրիշներից: Խոսքն այն
մասին է, թե ինչպես տարբեր սարյանների խոշոր ընդհան-
րությունը նրանց բաժանում է տարբեր խեղանքների նույնքան
խոշոր ընդհանրությունից:

Ոչ միայն մեկմեկու նման չեն ժամանակները, այլև մեծ
արվեստագետների ստեղծագործական շրջանները, եթե նը-
րանք ընթանում են անվերջ որոնումների և հայտնագործու-
թյունների ուղիով: Այս առումով անչափ հետաքրքիր է Պի-
կասսոյի արվեստի զարգացման բարդ ընթացքը, որի յուրա-
քանչյուր բայլը հրաժարում է նախորդի էական սկզբունք-
ներից: Հատկանշական է նրա հետևյալ փորձը: Նա ստեղ-
ծել է ցուլի մի պատկերաշարք: Միևնույն կենդանին, միև-
նույն դիրքում, միևնույն հեռավորությունից դիտված: Ի՞նչն
է ստիպել աշխարհի խոշոր արվեստագետներից մեկին տեա-
կանորեն աշխատել միևնույն ուղղությամբ: Դա հասկանա-
լի է դառնում, երբ աշխատանքները դրվում են կողք-կողքի:
Սկսում է շարժվել Պիկասո-ստեղծագործողի միտքը, շարժ-
ման մեջ ղեկավարվում է ինչ: Նա աստիճանաբար «ներթա-
փանցում է ոգու կառուցվածքի մեջ»:

Առաջին կտավում ցուլը պատկերված է իր բոլոր ման-
րամասներով: Թվում է՝ հիմա կբալլի, կփնչա, կարածի:
Հաջորդ գործերում կամաց-կամաց վերանում են մանրամաս-
ները: Վերջին գործում պատկերված է ցուլի կմախքի ուրվա-
գիծը: Այսպիսով, Պիկասոն հասնում է իրական առարկայի

աբստրակցիային, որը, սակայն, ոչ թե աբստրակտ պատկեր է, այլ խորապես իմաստավորված ռեալիստական նկար:

Եվ «նոր վեպի» կամ «հակավեպի» մասին այժմ տալիս միայն խոսակցությունը որքան էլ հակառակորդներ ունենա, այնուամենայնիվ, թվում է, արժանի է լուրջ ուշադրության, որովհետև ունի չափանիշներ խախտելու և հաստատելու որոշակի տենդենց: Նման հայացքի կողմնակիցների տեսական և պրակտիկ ելույթներից երբեք չի հետևում, թե «վեպը մեռնում է», ինչպես արվում է հաճախ: Նրանք վեպի փոխարեն պատմվածք ու պոեմ, պիես ու բանաստեղծություն չեն գրում, այլ շարունակում են հորինել վեպ: Այդպիսով վեպը ոչ թե սպանում են, այլ վերակազմում, որի ծայրահեղ սկզբունքներում կարելի է գտնել նաև օգտակար շատ բան:

Արվեստի ներքին մշտնջենական շարժումը ընդունելու դեպքում միայն կարելի է ճշգրտորեն չափել ավանդների ուժը և հաշտվել նորարարության անխուսափելիության հետ: Եվ որ սակայն կարևոր է, դրանք մեկմեկու ոչ թե հակադրել, այլ պայմանավորել որպես միասնական գեղարվեստական պրոցես:

Ի տարբերություն Ս. Աղաբաբյանի և Վ. Դավթյանի շափավորության, Սևակը ավանդները ենթարկում է խստագույն քննության, կատարում է զտում, վերցնում է միայն այն, ինչը իր կարծիքով համապատասխանում է «դարի ժամանակակից պատգամախոսին, որ կոչվում է քվանթային տեսություն, հարաբերականության տեսություն, ատոմային էներգիա, հրթիռ կամ արբանյակ, ինչպես կուլեր»: Նրա «հանունների» և արդի կյանքի ընդհանուր նկարագրի միջև իսկապես խոր հաբազատություն կա:

Ներթափանցել գոյության կառուցվածքի մեջ, հասնել համանվագային մտածողության, ստեղծել մտածող հերոս, մշակել թեղադրական-հուշարարական խոսքի սկզբունքներ, հետեել համաշխարհային արվեստի ընթացքին, համոզել հավատացնելու փոխարեն, բանաստեղծությունը դարձնել «զվարթ գիտություն», նմանվել ոչ թե հարթության, այլ փրկ-

վածքների, նվազագույն տեղամասի վրա տալ առավելագույնը, կյանքի նկարագրությունը փոխարինել կյանքի իմաստով՝ ահա այն հիմնական պահանջները, որոնք Սևակը առաջադրում է սովետահայ արդի գրականությանը:

Դժվար չէ նկատել, որ անցյալի մեջ նա պաշտպանում է նույնպես բարձրն ու կատարյալը և մերժում է «հեքիաթանաղլական գեղագիտության» ամեն դրսևորում: Տվյալ դեպքում այս բնորոշումը խտացնում է այն բոլոր մոտեցումները, որոնք գեղարվեստական խոսքը հանգեցնում են պատմողական-նկարագրական ձևին: Ուրեմն, ոչ թե թերության, այլ շատ տարածված սկզբունքի քննադատություն է դա, սկզբունք, որ ունի իր նույնիսկ հարցի պատմությունը:

«Հեքիաթանաղլական, որ նույնն է, թե պատմողական-նկարագրական» մտածողությունը՝ գեղարվեստական կերպովորման իրեն հատուկ միջոցներով ու եղանակներով, ոչ թե մեռած ավանդ է, ինչ-որ ժամանակներում գործած, այլ ժամանակակից գրական կյանքում գործող կենդանի երևույթ: Այս իսկ պատճառով էլ Սևակը դրա դեմ հանդես է գալիս առանց զիջումների և ընդգծված կրքով: Նրա ելույթը համակված է ներկայի արվեստի գույներն ու գծերը նորոգելու անկեղծ շահախնդրությամբ: Ընթացիկ գրականության խորին մտահոգությունը նման ուղղվածությամբ գրված բոլոր հոգվածների համար պարտադիր պայման է: Տերյանը և Չարենցը նույնպես մտահոգված էին առաջին հերթին իրենց ժամանակի գրականության հեռանկարով, դալիք օրվա խընդիրներով:

Սակայն «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության, «Երեքի դեկլարացիայի», «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոգվածի միջև ավելի խոր ընդհանրություն կա, քան հեղինակների տագնապն է իրենց ժամանակի արվեստի հեռանկարների հանդես:

«Բառերը մարդկային առօրյա կենցաղում հնանում են և կորցնում իրենց իմաստը: Հնանում են գիտական տեսությունները: Հնանում են սոցիալական բանաձևերը: Այս գնով է մարդկությունը վճարում իր առաջադիմության համար:

Եթե դուք չեք ուզում ապրել մեռած գաղափարներով, դուք պետք է անպայման նորոգեք գաղափարները»¹⁸ — երիտասարդ ամերիկացիներին հված իր հայտնի «ուղերձում» գրում է Անտուան Սենտ Եքզյուպերին։ Սա վերաբերում է նաև գրականությանը և արվեստներին։ «Առաջադիմության» նպատակով «անպայման նորոգել գաղափարները»։

«Բանաստեղծը ծնվում է այն պահին, երբ ավանդականի մեջ ներմուծվում են նոր, ոչ ավանդական արժեքներ։ Այդ պատճառով էլ նա պետք է հաղթահարի ավանդույթը, դեմ դուրս դա նրան և, նույնիսկ, ապստամբի նրա դեմ։ Հետագայում, իհարկե, սովորաբար պարզվում է, որ խռովարարը դուրս չի եկել ավանդականության սահմաններից»¹⁹ — Շոթա Ռուսթավելու ծննդյան 800-ամյակի տոնակատարության օրերին կայացած գրողների միջազգային հավաքում ունեցած իր ելույթում նշել է լեհ Բանաստեղծ Յուլիան Պշիբոսը։ Նվ, խկապես, անխուսափելիորեն մի օր պարզվում է, որ ամենաուղղափառ նորարարներն էլ գործում են ավանդականի սահմաններում։ Սակայն այս կողմում՝ կա եղածի խորացումը և կատարելագործումը։ Այդ պատճառով էլ Պշիբոսը մարդկության կուլտուրան դիտում է անցյալի, ներկայի ու դալիքի միասնության մեջ։ Ասելով «ավանդության սահմաններից»՝ նա, տվյալ դեպքում նկատի ունի հոսքի անընդհատությունը, ինչը, վերջին հաշվով, ընդգրկում է վնացող ու եկող յուրաքանչյուր իրողություն։ Բայց մոտիկից, երբ ալդ երևույթների միջև որոշակի է սահմանագիծը, անհաղթահարելի է սուր պայքարը հնի ու նորի, անցյալի զեղարվեստական կառուցվածքների և ներկայի վերաձևավորումների միջև։ Այդ պայքարն է կուլտուրա կոչված հոսքի ներքին կյանքը։ Քանի որ հասարակական սահմանափակվածությունը միշտ էլ հենվել է ավանդույթի պաշտամունքի վրա, հասարակական առաջադիմական շարժումը պետք է դաշինքի մեջ մտնի արվեստի նորարարների հետ։ Այգալիսի դաշինքի հիանալի օրինակ էր Մայակովսկու ժամանակաշրջանը» — ավե-

¹⁸ «Իրական թերթ», 1967, № 21։

¹⁹ «Իրական թերթ», 1967, № 19։

լացնում է Պշիբոսը, կրկին առաջ քաշելով «առաջադիմության» խնդիրը:

Եվ այսպես, վաղ թե ուշ պայթում են գրականությունների և արվեստների երեկվա կեղևները, ասպարեզը զիջելով կենդանի ժամանակի հիմնական բովանդակությանը և ձևին: Եվ այս բարդ ու անխուսափելի փոխանցումները կատարվում են միևնույն օրգանիզմում՝ կուլտուրայի պատմության հարատև հոսանքի մեջ: Դրողի ստեղծագործությունը պետք է լինի իր օրերի փոխանցումների արտահայտություն կամ դրսևորում, և գրականագիտությունն էլ պետք է զբաղվի դրա օրինականացմամբ կամ արժեքավորմամբ:

Մի ամբողջ տարի շարունակվեց պոեզիայի բանավեճը, որ պայմանավորված էր սովետահայ արդի գրականության մեջ աճող հարցասիրությամբ, և այդ մթնոլորտի մասնակիցն էր նաև պատմվածքի ժանրը:

Փոքր արձակում ռիթմի փոփոխության առաջին նշանները երևացին նախ Պերճ Զեյթունցյանի «Պատվիրակը», «Անժաղիկներով հագուստը», «Միայնակ խրճիթը», «Յուրաքանչյուր տասից մեկը» և մյուս պատմվածքներում: Այդ պատմվածքներով նա բերում էր գեղարվեստական թարմ մտածողություն՝ հոգեբանական սյուժե, պայմանական պատկեր, նուրբ մանրամասն, անսովասելի ավարտ, հակիրճ խոսք, հուղական շեշտ և, իհարկե, ոչ այնքան անհատական, որքան աշխարհին արդեն հայտնի այլ գծեր:

«Իմ առջև դրված է այն միակ զգեստը, որը ես ու քույրս փոխնիփոխ հագնում ենք: Նա միայն մի տեղ պատռվածք ունի: Բայց իմ քույրն այնքան զգույշ է կարել, որ ինչքան էլ ուշադիր նայեք, չեք գտնի այն»: «Անժաղիկներով հագուստը» պատմվածքում կա երկրորդական թվացող այսպիսի մի մանրամասն, որը հանկարծ համախմբում է գործի բոլոր հիմնական տրամադրություններն ու իմաստը: Սա խիստ հատկանշական է դարի արվեստի համար՝ համեստ նյութով պատասխանել նշանակալի հարցերի: Այլ կերպ ասած՝ դարի արվեստը փորձում է նվազեցնել շարադրվող

իրադարձութիւնների քանակը և փոքր կամ անցողիկ դիպ-
վածով հասնել ծանրակշիւ ընդհանրացման:

Մի քանի ժամ տևող ֆիլմեր և մի քանի հարյուր էջա-
նոց վեպեր կարելի է հիշել, որոնք սկսվում են, շարունակ-
վում և ավարտվում են ձանադարհով, դիտողին կամ ըն-
թերցողին պահելով գերլարված վիճակում:

Զեյթունցյանի «Պատվիրակը» նույնպես ձանադարհ է:
Գլուղացին բուժօգնութիւն հասցնելու նպատակով ուղևոր-
վում է քաղաք և հետո վերադառնում՝ սպասելով, թե ուր
որ է մասնագետ ու գեղորայք կուլարկեն: Զեյթունցյանը
հետևում է ոչ այնքան հայ, որքան եվրոպական դրականու-
թյան արդի փորձին: Նրա պատմվածքի ինքնատիպութիւնը
այդ փորձի համարձակ օգտագործման մեջ էր, ինչը Սևակը
անվանում է «նալել նույն ուղղութիւնով, որով ընթանում է
համաշխարհային արվեստը»: Իր ստեղծագործութիւնն այս
գծերով, երիտասարդ մշուս արձակագիրների հետ միասին
Զեյթունցյանը նշանավորեց նոր սերնդի մուտքը դրականու-
թյան մեջ, հիմնավորելով «երիտասարդական արձակ» հաս-
կացողութիւնը, որն ընդգրկում է օժտվածութիւնով ու նա-
խասիրութիւններով տարբեր շատ անուններ՝ Գ. Արշակյան,
Արտ. Քալանթարյան, Հ. Վարդանյան, Ա. Այվազյան, Վ.
Պետրոսյան, Հր. Մաթևոսյան, Կ. Սիմոնյան, Կ. Տոնոյան,
Վ. Դանիելյան, Ռ. Հովսեփյան, Հովհ. Մելքոնյան, Զ. Խա-
լափյան, Ս. Խաչատրյան, Մ. Մանուկյան, Մ. Մնացական-
յան և ուրիշներ:

Զեյթունցյանի առիթով հարկ է ասել, որ երիտասարդ
արձակագիրների մի մասին, հատկապես առաջին շրջանում,
պակասում էր շատ կարևոր մի բան՝ ազգային գույները՝
նրանց երկերում բացակայում էր «նավի» և «լեռան» Կ.
Զարյանի բարդ ու աներևակայելի համադրութիւնն պարզ ու
հստակնայի հայկական ծեփվածքը, XX դարի վեպի զար-
գացման մայրուղում հաստատապես կանգնած «Երկիր Նա-
իրի»-ի մորմորը, Բակունցի «Մինաձորի «չարբի» հայրենի
եղերքի թանձր գույները: Ահա երեք զլուխգործոցներ, որոնք
յարված են «միևնույն ուղղութիւնով, նույն ուղղութիւնով, ու-

ըով ընթանում է համաշխարհային արվեստը»։ Այս իմաստով, անշուշտ, իրավացի էր քննադատության պահանջը։ Քննադատությունը, իհարկե, չէր պահանջում երիտասարդներից «Մթնաձորի «չարք» աղգայինի ու համամարդկայինի մերձեցման խնդրում, ինչը արվեստի գերազույն նպատակն է, պահանջվում էր «Մթնաձորի «չարքի» մոտեցում, որի ճշտության մասին երկու կարծիք լինել չի կարող։

Նարկ է նաև ասել, որ երիտասարդական արձակի հրապարակ գալով՝ արագացավ մամե-աշեական մտածողության հաղթահարումը, որտեղ Մամեն Աշեին է անսահման սիրում, Աշեն էլ Մամեին, և նրանք պատկանում են մեկմեկու հուրհավիտյան։ Սա նույնպես ավանդ է, բայց այնպիսին, որ խոչընդոտում է գրական առաջընթացը՝ բարդ ու հակասական ժամանակը փորձելով ներփակել պարզունակ շարադրանքի մեջ։ Նման շարադրանքից հրաժարվելը և արդիականության բնագծին մոտենալը ևս նորարարական քայլ էր, որ հեշտությամբ չնվաճվեց։

Սովետահայ արձակի զարգացման այս հետաքրքիր շրջանում, երբ մշակվում էին գեղագիտական տասնյակ արդիական սկզբունքներ, քննադատությունը կրկին ամբողջ սրությամբ դրեց կյանքի ու արվեստի օրդանական հարավատության միշտ հին և միշտ նոր պահանջը։ «Ինչպես գրական ամեն մի տեսակ, պատմվածքը նույնպես նախ և առաջ քննություն է պահանջում կյանքի հետ ունեցած հարաբերության տեսանկյունից։ Այդ հարաբերությունը չի ենթադրում սոսկ թեմաների ու նյութի արձանագրում (ինչպես վարվում են անփորձ, բայց եռանդուն և «ուրախ» գրախոսները), այլ պահանջում է գրվածքի ամբողջական քննություն՝ սկսած նրա գաղափարական մտահղացումից մինչև արտահայտչության այնպիսի տարրեր, ինչպես մանրամասն ու հնչերանգը»²⁰ — պատմվածքի մասին տեսական և գործնական գիտություններով ու եղրակացություններով հարուստ իր հոդ-

²⁰ Սուրեն Աղաբաբյան, Արդիականություն և գրականություն, «Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան, 1965, էջ 110։

վածաշարը սկսելուց անմիջապես առաջ հայտարարեց Ս. Սկաբաբյանը:

Կյանքի ու գրականության սերտ կապի վերաբերյալ անընդհատ նորոգվող խոսակցությունը պատահական երևույթ չէ: Եվ եթե հաճախ շատ է կրկնվում, ապա «սոսկ թեմաների ու նյութի արձանագրումն» է պատճառը, հարցի մակերեսային ընկալումը, որ այնքան շատ է հանդիպում մամուլում և նույնիսկ անցյալի ու ներկայի գրողների ստեղծագործությունների նվիրված ծավալուն հետազոտություններում: Իրականում այդ խոսակցությունը թելադրված է գրականության բուն առանձնահատկությամբ, որն արվեստի մյուս տեսակների համեմատությամբ կյանքի կենդանի ընթացքին ավելի մոտ է կանգնած: Բառը՝ գրականության «նախահիմքը» հենց սրա ապացույցն է, որի հետ տվյալ բնագավառում չի կարող մրցել ոչ նկարչական գույնը, ոչ ճարտարապետական գիծը և ոչ էլ երաժշտական հնչյունը: Վերջինների և կյանքի միջև անհամեմատ մեծ տարածություն կա: Գրականությունը կյանքին մոտեցնելու պահանջը, մանավանդ, եթե այն արվում է բարձր ելակետերից, շատ կարևոր մի տեղում նորարարության պահանջ է: Սյս իմաստով անպայման կյանքին մերձենալու նպատակակետին էր ուղղված Սևակի հոգվածը, որը նույնպես հրապարակ է եկել հանուն կյանքի ու արվեստի փոխըմբռնման, ընդգեմ այն ամենի, ինչ անջրպետ է դրանց միջև:

Վերջին տասնամյակի սովետահայ գրականության մեջ այդ փոխըմբռնման լավագույն արտահայտություններից է Դուրդեն Մահարու «Սև մարդը» պատմվածքը, որտեղ ժողովրդի ձախատադրի կենսական հարցերից մեկը ստացել է ղեղարկատական լիարժեք պատասխան:

«Սև մարդը» երկի առաջին էջերում Մահարին տենդադին փնտրում է «ամենագլխավորը»՝ իր հերոսին: «Մտել է ինչ-որ տեղ, հետևում է իմ դուր ջանքերին, ծիծաղում է ինձ վրա, հնարավոր է անգամ, որ նա անցնում է կողքովս, անգամ խոսում է ինձ հետ, ու ես չեմ նկատում, չեմ ճանաչում, չեմ բռնում...»: Եվ հանկարծ «բռնում» է ու ղարմանքով չի

հավատում: Գրական ուրախ ու թեթեւ երեկոյի հպանցիկ նըկարագրութլանն անմիջապէս հաջորդում է պատմվածքի տխուր հլուսվածքը: Լուսավար ու զվարթ դահլիճից ընթերցողը արագութլամբ տեղափոխվում է «...Կիս գետից ոչ հեռու, զեպի հլուսիս-արեւելք...», որտեղ «ոչ խիտ անտառնեքով շրջապատված ընդարձակ մի բացատի վրա փովել է աշխատանքային ուղղիչ ճամբարը, շրջափակված տախտակե սրածայր ցանկապատով և փշալարերով»: Նրգիծական շեշտադրութլունը իսկույն տեղի է տալիս ողբերգական գույների առջև: Մահարու ինչի՞ն է պետք եղել տվյալ հակադրութլունը, տարբեր վիճակների այս հերթափոխութլունը: Նպատակակետին դիպուկ խփող գեղարվեստական այս հնարանքը պետք է եղել ողբերգութլունը ավելի շոշափելի ու տեսանելի դարձնելու համար: Իսկ ավա՞րտը: Սա էլ մի նոր անակնկալ է՝ այս անգամ արդեն կյանքի կատակների մասին տխուր ու իմաստուն խորհրդածութլամբ համակված:

Այսպիսով, պատմվածքի իրար շարունակութլուն կազմող ակիւրը և վերջը (հեղինակը գտնում է նկարագրութլան արժանի մարդ և մտնում է նրա տունը) այն շրջանակն է, որ ամփոփում է արտաքնապէս դրանց հետ օրդանական առընչութլուն շունեցեղ մի երկար պատմութլուն: Մասերի դասավորութլան նման գրաֆիկայնութլունը, որ ժամանակակից կինեմատոգրաֆիայում հաճախ է օգտագործվում, նույնպէս գեղարվեստական հնարանք է, ինչը Մահարին գործադրում է յուրահատուկ ձևով, դրանից քամելով առավելագույնը: Շրջանակը վերաբերում է ներկային, երկար պատմութլունը՝ անցյալին: Գրողը ասում և հաստատում է, թե անցյալը սեպի նման խրվել է ներկայի մեջ իբրեւ հուշ, զգացմունք, միտք, որից ոչ մի կերպ հնարավոր չէ ազատագրվել: Ահա ստեղծագործութլան վերջին պարբերութլունը. «Դիմացի պատից նայում է կյալյայի մեծացրած յուղաներկ նկարը: Լուսանկարվել էր նա Սարանսկում. նայում էր ասես կենդանի, վառ կյալյան և որ կողմից նայես, նայում է նա քեզ, ուղիղ քո աչքերին: Շրթունքները կիսաբաց են, ժպտում են մարգարտաշար, ճերմակ ատամները. նա կարծես ուզում է քեզ

մի կարևոր, շատ կարևոր բան ասել, բայց դեռ մտածում է՝
ասե՞լ, թե՞ չասել...»։ Խրվել է և թախիժ է բերում շրջապա-
տի ուրախությունը։ Հեղինակի և հերոսի հանդիպումը ներ-
կայանում է որպես մեծ ուրախություն՝ ինչպես ստեղծա-
գործական, այնպես էլ անձնական առումով, որը, սակայն,
այսքան տխուր վախճան է ունենում։ Մահարին կարծես հա-
վաստում է, որ չկան բացարձակ ուրախություններ և տրի-
ստություններ։ Ծայրագույն ուրախության մեջ էլ նշանակա-
լից տխրություն կա, ծայրահեղ տխրության մեջ էլ գոյու-
թյուն ունի հիմնավոր ուրախություն՝ միայն թե դրանց արթ-
նացման համար փոքր կամ մեծ ազդակներ են հարկավոր։

Մահարին գեղարվեստական այս կամ այն հնարանքին է
դիմում անհրաժեշտաբար, ընտրած նյութի համառ թելադը-
րանքով։ Նրա խոսքի մանրամասնը և հնչերանգը, պատկերն
ու հույզը ծնվում են բնականորեն ստեղծված վիճակներից
ու հարաբերություններից, դեպքերից ու հոգեբանություննե-
րից։ Նվ քանի որ նա մի թեմայով չէ, որ գրել է, մոտեցում-
ները շատ են, բազմազան և տարբեր։ Բայց և առկա են ո-
րոշ ընդհանրություններ, մահարիական ինքնատիպ առանձ-
նահատկություններ, որոնք նրա ստեղծագործությանն ու-
ղեկցում են գրողի առաջին քայլերից մինչև մեր օրերը։

«Սև մարդը» պատմվածքի առիթով անհրաժեշտ է նշել
դրանցից ամենակարևորը։ Մահարու ստեղծագործությունում
կողք-կողքի, սերտ հարեանությունը հանդես են գալիս եր-
գիծականն ու ողբերգականը։ Նա չի գրում երգիծական գործ։
Զի գրում նաև ողբերգական։ Այս թելերից նա նրբորեն ու
վարպետությամբ հյուսում է նոր հենք, որի գույնը ողբերգա-
երգիծականն է՝ առանց գծիկի։ Դրան չի կարելի վերաբեր-
վել ոչ ողբերգականի, ոչ էլ երգիծանքի չափանիշներով։ Պա-
հանջվում է մի այլ մոտեցում, այնպիսին, որն ամբողջովին
բխում է կյանքի սովորական վիճակներից։ Հայտնի է, որ
ինչպես երգիծանքը, այնպես էլ ողբերգությունը կյանքի հա-
կառակ ծայրակետերն են, լարված պահերը։ Մահարին գործ
ունի բացառապես ընթացքի հետ, և նրա ստեղծագործու-
թյուններում հազվադեպ կարելի է հանդիպել բևեռների՝

ղտարյուն ողբերգության կամ երգիծանքի: Դրա գաղտնիքը երկի ընդհանուր նկարագրի և կյանքի սովորական վիճակների համապատասխանության մեջ է, որտեղ լացը աննկատելիորեն երանգավորվում է ծիծաղով, ծիծաղը՝ լացով: Մեկի մեջ միշտ գոյություն ունի մյուսը:

«Քեռի, այ քեռի, մի նայի, ամնիստիան չի՝ երևում...», — չաճախ կատակով հարցնում են կալանավորները բարձր աշտարակից շրջապատը հսկող հերթապահ պահակին: Կոմիկական է նրանց ունակ վիճակի և հարցման եղանակի տվյալ անհամապատասխանությունը: Իսկ հաջորդ նախադասության ներկայացրած դրությունը արդեն ողբերգական է, որ հոսում է աննշմարելիորեն, ինքնաբուխ: «Աշտարակի վրա կանգնած հերթապահ պահակն էլ պետք է որ դարմացած լինի. — ո՛ւր կորավ այդ աղջիկը, ինչո՞ւ չի լսվում նրա ամենօրյա շարաճճի հարցը, չլինի՞, իսկապես, «ամնիստիան» եկել, տաբել է նրան, իսկ ինքը, կանգնած բարձր աշտարակի գլխին, «չինչ չի նկատել...»: Այս փոխանցումը կյանքի բուն ընթացքն է, որից մի բեկոր է ներկայացնում Մահարին: Ողբերգակոմիկական երանգով նա պարուրում է ամեն ինչ, սրանով ցույց տալով, որ նկարագրվող պատմական եղելությունից դուրս չի մնացել ոչ ոք: Սա ավելի է մեծացնում ու խորացնում նրա երկի բովանդակությունը, պատմվածքը «դարձնում» վեպ:

Իհարկե, պատմվածքը մնում է պատմվածք, և բովանդակության ոչ մի խորացում այն չի դարձնի վեպ, կդարձնի ավելի լավ պատմվածք: Տվյալ դեպքում ստացվել է այդպես: Եվ հենց պատմվածքի առումով, ժանրի յուրահատկության տեսակետից հետաքրքիր է մի մանրամասն, որը ըսկրվբում թվում է անկարևոր, իսկ վերջում՝ ստեղծագործության ավարտից հետո դառնում է խիստ հատկանշական:

Մահարին չի նկարագրում ղզայացունց վիճակներ, տանջալից մահեր: Նա խոսում է հանդարտ և կշռադատված, առանց ավելորդ թանձրացման և հուղմունքի: Այստեղ նա նման է «չեզոք» կինոապարատի, որը նկարահանում է այն՝ ինչ կա, այնպես, ինչպես կա՝ հիմնականում հետամուտ լի-

նելով պատկերի ընդհանուր ճշգրտությանը: Հիսուն էջանոց պատմվածքում մշտական գրանցում ունեցող շուրջ տասը մարդուց մեռնում է միայն մեկը: Դա երիտասարդ, առողջ ու կենսուրախ Լյալյան է, որը փոխադարձաբար սիրում է Սանասարին՝ հեղինակի գտած հերոսին: Նա մեռնում է անսպասելիորեն: Բարեկամների հետ զրուցելու նպատակով մտնում է տղամարդկանց հարկաբաժինը, որ արգելված էր: Բռնվում է «հանցանքի» վայրում և ուղարկվում մեկուսարան: Հաջորդ օրը հիվանդանում է թոքերի բորբոքումով: Մի քանի ժամ ևս, և վերջ: Սրանով Մահարին կարծես ասում է, թե ժամանակներն այնպիսին էին, որ մահանալու համար հատուկ նախապատրաստություն պետք չէր: Գրողի նպատակը ոչ թե դեպքը մանրակրկիտ շարադրելն է, այլ էականի հայտնաբերումը, որ անհամեմատ դժվար լուծվող խնդիր է: Եվ այս ընդհանուր երևույթի մեջ ավելի շատ կոնկրետ ճշմարտություն կա, քան հաճախ թեկուղ և հաջող նկարագրություններ պարունակող որոշակի սյուժեներում:

Մահարու պատմվածքներում մեծ կամ փոքր յուրաքանչյուր մանրամաս դառնում է գործի բովանդակության օրդանական օղակը: Նրկի ամենատարբեր հատվածների տրամաբանական նման շաղկապումը հանուն գլխավոր պաղափարի հնչեցման՝ ոչ թե ցանկալի է, այլ պարտադիր:

Պատմվածքում խաչավորվում են ինչպես դեպքերի ողբերգականությունն ու կոմիկականությունը, այնպես էլ տրամադրությունների մոլայլությունն ու պայծառությունը: Ամենամուռը եղելությունն էլ պարունակում է նկատելի պայծառություն, որ պայմանավորված է մարդկային անաղարտ բնության հանդեպ խորին հավատով:

Սանասարը գող է, բայց ունի հատկություններ, որի համար մտերիմները նրանից համառորեն ձեռք չեն քաշում և ջանում են սեր արթնացնել ազնիվ կենցաղի ու արդար աշխատանքի նկատմամբ: Նա Գրիմբերգ չէ՝ «միշտ մաքուր սափրված, բակենբարդներով, շապլինյան բեղերով, ծխամորճը ատամների արանքում, բոլորի հետ դուռով, բոլորի հետ սիրալիր, որը սակայն զբաղվում է սպեկուլյացիայով,

խաբում է, առնում, խաբում է, ծախում, ժպտում է, խաբում, ցավակցում է, խաբում է, խաբում է, խաբում...», այսինքն այնքան մեծ սապատ ունի, որ գերեզմանն էլ չի ուղղի: Կյանքի դիպվածներն են Սանասարին կանգնեցրել սխալ ճանապարհի վրա, նրա մեջ քնեցրել մարդկայինը: Նա Լյալյայի լուսանկարը ոչ միայն սրբությամբ պահում է, այլև տուն վերադառնալով արտանկարել է տալիս, կախում պատից, երեխաներից մեկին այդ անունով է կոչում և ամեն անցուդարձ մանրամասնությամբ պատմում կնոջը: Նա թրուիչք է գործում՝ հրաժարվում է այլանդակ սովորություններից, որոնք նրան դարձրել էին «սև մարդ» և շարունակում է ապրել հոգեկան հարուստ նկարագրով: «Սև մարդ» բնորոշումը պատմվածքում վերցված է շակերտների մեջ: Մահարին կարծես ասում է, թե չկան սև՝ ի ծնե շար կամ հանցագործ մարդիկ, մարդիկ բոլորն էլ ավել կամ պակաս շափով պատկանում են աշխարհի հավերժ կենդանի բարությանը: Այս տրամադրությունը անցնում է ստեղծագործության սկզբից մինչև վերջին էջը, պատկերի մուսյուլյունը ամենավճռական պահին հատում ղզացմունքի պայծառությամբ:

Այս վերջին տրամադրության ամենահիմնական կրողը Աշոտ դայու էպիկական սկզբունքներով կերտված կերպարն է:

«Աշխատում էի դրսում,—ասում է նա,—այստեղ էլ աշխատում եմ. դրսում երգելով էի աշխատում, իսկ այստեղ... լաց չեմ լինի...»: Աշխատանքը նրա ողջ էությունն է՝ արյունը, ուղեղը, հոգին: Նա չի կարող հրաժարվել դրանից ուր էլ լինի, ինչպիսի դրություն մեջ էլ գտնվի: Աշխատանքի հանդեպ այս «հողեղեն» վերաբերմունքի մեջ է նրա գոյության շրջահատվող իմաստը: Աշխատանքը պահպանում է կյանքը, շարժում նրան, մղում առաջ, ապրեցնում որոշակի նպատակի համար: Աշոտ դայու առիթով անհնարին է շատաբերել 20-ական թվականների սաթոններին՝ ոչ թե գրական նմանություն, այլ բնատուր լիություն ու կենսասիրության իմաստով: Ժամանակը նրա ճանապարհին թեև շատ կամուրջներ է խորտակել, սակայն ամենահիմնականը՝ աշխատելու սերն

ու կարողութիւնը մնացել է, ինչը և լույսի մի պայծառ շիթ է Կիա գետի հեռու եզերքում:

Մահարին նկարագրում է հասարակ կամ ժողովրդի մարդու հուլմունքը, որ ունի ազդեցութեան անհամեմատ լայն շառավիղ: Այս դիրքորոշումը նույնպես կյանքի ու գրականութեան մերձեցման արտահայտութիւններից է, որն իր չափով արձագանքում է նորարարութեան պահանջներին: Տվյալ դեպքում շարունակվում են այնպիսի ավանդներ, որոնք դարգացման ներկա շրջանում ևս ունեն արդիական մեծ հրնշեղութիւն:

Վալտեր Արամյանի «Ընկած ծառը» խորագրով պատմրվածքների ժողովածուի համանուն պատկերը ևս սիմվոլացնում է ծանր ժամանակաշրջանի անմեղ մեղավորների ճակատագիրը: «Լինում է, չի լինում, որդի ջան, մի որսորդ է լինում: էս որսորդն ամեն օր որսի է գնում: Մի օր դատարկ է վերադառնում, մի օր՝ լիքը, և միշտ էլ գոհ է լինում իր վիճակից: Մի անգամ էլ՝ էսպես որսի գնալիս, մի եղնիկ է դուրս պրծնում թփուտներից, մի փոքրիկ, կաթնակեր եղնիկ: Որսորդը հրացանն իջեցնում է ուսից, նշան բռնում փոքրիկ եղնիկին, որ կրակի, հանկարծ դուրս է թռչում փոքրիկի մայրը և մարդկային ձայնով ասում.— Ձագիս մի խփիր, ով քաջ որսորդ, նա դեռ շատ փոքր է, նա չի հասկանում, որ քեզնից պետք է փախչի...»: Նրա այս գրքի հերոսներից շատերը նման են եղնիկի ձագին՝ չգիտեն, թե այդ ծանր բախտին իրենց որ մեղքերի համար են արժանացել: Կապիտան Սենիչևը ստիպված է թաքցնել հարազատ եղբոր գոյութիւնը («Փշրված սարսափ»), պատերազմի հաշմանդամ Սմերդինը, չգիտես ինչու, նվաստացած վիճակում է («Վերադարձ»), լեզվաբանութեան պրոֆեսորը դարձել է մուրացկան («Կոմբրիգը»), Իվան Ողնին արդեն անբուժելի հարբեցող է («Մի գնա, Նաստենկա») և այլն: Նրանք բոլորն էլ ծայրաստիճան շփոթված են իրենց բուն նկարագրի և վիճակված բախտի սուր անհամապատասխանութիւնից, մի բան, որ ամենից ավելի հաջող մարմնավորում է գտել «Վարպետ Տիգրանը» պատմվածքում: «Քննիչ Ասլան խարցուց՝ օրի հակա

հրդեր կերգես, մայր Արաքս կուղե՞ս, խա: Խա, ասացի,
մենոնիմ էնոր ջրերուն»: «Նույակը տասը տարի էր տվել Տիգ-
րանին»: «Ինչի՞, լաո, ինչի՞ խամար...»: «Իսկապես որ, ին-
չի՞ համար»: Նման հարցումը նույնպես ճշմարիտ հարցում
է, որը գրականությունը մերձեցնում է կենսականության հը-
րատառ խնդիրներին:

Վ. Արամյանը խուսափում է կերպար քանդակելուց: Նա
երկը հյուսում է որևէ գաղափարի շուրջը, փորձելով իր ակ-
տիվ միջամտությամբ ստեղծել լարված տրամադրություն:

Այդ տարիների իրողությունները արտացոլվեցին, բնա-
կանաբար, ոչ միայն հայ, այլև մյուս ժողովուրդների
գրականության մեջ: Դրան անդրադարձան նկարչույթյու-
նը, կինոն և թատրոնը, հրապարակ հանելով բովանդակու-
թյամբ և արվեստով հետաքրքիր բազմաթիվ ստեղծագործու-
թյուններ: Սա կյանքի արտացոլման նորարարական հարա-
բերական քայլ էր, հարաբերական, որովհետև այն նոր էջ չէր
գրում, այլ բոլոր առումներով վերանայում էր արդեն գրվածը՝
ասել ճշմարտությունը և միայն ճշմարտությունը, ասել
գեղարվեստորեն և միայն գեղարվեստորեն:

Նույն ժամանակաշրջանը սլասկերող իր պատմվածքնե-
րը, որոնք հասնում են շուրջ երեք տասնյակի, Մկրտիչ Ար-
մենը հրապարակեց «Պատվիրեցին հանձնել ձեզ» ընդհանուր
խորագրով: Արմենը միշտ էլ զգայուն վերաբերմունք է ունե-
ցել երկի կառուցման խնդրին, աշխատել է այն մոտեցնել
օրերի արվեստի նկարագրին և մեկ անգամ չէ, որ հասել է
շոշափելի հաջողության: Այս դրբում ևս քիչ չեն այն էջերը,
որոնց մեջ երկախոսության ութմը, սյուժեի ընթացքը, հո-
գեբանություն բացելու եղանակը, իրադրություն վերարտա-
դրելու գիտակետը հարադատ շատ գծեր ունեն արդի ար-
ձակի սկզբունքների հետ: Արմենի, որպես գրողի, ինքնա-
տիպությունը ճանաչում գտած ու գնահատված իրողություն
է: Սակայն նա հազվադեպ է հասնում ձևի և բովանդակու-
թյան այնպիսի միասնության, ինչպիսին է «Հեղինար աղբյու-
րը»: Նրա վերջին գրվածքներում նորարարական հետաքրքիր
փորձերը մնում են անավարտ և չեն ամբողջանում:

«Ես թափառում էի ձամբարից ձամբար և ամենուր ինձ մոտենում էին մարդիկ, պատվիրում գրել իրենց մասին,— ասում է Արմենը գրքի առաջաբանում,— գրել ճշմարտությանը, միայն ճշմարտությանը, այն, որ ես տեսա ութ տարի շարունակ...»: Ձի կարելի չհավատալ այս խոստովանությանը, քան որի կատարվել է մի բան, որն անպայման պետք է ներկայացնել աշխարհին: Բայց սա ոչ միայն խոստովանություն է, այլև գեղարվեստական մուտք բուն պատմվածքների համար, որը պարտավորեցնում է բովանդակության խորություն:

Արդ՝ «կալանավորները» ի՞նչ են պատվիրել և ականատեսը ի՞նչ է հաղորդում:

Հարսությունյանը «պատվիրում» է գրել իր պաշտելի Տատյանայի աչքերի «վճիտ կապտության», «շրջապատի գորշության մեջ շռալսորեն բռնկված մաղերի ոսկե խուրձի», շքեղ հագուստների մասին, որոնք «միակ» շլացուցիչ կետերն են «հարյուրավոր կիլոմետրերի վրա»: Աղջիկը երիտասարդի ալգ վերաբերմունքին պատասխանում է խղճահարսությամբ՝ տալիս է մի կտոր հաց: Եվ հեղինակն էլ հուզվում է. «Կանայք, սիրելի կանայք, գեղեցիկ, շքեղ կանայք, եթե սովամահ վիճակումն էլ տեսներ տղամարդուն՝ մի պարզեք նրան մի կտոր հաց՝ եթե դրանից առաջ պարզեկ էք արդեն ամբողջ աշխարհը...» («Տատյանա Դմիտրիենա Շիրինա»):

Գրեթեներ «պատվիրում» է գրել, թե ինչպես ինքը մի կնոջ հետ բաղնիքում լողացավ, թե ինչպես հանկարծ հայտնվեցին տղամարդիկ, թե ինչպես նրանք «անթարթ» նայում էին նրա «սթանշելի գլխիկին՝ լողանալուց շառագունած աչտերով, հարթ սանրած և ծոծրակի վրա ամուր կապած մաղերով, լայն ձակատով... նայում էին արդեն սրբված և անփալ-սղորկ ուսերին, ցցուն ու պինդ կրծքերին, դեռ ջրի թափանցիկ ուլունքները վրան ցանցնված փոքրիկ փորին, լիքը աղդերին, աղջկային սրունքներին, ոտքերի փոքրիկ թաթերին՝ կանոնավոր մատներով ու եղունգներով...», և թե ինչպես հետո կինը «մտածկոտ կիսաշշուկով» ասաց. «Ինչ գեղեցիկ տղամարդիկ էին բոլորը»: Եվ հեղինակը փորձում

է փիլիսոփայել կանանց ու տղամարդկանց փոխհարաբերության շուրջը («Տղամարդու գեղեցկությունը»):

Սիդորովը «պատվիրում» է, հաղորդել իր և Լիդայի գաղտնի անկողնային կյանքը, որ անբարենաչող վախճան ունեցավ: Շուտով Լիդան հղիացավ, և գործը բացվեց: Իրեն տեղափոխեցին ուրիշ ճամբար: «Ուրեմն, Վանյա... քեզ թողնում եմ անկողինը, հավը և... և Լիդային,—մեկնելուց առաջ ասել էր նա մոտիկ ընկերոջը...—Բարաքի տղաները չեն մատնի... անհոգ կաց...»: Ընկերը հարցրել էր. «Իսկ հավի վրա լադ գցե՞լ ես»: «Գցել եմ,—պատասխանել էր նա արդեն հեռանալով:—Կես ժամ հետո վերցրու կրակի վրայից»: Եվս մի անորոշ խորհրդածություն («Անկողինը, հավը, Լիդան»):

Կովալյովը «պատվիրում» է, թախանձագին խնդրում անգրտորեն նկարագրել իր և Պեսկովայի հանդիպումը, որը տեղեց ընդամենը տասը րոպե և ավարտվեց անջնջելի մի սիրով: Տասը րոպե և սեր: Եվ այդ սիրո մեջ փոքր դեր չի խաղացել Ֆոֆանովը: Նրանք ազգանունները փոխեցին, դրանով փոքր-ինչ երկարաձգելով իրենց մեծ վայելքը («Իմ տառը»):

Կարելի է հիշատակել նման այլ պատվերներ ևս:

Արմենի այս ստեղծագործությունները նկատելի ձեռքավածք ունեն ձևի և բովանդակության անհամապատասխանության տեսակետից: Գրական ձևը անհամեմատ ծանրակշիռ է, քան ամփոփված բովանդակությունը:

Ժողովրդի ազնիվ մարդկանց արդեն պատմություն դարձած, սակայն մշտապես հուզող ճակատագիրը հեղինակը խցկել է երկրորդական կենցաղական կարների ու պատահական դիպվածների խցիկի մեջ:

«Ուժեղ է Արմենի սյուժետային մտածողությունը, բայց հենց այս ոլորտում էլ արտահայտվում է նրա գեղարվեստական պատկերի հիմնական թուլությունը»—իրավացիորեն նկատում է Ս. Աղաբաբյանը ժողովածուն քննող հոդվածում²¹: «Սյուժեն,—պայմանական լինի, թե «ուղղափառության» չափ ունիստական,—ուրիշ իմաստով կրավորական դեր է կա-

²¹ «Գրական թերթ», 1964, № 23:

տարում կյանքի երևույթների հանրագումարի՝ ճշմարտության համեմատությամբ»։ Այնինչ զրքում բացարձակացվում է ձեական և իմաստային մյուս բոլոր կողմերի համեմատությամբ։

Սյուժեի փայլուն կառուցման օրինակ է «Բեռնանավ» պատմվածքը։ Կալանավոր Վասյուկը թաքնվում է աղատ աշխարհ մեկնող բեռնանավի փայտեղենի տակ։ Ապրանքը անորակ է ճանաչվում, և նավը առանց բեռնաթափվելու վերադառնում է հլման կետը։ Փախուստը խափանվում է։ Առկա է փախստականի ուղեգրի՝ թեկուզ հիանալիորեն ներկայացված, սակայն չկա նրա հոգեկան անհանգստությունը՝ թեկուզ և բավարար մեկնաբանված։ Արմենը սյուժեն հաճախ չի կարողանում լցնել կենսական բովանդակությամբ, խոհու՛մ ու տրամադրություններով, որի հետևանքով այն թեև հետաքրքրություն է հարուցում, բայց չի հուզում։ Ինքնին սյուժե չկա,—նույնիսկ դեգեկտիվ ու արկածային երկում։

Կյանքի ու գրականության կապը դառնում է իսկական նորարարության հիմք։ Ավելի ճիշտ՝ շարունակում է այգսիսին մնալ։

Սովետահայ արդի արձակում դա հիմնականում իրագործում է գրողների միջին սերունդը՝ Ս. Խանդավյան, Ան. Սահինյան, Մ. Սարգսյան, Ռ. Արամյան, Խ. Հրաչյան, Ս. Այվազյան, Գ. Սևան, Աբ. Ավագյան, Խ. Գյուլնազարյան, Հովհ. Ղուկասյան, անկախ նրանից, թե ինչ են վերարտացում նրանք՝ գյուղական կենցաղ, թե՞ քաղաքային առօրյա, մոտիկ անցյալը, թե՞ կենդանի ներկան, բոլոր դեպքերում էլ որոշակիորեն առկա է կյանքի ելակետը։

«Բնական, անսեթեթ, անբռնադատ և կենդանի պատում, մեծ սեր դեպի իր հերոսները, անաղմուկ, հռետորությունից ղերծ հայրենասիրություն։ Լեզուն և ոճը պարզ են, հասարակ, բայց ջերմ են՝ շնորհիվ իրենց բնականության» — գրել է Դ. Դեմիրճյանը շուրջ երկու տասնամյակ առաջ Խանդավյանի «Մեր գնդի մարդիկ» զրքի առիթով²²։ Այժմ արդեն

²² Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Հայպետհրատ, Երևան, 1953, էջ 349։

դրանք խանդադրանի՝ այսօրվա եռանդուն վիպասաններից ու պատմվածքագիրներից մեկի ստեղծագործական նկարագրի օրգանական դժերն են։ Նման գույներով ու երանգներով է բնութագրվում «Կորած արահետներ» ժողովածուն։ Սա վերջին տասնամյակում խանդադրանի ստեղծած փոքրածափալ արձակի, ինչպես ասում են, հատընտիրն է, ասել է թե նաև՝ գեղարվեստական ու դադափարական հավատամքը։

«Գետը բրբրվում էր խոր ձորի մեջ։ Նրա ափերը նեղ են՝ ժայռերի նախիրներին ոտնատակ։ Դարեր տեսած ընկուղենիներ կան ձորում՝ հին ու հողմահար, ինչպես ժայռի գլխին տխրող վանքի կոտրված սյուները։ Խաղողի այգու պատաններ կան ձորում և հաղարձի թփեր՝ աղնիվ պտուղով, դատափից մի փոքր հեռու, կողերը մերթ ժայռերին քսելով, մերթ ժայռի ուսը ելնելով՝ անցնում է այգիների միակ առուն՝ ամառ, ձմեռ պոնկեպոնկ լիքը զուլալ ջրով։ Ասում են, այդ առուն եղել է, երբ դեռ չի եղել հողմահար սյուներով վանքը և կիրճաբնակ մարդիկ խաչի տեղ արջ են պաշտել։ Առվի եզրերին մոշի թփեր կան, թղենիներ ու բարդիներ էլ։ Կեռասի հասնելու հետ մոշի թփերը պճնվում են ճերմակ ծաղիկներով և, երբ մեղրատանձը կաթուկ է տալիս, մոշը դառնում է սև շաքար։ Մարդը նրանից թանձր մուրաբա է եփում, արջը սևացնում իր երախը»։

Սա «Օտար հավքը» պատմվածքի մուտքն է՝ գրված խոսքի բակունցյան շրջադասությամբ և ավանդներով։ Խանդադրանը հաճախ է դիմում իր տաղանդավոր նախորդին՝ ստեղծագործություն կառուցելու նրա եղանակներին, պատկերը կենդանացնելու, միջավայրը բանաստեղծականացնելու հրնարանքներին, խոհն ըստ ամենայնի հնչեցնելու միջոցներին։ Կա խորին հավատ, որ ամեն ինչ այսպես է և ոչ թե ուրիշ կերպ։ Գուցե շատերին «ամեն ինչ» պատկերանում է այլ ձևով, սակայն խանդադրանը դրա հետ չի հաշտվում։ Նա ունի իր աշխարհը, որով և սովետահայ արդի գրականության մեջ դբադեցնում է առանձնահատուկ տեղ։

Վերը մեջբերված տողերը ի հայտ են բերում խանդավաջանի պատմվածքներին բնորոշ մի դիժը: Բակունցի պես նաև շի անջատում մարդուն բնության մնացած երևույթներից: Գոյություն ունեն գետն ու րնկուղենին, ժայռն ու ալգին, ձորն ու վանքը, մարդն ու արջը: Ձկա: առաջին և երկրորդ, երրորդ և չորրորդ պլան: Բոլորն էլ գեղարվեստական պատկերի հավասարազոր անդամներն են: «Մարդ» ենթական հնչեցվում է այնպես, ինչպես «արջը»: «Մարդը... մուրաբա է եփում, արջը սևացնում է իր երախը»: Ո՞րն է այս հավասարեցման խորհուրդը: Գրողը փորձում է հավաստել, որ մարդը երջանիկ է միայն բնության հետ բաղմազան կապերով: Այդ կապերի բացակայությունը նրա դժբախտությունն է: Հարկավոր է ինքնամոռացությամբ հանձնվել բնությանը՝ կատարյալ լինելու համար: Հետևաբար, նկարելով բնության մանրամասները, նա ուշադրությունը սեռում է մարդու վրա: Վճռական պահին արջը հեռանում է, և մարդը նրա տեսադաշտում մնում է միայնակ: Թեև նրանց շի բաժանում, բայց շատ էական կետում բաժանում է անհրաժեշտաբար, գրականության մարդկային էության համառ թելադրանքով: Տրվյալ դեպքում նշանակություն չունի, որ այս կենտրոնացման իմաստը հաճախ ծանոթ է, երբեմն հին, կարևորն այն է, որ միշտ առկա է կենտրոնացումը, որ բացակայում է մեր օրերի բաղմաթիվ հեղինակների ստեղծագործություններում:

Գեղարվեստական ու գաղափարական այս դիրքորոշումը պարզ ու մեկեն արտահայտվել է «Հորովելը» գողտրիկ պատմվածքում, որը խորհրդածություն է բնական շավղից դուրս սայթաքած անմեղ հոգիների ցավի շուրջը:

Վաղեմի ընկերները անախնկալ հանդիպում են մեծ ու օտար բաղաքում: Մեկը զբոսաշրջիկ է, մյուսը՝ ծխախոտավաճառ: Նրանց ներսում արթնանում է շատ հեռվում մնացած իրենց բարձր լեռների, կապույտ երկնքի, սառնորակ ջրերի, հարազատ բարբառի անդուսպ կարոտը: Եվ հետևում է աշխարհին ուղղված պահանջն ու խնդրանքը, «Հողի մարդուն մի պոկեք հողից, մեղք է: Լսո՞ւմ եք: Հող հերկող, հաց ստեղծող մարդուն ձեռք մի տաք: Թող երկարի նրա ափսոս,

երկարի հացի պես անուշ նրա հորովելը...»։ Այստեղ բարձրացվում է մարդու և բնությունից պարզև ստացած հողի անխզելիության միշտ հին ու միշտ նոր թեման։

Խանդադյանին չի վբաղեցնում դարի գրական նորարարությունը, դրա փոխարեն նրան զբաղեցնում է գրականության ազգային նկարագրի յուրացումն ու պահպանումը։ Նա չի ուզում լինել եվրոպացի, հայ գրող է ուզում լինել՝ բոլորի պես ուժեղ կամ թույլ։ Հանուն նկարագրի պահպանման նա հաճախ նույնիսկ չի հրաժարվում անցյալի թուլություններից։ Ի տարբերություն շատ-շատերի, նա, չափելով կարողությունները, չցրեց իրեն, ընտրեց ծանոթ խնդիրների ոլորտ, գրեց ավելի լավ և հասավ ընթերցողին։

Քիչ է ասել, թե արձակագիրների միջին սերնդի ներկայացուցիչները գրականությանը մոտենում են կյանքի ելակետից։ Դրա հետ միասին՝ նրանցից ոմանք այս կամ այն կենսական հարցը քննարկելիս հանդես են բերում կրթող վերաբերմունք ու սրված հայացք, թելադրելով ավելի ճշգրիտ ու համոզիչ պատասխան։ Եվ հաճախ երևան է գալիս արվեստի բովանդակությունը իրականության նկարագրի հետ նույնացնելու որոշակի միտում, որը զարգացման ներկա աստիճանում, երբ կյանքի ու գրականության կապի կենդանի նորացումը առաջնահերթ խնդիր է մնում, ունի միանգամայն դրական նշանակություն։

Այս տեսակետից ուշագրավ է Ս. Ալվալյանի «Ջրաղացի ձանապարհը» պատմվածքը՝ վերջին տարիների սովետահայ փոքրածավալ արձակի հաջող էջերից մեկը։

Մարգարը իր որդի Խահակին հորդորում է թողնել հարադատ գյուղը և բնակություն հաստատել քաղաքում։ «Դե՛, այսպես, էլի՛, պիտի գնաս։ Ոչ մի լավ բան չկա այստեղ, որի համար պետք լինի մնալ։ Ավարտեցի՞ր միջնակարգը, գնա՛ քեզ համար ձանապարհ գտիր։ Քաղաքն ինչ էլ լինի քաղաք է... Ես ոչ մի լավ բան չեմ տեսել այստեղ, չեմ տեսնելու։ Գնա և տար եղբորդ, քրոջդ, եթե կարողանաս և՛ մեզ ձանապարհվիր հենց վաղը, մյուս օրը...»։

Երբեք քաղաք չտեսած մարդու այս կտրուկ պահանջը

սոցիալական բովանդակություն ունի: Հեղինակը ոչ միայն դիտում է կյանքի իրողությունը, այլև հաջողությամբ վեր հանում շատ տարածված մարդկային հոգեբանություն, որոնք լրացնում են միմյանց, գեղարվեստական պատկերը դարձնելով ավելի միաձուլ: Մարգարը փոքր ու մեծ ամեն բանից դժգոհ է: Դժգոհությունը այն շրջանակն է, որն իր մեջ է առնում նրա բոլոր մտքերն ու քայլերը՝ սկսել նոր կենցաղ, լավ է ուշ, քան երբեք և այլն: Եվ որովհետև չի կարողանում սկսել, շարունակում է մնալ հին ոլորտներում և իրեն համարել դժբախտ: Բայց ահա որդուն ուզում է դարձնել հաջողակ: Այս ցանկությունն արդեն խոսում է այն մասին, որ զգացմունքների ու դրությունների միջև որոշակի անհամապատասխանություն կա: Չլինել այդ անհամապատասխանությունը, հերոսը դուրս չէր գա բնական շավղից:

Իսահակը չի ցանկանում գյուղից հեռանալ, սակայն հոր կամքի առջև տեղի է տալիս նահապետական խոնարհություն, որը և կերպարի հմայքն է: Նա նման չէ այն բաղամաթիվ հերոսներին, որոնք կյանքի շեմին, լայն ճանապարհ ելնելիս հակադրվում են հարադատներին ու օտարներին, ընդունելով կռվարար ու ինքնավստահ մարդու կեցվածք: Վերջին անգամ նա այցելում է հարադատ վայրերը և հրաժեշտ տալիս սիրած աղջկան: Նա քաղաք է տանում հայրենի լեռների, անտառների, ձորերի ու արահետների մրտապատկերները, երբեք չհաշտվելով իրեն վիճակված նոր պայմանների հետ: Որոշ ժամանակից հետո սակայն նա հտ է վերադառնում. ետդարձի պատճառը ոչ թե չհաշտվելն է, այլ այն, որ հորաքրոջ տանը հնարավոր չի լինում գրանցվել, որ միանգամայն պատմվածքային լուծում է: Աշխարհից Մարգարի դժգոհությունն էլ ավելի է խորանում. «Ուրեմն... օրենք են հնարել... որ դու քաղաքում չապրես»: Իսկ Իսահակը մտածում է ոչ թե օրենքի, որը գուցե և անարդար է, այլ կյանքում համապատասխան տեղ գտնելու մասին: «Ախր այս մեծ աշխարհի համը ամեն մարդ մի պատան հողից է զգում,—հիշում է նա համագյուղացիներից մեկի զրույցը: —Մի պատան հող, որտեղ ջրաղացներ կան,

ալգիներ կան և ձորը բերող ձանապարհներ, որ սրտիդ հետ են խոսում: Արև կա, որ ամեն առավոտ դուրս է գալիս մի կողմից և չեղած դառնում մյուս կողմում: Այո, ամեն մարդ այս մեծ աշխարհում իր փոքր աշխարհն ունի, և եթե չունի, ուրեմն նա չկա ինչպես մարդ»: Ի դեպ, ասենք, որ այս գաղափարը հաջողությամբ է մարմնավորվել նաև երիտասարդ արձակագիր Հովհաննես Մելքոնյանի «Քարանձավ» պատմվածքում: Իսահակը երազում է «մեծ աշխարհում» նվաճել այնպիսի «փոքր աշխարհ», որը գեղեցիկ բուրմունք ունենա, և վերագառնում է գլուղ: Գրողի համակրանքը որդու կողմն է՝ որպես ժողովրդի նկարագիրը գիտակցորեն ու ենթագիտակցաբար պահպանող մարդու: Բայց չի մեղադրում նաև հորը, քանի որ, թերևս, հիմքեր ունեն և նրա դժգոհությունները:

Գլուղի ու քաղաքի բարդ փոխհարաբերությունը, որ մեր օրերում գրականության կարևորագույն թեմաներից է, ստանում է որոշ չափով ռոմանտիկական (Իսահակ) ու ռեալիստական (Մարգար) լուծում: Եթե գրողը հենվեր միայն մեկի կամ մյուսի վրա, նկարագրեր լուի առաջինը կամ երկրորդը, ապա նկատելիորեն կաղբատացներ տարբեր գույներից ու երանգներից հյուսված կյանքի համապատկերը:

Այվաղյանի ստեղծագործությանը հատուկ են և՛ հոգեբանական նրբություններ, և՛ կառուցվածքային առանձնահատկություններ, որոնք նա ավելի ու ավելի է կատարելագործում: Պետք է ասել, որ ժամանակակից արձակի բոլոր ներկայացուցիչներն էլ փորձում են հասնել գեղարվեստական պատշաճ մակարդակի, ինչը գրականության աշխուժացման պարզ նշաններից է: Փորձում են և անհամեմատ հաճախ, քան նախկինում, կարողանում են հասնել հաջողության:

Կյանքը լայն հոսանքով մտնում է նաև Ան. Սահյանի պատմվածքները, որոնց մեջ շոշափվում են կենցաղի ու բարոյականության հարցեր: Հեղինակը վերաբերմունքը արտահայտում է բացարձակորեն ու անդիշում: «Տաք-տաք պերաշկիներ», «Ուշացած ժամագրություն», «Այ քեզ հնարամիտ մարդ», «Մոռացկոտություն» և մյուս գրվածքներում օգտագործվում են դեպքը հավաստի դարձնելու հնարանքներ: Իր-

րև եղելութիւնն է ներկայացուում փոքր ու մեծ ամեն երևութիւն:

Կենցաղային մի պատկերում հանդիպել են տղամարդու կինը և սիրուհին: Նրանց արագ փոխանակվող հարցերից ու պատասխաններից, դիտողութիւններից հշուտում է մարդու մի բացասական նկարագիր, որը իր քստմենքի բնավորութեամբ տանջում է օտարին ու հարազատին: Սահինյանը ատելութիւնն է տածում նրա հանդեպ, որոնում կեցութեան գեղեցիկ ուղի, որը, սակայն, պատմվածքում բացակայում է:

Մի այլ պատմվածքում ներկայացվում է բնական մեծ ընդունակութիւններով օժտված կնոջ տխուր ճակատագիրը: «Մենք՝ նրա դպրոցական և ինստիտուտային ընկերներն ու ընկերուհիները, խորապես համոզված էինք, որ երբ կյանք դուրս գանք՝ հնարավոր է, որ բոլորս՝ կորչենք, չի կորչի միայն Գոհարիկը: Մենք բոլորս շատ ուրուշակի տեսնում էինք սոսկարեղի վրա նրա տեղը: Բայց... Բայց բոլորս, նույնիսկ ամենամիջակները մեղանից, ջրի երես ելան: Սղան այնպիսիները, որոնք դպրոցում աչքի չէին ընկնում՝ ոչ ընդունակութիւններով, ոչ էլ հետաքրքրութիւններով, բայց կյանքում շատ բանի հասան: Իսկ Գոհարիկը սուղվեց: Ինչո՞ւ, այդ ի՞նչ աննկատելի քար կախվեց նրա պարանոցից»: Գրողի զլխավոր նպատակը «աննկատելի քարերը» գտնելն ու վերացնելն է, որոնք դանդաղեցնում, իսկ երբեմն էլ խաթարում են մարդու բնականոն ուղին: Գոյութիւնն ունեն անձնավորութիւններ, որոնք արտաքուստ մի տեսակ են, ներքուստ մի ուրիշ տեսակ: Իրենց արտաքին պահվածքով շեղարշակով ներքինը, նրանք հաճախ հասնում են բարձր դիրքի ու ձեռք բերում մեծ համարում: Սահինյանը անտարբեր չի անցնում մարդկանց այս խավի կողքով և: Նա չի կարող անտարբեր վերաբերվել բնավորութեան թուլութիւններին ու կենցաղային աղեղութիւններին, որոնք շատ անգամ դառնում են շարիք:

Սովորաբար Սահինյանը անդրադառնում է կյանքի խաշուղիներում ընկնող ու բարձրացող հերոսների ճակատագրին և նրանց խառնվածքի ու զործի սեղմ նկարագրութեամբ փորձում մոտենալ ժամանակաշրջանի էութեանը:

Խ. Դյուլնազարյանի ստեղծագործությունը ևս օտար չեն ներկա կյանքի սոցիալական ու հոգեբանական երևույթները: «Ծիծեռնակները», «Կապույտ թռչուն», «Վիրավորանք» և մի քանի այլ պատմվածքներում վերարտադրվում են այնպիսի վիճակներ, որոնք անջնջելի հետք են թողնում մարդու ճակատագրի վրա:

Արամը կարող էր բանաստեղծ լինել, հանգամանքները նրան դարձնում են օդաչու: Ճակատագիրը փոխվեց, սակայն կրկին չկայունացավ: Պատերազմի տարիներին և հետո դա էլ կորցրեց: Ստացվեց այն, ինչ երբեք չէր ենթադրվում: Այժմ նա ստիպված է գործարանում մեծ դժվարությամբ գոյություն միջոցներ հայթայթել: Հեղինակը մեջտեղ է բերում կապտաերիզ սև ծիծեռնակի խորհրդանիշը, որն աստիճանաբար դառնում է ճերմակ. այնպես է այլակերպվում մարդու կյանքը, որ հաճախ դառնում է անճանաչելի: Նա ստիպված է, կյանքի հանգամանքների բերումով, մնացած ճանապարհն անցնել այլակերպված: Եվ որպեսզի միտումը բացառություն չթվա, լինի համոզիչ, ասվում է, թե այդ «ճերմակ ծիծեռնակը տեսել» են ինչ-որ մի տեղ, ինչ-որ ժամանակ: Սա, իհարկե, իրական, ճշմարիտ ընդհանրացման բնական ամփոփում չէ:

Սանամը բնատուր գեղեցիկ կեցվածք ու քայլվածք ունեցող իր Սաթենին վեր է դասում բոլորից, քաղբենիական հոգեբանությամբ նրա ու մյուսների միջև ստեղծում անջրպես: «Չէ, Սանամի աղջիկն ուրիշ է, ինչ թատրոն, ինչ ժողով, էնտեղ հազար մարդ կա, որ աչքով մարդ է ուտում: Սանամն իսկի կթողնի՞: Աստծուն փառք, տան ի՞նչն է պակաս. պառկի, քեզ համար գիրք կարդա, շարմաղ շորերդ հագի, նստի պատշգամբում: Ուզում են, Սանամը ժլատ չի, թող գան, թող նստեն իր տանը, խոսեն, զրույց անեն, երգեն: Տանը Սաթենն իր աչքի առաջ է, ինքը չի թողնի, որ պաքերով Սաթենին ուտեն»: Աղջիկը մեծ հաճույքով լսում և կատարում է մոր ցանկությունները. «ես կապույտ դուշ եմ», նման չեմ ուրիշներին: Իսկ երբ ուշքի է գալիս, երիտասարդությունն արդեն մնացած է լինում ետևում և սպասվում է տաղտուկ

կյանք: Այն հին ու ձշմարիտ միտքը, թե մարդը պետք է առավելագույնը վերցնի կյանք կոշվող ժամանակից, այստեղ ստացել է կենցաղային ու հոգեբանական գունավորում, որով և կապվում է մեր օրերի հետ:

Ավելի ստույգ մեկնության է արժանանում տաղնապնե-րով ու անակնկալներով, սպասումներով ու հիասթափություն-ներով հագեցած Գեղամի ողբերգությունը: Մի բան շատ պարզ է. նա գալիք կյանքում ունենալու է անցյալի այնպի-սի հուշեր, որոնք ներկայի ուրախությունը դարձնելու են անկատար:

Գյուլնաղարյանի նախասիրությունը քնարական շեշտա-դրությունամբ դեպքերի նկարագրությունն է: Նկարագրության ընթացքում նա փորձում է ուրվագծել դադափարական որևէ խնդիր, որի շուրջը համախմբվին ստեղծագործության բո-լոր մասերը՝ ինչպես առաջնային, այնպես էլ երկրորդական:

«Զորրորդ հարկի պատուհանից» ժողովածուում Խ. Հրաչ-յանը 'լանգ է առնում իրականության այլ հատկանիշների վրա: Բովանդակության և ձևի փոխըմբռնումը նրա համար ստեղծագործական առաջնային հարց է: Դրա թելադրանքով նրա պատմվածքը ստանում է մեկ երգիծական գունավորում («Կատաղած շունը», «Սխտոր», «Լիցքային վարժություն-ներ»), մեկ՝ խոհական («Տեսանկյուն», «Պատերազմ»), մեկ մոտենում է կյանքի բնական հեքին («Բժիշկը, հիվանդը և մյուսները», «Ամենալավ բանը», «Զորրորդ հարկի պատու-հանից») և այլն:

«Սխտոր» պատմվածքում սպանիչ ծաղրի է ենթարկված կեցության բարձր չափանիշներից խոսող, սակայն, իրակա-նում, հասարակական շարիք հանդիսացող մարդը: Այս կեն-սական բովանդակության ձևը գործողության կամ պատումի անցողիկությունն է: Հրաչյանը իր հերոսին տրամվայի մի գոնից ներս է թողնում և մյուսից անվերադարձ հանում դուրս, ասպարեզը թողնելով նրանց, ովքեր ապրելու արդար իրավունք ունեն: Նման հերոսի կյանքը կարճ է, որքան և իր անցած ճանապարհը,—ընդամենը երեք կանգառ կյանքի ճանապարհ: Բովանդակությամբ պայմանավորված ձևը ըս-

տեղծագործությունը դարձրել է ավելի հետաքրքիր ու ամբողջական: «Պատերազմ» պատկերում բովանդակությունն ու ձևը արդեն իրար հակադարձ համեմատական են, մի հակադրություն, որը նման թեմայի երկերում հաճախ է հանդիպում: Երեխաները կռիվ-կռիվ են խաղում, և ուրախ տեսարանը դառնում է տխուր խորհրդածության առիթ: Որքան ուրախ ու թեթև է տեսարանը, այնքան տխուր ու ծանր է խորհրդածությունը, որը գործի բուն բովանդակությունն է Այստեղ նույնպես բովանդակության ու ձևի պայմանավորվածություն կա, բայց՝ ներքին ու թաքնված: «Զորրորդ հարկի պատուհանից» պատմվածքում գեղարվեստական ստեղծագործության մասերը գծագրվում են նույնատիպ գույններով ու երանգներով: Ինչպիսին իրականության նյութն է, այնպիսին էլ արտացոլման եղանակն է՝ ակնարկային ու վավերական, մի ոճ, որն ունի բազմաթիվ այլևայլ դրսևորումներ:

Արդի սովետահայ գրականությունը՝ ինչպես արձակը, այնպես էլ պոեզիան, զգալուն վերաբերմունք է հանդես բերում նշված ներդաշնակությունն ապահովելու ուղղությամբ: Շատերն են արդեն հասկացել, որ մեծ խոհը կարող է արժեքադրվել ճապաղ ձևի մեջ, իսկ հաջող գտնված ձևը կարող է փուլ դալ անհետաքրքիր գաղափարի դեպքում, և պետք է ասել, որ հաճախ տալիս են դժվարին խնդրի լուծման ուշադրավ օրինակներ: Սա, իհարկե, ոչ թե ավանդության ու նորարարության, այլ վարպետության ու գեղարվեստականության հարց է: Ավանդականը և նորարարականը գոյություն ունեն միայն այնտեղ, որտեղ հաղթահարված են գեղարվեստականության հարցերը: Սակայն երբեմն ավանդական կամ նորարարական են հռչակվում գրվածքներ, որոնց գեղարվեստականությունը գեոևս կասկածելի է, կամ հիմնավորման կարիք ունի: Այսպես վարվողները շփոթում են ավանդականը վարպետության, նորարարականը գեղարվեստականության հետ, ստեղծելով անցանկալի խառնաշփոթություն: Իրականում նորարարականը և ավանդականը հավասարապես բարձր ոլորտի հարցեր են, որոնք լու-

ծելու համար հարկավոր է որոշակիորեն տիրապետել արվեստի միջոցներին:

Ոճային այն տենդենցներից, որ զնալով նորանոր կերպարանափոխություններ է ընդունում, կտրված չէ նաև Մ. Սարգսյանի ստեղծագործությունը, ավելի վնասը, քան պատմվածքը, բայց ուշադրավ գծեր են նկատվում նաև «Դու դիտես, հայրիկ», «Երկու անհայտով հավասարում», «Թող մի բարձի ծերանան», «Կարող եմ զսպել արցունքներս», «Շատ եք փոխվել, աղջիկներ...», «Խնդրում եմ շնորհանալ...» և մյուս պատմվածքներում:

Սարգսյանի ուշադրության կենտրոնում կյանքի այն շրջադարձերն են, որոնք մարդկանց մեջ արթնացնում են նոր որակի խոհեր ու զգացմունքներ: Հատկանշական է «Շատ եք փոխվել, աղջիկներ...» վերնագրով պատմվածքը, որտեղ սիրո տրադիցիոն գույները փոխարինվում են իրականության ուժմիկ համապատասխան երանգներով: «Շատ եք փոխվել, աղջիկներ, ազնիվ խոսք, շատ եք փոխվել: Եվ դիտե՛ք, ձեզ հետ փոխվում է նաև աշխարհը, նաև արդեն ութսուն տարեկան, արդեն կիսախուլ, արդեն կիսախարխուլ վանեցի Վանոն...»: Վերափոխվում է աշխարհը, վերափոխվում են մարդիկ՝ անկախ տարիքից ու զբաղմունքից: Կարենի ու Արևիկի և Սոսի ու Վարդիթերի սիրո միջև ոչ միայն ժամանակի, այլև նկարագրի մեծ զանազանություն կա: Միևնույն խոր ու գեղեցիկ զգացմունքը ստացել է տարբեր տեսք ու կառուցվածք: Մ. Սարգսյանը զգայուն վերաբերմունք ունի կյանքում տեղի ունեցող փոփոխությունների հանդեպ, վերաբերմունք, որ ստեղծագործական նախասիրությունից աստիճանաբար դառնում է դավանանք: Նա հետամուտ է այնպիսի հերոսների, որոնց կենցաղն ու հոգեբանությունը իրենց հետ բերում են սյուժետային նոր դրություններ:

Աստղիկի և Կարոյի ամուսնությունը գլուխ է գալիս մեծ դժվարությամբ: Շրջանառության մեջ են դրվում ոչ թե սոցիալական, ինչպես հայ դասական գրականության մեջ, այլ բարոյական գործոններ: Տղան եվրոպական պարերի սիրահար է, որը խրտնեցնում է աղջկա ավանդապաշտ ծնողնե-

քին: Բախվում են բարոյական հին ու նոր ըմբռնումները և հաղթում է երիտասարդների ըմբռնումը. «Աղջի, Աշխեն, ինչքան կաշեմ, էնքան էդ պարը դուրս կուգա: Մեջը գեշ բանում չեմ տեսնի: էրենկ մեր վախտը ըլլիր, կուշտըմ ֆռռալինք...», — հարսանիքի ժամանակ բարձրաձայն ասում է հասակավորներից մեկը, որի հետ ոմանք, եթե համաձայն էլ չեն, սույա պատճառը լոկ այն է, որ քաշվում են հրապարակային պարտությունից:

Մարգսյանի պատմվածքների գործողության վայրը հիմնականում գավառն է: Փոխվում է ոչ միայն մեծ քաղաքի կենցաղը, այլև փոքր գյուղի առօրյան: Այդ փոփոխությունները նկարագրելիս նա չի մոռանում հայրենի ավանդները և միաժամանակ հետևում է կյանքի արագորեն առաջ շարժվող կենդանի տենդենցներին:

Այս տենդենցները որոշակիորեն դրսևորվել են Աբ. Ավագյանի փոքրածավալ արձակում՝ պատմվածք, ակնարկ, հուշագրություն: Ավագյանի պատմվածքը նման է ակնարկի, ակնարկը՝ հուշագրության, հուշագրությունը՝ պատմվածքի: Այստեղ կյանքի ու դրա արտացոլման միջև, թվում է, ստորածություն չկա, բայց գոյություն ունի անանցանելի մի սահմանագիծ, որի հանդիպակաց կողմերը անհնարին է շփոթել իրար հետ: Մեկը կյանքն է՝ ինչպես որ է, մյուսը այն կյանքը՝ ինչպիսին միտքն ու զգացմունքը կցանկանային տեսնել: Բնական հնչերանգը ռեալիստական շունչ է հաղորդում և ցանկությանը: Արդյունքում՝ տրադիցիոն ռեալիզմից շեղվող ռեալիզմ: Գրականությունը առաջ է շարժվում ոչ միայն մեծ ավանդների ստեղծագործական յուրացման շրջանորհիվ, այլև նորարարական հետաքրքիր քայլերով, որոնք կարող են լինել նաև ուրիշ ժողովուրդների սեփականությունը:

Այս իսկ առումով էլ, թվում է, սխալ է այն մոտեցումը, երբ նմանությունը հռչակվում է արատ, այդպիսիք չեն խորանում փոխադրեցությունների հարուստ ոլորտը, ինչը անխուսափելի է բոլոր նրանց համար, ովքեր զգում են ժամանակը, մեծերը՝ «նյարդով յուրաքանչյուր», շարքայիները՝

իրենց չափով: Նմանություն էլ կա, նմանություն էլ. նմանություն կամ հետեւել կա, որ նշանակում է «նայել միևնույն ուղղությամբ, նույն ուղղությամբ, որով ընթանում է համաշխարհային արվեստը» և հայոց գեղարվեստական առաջընթացը հարստացնել նոր գծերով ու գույներով:

Քանի որ խոսք բացվեց ազդեցության մասին, կուզենայինք նշել նաև ազգային մի բնորոշ կողմը, որը միշտ մեջտեղ է բերվում նման դեպքերում: Այո, գրականութուններն ու արվեստներն ունեն ազգային նկարագիր, որ ձևավորվել է ավանդների դարավոր կուտակման երկար ճանապարհով: Շերտ-շերտ իրար վրա են նստել ու ներծծվել աշխարհի հանդեպ այս կամ այն ժողովրդի հոգևոր վերաբերմունքները, դարձել գեղարվեստական մեծ ու ինքնատիպ երևույթ: Այսպես ասած «մաքուր» ազգայինը գտնվում է ավանդականի ներսում ու խորքում: Իսկ ի՞նչ կա ավանդականից դուրս: Կա հավերժորեն լինելիության ընթացք ասլորդ ազգայինը, որի իսկական բովանդակությունը հաճախ չի ընկալվում և առիթ է դառնում սխալ ու մականբեասյին եզրակացությունների: Ասում են, որ դա ապազգային երևույթ է, օտար մարմին: Լսում են այնպիսի վստահությամբ, որ հակաճառելը երբեմն լինում է ավելորդ: Սակայն մի փոքր շրջահայեցություն, մի քիչ հեռատեսություն է պետք սույն «ապազգային»-ի մեջ նկատելու գծեր, որոնք տասնամյակներ հետո կամ ժամանակի հետ դառնալու են ազգային գրականության ու արվեստի դիմանկարի օրգանական մասը: Հենց շրջահայեցությունը, հեռատեսությունը, նաև խորաթափանցությունն էր պակասում Տերյանի առաջին քննադատներին, որոնք նրան համարում էին ոչ հայ բանաստեղծ: Բանն այն է, որ տղայինը ոչ թե քարացած ու վերջնական, այլ հավերժորեն կենդանի ու շարունակվող ընթացք է: Ինչպես պատմության երթին զուգահեռ նորարարությունն է վերածվում ավանդի, այնպես էլ թվացյալ ապազգային գույնը աստիճանաբար ստանում է իսկական ազգային երանգ: Վ. Տերյանի ձևավորմանը մեծապես նպաստեց ժամանակի ռուսական և ֆրանսիական պոեզիան: Տերյանի բերածը հենց այն «ապազ-

փայլինն» էր, որի վրա «հենվելով» ժամանակի գրաքննադատությունը հանգում էր անտրամաբանական հետևություն: Նա չկարողացավ տեսնել ու զգալ, որ բանաստեղծը զրանով հայկական իրականությունը ոչ թե օտարանում, այլ հարավատանում էր: Տերյանը իրականությունը արտացոլող գրականությունը տալիս էր բանաստեղծական թարմություն: Եվ արդեն Զարենցի նախահոկտեմբերյան շրջանի քնարերգության մեջ միևնույն զույները չեն արժանանում «ապաղզոյին» գնահատությունը: Այսպիսով, Տերյանի ներմուծածը դարձավ ազգային: Սակայն այս ամենին պետք է ավելացնել հետևյալը. հարցը ոչ թե ինչ-որ բան ներմուծելն է, այլ սրտով աստելը: Պատվաստելի պետք է պահպանել ազգային բովանդակության էությունն ու կեղևը: Այնպես, ինչպես Տերյանի բերածը, որ դարձավ ոչ թե փախուստ «կոպիտ իրականությունից» դեպի «գեղեցիկ երազանքի» աշխարհը, այլ «գեղեցիկ երազանքի» աշխարհից ցավով ու տառապանքով տոգորված հայացք՝ «կոպիտ իրականությունը», այն իրականությունը, որ կոչվում էր հայ ժողովրդի ճակատագիրը: Սա է, որ նշանակում է ոչ միայն ներմուծելով, պատվաստելով վերաստեղծել, այլև դառնալ հենց ազգային ստեղծող դպրոց և ուղղություն: Մեծ նմանությունը խոր սուրբերության վերածելու դժվարին ճանապարհով ընթացան նաև Սարյանն ու Կոշոյանը. առաջինը ֆրանսիական նկարչության, երկրորդը գերմանական դպրոցի հետևությունը: Ահա քսաներորդ դարի հայ մեծ արվեստագետներից չորսը՝ Տերյանն ու Զարենց, Սարյանն ու Կոշոյան: Նրանք ամենից շատ եղան դրսում, բայց և ամենից շատ մնացին ներսում ազգային իրականությունն ու արվեստը հասցնելով զարգացման նոր աստիճանի: Եվ այսօր հայ հոգևոր մշակույթը մի պահ անգամ չի կարելի պատկերացնել առանց նրանց վիթխարի սյրանքի, որ վաղուց դարձել է ուսումնարան սերունդների համար:

Բոլոր ժամանակներում, բոլոր ժողովուրդների արվեստներն էլ կրում են օտար ազդեցություններ: Ազդեցությունների բարդ շարժումը սահմանափակում չի ճանաչում նաև

քսաներորդ դարում և նրանից շի կարող խուսափել սով-
տահայ արդի գրականությունը, ինչպես և պատմվածքը:

Դրա արտահայտություններից է Աբ. Ավագյանի փոքրածափալ արձակը, որը ինչպես կենտրոնաձիգ, այնպես էլ կենտրոնախույս տենդենցներ է ցուցաբերում՝ մի կողմից հայրենի, մյուս կողմից ժամանակակից գրականության դր-
ժերի յուրացման ուղղությամբ: «Կանաչ սղմուկ», «Սպին», «Հարվածը», «Այս փոքրիկ, նեղ աշխարհում», «Բաբեն չվի-
րադարձավ», «Գիսաստղ որոնող մարդը» գրվածքները տար-
բեր գույների համատեղման օրինակ են և բերում են պա-
կան նախորդ շրջանի համեմատությամբ նոր մտածողու-
թյուն ու որակ: Այստեղ և՛ աղգային հայացք կա, և՛ կեն-
ցաղ, և հրազ, և՛ տխրություն, և՛ ճակատագիր, և՛ դիմագիծ՝
շեշտեր, որոնք Բակունցը հասցրեց դասական հնչեղության:
Միաժամանակ նկատվում են կառուցվածքային ու ռիթմո-
կան, իմաստային ու գեղարվեստական այնպիսի սկզբունք-
ներ, որոնց վերջին տասնամյակում պատմվածքը ավելի ու
ավելի հաճախ է գիմում:

«Ավագյանը խոսքի ու պատկերի առավել սեղմությամբ
կողմնակից է, քստ որում՝ տարածության տնտեսման նրա
սկզբունքը շի վնասում ներքին իմաստին,— իրավացիորեն
գրում է Ս. Արզումանյանը:— Խտացած մտածողությունը Ա-
վագյանին արտոնում է պատմվածքը կառուցել այնպես, որ
հնարավորին չափ խորությամբ պատկերվի մարդկային հո-
գեբանության այս կամ այն պահը»¹³: Տվյալ դեպքում շեշտը
պետք է դնել ոչ թե «խորության», այլ «պահի» վրա, որով-
հետև «խորությունը» միշտ էլ եղել է կենտրոնական հարց,
խսկ «պահը» հիմա է ընկալվում որպես ստեղծագործական
սկիզբ, ընթացք և վախճան: «Պահի» ընկալումը որպես
կյանքի ինքնուրույն միավոր՝ գեղարվեստական մտածողու-
թյան նոր նորույթներից է: Հասկանալի է, որ դա Ավագյանի
ոչ թե հայտնագործությունն է, այլ պատկանելիությունը,
որը նրան դարձնում է ժամանակակից գրող՝ ինչպես նյու-
թով, այնպես էլ կատարմամբ:

¹³ «Գրական թերթ», 1967, № 14:

Նկարչի և գրողի կարճատև հանդիպումը արթնացնում է հոգիին վեհացնող անցյալի հուշեր. կյանքի կախարդական զուգադիպությունները նրանց համակում են երջանիկ թախսիծով: Արշամը կարողանում է հրաժարվել տգեղ ապրելակերպից և կրկին գտնել իրեն. սա կատարվում է դրական և բացասական նկարագրերի ծայրահեղ լարվածության պահին, երբ անխուսափելի է մեկի կամ մյուսի կործանումը: Աշոտի վերափոխությունը նույնպես տեղի է ունենում լարված մի պահի՝ կտրուկ շրջադարձ ստվերից դեպի լույսը: «Պահը» ավելի ու ավելի է դառնում վճռական գործոն: Խալիլի անակնկալ մահը նրա մոտիկ ընկերներին կանգնեցնում է անլուծելի հարցի առջև. «Այս փոքրիկ, նեղ աշխարհում ինչու՞ մարդիկ չեն կարողանում տեղավորվել...», — մտածում է նրանցից յուրաքանչյուրը՝ դժբախտ ու անօգնական: Բոլորը հպարտ են, որ Բաբե կա՝ վագրեր որսացող բարի ու համարձակ մարդ: Իսկ երբ նա գազանի հետ մենամարտելիս մի օր ընկնում է, կյանքը համատարած տրիստության է վերածվում: Ծերունին անհունության մեջ իմաստուն կեցվածքով փնտրում է սեփական կյանքի գիսաստղը: Եվ ճանաչողները խորհում են, որ գուցե իրենք էլ կորած կամ անհայտ «ինչ-որ բան ունեն որոնելու»: Հերոսների համար պահը գործողություն է և ճակատագիր:

Ս. Արզումանյանի հոգվածը, որից վերը մեջբերվեց մի հատված, ունի բնորոշ վերնագիր՝ «Թախսիծ և հավատի ուժը»: Ժիշտ է դիտված և՛ «Թախսիծ»-ը, և՛ «հավատ»-ը, տրամադրություններ, որոնք այնքան հատկանշական են հայ ժողովրդի դարավոր գրականությանը: Բայց սրանց շաղկապումն է ավելի տիպական Ավագյանի համար, որի ստեղծագործության ամենատխուր պահն անգամ ենթադրում է ուրախ շարունակություն:

Կենտրոնաձիգ ու կենտրոնախույս դեղարվեստական նման սկզբունքներով են հյուսվում նաև Ռ. Արամյանի պատմըվածքները՝ «Նվազախումբն անցավ մեր փողոցով», «Նրանք իմ որդիներն են», «Զթամբած ձիեր» և այլն:

Ի տարբերություն կենդանի իրականության և գեղարվեստական արտացոլման լուսանկարչական ըմբռնման, որը հաճախ է ուղեկցվում մակերեսային նկարագրությամբ, երկաթուղային պարզունակությամբ,—Արամյանը տեսողությունը դարձնում է զգացմունք, զգացմունքը՝ միտք և ձևավորված միտքը փորձում հասցնել լայն ու ճշմարիտ ընդհանրացման, այս ճանապարհին, որի ընթացքը երկի հյուսվածքն է, աստիճանաբար ազատագրվելով ավելորդ ու երկրորդական գծերից: Նա կյանքի համապատկերից հեռանում և վերջնականապես կանգ է առնում որևէ մանրամասնի ու պահի, դեպքի ու վիճակի վրա, ինչը ժանրի յուրահատկությունից բխող նահանջ է: Սակայն, ինչպես նկատել է գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը, «աշխարհի առանձին բեկորները՝ կես ուսիստական, կես-պայմանական հարաբերությունների մեջ, ոչ թե մասնատում են կյանքի ուրույն անկյունը, այլ հակառակը՝ ցրված կապակցությունները միացնում են մի ամբողջի մեջ: Մանրամասները հյուսվում են ամբողջին, մասնավոր գեպքը միտում է գեպի գեղարվեստական ընդհանրացում»²⁴: Ստացվում է երկու աշխարհ՝ իրական և գեղարվեստական, որոնք բաղմաթիվ կետերում մոտենում են, բայց և երբեք չեն նույնանում: Արամյանը գիտակցում է, որ իսկական կյանքի ու մեծ գրականության միջև սահման կա, որ գրականությունը կյանքին մոտեցնելու հնամենի, այժմ և հավիտյանս հավիտենից արդիական կոչը չի ենթադրում մեկի հավասարեցումը մյուսին:

Արամյանի պատմվածքներից մեկը Աղաբաբյանը անվունել է «պայմանական աշխարհ»՝ հեղինակը ոչ թե արտանկարում է աշխարհը, այլ ստեղծում աշխարհի կերպարանքով գեղարվեստական նոր կառույց: Դա բնորոշ է նաև մյուս գործերին:

Կյանքի իրական նկարագրի համեմատությամբ պայմանական է «նվագախումբն անցավ մեր փողոցով» պատմվածքի փոքրիկ տղայի հոգեկան ալեկոծությունը: Փողային նվա-

²⁴ «Դրական թերթ», 1964, № 19:

գախմբի խրոխտ հնչյունները նրան տանում են մեծ քաղաքի անծանոթ թաղամասերը: Նա մոլորվում է՝ ամեն ինչ օտար է և տարօրինակ: Միայն թմբկահարի օգնությամբ, որը գիտե, թե իրենք ինչ փողոցներով են անցել, կարողանում է վերադառնալ տուն: Կորցնելու և դտնելու հեքիաթականությունը հեղինակին պետք է եղել մանկական աշխարհի ուրախություններն ու վշտերը, երազանքներն ու ձգտումները ավելի արտահայտիչ և ընդհանրական դարձնելու համար:

«Նրանք իմ որդիներն են» պատմվածքում գեղարվեստական պայմանականությունն ավելի ուժեղ է, բայց և ուժեղ է իրական համարությունը: Ծեր մայրը երկու ժամում, քանի դեռ հարապատին հեռու հյուսիս-արևելքից բերող գնացքը կայարան չի հասել, հիշում ու արագ վերապրում է անցած տասնութ տարիների կյանքը: Մոտալուտ հանդիպման ուրախությունն ընդհատվում է վաղեմի բաժանման տխրությամբ, որը երկարում է և ծավալվում: Երկու ժամ և տասնութ տարի՝ պայմանական շրջանակ և ռեալիստական պատկեր: Այսպես հաճախ պայմանականությունը շրջանակի դեր է կատարում ռեալիստական պատկերագրման համար: Այսպիսին է նաև «Զթամբած ձիեր» պատմվածքը:

Վերլուծված գրվածքներից հետևում է, որ ժամանակակից պատմվածքը հայտաբերում է տարբեր գույներ ու երանդներ, տեսանկյուններ ու նախասիրություններ: Յուրահատուկ աշխարհ է ներկայանում նաև Գեղամ Սևանի արձակում, որի հիմնական թեմաները «ոսկի երազներն» են: Այս բնորոշմանը, իբրև սկզբունք ու հավատ, հաճախ կարելի է հանդիպել նրա վեպերում ու պատմվածքներում:

Գ. Սևանը օգտագործում է հատկապես արևմտահայ դասականների հարուստ փորձն ու նվաճումները, որ բազմիցս նշել է քննադատությունը: Նրա գրական ուսուցիչներն են Զոհրապն ու Երուխանը, Թլկատինցին ու Բաշալյանը, որոնցից նա «փոխ է առել» կյանքը դիտելու և մատուցելու դրժվարին արվեստը, այն «հարմարեցնելով» սեփական ձայնին, ժամանակին ու միջավայրին: Սակայն ունի շեշտված մի գիծ, որը նրանն է, նրա սեփականը:

Նա մարդուն ոչ թե հիշեցնում է ցավերը, այլ մոռացնել յոալիս, ոչ թե հիասթափեցնում, այլ հուսադրում՝ ներշնչելով հպարտության զգացում: Նրա աշխարհընկալումը, այսպես ասած, սարոյանական է և ոչ ռեմարկյան: Սարոյանի հերոսը միայն այն մտքից, որ «սիրտը լեռներում է միշտ», իրեն երջանիկ է համարում: Բայց սա ճիշտ չէ, որովհետև սիրտը միշտ այստեղ է, իրականության մեջ, արատներով ու ցավերով շրջապատված: Անճշտություն՝ այն էլ ինչպիսի Գրողը գիտակցաբար Զասպեր Մեք-Գրեգորի սիրտը «փոխադրում» է լեռները, որպեսզի նա իրեն լավ զգա, որպեսզի իրենց լավ զգան բոլոր նրանք, ովքեր դրա անհրաժեշտությունն ունեն:

Նման մտքեր են հարուցում Գ. Սևանի պատմվածքները: «Մանիշակագույն էին լեռները» պատմվածքի հերոսը վտանգավոր ռճրագործ է այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի բացել հոգու նուրբ ծալքերը մարդկանց առջև: Նվ հանկարծ գծազրվում է վեհ հոգու տեր մի մարդ, որը ի վիճակի է պատանեկան սիրուն հավատարիմ մնալ մինչև գերեզման: Ինչպես՝ ս համատեղել մեկը մյուսի հետ: Հեղինակը չի էլ փորձում համատեղել, առանձնացնում է երկրորդը և դարձնում խորհրդածության նյութ: Սրա սիրտն էլ է լեռներում, հեռավոր օրերի հետ, որոնց մտապատկերն անգամ նրան դարձնում է երջանիկ:

«Չըլլա, որ դադրիս երազելե կյանքի մեջ, որքան ալ խարխուլ ըլլա նավակդ ու եթե նույնիսկ փշանան առագաստներդ, շարունակե հովը բռնել, սանձել ափերուդ մեջ: Եթե նույնիսկ ինքնախաբեություն մը ըլլա այդ,—նավդ թող չմնա քարափին, հոն տեսած հին-կմախքացած, անտեր լըքված նավակներուն նման: Միշտ բացվե ծով, ձգտե հասնիլ արևին—իրավին»,—ասում է «Ծիծեռնակները ցածեն անցան...» պատմվածքի հերոսը, որն իր կյանքի ողջ ուղին անցել է այս նշանաբանով: «Արդեն ուրիշ հարազատ, իրավ հարազատ չկրցավ ունենալ կյանքի մեջ... արևեն, երկինքեն, ծովեն ու ծիծեռնակներեն զատ»—ավելացնում է գրո-

ղը, որը նման բնավորութիւնների հանդեպ նրա վերաբերմունքն է:

Սեանի հերոսները հաճախ են գնում դեպի բնութիւնը, որը ոչ թե կույր պաշտամունք է, այլ մարդկային սրտի ու մտքի թռիչք, ինչը հեղինակի համոզմունքով. այնքան կարևոր է մարդու համար այս աշխարհում:

Թեև գրական նոր սերմերը առաջին անգամ երևացին նաև տակավին անփորձ երիտասարդական արձակում, սակայն դրանք ծիլեր արձակեցին ավագ և միջին սերնդի այն գրողների ստեղծագործութիւններում, որոնք դժվարութեամբ և համառորեն դուրս եկան զարգացման արդիական բնագիծ: Եվ եթե չլինե՞ր դա, դժվար է ասել, թե երիտասարդական արձակը ինչպիսի նկարագիր կունենար: Անցած տասնամյակում միջին սերնդի գրողներից շատերը ավելի ավանդապաշտ էին, քան նոր երևույթների հետևորդ: Գրական ճանապարհների ընտրութեան այս զգուշավորութիւնը վերահսկեց երիտասարդների հաճախ տարեբայնորեն նախապատրաստվող քայլերը, որով նորարարական հոգիները դրվեցին համեմատաբար ամուր և բնական հողի վրա: Այժմ արդեն դժվար է գտնել նոր կոչվող սկզբունքների դավանող երիտասարդ ստեղծագործող, որին բոլորովին օտար լինեն ավանդները: Թերևս չկա և ավանդապաշտ մեկը, որին իսպառ չհետաքրքրի նորը: Այլ խոսքով՝ ավանդներն ու նորի որոնումները որոշակիորեն հավասարակշռված են արդի երիտասարդական արձակում: Ե՛վ լավ է, և՛ վատ տվյալ հավասարակշռութիւնը: Լավ է, թերևս, առաջարժման ներկա շրջանի համար, քանի որ առայժմ խնդիրը երեկվա բազմաթիւ դժվարութիւնների հաղթահարումն է:

Երբ Արտ. Քալանթարյանը իր որոշ գրվածքները կառուցում է արդի արվեստում տարածված մտահայեցողութեան սկզբունքով, մի վայրկյան անգամ չմոռանալով կյանքի կենդանի հեքը՝ ապա պատճառը գրական ընդհանուր մթնոլորտն է: Երբ Հովհ. Մելքոնյանը որոնում է հերոսի գոյութեան արդար հիմք, հրապարակ հանելով լեզվա-ոճական ինքնատիպ ու գունեղ նկարագրով ուշագրավ պատմվածքներ ու

ալինարկներ,—սա էլ գրական ընդհանուր մթնոլորտից է դա-
լիս: Երբ Կ. Տոնոյանը հոգեբանական նրբություններ է ձեա-
կերպում, Մ. Մանուկյանը ձգտում է պատկերի ամրության
և այլն՝ ապա պատճառը դարձյալ գրական ընդհանուր մթ-
նոլորտն է: Երբ Ռ. Հովսեփյանը խոստովանում է, թե
«...անհրաժեշտ է շարժում, որը պիտի կանգնեցվի, ամրաց-
վի: Իսկ դա անհնար է առանց մոտենալու: Պիտի մոտենա-
ս: Մոտենա- բնությանը, մարդուն, զույներին, շշուկին, ինք-
քեզ, մոտենա-ս այնքան, որ կարողանաս կանչել խորենացու-
ողուն ու խոսես հետը, մոտենա-ս այնքան, որ երկրագնդի
ահավոր ծանրությունն ընկնի ուսերիդ, մոտենա-ս այնքան,
որ թվացող բոլոր կետերը քո առաջ բացեն իրենց անսահ-
մանությունը...»²⁵ և ի լրումն ասվածի գրում է «Պատը» ու
«Մեր սպառնալիքը» հետաքրքիր պատմվածքները՝ առաջ սա ևս
պայմանավորված է գրական մթնոլորտով, որը, այսօր ավե-
լի, քան երեկ, ստեղծագործական ինքնատիպության հնա-
րավորություններ է ընձևում:

Արդի գրականության այդ ինքնատիպ երևույթներից են
Հր. Մամուկյանի պատմվածքներն ու վիպակները, որոնց
հետ աշդեն հաշվի են նստում Հայաստանում և նրա սահ-
մաններից դուրս:

«Լիտերատուրնայա գաղետան» մեծ խոսակցություն է
սկսել ժամանակակից ուսական արձակի սոցիալական բո-
վանդակության և գեղարվեստական կերպավորման ձևերի
շուրջը, կանգ առնելով հիմնականում երկու հարցի վրա՝
լիրիկական արձակ և, այսպես կոչված, գյուղական արձակ:
«Ճշմարիտ և անցողիկ արժեքներ» հոդվածում Վ. Կոժինովը
անդրադառնում է միայն վերջինիս, անելով կարևոր դիտո-
ղություններ ու եզրակացություններ: «Ինքնին, «գյուղական
թեման»—մեր գրականության մշտակալուն թեման է: Բայց
վերջին ժամանակներս այն ձեռք է բերել նաև նոր իմաստ:
Մի շարք արձակագիրների համար, որոնք, իմ կարծիքով,
այսօրվա գրականության նկատելի ուղղություններից մեկն

²⁵ «Գրական թերթ», 1966, № 52:

են կազմում, այն ունի սկզբունքային նշանակություն,—ասում է նա:—Նրանց գրվածքներում տեսնում ես ոչ միայն ինչ-որ բան կերպավորելու, ինքնատիպ բառային հյուսվածք ստեղծելու, իրեն արտահայտելու ձգտում, այլև պատասխանատվության խոր զգացում, ժողովրդի կյանքի ու անհատի նրանց հուզող կամ էլ նույնիսկ տանջող պրոբլեմները հասկանալու և լուծելու (իհարկե գեղարվեստորեն լուծելու) տենչանք: Ոչ թե սոսկ «գյուղական» պրոբլեմներ, այլ՝ անհամեմատ լայն»²⁶:

Կոժինովը գյուղական թեմա և գյուղական արձակ արտահայտությունները առնում է շակերտների մեջ, ցանկանալով շեշտել դրանց պայմանական բնույթը: Եվ իրոք, գեղարվեստական բարձր մակարդակի երկերում գյուղը ներթափանցում է քաղաքի մեջ այնպես, ինչպես քաղաքը՝ գյուղի, ներառնելով տվյալ երկրի, ժողովրդի ու ժամանակի ընդհանուր նկարագրի ամենատիպական կողմերը: Այս «ամենատիպականը»-ը հոսող ամբողջ կյանքն է, ինչը գյուղի ու քաղաքի սահմանագծում ոչ մի կերպ չի կարելի տեղադրել: Իսկական գեղարվեստական ստեղծագործություններում «գյուղական»-ը կամ «քաղաքային»-ը լուր արտաքին հատկանիշ է, առերևույթ գույն, իսկ ղարկերակով, բուն բովանդակությամբ այդ ստեղծագործությունները կատարում են մարդու մակասագրի խոր ու բնորոշ ընդհանրացումներ:

Նման ընդգրկում ունի նաև Հր. Մաթևոսյանի «գյուղական արձակը», որի մասին այսօր խոսում են շատ և հիմնավոր, նրա երեան գալը կապելով հետաքրքիր անհատականության և ժամանակակից սովետահայ գրականության ներքին հնարավորությունների նոր արթնացման հետ:

Այդ արձակը հյուսված է մեծ ու աղմկոտ մանապարհների խոր թիկունքում ծավալվող հասարակ գեպքերից ու իրադարձություններից, բայց առաջ է քաշում և լուծում «ոչ թե սոսկ «գյուղական» պրոբլեմներ, այլ՝ անհամեմատ լայն»: Կենդանի կյանքը արտացոլելու Մաթևոսյանի առջև կանգ-

²⁶ „Литературная газета“, 1968, №5.

նած գեղարվեստական խնդիրը ավելի բարդ ու հարուստ է, քան այն սյուժեն, որ ասում է, թե սկզբում հովիվները կերան ոչխարներին, իսկ վերջում ոչխարները խժոնցին մարդկանց, — մոտավորապես այսպիսին է «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի գործողությունը: Նկարագրությունը կամաց-կամաց լցվում է սուր հարցերով և հայրենի գյուղի առօրյայի հանդարտությունը ընթացող գրառումը հանկարծ ներսից լայնանում է, իր մեջ առնելով ժամանակակից իրականությունը հարազատ զուգորդումներ՝ մարդ ու բնություն, երազանք ու հնարավորություն, տանջալի հարց ու չգտնված պատասխան, հանտպազօրյա հոգս ու դարի հեք և այլն: Այս փոխանցումը ավելի որոշակի է դրսևորվել «Օգոստոս», «Ալխո», «Կայարան», «Նժուլգս, նժուլգս», «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքներում, որոնք հրապարակվել են «Բնոնաձիեր» ընդհանուր խորագրով:

Մաթևոսյանը պատմվածքները բնակեցնում է հիմնականում գյուղական հերոսներով: Եթե նա պատկերեր միայն նրանց կենցաղավարությունը, ինչպես վարվում են շատ գրողներ, ապա կարելի էր և «գյուղական արձակ» արտահայտությունը օգտագործել առանց չակերտի: Սակայն նա, այստեղ չի կարելի չհիշել Բակունցին, — կարողանում է վեր հանել և արժեքավորել այդ պարզ, հողից ասլորուստ քամող հոգիների զգացմունքային հարուստ աշխարհը, որով նրանք բարձրանում են մարդկային բաղձալի նկարագրի աստիճանին: Կա հակասություն նրանց հնարավորությունների և ցանկությունների միջև, որ պատկերվում է մեկ երգիծական թեթև, մեկ էլ դրամատիկական թանձր շեշտերով: Մարդու մարդկայնացման լարված ընթացքը ավելի դրսևորվել է «Օգոստոս» և «Ալխո» պատմվածքներում, որոնք արդի սովետահայ արձակի լավագույն նմուշներից են:

Մի ուրիշ հատկանիշ ևս Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը դարձնում է հետաքրքիր և նշանակալից: «Լիտերատուրնայա գաղետայի» էջերում ծավալված վերոհիշյալ բանավեճի մի այլ մասնակից՝ Վ. Գուսևը ասում է, որ ուսուցասականների համար «գյուղականը», իրականում, եղել է

«օբյեկտ» և ոչ թե ստեղծագործության «ռեալ հյուսիք»²⁷: Նույնը կարելի է ասել նաև հայ այն հին ու նոր դասականների մասին, որոնք գյուղական թեմաներով մնալուն արժեքներ են թողել: «Ռեալ հյուսիք», երկու դեպքում էլ, մարդու զգացմունքների ու մտքերի երգն է, ժամանակաշրջանի հարցերի ու պատասխանների պարզաբանումը, որոնցով շաղախվում է շատերին հարազատ հոգևոր աշխարհ: Մաթևոսյանը կանգնած է «գյուղական արձակի» այս ճանապարհի վրա, որը միակ արդարացված և հեռանկարային ճանապարհն է:

Ուշագրության է արժանի նաև հետևյալ գիծը: Դարի նորարարական արվեստը՝ քանդակ, երաժշտություն, պար, նրկարչություն և այլն, հաճախ է դիմում անհիշելի ժամանակների կուլտուրայի արտահայտչական ձևերին և իմաստային նրբերանգներին: Ժամանակակից ցուցահանդեսների էքսպոզիցիաներում և նոր բացվող փողոցների դեկորացիաներում ավելի ու ավելի շատ են հանդիպում բնության որևէ անկյունից պոկված-բերված անմշակ առարկաներ՝ իրական աշխարհը հիշեցնող քարեր կամ արմատներ: Մարդկությունը, ասես, մի ներքին անհրաժեշտությամբ, կրկին վերապրում է անցյալը, գեղագիտական իր նրբացված զգացմունքների բավարարումը գտնելով այնտեղ: Սակայն անընտել ապրելակերպի ու թմբի պարունակող երաժշտությունը կամ քարանձավային պատկերներ հիշեցնող նկարչությունը ոչ թե կրկնելով բթացնում, այլ վերաիմաստավորելով շեշտում է պատմության հարուստ փորձը, դառնալով անցյալի ու ներկայի վրա ամուր հենված ոճային կենդանի հոսանք: Մաթևոսյանի «հովվերգությունը» ևս նման ուղղություն ունի, որի հակառակ կողմը հագեցված է հուզառատ ու արդիական բովանդակությամբ:

Սալվ վերանորոգող Անդրոն մտքով ուրիշ տեղ է: Նա հիշում է դեմքեր և գործեր, գնում է ետ և գալիս առաջ, տըխրում է և ուրախանում, ըմբոստանում է և խեղճանում, հանգըստանում է և մտահոգվում՝ մաս-մաս ամբողջացնելով իր

²⁷ „Литературная газета“, 1968, №6.

հարուստ և հակասական ներքինը: Անհրապույր և հոգնեց-
նող աշխատանքի ընթացքում, որը տևում է առավոտից մին-
չև երեկո, նա միայն մեկ տնգամ է պոռթկում, բայց հիմ-
նավորապես. «Մարիամ... Մարիամ, կովն ինչի՞դ է պետք, ին-
չո՞ւ ես կով պահում, Մարիամ: Ծախիր, զնա մարդի: Գնա
աղջկադ հետ փեսիդ տանն ապրիր, ինչո՞ւ ես քեզ շարչարում,
Մարիամ: Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմար: Քո ի՞նչ բանն է
կով պահելը, Մարիամ: Մարիամ... էլ շալակով խոտ չբե-
րես, քեզ մի սպանիր, Մարիամ», — ասում է նա հարեանու-
հուն: Մեջբերումը վկայում է հերոսի մարդկային հարուստ
նկարագիրը, որտեղ խայտում են ուրախության ու հիաց-
մունքի, սիրո ու խանդի, հպարտության ու վշտի բազում
ջինջ գույներ, իրենց նրբերանգներով: Մարիամն ինքն էլ է
լավ հասկանում, որ աշխարհում մեծ, հետաքրքիր ու գեղե-
ցիկ բաներ կան, բայց ոչինչ չի կարող անել: Նրա համառ
լուծությունը խոստն է և իմաստալից: Իսկ Անդրոն ձգտում է
շատ բանի, սակայն չի հասնում: Նրա հոգում բարձր ու վեհ
ցանկություններ կան, բայց իր կամքից էլ անկախ, նույնիսկ
իր կամքին հակառակ նա մնում է սայլի ու կովի, խոտի ու
աթարի, մեղունների ու մոր գերին:

«Օգոստոս» պատմվածքում Անդրոյի կերպարը բացվում
է առաջին նախադասությունից մինչև վերջինը: Ստեղծա-
գործությունն ավարտվում է ազդեցիկ տեսարանով. Աշխենը
անխղճորեն ծեծում է Մարիամին, լսած լինելով, որ նա
գաղտնի հանդիպում է իր ամուսնուն՝ Անդրոյին: «...Բռնեց
բոլոր մաղերը միանգամից՝ որ փունջը փոքր չլինի ու չպո-
կոտվի, ու խփեց ուսերին, կրծքերին, փորին, մեջքին, քա-
մակին: Հետո գլուխը կռացրեց ու խփեց միայն մեջքին,
մեջքին, մեջքին՝ որպեսզի և՛ ցավը լինի և, կապույտը չլի-
նի...»: Անդրոն և Մարիամը փորձում են իրենց ձգտումների
գոնե չնչին մասը իրականացած տեսնել, ընդամենը մի
քայլ են անում դեպի աշխարհը և պատժվում: Նրանք, ասես,
դրա իրավունքը չունեն: Բայց դրա իրավունքն ունեն: Ահա
այս երկսայրի գաղափարը, որի կրողներն են դրամատիկա-
կան վիճակներում գտնվող հերոսները՝ Մարիամը և Անդ-

րոն, բացվում է անշտապ, իբրև շատ սովորական պատմութ-
յուն, սակայն՝ ներքին լարվածությամբ, որպես անհետա-
ձգելի պատասխան պահանջող հարց: Արտաքին ու ներքին
անհամապատասխան ռիթմերի տվյալ համապատասխանե-
ցումը, որը հատուկ է Մաթևոսյանի նաև մյուս գործերին,—
սովետահայ ժամանակակից փոքրածավալ արձակը հարըս-
տացնում է ոճական նոր երանգով:

Սրա փայլուն նմուշը «Ալխոն» է: Ալխոն բեռնաձի է, Անդ-
րոյի պառավ բեռնաձին: Նրանց միջև խոր նմանություն և ընդ-
հանրություն կա: Ալխոն, ասես, Անդրոյի ծերությունը լինի
կամ Անդրոյին սպասվում է Ալխոյի՝ իր կյանքը բեռան տակ
անցկացրած ձիու ճակատագիրը: Խաղաղ առաջ ընթացող
պատումը հայտնաբերում է բաղում զգացմունքներ ու սրա-
մագրություններ, որոնք գծագրում են առողջ ու ռեալիս-
տական մի աշխարհ: Իրական է, թե՛ հնարովի այդ աշ-
խարհը—կարևոր հարց «գյուղական աշխարհի» համար ընդ-
հանրապես և Մաթևոսյանի համար մասնավորապես: Թվում
է, ավելի շատ հնարովի է, քան իրականություն կա, միշտ
կլինի ասել՝ իրականի վրա հենվող հնարովի աշխարհ: Եվ
սա «գյուղական արձակ»-ի պայմանականության կարևորա-
գույն արդարացումներից մեկն է: Անդրո-Ալխոն կյանքի խոր
հանաչողությունից ծնված գեղարվեստական մտահղացում է,
որը օրգանապես շփվում է կենդանի իրականության շատ ու
տարբեր իրողությունների հետ: Մաթևոսյանը վիճում է՝ ըն-
դունում և մերժում բազմաթիվ օրինականացված մոտեցում-
ներ, որը և, ինչ խոսք, զրական պրոցեսի կենդանացման
նշաններից է, նորարարության և ավանդության մեր օրերում
«սրված» փոխհարաբերության արտահայտությունը:

Յուրատեսակ բանավեճ է նաև Վ. Պետրոսյանի ստեղծու-
յործությունը, որն իր գեղարվեստական ու գաղափարական
սկզբունքները պարզաբանեց ու պաշտպանեց «Ինչպե՞ս ստա-
նալ միջին ազգային կերպար» հոդվածում:

«Գիտեմ. կլինեն մարդիկ, որ կասեն, թե ոչ որ հեռա-
խոսով այդպես չի խոսում իր մոր հետ: Ես նրանց կպատաս-
խանեմ, որ մարդկանց իրական խոսակցության ձայնագրու-

թիւներ դեռ ոչ պիտեա է, ոչ վիպակ: Գիտեմ, կասեն նաև, որ
«... տարեկան հասակում բշերն են այդ բաների համար թող-
ւում իրենց տունը, հետո գուցե նույնիսկ պնդեն. «Եթե դի-
տես այդպիսի մարդ՝ անունը, հասցեն»: Ես կասեմ՝ անունը
երիտասարդություն է, իսկ հասցեն՝ կյանքը: Հետո կասեմ՝
գրականությունը հասցեների սեղան չէ» — այս լարված վե-
ճով է ավարտվում «Մամա, ես արդեն մեծացել եմ» վի-
պակը:

Ինչպես հոգւածում, այնպես էլ պատմվածքներում ու վի-
պակներում Պետրոսյանը հանդես է գալիս նոր սյուժեների
ու հերոսների, հարաբերությունների ու լուծումների պահան-
ջով, ինչը նույնպես պայմանավորված է կյանքի ու գրակա-
նության անխուսափելի փոխազդեցութեամբ: Այս առթիվ
թեր ու դեմ կարծիքներ կարող են լինել: Սակայն ինչպիսիք
էլ լինեն, Պետրոսյանի շատ դիտումներ, որոնց նա փորձում
է տալ գեղարվեստական տեսք, ընդհանրապես ճիշտ են և
գրականության զարգացման արդի փուլում՝ առաջադիմական:

Ճիշտ է, որ փոխվել է մարդը, ապրելակերպը, միտքը,
ձգտումը, կենցաղը, հոգեբանությունը և այլն: Հիմա իրա-
կանության գույները շատ ավելի բազմազան, հակասական
են, քան երբեք: Միևնույն «հինգ քառակուսի կիլոմետրերի»
վրա, այո, և հինն ու նորը կա, և մեծն ու փոքրը, և մեռնողն
ու ծնվողը, և առաջնայինն ու երկրորդականը, որոնցից ոչ
մեկը առանձին-առանձին Հայաստան չէ: Այսօր արդեն երկ-
րի բնորոշ դեմքը բաղկացած է խիստ տարբեր գծերից, ինչը
ավել կամ պակաս չափով պատահում է բոլոր բեկումների
ժամանակ, երբ շարունակվող վաղեմիության ու սկսվող ներ-
կայի միջև գոյություն ունի կենդանի պայքար, որը ինքնին
կայուն վիճակ է:

Եվ մանավանդ առաջադիմական է իմաստով ու կատար-
մամբ արդիական գրականության պաշտպանությունը, որը
իրրև նոր աշխարհագրաման բովանդակություն ու ձև պետք
է ղգալիորեն ղանաղանվի եղածից, անգամ սրբացվածից:

Պետրոսյանը շատ ավելի մեղմ փոփոխություններ է նշում
ու պատկերում, քան դրանք առկա են ներկա հասարակու-

թյան ամենատարբեր շերտերում: Լավ են, թե՞ վատ, դրական են, թե՞ բացասական այդ փոփոխությունները: Որոշ տեսանկյունից գուցե և վատ են, որովհետև իրենց շարժման ձանապարհին բազմաթիվ նվիրական իրողություններ են հռացնելով մոռացնում, սակայն օբյեկտիվ արտացոլումը, որը ռեալիզմի հիմնական պահանջներից մեկն է, չի կարող տվյալ խնդրի նկատմամբ ձեռնպահ մնալ:

Այսպիսով, իրականությունը գրականությունը ներկայանում է հակասական գույների ու երանգների բարդ համատեղություն: Տվյալ պայմաններում ինչպե՞ս մշակել մասնավորապես մարդկային կերպարները, որպեսզի նրանք շարունակեն պահպանել աղգայինը: Եվ Պետրոսյանը առաջ է քաշում «միջին» աղգայինի հարցը՝ հերոսի այնպիսի նկարագիր, որը միաժամանակ ամփոփեր կողք-կողքի ապրող ֆիզիկոսին, լեռնագործին, գյուղացուն, երաժշտին, օդաչուին, գրողին և այլն՝ հասկանալի է, նրանց կենցաղի ու հոգեբանության տիպաբանությամբ հանդերձ: Ճիշտ է այս «միջին»-ը: Թվում է, սխալ է: Իրական «կոկտեյլը», եթե այն կա էլ, չպետք է գրական «կոկտեյլ» դառնա: Իսկ ո՞ւր մնաց օբյեկտիվ արտացոլումը, անմիջապես կարող է հարց ծագել: Սա էլ հենց այն է, որ կոչվում է կյանքի և արվեստի սահմանագիծ՝ կյանքի վերաճումը կամ այլակերպումը գեղարվեստի, երբ նրանք սկսում են իրարից տարբերվել, ինչի մասին մի փոքր առաջ արդեն խոսք եղավ: Գլխավոր նըպատակը լինելու է ոչ թե տարբեր երևույթներից հանել միջինը, այլ միևնույն կարգի իրողությունները, եթե անգամ այդպիսիք քիչ են պատահում, հնարավորին չափ խտացնել և ընդհանրացնել,—սա է գեղարվեստական արձակի սլաշմանը²⁸:

²⁸ Աշխատությունը հանձնված էր տպագրության, երբ լույս տեսավ Վ. Պետրոսյանի «Հավասարում՝ բազմաթիվ անհայտներով» նույնպիսի բովանդակությամբ հոդվածը («Գարուն», 1968, № 3), որտեղ նա մեղմում է «միջին աղգային»-ի մասին թեզը և իր առողջ հարցադրումները փորձում հիմնավորել նոր և ավելի համոզիչ փաստարկներով:

վ. Պետրոսյանն իր լավագույն գործերը՝ «Ուշացած եր-
ջանկություն», «Բարի լույս, Զեկ, ինչպե՞ս անցավ դիշե-
րը...», «Ճանապարհը հիշողություն չունի», «Տխուր պատմը-
վածք, որը կարող է նաև ուրախ կոչվել...», «Քաղաքի կի-
սաբաց լուսամուտները» և այլն, կառուցում է այս պրակ-
տիկ ու արդիական տեսության առողջ հարցադրումներից,
հրապարակ հանելով ավարտված ու «անավարտ» այնպիսի
դիմանկարներ, որոնք համախմբում են ճակատագրով ու
գործունեությամբ ոչ թե հեռավոր, այլ մոտավոր մարդկանց,
ինչը գրականությունը կյանքին մոտեցնելու հատկանիշ է:

Այդ մոտեցումը այժմ նկատելի է նույնիսկ այնպիսի ժան-
րում, ինչպիսին է գիտաֆանտաստիկան: Ծնվելով և զար-
գանալով հիմնականում գիտա-տեխնիկական հողի վրա,
գրականության այս տեսակը կարճ ժամանակում շրջանա-
ռության մեջ առավ նաև մարդկային իրական զգացմունքներ
և հարաբերություններ: Հիմա «գիտաֆանտաստիկա» նշա-
նակում է ոչ միայն երկինք, այլև երկիր:

«Մարսեցիները» պատմվածքների առաջին ժողովածուում
Կ. Սիմոնյանը թեև ժանրի նպատակը տեսնում է միայն գի-
տության ու տեխնիկայի պրոպագանդայի, դրանց հանդեպ
պատանի ընթերցողի հետաքրքրությունն ու սերն արթնաց-
նելու մեջ, բայց արդեն հանդես է բերում առօրյա դեպքերի
ու երևույթների նկարագրության ձգտում: «Մոլի ձայնը»,
«Վարդագույն հեղուկով սրվակը», «Սաթի դադտնիքը» և մյուս
պատմվածքներում ֆանտաստիկան ծնվում է իրական փոխ-
հարաբերություններից:

Կյանքի և ֆանտաստիկայի փոխհարաբերության մեր-
ձեցման արդյունք է «Մեղուղայի շոշափուկներում» գրքի
«Տիեզերքի շար կատակը» պատմվածքը:

Կարենը երկամյա տիեզերական ճանապարհորդությունից
վերադառնում է երկիր և սիրած աղջկան՝ Նարինին գտնում
է ծերացած, որովհետև այդ նույն միջոցին երկրի վրա կյան-
քը տասնհինգ տարի էր բոլորել: Տիեզերական ճանապար-
հորդությունը և մեծ արագության պայմաններում ժամանա-
կի ու տարածության փոխհարաբերության վերաբերյալ

էյնշտեյնի հարաբերականության տեսությունը պատմվածքում լուկ մարդու և բնության փոխհարաբերության բացահայտման միջոց են: Բնությունը մարդուն միայն ժամանակավոր երջանկություն է պարգևում: Կյանքը նույնպես ժամանակավոր երջանկություն է: Մարդուն մնում է անաչել, հասկանալ և կարողանալ գնահատել այդ երջանկությունը:

Կարելի է հիշել նաև «Մենք խաղալ էինք ուղում» և «Երկիր են վերադառնալու երեքը» պատմվածքները:

Երեխաները խաղալ են ուղում, բայց ուրբոտ-դայակը նրանց պահում է տանը և ստիպում դասերը պատրաստել: Երեխաներին հաջողվում է խաբել ուրբոտ-դայակին և աննրկատելի ծլկել: Ուշ երեկոյան նրանք հոգնած, խաղը տանուլ տված վերադառնում են տուն և, հանդիպելով ուրբոտ-դայակին, չեն կարողանում իրենց զսպել և ամբողջ հոգով ծիծաղում են: Պատմվածքը հավակնություն ունի տալու մարդու անգերազանցելիությունը, նրա ուժի, մտքի անպարտելիությունը, ինչպես Մարկ Տվենը ներկայացնում է Թոմին, որը միշտ կարողանում է իր համար ամենահաջող ելքը գտնել և երբեք չի պարտվում:

Աստղաթիռն օտար մոլորակից կարող է երկիր բերել միայն երեքին: Անսպասելի հայտնվում է չորրորդը: Մեկը պետք է մնա, իսկ դա անխուսափելի մահ է նշանակում: Երեք ընկերներից յուրաքանչյուրն ուղում է ինքը մնալ օտար մոլորակի վրա: Անծանոթն անընդհատ պնդում է իր թեկնածությունը գնացողների թվում և իրեն վիճակահանությունից դուրս է դասում: Նա պետք է անպայման վերադառնա: Վաղ առավոտյան՝ թռիչքից առաջ պարզվում է, որ նորահայտը ուրբոտն է: Երկիր են վերադառնում երեք ընկերները:

Ֆանտաստիկայից դեպի մարդկային պարզ փոխհարաբերություններ, — ահա այն տենդենցը, որ նկատելի է Սիմոնյանի ստեղծագործության մեջ:

Երիտասարդական արձակը և՛ վիճում է ու համաձայնում, և՛ հարձակվում է ու նահանջում, հաստատելով տեսադաշտ ու սկզբունք, ապրելով կենդանի ու հետաքրքիր ընթացք:

Նման մակարդակի արտահայտություն են Աղասի Այվազյանի «Գետի մեր մասը» և «Կովարարներ» պատմվածքները:

Այվազյանը փորձում է վերացնել ուրբանիզմի ու գյուղագրության միջև արհեստականորեն կանգնեցված պատնեշը, որը նեղացնում է թեմայի շրջանակները,—մեղմել նորարարության ու ավանդների հաճախ միակողմանիորեն սրվող հակասությունը, որը աղքատացնում է արտացոլման երանդները: Նա այդ անում է որևէ տրամադրություն կամ գաղափար, խոհ կամ զգացմունք ըստ ամենայնի հնչեցնելով, կարծես դրանով ցանկանալով ասել, որ մարդկային խոր նկարագրի դեպքում չի կարող անցյալի ու ներկայի, հնի ու նորի հարց առաջանալ: Երբ գոյություն ունի զեղարվեստական հաջող ձև և հարուստ բովանդակություն՝ գրականության ներկան ու անցյալը, նորն ու հինը փոխադարձաբար լրացնում են իրար, շարժվելով միեկնույն ուղղությամբ: Սովետահայ փոքրածավալ արձակի վարդապետ արդի փուլում Այվազյանի գործերը տարրեր գծերի միեկնույն ուղղությամբ համաձայնեցված շարժման բնորոշ օրինակներից են: Բայց նա անցյալի կողմն է, թե՞ ներկայի, հնի, թե՞ նորի: Բանն այն է, որ նրան նման խնդիրներ չեն զբաղեցնում: Այվազյանը գրական շարժմանը մասնակցում է ծայրահեղ բեկոները զսպելով, ինչը ոչ միայն ինքնատիպություն է, այլև տարածված մոտեցում, բանի որ հատուկ է և ուրիշներին:

«Գետի մեր մասը» պատմվածքում վարակողը ծերունի Նսաչիկի վարպետությամբ նկարագրված ճակատագիրն է, որը հարուցում է հարազատ խոհեր ու գգացմունքներ: Պարզից պարզ ու սովորականից սովորական մի անձնավորություն, որի մահը չի բերում վիշտ ու տառապանք: Բայց սա, հեղինակի մեկնաբանությամբ, մեծ վշտի ու տառապանքի աղբյուր է, բանի որ նշանակում է կյանք է անցել լուռ ու աննկատ: Այդ խաչիկն էլ է հասկանում և ջանում խարխել իրերի անհրապույժ դասավորությունը: Որպեսզի «գոնն մի քիչ էլ սիրուն բան էղներ մեր ցավի մեջ»՝ նա հնարում է հեքիաթային սուտ, թե Սև ծովը կտրել է լողալով: Իսկ իրականում ի վիճակի չէ ջրի երեսին անգամ մնալ: Նրա գոյությունը զվարթ

տխրություն է, մի լարվածություն, որը կարող է հարմար գալ բոլոր ձեերին՝ լինեն դրանք ավանդական, թե ժամանակակից:

«Կռվարարներ» պատմվածքում սկզբունքը պատճառաբանվում է դրությունների ողբերգա-կոմիկական հնչերանգով ու գունավորմամբ: Կատարյալ պատկերված ո՞ր լացը կամ ծիծաղը կարելի է հին կամ նոր որակել:

Նորարարության ու ավանդների դարերից եկող կենդանի հարևանությունը ամփոփում է բազմաթիվ կարևոր ու հետաքրքիր խնդիրներ, որոնցից լոկ մի քանիսը շոշափվեց այստեղ՝ կապված սովետահայ փոքրածավալ արձակի արդի դրության հետ: Վերջում այդ դրությունը ձիշտ կլինի բնութագրել հնդիկ փիլիսոփա Վիվեկանանդայի խորիմաստ արտահայտությամբ՝ երբ աշակերտը պատրաստ է, դալիս է ուսուցիչը: Նա պետք է այն ժամանակ հայտնվի, երբ որոշակի հարց ու պատասխան է ենթադրվում, վճռական միտք ու տեսակետ կա: Միայն նման հանդիպման դեպքում է արվեստը հասնում իր բարձրակետին: Իսկ առայժմ պատմվածքը, թեև ակնառու նվաճումներ ունի, ապրում է նախապատրաստական շրջան:

* * *

Պատմվածքը «նվազագույն տեղամասի վրա... առավելազույն ինֆորմացիայի» արվեստ է: Այս բանաձևը, որի բովանդակությունը հանգում է հազեցված գրելակերպին և դալիս է դարերի խորքից ու գրականության ակունքներից, հավասարաշափ կիրառելի է բոլոր ժանրերում, սակայն պատմվածքի կապակցությամբ ստանում է առանձնահատուկ իմաստ ու նշանակություն:

Պատմվածքի ձևկատագիրը դասավորվեց այնպես, որ այն ժամանակի ու տարածության համեմատաբար փոքր հատվածում պետք է խոսեր կյանքի ու աշխարհի համեմատաբար մեծ երևույթների մասին, դառնալով մարդկության գեղարվեստական հնարավորությունների ամենագեղեցիկ դրսևորումներից մեկը:

Զիտվաննի Բոկաչչոյից մինչև պատմվածքի կամ նովելի ժամանակակից վարպետները՝ եղել է այս յուրահատկության մշակման, ժանրի սահմանադատման ու կատարելագործման, մեծ որոնումներով ու հայտնագործություններով լի ժամանակաշրջան։ Դարի ու տրվեստագետի անհատականության թելադրանքով «տեղամասը» դառնում է ավելի ու ավելի նրվազ և «ինֆորմացիան»՝ ավելի ու ավելի խիտ, և դժվար է ենթադրել, թե գալիք սերունդները այս շարժմանը ինչ նոր րնթացք կհաղորդեն։

Զեկ Լոնդոնը, որը համաշխարհային գրականությունը հարստացրել է ինքնատիպ պատմվածքներով, բարեկամներից մեկին տալիս է հետևյալ խորհուրդը. «Պատմվածքը անհրաժեշտ է սահմանափակել ժամանակագրության նեղ շրջանակներով՝ մեկ օրով, եթե կարելի է մեկ ժամով, իսկ եթե հաթկավոր է լինում ընդգրկել մեծ ժամանակաշրջան՝ ամիսներ, ինչպես դա երբեմն լինում է լավագույն պատմվածքներում, ապա այդ մասին պարզապես ակնարկեք, անցյալը նշեք թեթևորեն ու ի միջի այլոց, և պատմությունը վարեք միայն որոշիչ պահերի ուղղությամբ։ Լեհա տեսնում եք, դարգացումը հատուկ չէ պատմվածքին, դա վնասի առանձնահատկությունն է»²⁹։

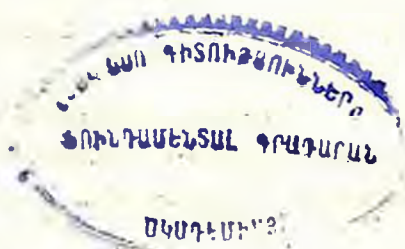
Պատմվածքի ժամանակակից հարուստ փորձը ձևում և լրացնում է այս և ուրիշ բաղմաթիվ այլ տեսակետներ, սակայն ընդհանուր հիմքը պահպանում է ճշգրտությամբ ու հուրազատորեն։

Հիսնամյա ճանապարհ անցած սովետահայ պատմվածքը իր նվաճումներով կանգնած է ժանրի շարժման մայրուղում՝ գեղարվեստական զարգացման բարձր ու հետաքրքիր աստիճանի վրա։

²⁹ „Литературная газета“, 1966, №5.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	5
Արդիականության ուղիներում	7
Ժողովրդական աշխարհի հետքերով	53
Մարդը և պատերազմը	97
Բնություն, բնապաշտություն, աշխարհապաշտություն	110
Հերոսամարտի գրականություն	122
Նորարարություն և ավանդներ	165



ՆՈՐԱՅՐ ԽՈՐՏԻՐՈՍԻ ԱԳԱՅԱՆ
НОРАЙР ХОРТРОСОВИЧ АДАМЯН

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբելյանի
անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատ. խմբագիր՝ Ալ. Գ. Զախարյան
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. Սևաստասյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Հ. Մինասյան
Երրորդը՝ Ա. Ա. Մարեոսյան

Վճ. 03563, հրատ. № 2986, ԽՀԽ № 1148, պատվեր 615, տպագրանակ 2000

Հանձնված է արտագրության 1/VII 1968 թ. ոտորագրված է տպագրության
20/XII 1968 թ., տպագրական 14,5 մամուլ, պայմ. 11,85 մամուլ, հրա-
տարակչական 10,11 մամուլ, լրուլթ № 1. 84 × 108¹/₃₂, Դինը 84 կ.

Հայկական ՍՍՀ Գիտությանների Ակադեմիայի էջմիածնի տպարան

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220043217

ЦЕНА

A $\frac{11}{43217}$