



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ДЕРЕНИК ДЕМИРЧЯН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В ЧЕТЫРНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ

XII

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1985

ДУСМЕТ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԽԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՏԱՄՆՉՈՐՍ ՀԱՏՈՐՈՎ

A $\frac{\bar{u}}{21962}$

ՀԱՏՈՐ

XII



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1985

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագրական կոլեգիա

ԱՂԱԲԱՐՅԱՆ Ս. Բ., ԳՅՈՒՆԱԶԱՐՅԱՆ Խ. Մ., ԶԱՔԱՐՅԱՆ Ա. Գ., ԻՆՃԻԿՅԱՆ Ա. Մ.
ՀԱՎՈՐՅԱՆ Պ. Հ., ՄԱՅԱԿԱՆՅԱՆ Վ. Մ., ՆԱԲԱՆԴՅԱՆ Վ. Ս.

Բնագիրը պատրաստեցին և ծանոթագրեցին՝

Խ. Մ. ԳՅՈՒՆԱԶԱՐՅԱՆԸ, Զ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԸ, Մ. Մ. ՄԵԼԻՔՅԱՆԸ

Հատորի խմբագիր՝

Վ. Մ. ՄԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Դեմիոյան, Դ.

Դ 353 Երկերի ժողովածու: 14 հատորով /խմբ. կոլեգիա՝ Աղաբաբ-
յան Ս. Բ. և ուրիշ. — Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. —

Վերնախորագր.՝ ՀՍՍՀ ԳԱ, Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին-տ.
Հրատ. է 1976 թ.

Հ. 12. [Հոդվածներ (1919 — 1946)]: Բնագիրը պատրաստ. և
ծանոթագր.՝ Խ. Մ. Գյուլնազարյանը և ուրիշ.: Հատորի խմբ.՝ Վ. Մ.
Մնացականյան. 1985. 431 էջ.:

Հատորն ընդգրկում է Դ. Դեմիոյանի քննադատական և հրապարակախո-
սական հոդվածները, զեկուցումներն ու ելույթները գրական գործունեության
սկզբից մինչև 1946 թ.: Այն ունի ծանոթագրություններ:

Նախատեսված է բանասերների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

Դ 470208020000 79 — 84
703 (02) — 85

ԳՄԴ 8427

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985
Ծանոթագրությունների համար

Հ Ո Ւ Վ Ա Ծ Ն Ե Ր

(1919-1946)

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՄԵԼՔՈՒՄՅԱՆ

Մեր «ժողովրդական» հեղինակները (կամ լավ է ասենք ժողովրդի կյանքից գրող հեղինակները) հայ գյուղացուն դարձնելով իրենց երկերի նյութ՝ մեծ մասամբ վերջինիս նկատել են իբրև մի միջոց հասնելու համար ավելի կողմնակի, քան ուղղակի նպատակների: Մեծ մասամբ ենք ասում, որ տեղիք չտանք կարծելու թե մեր հեղինակները ուղղակի նպատակներ էլ են ունեցել: Մեր ժողովրդի կյանքի զարգացման պայմանները և դրանցից բխած հայացքները հենց այդպես էլ պիտի անդրադառնային մեր գրականության մեջ: Ժողովուրդը լուսավորելու, հասարակությանը կազմակերպելու, ազգը ազատագրելու անհրաժեշտ պահանջները մեր հեղինակներին դարձրին քարոզիչներ, ռահվիրաներ, հրապարակախոսներ, և նրանց գրական ուղղությունը դարձավ ավելի կամ պակաս չափով տենդենցիոզ: Հայ գյուղացին միջոց էր մի որևէ հասարակական գաղափարի արտահայտման: Ազգային, հասարակական, դասակարգային և այլ տենդենցները այսպես թե այնպես խանգարել են, որ հայ հեղինակը հայ գյուղացուն դուրս բերեր նախ իբրև **մարդ**, որի հոգեկան կյանքը պատկերված լինելուց հետո թող հեղինակի դիտումից անկախ և ինքնաբերաբար հայ գյուղացին երևար իր ազգային, հասարակական կամ դասակարգային գույներով: Մեր հեղինակները մեծ մասամբ քիչ են հետաքրքրվել հայ գյուղացու **մարդկային** կողմերով: Հայ գյուղացին ամեն բան եղավ մեր վեպերում և պատկերներում բացի մարդ լինելուց:

Ահա այս թերին էր, որ պիտի լրացվեր մեր նոր հեղինակների ձեռքով: Արդյո՞ք նրանք են այդ նոր առաքյալները թե դեռ երկար պիտի սպասենք այդ օրվան: Դժվար է պատասխանել: Բայց հատուկտոր ակնարկները, հազվադեպ փաստերը երբեմն գրավում են մեր ուշադրությունը այդ կողմից՝ եթե մենք զգայուն ուշադրություն ունենանք...

Հանգուցյալ Հարություն Մելքումյանը, զանգեզուրցի, ուսուցիչ գավառական դպրոցի, երիտասարդ ուսանող Դորպատի համալսարանում և պատերազմի

շրջանում սպա ռուս և հայ բանակներում՝ հետաքրքիր է ահա վերոհիշյալ տեսակետից:

Սկսնակների գործի մասին վերջնական խոսք չեն ասում սովորաբար:

Պատասխանատու եզրակացություններ էլ չեն անում:

Բայց գուշակություններ, ենթադրություններ կարծում ենք թույլատրելի է, մանավանդ որ մահը, տարերային մի հանգամանք, արդեն վերջ է տվել այս հուսալի սկսնակին:

Հարություն Մելքումյանը իբրև սկսնակ՝ ամենից առաջ թերություններ ունի, նույնիսկ այնպիսի թերություններ, որ ոմանց աչքում նսեմացնեն նրա մի քանի արժանիքները: Եվ անշուշտ, գրական գործի անբնական վախճանը այլևս թույլ չի տալու, որ Մելքումյանի մի քանի փորձերը արժեք ունենան: Ի՞նչ օգուտ, կասենք, եթե անգամ շատ հուսալից հեղինակ էր նա, չէ որ սրանից ավելի ոչինչ չպիտի տա, և եղածն էլ թերություններով լի է:

Բայց մենք այդպես չէինք նայիլ խնդրի վրա: Մեզ համար ևս խնդիրը փակված է, բայց Մելքումյանի մի քանի փորձերը կարող են մեր մյուս սկսնակների համար գեղեցիկ օրինակ ծառայել, թե ինչպես պիտի մոտենալ հայ գյուղացուն գեղարվեստական երկի մեջ: Եվ ինչ որ չկարողացավ դառնալ Մելքումյանը մահվան արհեստական խափանումով՝ թող մեր սկսնակները այն աչքի առաջ ունենան:

Մեր առջև են Մելքումյանի սակավաթիվ պատմվածքները գյուղական կյանքից. «Գյուլվարդը», «Ալումը», «Ճատունց Անուշը», «Քյաֆուր Ավագը», «Հաճույքի համար» և այլն՝:

Ի՞նչ է դրանց նյութը. ըստ երևույթին գյուղական օրվա չարիքը — կուլակներ, խեղճություն, տգիտություն, բռնություն, բանտարկված սեր, նախապաշարմունք... Մեր նախկին «գյուղական» վեպի ծանոթ տիպերը մեջտեղ են. ահա 13 և 17 տարեկաններ իբրև ամուսիններ, չբեր մի հարս, սեռապես անկարող մի ամուսին, նոր են պսակվել, դեռ ամեն ինչ խաղաղ է. ամուսինը գնում է Բաբու փող բերելու, վերադառնում է գյուղ. սովորական պատմություն. բայց հարսը զավակ չունի: Սա խնդիր չէ ամուսինների համար: Դրությունը բարդվել է նրանով, որ սկեսուրը մեջ է ընկել այս խնդիրը լուծելու. ոչ ոք չգիտե թյուրիմացության բուն պատճառը, հարսի չբերությունը որպես հետևանք տղայի անկարողության... Հարսի լեզուն փակ է, տղան լռում է, բայց սկեսուրը, որ թողան մեջ տեսնում է իր շարունակությունը, իր իղձերի կատարումը՝ հալածանք է հարուցել, «լեզուն լալիկ» հարսի դեմ: Ի՞նչ պետք է անել այս անել կացությունից դուրս գալու համար: Սկեսուրը առաջարկում է մի ավելի անել միջոց — հարսը պիտի բարձր փոխե մի ուրիշ երիտասարդի հետ... Նա շվարած է իր կատաղի սկեսուրի այս առաջարկից: Բայց սկեսուրը ոտնատակ է տվել

ընտանեկան սրբության գաղափարը. այստեղ նրա եսն է, որ սանձարձակ բողոքում է թյուրիմացության դեմ. նա ուզում է իր սերունդի մեջ շարունակվել. նա տարերային մի մղում ունի, նա ստիպում է, կռվում, բռնադատում... Եվ ելքը գտնվում է — հարսը ինքնասպանություն է գործում («Գյուլվարդ»):

Ահա մի քյաֆուր Ավագ, որ Հնձան գյուղն է եկել հաստատվել: Ո՞վ է նա, որտեղից, ինչ անցյալ ունի՝ ոչ ոք չգիտե: Եկել ոսկերչություն էր անում, հետո վարժապետություն արավ: Մշտական տեղը Հնձան գյուղն է, բայց թափառում է նաև հարևան գյուղերում: Երբեմն ծեծված տուն է դառնում: Չորս կին էր առել, հինգերորդն էլ կառներ, եթե չարգելեին: Ծեծում էր իր կանանց: Ջավակները փչանում էին: Մնաց անկին, անզավակ: Մեռավ միայնակ: Նա ժամագրքի լուսանցքներում մի հիշատակարան էր թողել, ուր ինքը խոստովանում է իր անլուր, անթիվ, ստոր ոճիրները և մեղա է գալիս: «Շատ ու շատ կյանքերի քաղցր հյուլը ծծեցի. ծծեցի, արբեցի, խնդացի ուրիշների տանջանքով, իսկ այժմ անզոր և ոսկրացած եմ ես: Մեղմ... Ջարգարի տասը տարեկան աղջիկը գեղեցիկ էր, նորաբողբոջ վարդի կոկոն. սիրեցի նրան, փչացրի նրան, կորցրի նրան. իմ տանջանքը միայն ես գիտեմ, Տեր...» և այլն:

Ահա Տանձոտ գյուղի քահանան, որ մի կերպ ամուսնացել և քահանա էր ձեռնադրվել: Անդորր, կուշտ ապրում էր. բայց ահա կյանքի թյուրիմացությունը. կինը մեռնում է, թողնելով հինգ զավակներ: «Ասենք երեխաների բանը հեշտ էր. հայրը կարող էր նրանց բարեկամներին տալ խնամելու. ինքն է, որ չէր կարող առանց կնոջ ապրել: Նա դեռ երիտասարդ է, երեսունհինգ տարեկան առողջ տղամարդ»:

Ու՛ր է ելքը... Քահանան գտնում է այդ ելքը. «Ո՞վ իցէ, որ ոչ մեզ իցէ». որբևայրի Շամամին բերում է մոտը իր զավակներին խնամելու և իր խնդիրը լուծելու: Չորս տարի ապրեցին. բայց Շամամը հոգնեց «թավամազ տերտերի հաճույքներից», իր «եթիմն» էլ մեծացել է: Հեռանում է տերտերից: Դարձյալ անել կացություն: «Փարաջան շպրտել և ամուսնանալ չէր կամենում, որովհետև քանի տերտեր է ուրիշի ցանածը ինքն է հնձում»: Հիմա էլ ուրիշ ելք է գտնում. իր աղջիկը տալիս է որբևայրի Խանոմին և խնամակալան երևույթով փակում է իր ներքին հաշիվը նրա հետ: Բայց Խանոմն էլ մեռավ: Եվ ահա տերտերը պսակում է իր 15 տարեկան որդուն և նրան քաղաք ուղարկելով ինքն է ապրում նրա կնոջ հետ: Բայց ահա և փորձանքը: Հարսը հղիացավ: Խայտառակությունը ծածկելու համար տերտերը անհայտացրեց նորածնին, և իր հարսին ամբաստանեց անբարոյության մեջ և դուրս արավ տանից («Հաճույքի համար»):

Ուրիշ պատկեր: Մի աղքատ Ալում է ապրում իր համար. աղքատ է, բայց պարտք չի սիրում. «պարտքը իժի աղու է»: Մի դժբախտություն էլ ունի — «Ո՞վ կիմանար թե հինգ խիզանի տեր կըլինէր»: Անել դրություն է. կարիքը սեղմում է.

բայց Ալումը որոշել է անխոս տանել իր լուծը: Բայց գյուղի հարուստ Աբգար բեկը չի ուտեցնում իր ինքնասիրության, որ Ալումը իրենից պարտք չի վերցնում: Ուրեմն արհամարհում է: Ուզում է կոտրել նրան: Իհարկե ամեն չարիքի համար պատրաստ մարդիկ կգտնվեն: Գյուղում պարապ գայլեր շատ կան: Պնակալեզներն էլ իրենց գոյությանը իմաստ տալ գիտեն: Խմբովին մի սուտ մուրհակ են սարքում և Ալումին վճարել տալիս: Ելք.— Ալումը սպանում է Աբգարին և ինքը գնում «բանտ»:

Ահա վերջապես և Ճատունց Անուշը՝ առողջ, կրքոտ և գեղեցիկ, որի ամուսինը՝ Մաթոսը պանդխտության է գնացել: Տանջվում է սիրակարոտ գեղեցկուհին: Երազներից արթնացած իզուր գրկախառնվում է իր ծոցը պառկող ինը տարեկան Կարոյին: Ելքը գտնում է. Անուշը, իրան տալիս է Ալեքին: Բայց փորձանքը դարձյալ փակեց ճամփան: Ահա Անուշը հղիացած է: Գաղտնիքը հայտնում է տատմերին: «Հնարագետ» տատմերը վիժել է տալիս Անուշին: Հյուծվում է Անուշը, հիվանդանում և մեռնում:

Ահա մի քանի պատմվածքների չոր կմախքը: Ինչպես տեսնում եք, ըստ երևույթին, արդեն վաղուց մշակված տիպեր են սրանք: Դեպքերը նույնպես:

Բայց սկսնակի ձեռքով անփույթ մշակած այս պատմվածքների միջից երբեմն բաներ են փայլում, որ արդեն սովորական չեն: Նախ և առաջ նկատելու է այն վերլուծման մեթոդը, որ կիրառում է հեղինակը հայ գյուղական կյանքը պատկերելիս: Ի՞նչ է տեսնում Մելքումյանը հայ գյուղական կյանքում, ինչ է որոնում նա այնտեղ: Արդեն հասարակ բովանդակությունը, որ վերև բերինք, ցույց է տալիս, որ հեղինակը հայ գյուղական կյանքի մեջ տեսնում է շատ խորը հարցեր, մարդկային ապրումներ, հոգեֆիզիկ դրամաներ և որոնում է նրանց լուծումը:

Կարծում եք հեշտ է լուծել այն խնդիրները, որ արծարծում է մարդը Մելքումյանի երկերում: Ո՛չ նահապետական կյանքի ոչնչացումը, ո՛չ ամուսնական հարցի լուծումը, ո՛չ տնտեսական հարաբերությունների հարթումը չպետք է կարողանան հարթել այն խնդիրները, որ դնում են մեր առջև Մելքումյանի հերոսները: Այդ խնդիրները կապված են մարդու հետ և ոչ թե նրա դիրքի, կոչման, հասակի և այլ արտաքին հանգամանքների հետ: Մելքումյանի հարուցած հարցերը, սեր, նախանձ, կիրք, եսականություն, բոլորը մարդկային են և ոչ հայ-գյուղացիական:

Հարություն Մելքումյանի մեծ շնորհքը երևում է նաև նրանում, որ նա գաղափարախոս և փիլիսոփա չէ: Նրա պատմվածքները կարդալիս ձեր աչքի առջև են գալիս ոչ թե մտքեր, դատողություններ, այլ մարդիկ, որոնք ապրում, զգում են. պատկերներ, որ անցնում-դառնում են կենդանի գույներով: Մելքումյանի տիպերը տարերային ուժով են ապրում: Նրանք բուռն են, կրքոտ, անսեզոն:

Հեղինակը նրանց դուրս բերելով երբեմն կենցաղական, երբեմն տնտեսական, երբեմն բնական միջավայրում բաց է թողնում նրանց, որ արտահայտվեն իրենք, ինչպես որ կան, ազատ, անվերապահ, անխնայ:

Մելքումյանը օրիգինալ է, անհարթ և սայթաքող: Գրում է թափթփված ձևերով: Չափի զգացումը պակասում է նրան: Անհոգ է հանգույցների մեջ, չափազանցումներ շատ ունի: Բայց և դրանց կողքին նա ունի դյուրին երևակայություն, զգացմունք, առողջ շունչ, սիրո մի, արևելյան ասեսք, ռոմանտիզմ, որ գրվածքին տալիս է հարազատ շունչ և կոլորիտ: Լավ գիտե ժողովրդական բարբառը, բնորոշ դարձվածները: Գիտե տիպեր գծել հենց միայն ոճական մի շարժումով:

Ամեն տեսակ թերություն կարելի է գտնել մեր հիշած առավելությունների հենց կողքին. բայց մի առավելություն բարձր է Հարություն Մելքումյանի գրվածքներում: Նա զերծ է ամեն տենդենցից: Նա լավ հասկացել է իր գործը. հայ միջավայրում որոնել և դուրս բերել մարդկայինը:

Սխալված չէինք լինիլ գուշակելով, որ եթե Հարություն Մելքումյանը ողջ մնար և շարունակեր գրական գործը մեզ պիտի ընծայեր հատուկ այն հեղինակը, որին սպասում ենք. մի հեղինակ, որ հայ գյուղացու մեջ որոնում և գտնում է մարդը և միայն մարդը:

Մի հեղինակ, դեպի որը ձգտում են նաև Հարություն Մելքումյանի ժամանակակիցները՝ գրգռելով մեր հույսերը — Ռեն, Ստեփան Զորյան, Մանվելյան, Վալադյան, Մարգար և ուրիշները:

ԳՈՐԾ ԵՎ ՈՉ ԽՈՍՔ

Հայ ժողովրդի օգնության հարցը քմահաճույքի հարց չէ: Կարիք չկա այդ հարցը փաստելու և համոզիչ դարձնելու:

Անշուշտ այդ հարցի շուրջը կարող են խմբվել բազմաթիվ բարդ շահեր՝ ոմանց նյութական դիտավորությունը, ոմանց գաղափարը, ոմանց ճաշակը, մյուսների կարեկցությունը, անգամ սնափառությունը... Բայց կրկնում եմ, հայ ժողովրդի օգնության հարցը պարզ ու մերկ մի բան է:

Բարդությունը առաջ է գալիս ոմանց՝ եթե թույլ էլ տաք, վարդագույն կամ մոխրագույն ռոմանտիզմից, որի միջոցով նրանք նայում են հայ ժողովրդի գործերին:

Դրանք իրենց հայացքը ուղղում են դեպի Հայաստանի անցյալն ու ապագան, վերակոչում են անցյալի պատկերները, գուշակում են ապագայի ոսկեվառ գալիքը, պատկերացնում են վաղվա հայ ժողովուրդը, ոգևորվում,

ապրում են դրանով և... մոռանում են ներկան: Մյուսները իրենց աչքերը չափազանց մոտիկ տանելով ներկային մանրակրկիտ խուզարկում են նրա աննշան կնճիռները, ամենաչնչին քերծվածքները, մոռանում են հայ ժողովրդի պատմությունն ու ապագան և... չեն տեսնում ներկան:

Մինչդեռ հայ ժողովրդի ներկա կյանքը, ինչպես ամեն ժողովրդի կյանքը, իրական, հասարակ մի բան է և միանգամայն հեռու հոմանտիզմից:

Ո՛չ վարդագույն, ո՛չ մոխրագույն:

Նա «իրագույն» է գերազանցապես:

Այո՛, հայ ժողովուրդը մի իրականություն է, ապրող մի մարմին, հավաքական էակ, որ ինքն էլ է մասնակցում իր կյանքին: Ապա ուրեմն ինքն էլ է պատասխանատու իր վիճակի համար: Նա գիտակ է իր գործերին և լարված տնօրինում է իր բախտը:

Մի խոսքով նա այնքան էլ խաղալիք չէ մեր ձեռին, ինչպես կարծում ենք: Նրան միշտ վարել, հրամայել, կույր գործիք դարձնել չի կարելի: Գոնե ճակատագրական, վճռական վայրկյաններին:

Զիջելով մեզ չնչին հարցերի մեջ, հայ ժողովուրդը իր գերագույն խնդիրները վճռում է ինքնագլուխ, և խնդիրը վճռում է իր բնագդով և տարերային ուժով:

Թվում է, թե նա գնում է մեր ետևից:

Մենք ենք, որ գնում ենք նրա ետևից:

Վերջին յոթնամյա պատերազմում, հայ ժողովուրդը ինքը վճռեց իր բախտը:

Այս րոպեիս էլ շարունակում է ինքը վճռել: Գուցե սա այսօր հասկանալի չէ մեզ վաղը կհասկանանք:

Թողնենք մի կողմ նրա քաղաքական կյանքը:

Նայենք նրա կյանքի մյուս ծալքերին:

Այս րոպեիս հայ ժողովուրդը զբաղված է իր ավեր տունը վերաշինելով: Յոթնամյա պատերազմը, գաղթն ու փախերը, քաղաքացիական կռիվները մեծապես հարվածել են նրա տնտեսությանը:

Անցեք Հայաստանը ծայրեծայր և դուք կտեսնեք մի տենդային, անդուլ աշխատանք վերաշինության:

Այո՛, միաժամանակ և տնքոցներ՝ սովի, հիվանդության:

Ուրիշ ինչպե՞ս պիտի լիներ:

Մինչդեռ մենք, մտավորականներս, Հայաստանով զբաղվում ենք միայն մեր տեսական վիճաբանությունների մեջ, Հայաստանում ամեն րոպե տեղի ունի՝ իրականությունը, պարզ, հասարակ իրականությունը:

Հայ ժողովրդի կյանքը այսօր ևս, ինչպես միշտ, առօրյա, տնական, մտահոգ

աշխատավոր կյանք է: Մինչդեռ, մենք սպասում ենք ինչ-որ հանդեսների, որ նայենք այն կողմը:

Կամենում ենք օգնության հասնել հայ ժողովրդին իր հասարակ, բայց իսկապես վսեմ գործի մեջ, ուզում ենք, որ նա ապրի և վերաշինե իր տունը՝ պարզապես շտապենք օգնության և...

Ընդհատենք ճառերը:

ԻՍԱՀԱԿ ԱԼԻԽԱՆՅԱՆ

Ծնվեց 1876-ին: Եվ այն էլ առանձին պայմանով: Որ աշխարհի միզանսցենան ինքը պիտի մշակե: Համաձայնեցին, հաշվելով, որ աշխարհը սովոր է, որ եկողը միշտ իր գլխին միզանսցենա որոշող դառնա: Ուստի և աշխարհ գալուն պես իրենց տան կահկարասին փողոց նետել տվեց, սեղաններն ու աթոռները ստիպեց որ պատերից կախեն, և այս խառնաշփոթությունից հասկացվեց, որ մի ռեժիսոր-դերասան ևս եկավ աշխարհ: Հետո օրորոց պահանջեց և մեջը պառկելով սկսեց իր ապագա գործունեության ծրագիրը մշակել: Եվ արդեն օրորոցում իր ամպլուան որոշեց: Լացը: Հենց որ տեսնում էր, թե իրեն ուշ չեն դարձնում՝ Լաց էր լինում: Անմիջապես հարևան աղջիկները գլխին էին թափվում և սկսում էին ծափահարել, որից կտրում էր ձայնը:

Երբ մի քիչ մեծացավ, սկսեց շներին ու կատուներին կռվացնել, որպեսզի դրաման ուսումնասիրե: Մի անգամ էլ, երբ էդիպ արքան¹ մշակելու համար հարևան տղայի աչքը հանեց՝ ծնողները իրենից ազատվելու համար տարան Ներսիսյան դպրոցի բակը և իրենք ետ փախան տուն: Այստեղ մնաց Ալիխանյան 7 տարի և դասարանները ավարտելով նրան 1896-ին դպրոցը հեռացավ նրանից²: Անմիջապես մտավ Աբեյանի խումբը³, և վերջինս նրան տանելով Հյուսիսային Կովկաս՝ պանդոկներում վարժեցնում էր խաղալ... բակարա և պրեֆերանս⁴: Հենց այդ պանդոկներում Ալիխանյան ուսումնասիրեց և մշակեց խլեստակովի դերի պանդոկին վերաբերող մասերը⁵ և դառավ խլեստակով... ներեցեք՝ դերասան:

Շատ արագ որոշեց իր դերերը և արագ էլ առաջ եկավ: Մանավանդ, որ համակրելի ու գեղեցիկ էին թե իր ընտրած դերերը և թե... ինքը: Վանահայրության հետ շատ էլ գլուխ չունեցավ: Սիրելով ծովն ու Սեդան գերադասեց Աբեղայությունը⁶: Ալիխանյանի դեմքը, ինչպես և խարակտերը մի փոքր դժվար է նկարելը: Ինչպես դժվար է հասկանալը Յար Իոհան Ֆեոդորովիչին: Օսվալդ⁷, Միշկին⁸, Աբեղա, Յար Իոհան⁹, խլեստակով, ահա դերեր, որ դժվարացնում են հարցը: Իհարկե, նրա գլխավոր գիծը բարությունն է և արվեստի չափազանց սերը: Փորձիր մի քանի հոգով գնա մոտը թե՛

— Ընկեր Ալիխանյան, Քռի ճամփան հր կողմն է, ուզում ենք ընկնել մեջն ու խեղդվել:

Բարեժպիտ կպատասխանե:

— Ուղիղ գնացեք և ապա ծռվեցեք աջ:

— Մենք ուզում ենք կամուրջի վրայից ընկնել:

— Սկզբունքով դեմ չեմ և շատ համակիր եմ ձեր **ծրագրին**, և մինչև անգամ ավելի լավ, միևնույն է, միայն հետևեցեք սցենարի ուսին, որ **մուտքի** սխալ չանեք և գլխիվայր ընկեք, որ շարժումը շնորհալի դուրս գա, մնացածը **հաջաթ** չէ: Կարող եք և առանց գրիմի:

Հասարակությունը շատ է սիրում Ալիխանյանին: Եվ որպեսզի հիշվի նրանից՝ միշտ ընծաներ է մատուցանում նրան: Ինքն էլ շատ է սիրում խանութպաններին և որպեսզի չմոռացվի նրանցից՝ ամեն մեկից մի-մի քիչ ապրանք է վերցնում պարտքով և ուշացնում է: Մի ունայնության փոս ունեցավ իր կյանքում: Իր դրամարկղը, որ երբեք լավ չլցվեց: Ճիշտ է, եղան տարիներ, որ «կանգնում էր փոսի վրա», բայց <19> 14 թվականից դեսը տախտակ է դնում վրան և այնպես է կանգնում: Եղած ժամանակ շռայլում է, չեղած ժամանակ՝ սակավապետ է: Մի պատռառ հաց ու պանիր, մի կտոր էլ ծափահարություն և նա արդեն գոհ է:

Միշտ գանգատվում է, որ աշխարքի բեմադրությունը գեղեցիկ չէ, որ ինքը այդ բեմադրությունը գեղեցկացնելու պայմանով է աշխարք եկել¹⁰: Իսկ երբ իրեն առաջարկում են, որ թող բեմադրե՝ հինգ հազար **փորձ** է **պահանջում**: Չար լեզուներ կան, որ բամբասում են թե ծույլ է: Ես այդ կարծիքի չեմ: Ինքն էլ բողոքում է և 20 տարի է ուզում է լրագրում հերքել այդ կարծիքը, բայց... ծուլանում է:

Բարի աստղի տակ է ծնված Ալիխանյան: Չնայած իր աստանդական կյանքին միշտ անել դրությունից դուրս է պրծել երջանիկ հինգերորդ արարով: Ամենից շատ վտանգվել է գարադնիչիներից, բայց իր բախտը Օսիպը միշտ իր ժամանակին հասցրել է պոչտմենյստերի կառքը¹¹:

Սակայն նա իր բոլոր մանր-մուկ մեղքերը քավում է գեղեցկի այն սկզբունքով, որ նրա պաշտամունքն է եղել միշտ:

Նրա կյանքը մի ներդաշնակ երգ է, որի մեջ լսվում են «սքանչելի» տերցետներ, երյակներ: Այսպես՝

Երեք տեղ ամենից շատ խաղացել է Ալիխանյան աշխարքիս վրա՝ բեմի վրա, կանաչ սեղանի վրա և փափուկ սրտերի վրա: Փափկասիրտ է, փափկաձայն է և փափկակյաց: Կամ՝ գեղեցիկ խոսում է, գեղեցիկ խաղում է և գեղեցիկ խուսափում:

Ալիխանյան գեղեցկադեմ և համակրելի տղամարդ է: Միշտ կյանքն անց

կացնելով սիրանույշների ու միգանույշների¹² հետ ձևերով և շարժումներով միանգամայն բարեկիրթ եվրոպացի է:

Այնպես է ժպտում երեսիդ՝ կարծես Սեդայի հայրը լինես: Եվ փողոցում այնպիսի քայլվածք ունի, որ թվում է թե վանահոր հետ կռվել է և հայր Անտոնի¹³ լաստն է փնտրում, որ ծկվի:

ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿՈՆՑԵՐՏԻ ԱՌԹՎ

Ամսիս 10-ին՝ իր առաջին հրապարակական կոնցերտով մեր Պետական կոնսերվատորիան հանդես բերեց մի քանի նշանակալից նորություններ: Առաջին. Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործությունները, որոնց նվիրված էր ամբողջ երեկոն, երկրորդ, սիմֆոնիկ օրկեստրը, որ կազմված է այս տարի և երրորդ. այն նոր, միանգամայն հմուտ ուժերը, որոնց ներկայությունը մեր կոնսերվատորիան դարձնում է ավելի լրիվ հիմնարկություն, քան առաջ էր: Ալ. Սպենդիարյանի, Ավ. Տեր-Գրիգորյանի, Հ. Հովհաննիսյանի ներկայությունը համապատասխան դասարաններում, Ա. Ադամյանի ղեկավարությունը հիմնարկության մեջ, միանալով նախկին ուժերի՝ Ռ. Մելիքյանի, Արուս Բաբայանի և այլոց հետ՝ գրավական են այն բանի, որ մեր Կոնսերվատորիան այս տարի պիտի ունենա արդյունավետ գործունեություն:

Կոնցերտի մանրամասնության գնահատությունը թողնելով ուրիշների, ես կուզեի կանգ առնել նրա հետ կապված մի երկու այլ խնդիրների վրա: Կոնցերտի հիմնական նորությունն, անշուշտ, Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի հատվածներն էին: Ամբողջության մասին անկարելի է կարծիք արտահայտել, թե իբրև ուղղություն և թե գործի հաջողություն: Նշանակալիցն այն է, որ «Ալմաստ»-ը իր հատվածների կատարումով հանդես է գալիս իբրև հայկական օպերա և այդ այն ժամանակ, երբ հայկական օպերայի առջև դրված են բազմաթիվ տեսական ու գործնական խնդիրներ: Ո՞րն է հայկական օպերան, հնարավոր է այժմ գրել հայկական օպերա, ինչ տրադիցիաներ և նյութեր կան հայկական օպերան գրելու համար և արդյոք պետք է գրել «հայկական» օպերա: Արդեն իսկ «Ալմաստ»-ը իր հատվածներով իսկ, ասենք, իր երաժշտական դեկլարացիայով բավական բան ասում է այդ մասին: «Պարսկական» մարշ, «պարսկական» աղոթք, հայկական պարեր... մարշ, աղոթք և պար, այն էլ կանանց, տղամարդկանց: Անշուշտ, հարգելի հեղինակը օպերայի ամբողջության մեջ իրագործած պետք է լինի օպերայի բարդ մասերը, բայց նա բարվոք համարեց հանդես բերել տարրական և հասարակությանը ծանոթ մասերը:

Մարշ, աղոթք, պար: Այս ասելով մենք նպատակ չունենք կասկածի ենթարկելու հանդես չբերած մի գործի պատասխանատու մասերի արժանավորությունը: Մենք նկատի ունենք նախ և առաջ Ալ. Սպենդիարյանի գործի ուղղությունը, որ թեև դժվար է ներկայացնել և հաստատել մի երկու հանդես բերած հատվածով, բայց աչքի առաջ ունենալով հեղինակի բոլոր այլ գործերը և հայկական օպերայի առձեռն մատերիալը ընդհանրապես, կարելի է որևէ բան գուշակել այդ օպերայի ուղղության մասին: Մեր կարծիքով այդ օպերան հանդես պիտի գա իբրև գերազանցապես արևելյան օպերա, ուր կարող է դեր կատարել նաև այսպես կոչված «հայկականը»:

Որքան կգերակշռի հայկականը այդ օպերայի մեջ՝ դժվար չէր լինի գուշակել, բայց կուզեսայինք զգուշ լինել անհարկի գուշակություններից: Մեր երաժշտությունն ապրում է իր որոնումների պրիմիտիվ շրջանը — սա է, որ մեզ իրավունք է տալիս ասելու, որ զուտ հայկական օպերա գլուխ բերելու հարցը, եթե միանգամայն անհնարին չէ այս օրերս ապա վերին աստիճանի դժվար է:

Առանձնապես տեղն է իսկույն ևեթ մակաբերելու, որ մենք մեծապես գնահատում ենք Ալ. Սպենդիարյանի վճռականությունը և գործին դիմելու համարձակությունը: «Հայկական» օպերայի զարգացման պատմության մեջ կրելով անխուսափելի ճակատագրական սայթաքումները՝ նա արդեն իսկ վայելում է իր նվաճումների պտուղը:

Մենք թողնում ենք ժամանակին իրան վճռելու, թե որքան նպատակահարմար են հայկական օպերայի որոնումներն առհասարակ և արդյոք ճշմարիտ չէր լինի, որ դա իրագործելու դեպքում համարելիք նեղ նպատակ և բռնեինք արևելյան ուղղությունը: Այս կողմից մեզ շատ բան են ասում Կովկասի և Արևելքի ապագա կենցաղը, քաղաքական և կուլտուրական շարժումները, «Եվրոպայի» և «Արևելքի» ընդհուպ մերձեցումը, որով և դառնում են միանգամայն պրոբլեմատիկ «արևելյան և արևմտյան» ուղղությունները: Բայց կրկնում ենք — սա թողնում ենք մասնագիտությանն ու ժամանակին:

Ինչ վերաբերում է հատվածների կոմպոզիցիային, այնտեղ Ալ. Սպենդիարյանը հանդես բերեց իր միանգամայն կուլտուրական և տաղանդավոր դեմքը: «Ղրիմի էսքիզների» վարպետը այստեղ ևս դրել է իր ջերմ շունչը: Առանձնապես շեշտելի են «պարսկական աղոթքը» իր նուրբ երանգներով և գրացիոզ «կանանց պարը»: Մեր խնդրից դուրս լինելու պատճառով չենք կարող կանգ առնել մեներգների և օրկեստրային բաժնի վրա և առանձնապես նշելով կոլորիտային «Արևելյան լեգենդն ու հարեմի ծաղիկը» և «Արի իմ սոխակ»-ի հիանալի ֆրագավորումը, նմանապես «Ղրիմի երգեր ու պարերը», «Ես լսել եմ»-ը, «Օրօրը» և «Էտյուդը» հրեական թեմայով, որոնց մեջ Ալ. Սպենդիարյանը ցույց է տալիս մի բացառիկ հմտություն օրկեստրի գաղտնիքների, որով նա

հրաշալի խոսեցնել գիտե ամեն մի գործիք, որով մեր իրականության համար նա մի գյուտ է և թանկագին գյուտ: Անցնենք մի ուրիշ նվաճման, որ արել է այս տարի մեր Կոնսերվատորիան: Դա օրկեստրն է: Սա կազմված է այն տարրերից, որ հայտնվելով Երևանում համախմբվել են Կոնսերվատորիայի մեջ ու շարունակում են իրենց ուսումը: Փողահարների կադրը, կարելի է ասել, լիովին կազմում են կարմիրբանակայինները, իսկ լարավոր մասերը, գլխավորապես ջութակը, եկվոր տարրերից են: Գնահատելի է, որ ջութակների բաժիններից ամեն մինը ղեկավարվում է իր պրոֆեսորով: Հոբոյի գործիքին փոխարինում է մի շատ շնորհալի կլարնետիստ, կարծես, կարմիրբանակային: Մի տաղանդավոր վիելոնչելիստ ուշադրություն է գրավում օրկեստրի մեջ առավելապես նրանով, որ տարիուկես է, ինչ սկսել է: Իսկ օրկեստրն իր անսամբլով նշանակալից երևույթ էր Երևանի համար:

Սիմֆոնիկ օրկեստրը մեծ երևույթ է մեր կյանքում, նա միակ չափանիշն է երաժշտական լուրջ կուլտուրայի և նա կարիք ունի և արժանի է մեր ջերմ վերաբերմունքին և առանձին գնահատության:

Այսպիսով մենք շատ հետաքրքիր երաժշտական տարի կանցնենք:

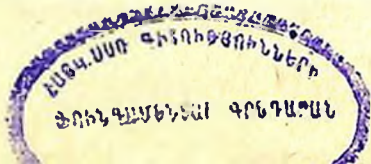
ԹՈՒՐԲԱԿԱՆ ՆԵՐԿԱՅԱՅՈՒՄՆԵՐ

Այս ձմեռ առիթ ունեցանք ներկա լինելու թուրք դրամատիկ օպերետային խմբակցության երկու ներկայացման Պետական թատրոնում:

«Իբլիս» և «Արշին Մալ Ալան»¹: Թուրք ժողովրդի կյանքում այդպիսի երևույթներ մեր կարծիքով մի փոքր բացառիկ նշանակություն ունեն: Թատերական գործի զարգացումը, նրա ճանապարհը, մեթոդները, թուրք արվեստի առնչությունը հայկականի և առհասարակ եվրոպականի հետ, այսօր արդեն մեծապես հետաքրքրական են:

Թողնելով այս երկու թատերական գործի քննությունն ըստ գաղափարի և բովանդակության պետք է նկատենք, որ արվեստի և կուլտուրայի տեսակետից նրանք ուշագրավ են:

«Իբլիս» (սատանա) սառն անցավ իր մշուշապատ գաղափարի, միամիտ ռոմանտիզմի, կոպիտ սիմվոլիզմի և անկենդան խաղի պատճառով: Ինչպես երևում է, թուրք դրաման ապրում է մեր պատմական դրամայի շրջանը, մեր կարտոնն Նախարարների կուլտուրան: Այս ասում ենք ենթադրաբար, որովհետև մեր թուրք ընկերները «Իբլիսի» համար վկայեցին իբրև ներկա թուրքական ռեպերտուարի ամենահաջող պիեսներից մինը: Ուրեմն կենցաղական դրաման նոր պիտի սկսի զարգանալ:



Ավելի նպաստավոր վիճակի մեջ է՝ ըստ երևույթին կենցաղագրական կոմեդիան, որի սկզբնական տարրերը զարգանում են արդեն: Եվ բնականաբար էլ այսպես պիտի լինի: Մեր թատրոնը հենց սկզբից ոտը դրեց թատերական ստեղծագործության երկու ճյուղերի վրա՝ պատմական մեկոդրամա և կենցաղագրական վոդևիլ, որ հետագայում տեղի տվին կենցաղական-հասարակական կոմեդիային:

«Արշին Մալ Ալանը», որ չնայած հալածանքին ճամփորդեց Հնդկաստանից մինչև Ամերիկա, իբրև փաստ ապացուցեց, որ կովկասյան ժողովուրդներից սկսած մինչև օտարերկրյա արևելյան տիպի այլ ժողովուրդներ իրենց արվեստի զարգացման համար որոնում են մի ուրույն ուղի: Եվ ապա, որ այդ տիպի բոլոր ժողովուրդներն ունեն մի ընդհանուր գիծ թատերական կուլտուրայի զարգացման, որ չպետք է աչքաթող անել:

Բազմաթիվ ուշագրավ բաներ կան հենց մի այդ փոքրիկ «Արշին Մալ Ալանի» մեջ:

Ահա հայ երաժշտախումբը երգիչների նվագակցության մեջ մտցնում է երկձայն նվագը, որին ընտելացել են թուրք երգիչները, և ընտելանում է թուրք ունկնդիրը:

ԶԷ որ գանգատ կա այն մասին, որ թուրք դպրոցներում երկձայնը մտցնելու մեծ դժվարություններ կան:

Այնուհետև հետաքրքիր է, որ թուրք երգիչները մշակում են իրենց ֆրագավորումը, ձգտումները մոտեցնելով եվրոպական երաժշտության: Մի քանի «արիաներ» անգամ գեղեցիկ էին իրենց պարզությամբ, ուղղակի ասենք՝ եվրոպական: Սա մասամբ Կովկասյան հարևանություն և մասամբ էլ պոլսական ազդեցություններ են: Տեղ-տեղ երգերը հիշեցնում են մեր եկեղեցական եղանակները, երբեմն նման են «Անուշին», հանկարծ մեջ է խառնվում մի քրդական եղանակ:

Երգիչ՝ երգչուհիների զգեստների եվրոպական խառնուրդը, երեսբայ կյանքը բեմի վրա, ազատությունները՝ շատ գուցե չնչին, բայց նշանակալից նվաճումներ են դարավոր ավանդությունների դեմ մղած պայքարում: Կենցաղի ճանապարհը դանդաղ է, ուստի և այս բաներն արհամարհելի քանակություններ չեն: Երևանի պետական կոնսերվատորիան և թատրոնը, որ Բաքվի հիմնարկների նման մոտ են թուրք արվեստին — այս խնդիրներով պետք է զբաղվեն: Սրանք են այն կռվանները, որոնց միջոցով հարևան ժողովուրդները պիտի կատարեն իրենց կուլտուրական դիֆուզիան:

Այսօրվա «Արշին Մալ Ալանի» արվեստի կուլտուրան վաղը տեղի կտա շատ ավելի լուրջ և բարձր կուլտուրայի և ընդունելի բովանդակության ու գաղափարի թե՛ քաղաքական, թե՛ դասակարգային և թե՛ այլ մտքով:

Չգիտեմ ինչու, երբ գլխաբաց էր լինում նրա դեմքը ինձ միշտ հիշեցնում էր հյուսիսային գերմանացու: Երբեմն նրան նմանեցնում էի Անաթեմային¹: Տպավորության խաղ էր անշուշտ: Գուցե դա նրա պողպատե շրթունքների հավածքի մեջ էր, որոնք լուրմ էին և այդ պահին սպասում էիր թե ահա կբացվեն և կարձակեն մի անվերադարձ վճիռ:

Հերոսական շտրիխներ կային նրա դիմագծերին: Դաշույնի պես թափանցող աչքեր և երկաթե հանդարտություն: Ինչ-որ բարձրորակ մարտիկ հեղափոխականի դիմագիծ ուներ նա: Աննահանջ կամք, անվերաքննելի վճռականություն, որոշ կշռած մտադրություններ և հարձակման շրջահայաց, զուսպ սպասողություն: Ահա նրա դեմքը: Շատ եմ լսել նրան, շատ տեսել ավտոմոբիլի մեջ, սրահներում, դռների առաջ, ամբոխի հրմշտուքների մեջ — ոչ մի հիստերիկ կծկում այդ դիմագծերին, ոչ մի թատրոնական շեշտ խոսքի մեջ: Պարի վսեմը: Եվ դա նրանից էր, որ նրա բոլոր արտաքինը ներսից էր գալիս: Խոր էր նրա ներքին կյանքը, զգում էիր ներքին ծանր, լարված աշխատանքը: Ինչպես էր դես ու դեն ընկնում, ինչպես էր շտապում և որտեղ, երբ չէր լինում Մարտունին: Գիշեր, ցերեկ, կես գիշերին, տարածամ, անակնկալ... Անդադրում եռուզեռ:

Քաղաքական կյանքից հեռու մտավորականի տարակուսանքներիս ժամին միշտ այդ դեմքն էր գալիս երևութանում աչքերիս առաջ, և ես իսկույն հանգստանում էի...

Մյասնիկյանը կա...

Հիշում եմ առաջին տեսնելս նրան: Թիֆլիսի կայարանում, 21-ի դեկտեմբերին: Երևան է գալիս: Ցույց տվին նրան: «Ահա, ուրեմն սմ է Մյասնիկյանը»: Խոնացած, ցորնագույն դեմքին, բրոնզե արձանի հիշեցնող դեմքին պսպղում էին ուրախ, վճռական աչքերը: Տենդային փայլ կար այդ աչքերի մեջ: Երևում էր, որ այն ժամանակ շատ էր հոգնում: Եվ բնական է: 21 թիվն էր — Հայաստանի ոտի կանգնեցնելու դժվարին տարին:

Մի ուրիշ պատկեր: Հայաստանի խորհրդայնացման տարեդարձը Թիֆլիսում: Արտիստական թատրոնի բեմը: Խոսում էր: Շատ քիչ եմ պատահել այդպիսի խոսողների: Նա չէր խոսում, կերտում էր: Պարզ էր տրամաբանում անշտապ կշռելով, մեկ-մեկ վերդիր անելով: Խոսում էր հանգիստ, արդարամիտ, օբյեկտիվ եղանակով: Եվ համոզում էր: Ի՞նչ էր գաղտնիքը:

Մարտունու բոլոր գաղտնիքները պարզ էին. այն, որ զգում էիր, որ այս մարդը թե մի բան ասաց, կանի էլ: Միաժամանակ զգում էիր, որ նրա խոսքի հետև դեռ շատ մեծ բովանդակություն կա: Գիտեիր, որ այդ մարդը խոսելու համար չի

խոսում, այլ մտքեր է փոխանակում **բանելով, գործելու ժամին**: Եվ նրա խոսքը թարմ էր, որովհետև գալիս էր գործի փորձից՝ որովհետև գործի խոսք էր: Ահա ինչո՞ւ նա համոզիչ էր և հուսադրող:

Զգիտեմ ով ինչպե՞ս բայց ես չնկատեցի նրա խոսքի մեջ ոչ մի կիրք, ոչ մի ատելություն, ոչ մի դատարկ սպառնալիք: Բայց և ոչ գրքի մարդու՝ մտքի մարզանքների անարյուն արդյունքներ... Զգում էիր, որ նրա արտաքին հանգըստության տակ նստած է մի պահեստի փոթորիկ, որ դուրս կժայթքի, և Մարտունին դուրս կգա, եթե այդ մարտը սկսվի... Նրա կազմվածքի մեջ, ինչ-որ գյուղացիական առողջ մարդու ներդաշնակությունը կար և առողջ մարդու սիրող սիրտը և չարաճճի հումորը:

Հիշում եմ մի ուրիշ խաղաղ ամառային երեկո: Ընկ. Մռավյանի տանը: Այնտեղ էր, որ ինձ հաջողվեց անձամբ ծանոթանալ Մարտունու հետ: Գրողներ էին և տեղական մտավորականներ: Խումբ-խումբ, սենյակի այս ու այն կողմը, երբեմն հավաքվելով սեղանի շուրջ... Զրույց էր հյուսվում Խոր(հորդային) Հայաստանի գրականության, կուլտուրայի մասին:

Մի քիչ անհանգիստ էր երևում: Երբեմն մոտենում էր այս ու այն խմբին, լսում, մի քանի խոսք փոխանակում, երբեմն մոտենում էր գրասեղանին, թերթում էր մի գիրք... Երևում էր զբաղված էր: Մեծ նավ էր հիշեցնում, որ անհամբեր տատանվում է ափին և ձգտում է ընկնելու բաց ծովը: Բազմաթիվ հոգսեր ուներ նա: Միտքը պաշարված էր շատ ավելի բարդ խնդիրներով: Բայց այն բոլորը, ինչ նա ասաց հատուկտոր ձևով, հատընտիր էին և ջերմացնող: Առաջին և վերջին դեպքն էր նրա հետ անձամբ տեսնվելու և հետը խոսելու: Բայց այն օրը զգացի թե ինչ աստիճանի համակող մարդ էր նա:

Մի ուրիշ երեկո: Այն օրվա երեկոն, որի առավոտյան նա դեռ կենդանի էր — նույն Մարտունին և երեկոյան ոչ այն Մարտունին: Խորհուրդների փողոցից դեպի Պետական թատրոն էի դուրս գալիս: Հանկարծ նկատեցի դիմացս խաչաձևող Շահումյան փողոցի բուլվարի ծառերը՝ մի դաժան պատմական դրամայի բեմադրությունն դեկրետի պես չարագուշակ լույսով ողողված: Մի սև գա՛նգված լցրել էր այդ ծառերի տակը, ամբողջ բուլվարը, հրապարակը:

Միտինգի հատու, բայց ժանգոտ ձայներ...

Հազարավոր պղնձե դեմքեր, ակնախոռոչները խոժոռ ստվերների մեջ շրջվել էին դեպի Պետական թատրոնի պատշգամբը:

Այնտեղից էին այդ անհանգիստ ձայները...

Միամիտ լսում եմ: Նարիմանովի թաղման միտինգն եմ կարծում — նրա թաղման սգո դրոշակները պատերին էին և նրա սգո օրերն էին՝ — և տարակուսում էի — «բայց ինչո՞ւ այսպես ուշ երեկոյան»:

Բազմության չարագուշակ լռությունը և հռետորի արտակարգ հուզմունքից բնագործին անհանգիստ եմ լինում:

Ի՞նչ — Մյասնիկյանը, Աթարբեկյանը, Մագիլսկին, օդաչուներ... Ի՞նչ է պատահել: Շմեցնող լուր: Երեքն էլ ոչնչացած են, նաև օդաչուները:

Մարդկայնորեն ժպտում եմ դառնորեն, ինչպես Մարտունու մասին ամեն բան մտքովս անցել էր, բայց չէր անցել նրա մեռնելը:

Այո, չկան նրանք, և նրանց հետ չկա Մարտունին:

Միտինգներ, սգո նիստեր, հեռագիրների արտակարգ հրատարակություններ և ինչպես ամբողջ Երևանը սպասում է մի նոր հեռագրի: Ի՞նչ պիտի բերի այդ նոր հեռագիրը: Ճակատամարտ է, որ սպասես նոր փոփոխության:

Այսքան իրարանցման, այսքան եռուզեռի, այսքան գործողության մեջ մահը հակադրում է իր մի գործը միայն:

Ամենքը աղմկում են — նա լուռ է:

Բարձր պատվանդան Ազատության հրապարակում. բարիկադ լինի կարծես: Կարծես այդտեղից կռիվ պիտի մղվի և ռազմի խոսքեր պիտի ասվեն հեղափոխության, որ խռնված է նրա շուրջը, իր պրոֆմիություններով, կարմիր բանակով և աշխատավորների բազմությամբ և հակահեղափոխություն — ինչ որ մի տեղ հեռու աշխարհներում:

Կողքիս բանվորներ, գյուղացիներ, կարմիր բանակայիններ: Նրանց դեմքին մի մռայլ բան կա: Շատերը նրանցից դեմքերը ցցված նայում են խոսողներին և ուղղակի որսում են նրանց խոսքի մեջ մի բան — գիտեմ ինչ — մի խոսք, որ մեղմացնի մահի հարվածը: Երևում է, որ նրանց սրտից մի օրգանական բան է պոկվել, ընկել գետին:

Մահը ճիշտ է ընտրել և ընտրությամբ է նշան դրել — ամենալավերին:

Ահա բարձրանում է խոսողներից նա, որին վիճակված է հայտարարելու, թե ահա մի քանի ռուպե անց, Թիֆլիսում, նրանք կիջեցվեն գերեզման:

Ահա եկավ այդ ռուպեն...

Դրոշակները խոնարհվում են, օրկեստրները հնչեցնում են թաղման մարշը և թողանթները փողոցներին անսովոր դաժան ձայներով ցնցում են խոր<հրդային> Հայաստանի մայրաքաղաքը: Զարանում է բազմությունը, ինչպես հրապարակը բոլորող քարաշեն սև տները:

Իջան նրանք:

Իջավ հողը նաև նա, որ չգիտեմ ինչու իմ ամենօրյա մտքերի առարկան էր — Մարտունին...

Իզմիր են զսպում իրենց հեկեկանքը թաղման մարշեր փչող պղնձե գործիքները: Իզմիր է վայլդիորնը՝ խախտելով օրկեստրային կարգապահությունը՝

զլում իր կերկերացող ձայնը և ծածկում մյուսներին: ԶճԼը են ռազմադաշտերի սովոր թնդանոթները խորհրդային Հայաստանի այդ կատաղի պահապան գամփռները — աղիքները կտրատելով հաչում և ոռնում իրենց տիրոջ մահվան վրա: Նրանք չեն զարթեցնի Մյասնիկյանին իր հերոսական և հավերժական քնից և ոչ էլ շոգեկառքի մտերիմ սուլոցը մի օր կազդարարե թե խորՀիրդային» Հայաստան է գալիս նա բերելու իր հուսադրիչ խոսքն ու գործը — իր ընծան խորՀիրդային» Հայաստանին:

Չկա Մյասնիկյանը: Նա գնաց վճարելու հերոսի տուրքը ճակատագրական մահին, այն ձևի մահին, որ մեզ համար պատահական է, իսկ Հերոսների համար պատմություն:

Ե. ՉՈՒԲԱՐ «ԶՐԱՆՑՔՆԵՐ», «ՆՈՐ ԱԿՈՍԻ» ԳՐԱԴԱՐԱՆ, № 7

Նկարիչ Գ. Գյուրջյանի գեղեցիկ նկարներով զարդարված մի գրքույկ. 9 նկար, 9 հոդված, 74 երես, մաքուր տպագրություն՝ բավական լավ թղթի վրա. տառերը կապույտ, ինչպես և նկարները:

Հին Հայաստանի տեղագրություններն է հիշեցնում, և որպես Հայաստանի տեղագրություն՝ անհրաժեշտաբար ավերակների և հնության նշխարների նկարագրություն կսպասես կարդալու:

Հենց բանն էլ նրանումն է, որ գրքի բովանդակությունը Նոր Հայաստանի նվաճումներից մի պատկեր է: Զրանցքները: Զրանցքներն են այս գրքույկի նյութը, բայց ոչ սոսկ նկարագրություն ջրանցքների կազմության, տեղագրության և ոչ պարզաբանություն նրանց նշանակության: Դա, եթե կարելի է ասել, ջրանցքներով ապրած մարդու տպավորություններ, հուզումներ են, խորհրդածություններ և պատկերավոր, վիպական նկարագրություններ:

Այստեղ մի կյանք է նկարագրած, մի ներքին, եռուն ստեղծագործ կյանք, որի մասին թեև լսվում է հաճախ պարբերականներում, և ամենքը անգիր գիտեն ջրանցքների կառուցումը, բայց ամենքը չեն ապրում նրանով և չեն տեսել: Մեր ճամփորդություն չսիրող հին սերունդը և իր գործին կապված աշխատավորը չունեն այն ապրումները, որ նկարագրված է այս փոքրիկ գրքույկի մեջ:

Զեր առջև պատկերանում է այն մարդու և իր օգնականների գիշերային սուսուփուս կյանքը, երբ քարտեզը սենյակի հատակին փռած ուսումնասիրում է և ուսումնասիրել է տալիս Հայաստանի ջրաբանությունը և լռակյաց կաբինետի ուսումնասիրությունից անմիջապես ավտոյով թռչում է իր տեղում տեսնելու, քննելու, որոնելու և որսալու այդ ջուրը, որպեսզի դա վերածվի կուլտուրական մի ջրանցքի և ոռոգի անջրդի դաշտերը:

Հեղինակը պատկերավորում է այդ կաբինետային կյանքը և ապա «Հայաստանի ճամփեքը», Արարատյան դաշտը, Արագածոտն գավառի քարքարոտները, Արաքսի ափը, այնտեղ կանգնած ասքյարը, ճախուտները և գյուղացիներին, որ սպասում են ջրանցքներին:

Այդ պատկերների մեջ գծագրվում են զանազան գույներ ու առարկաներ: «Անցյալի սև ստվերը սև ուրվականի նման», «Երկրի որ կողմը», գնում է նրանց «ամեն մի ոտնաչափը, ամեն մի ոլորումը մի բան պիտի հիշեցնի սև անցյալից»: «Թվում է, որ էլի հինն է»: Բայց այս տխուր ֆոնի միջից գլուխը բարձրացնում է երիտասարդ Հայաստանը — «մետաղյա փողեր են հնչում: Մերկածունկ պատանիներ են անցնում շարքերով՝ կարմիր կապույտ դրոշակներ... Հայաստանի Նաիրյան ճամփեքով պատկոմներն են զբոսանքի գնում»: Նոր քարեր են դրվում քարի վրա — Հայաստանը վերաշինվում է: «Քո հարազատ հիվանդն է մահճից բաժանվել, ոտքի կանգնել, քայլում է, աշխատում, արյունն սկսում է եռալ, թշերը կարմրում են»:

«Ջրորսը տեսնում է այս ամենը»:

«Ավտոն թռչում է Եվջիլարի հողերով»:

«Այս հարթությունը մի ժամանակ ծովի հատակ է եղել — հայտնում է գիտնական ինժեները:

— Ինչ ուզում է եղած լինի, էդ պապս էլ գիտե, — ծիծաղում է ջրորսը, — դու ասա թե ինչ պիտի դարձնենք հիմա այս ամալի տարածությունը»:

Գեղեցիկ նկարագրված է, թե ինչպես գյուղացիք տոնում են ջրի գալուստը: Զուռնան, դհուլը, դափը, ծափն ու պարը: Միլիցիոները, որ «սև քյաքուլը ճակատին, մեջքին հրացանը և դամշին ձեռին պարում է»: Նույնպիսի ցնծություն, երբ տրակտորները հերկում են խոպան դաշտերը:

«Ջրանցքի վերջին ոլորքից այս կողմի հատակը կարմիր կապեց, կարմիրը շարժվում էր:

«Ջուրն էր:

«— Գալիս է, եկավ, ուռան»:

«Հռետորները լռեցին»:

«Կեցցե ջուրը»:

«Հռետորը նա էր»:

«Հողագործ, կոմիսար գլխարկները գետին խփեցին ու ջրի մեջ ցատկեցին»:

«Ուխայ»:

«Հիմա անցեք Եվջիլարի հողերով. դեռ ամբողջովին չի փոխվել նրա պատկերը, բայց փոխվում է»:

Չուբարն ապրում է իր ջրանցքների հերոսներով և ժողովրդի ուրախությանը — ջրանցքի կյանքով:

«Շիրջրանցքի գիրքը» հոդվածում հեղինակը շատ ճիշտ գնահատելով այդ ջրանցքի նշանակությունը՝ խոսքը տալիս է նրա բազմաթիվ և այլազան այցելուներին: Եվ հվ չէ եկել տեսնելու ջրանցքի աշխատանքները: Առաջ Լենինական էին գնում այնտեղից՝ Անի անցնելու և Բագրատունիների ավերակները դիտելու, այժմ Շիրջրանցք են այցելում շինարարությունը դիտելու: Եվ, ինչպես ընդունված է, ամեն այցելու իր տպավորությունները գրի է անցնում «Շիրջրանցքի գրքի» մեջ:

Ահա այդ տպավորությունները շատ գեղեցիկ իրար է բերում հեղինակը. այստեղ և գյուղացին է, և գյումրեցի քաղքենին, և օտարազգի գիտնականը, և կարմիր բանակայինը, հարազատը, օտարը, ամեն սեռի և ամեն կարգի մարդ:

Ամենքն իրենց լեզվով և կարծիքների ձևակերպումով-ընդհանրացնում և բանաձևում են Շիրջրանցքի հսկայական նշանակությունը: Եվ շատ հաջող միտք է հղացել գրքույկի հեղինակը՝ ընդարձակ տեղ տալ այս կարծիքներին՝ իբրև ինքնաբերական և անբռնազբոս գնահատություն Շիրջրանցքի նշանակության: Հեղինակը կարողացել է այդ «գրքից» վեր հանել մի գնահատական կոլեկտիվ կարծիք, ջրանցքի և առհասարակ Հայաստանի շինարարության մասին և որ գլխավորն է՝ նկատել, որսալ, ձևավորել կարծիքների և զգացմունքների մի այնպիսի համադրություն, որից առաջ է գալիս մի ցնցող պատկեր:

«Հայաստանն ազատագրող 3-րդ Կովկասյան դիվիզիան երդվել է պաշտպանելու Հայաստանի խաղաղ աշխատանքը»: (Ի նշան այս պատրաստակամության դիվիզիան իր վրա է վերցրել Շիրջրանցքի շեֆությունը): «Երբ մենք շախտից սանդուխով վեր ելանք՝ ականալից դուրս թռավ այս արտահայտությունը. «վերելք կոմունիզմի սանդուխով»:

Այստեղ է Լենինականում կանգնած Կովկասյան դիվիզիայի շեֆ Օրենբուրգի գավգործկոմի ներկայացուցիչը, որ «խորհրդային ճանապարհով» եկել է հասել մինչև ջրանցք: Մի ուրիշ բանվոր Օրենբուրգից և այլ «ռուս բռնակալներ ու գաղութայնացնողներ» — բոլորը ցանկանում են Հայաստանի բարգավաճումը:

Այստեղ Չուբարը կատարել է մի գնահատելի գործ — հավաքելով այս անշան գրությունները:

Այս նկարագրությունների մեջ չի մոռացված ջրանցքների և առհասարակ Հայաստանի ամեն մի շինարարական ձեռնարկ իրագործողի — բանվորի տաժանելի դժվար ստեղծագործ աշխատանքը: Նկարագրված է թունելը, շախտան, խոնավությունը, ցեխը, ծանր օդը, պատկերավորված են «ծայռերը կրծողները» և նրանց համառ ջանքը, կռիվը տարերքի դեմ:

Ապա հիշելով սև թվականներից, 1918-ից երկու տխուր անցքեր, իբրև մի սարսափելի հակապատկեր, հեղինակը նկարագրում է խաղաղ Հայաստանից տեսարաններ, առօրյա կյանքի գծեր, նոր սերունդը, նոր հոգեբանությունը — մտավոր ջրանցքը, առանց որի ֆիզիկական ջրանցքը նպատակ չունի:

«Ինչո՞ւ պիտի լինեին մեր ջրանցքներն ու ջրաէլեկտրակայանները, եթե մենք չծնեինք մեր կամքի ջրանցքներն ու էլեկտրակայանները՝ պատկոմը, սպարտակը, կոմսոմոլը»: Պատկերավորված է նաև այն ժողովուրդը, գյուղացիությունը, որ կենդանի հետաքրքրությամբ սպասում, հետևում և տարվում է ջրանցքների բացումով որպես հիմք նոր գյուղատնտեսության և նոր կյանքի:

Ե. Չուբարը գիտե զգալ, պատկերացնել և արտահայտել: Նրա ոճը, բացատրության եղանակը, պատկերավորումները հախուռն են, երբեմն անհարթ, աններդաշնակ: Խոսքի վարպետության մեջ նկատվում է մի թափթըփ-վածություն և խառնուրդ գեղարվեստականի և ժուռնալիստականի: Պակասում է ռիթմը: Այս ու էն դերանունների միատեղ գործածությունը, անհարկի թուրքաբանությունները և իմաստի շեշտի ոչ իր տեղի գործածությունը ցանկալ են տալիս գրվածքի ավելի մշակման: Բայց սրանց փոխարեն Չուբարն ունի ուժեղ պատկերներ ստեղծելու ընդունակություն: Այդ ուժը կայանում է նրա անմիջականության, թարմության և անկեղծության մեջ:

Գեղեցիկ են Եվջիլարի ջրանցքի բացման ժողովրդական տեսարանները, ապա այն պատանին, որ պառկել է ջրանցքի ջրվեժը սեղմող քարե պատերից մեկի վրա և ձեռը կախել է հոսող ջրի մեջ և չի իմանում ի՞նչ լսի հռետորին, թե՞ ջրին: Երկուսն էլ լավ են խոսում: Աբովյան փողոցն իր պատկոմներով ու զբոսնող բազմությամբ: Քնած Երևանն իր քնած «գործերով», «մտից» ու «ելից» մատյաններով, Կոմունարների այգին, հանդեսները, փոքրիկները «հիմիկվա երեխեքը», փողոցն իր ժիր, աղմկալի կյանքով, ապա և Շիրակի դաշտը, նախրապանները, Կապս գյուղը, նրա աղքատ բնակիչը, որ ջրանցքի պատճառով մի կտոր հացի տեր է դառել: Այս բոլորը վկայում են, որ Ե. Չուբարը ձեռք է գցում վիպագրի գրիչ և շատ հաջող կերպով: Մնում է ազատվել հրապարակախոսի ոճի ազդեցությունից: Սա, իհարկե, ապագայի հարց է: Ցանկալի է մեր ջրանցքների ավելի մեծ և լիակատար նկարագրությունն նույն հեղինակի կողմից:

Պատկերները հաջող են և ընտրված են տիպիկ մոմենտներ: Զուր տեղն ամեն մի պատկերի տակ անմիջապես չեն գրած թե՛ որ ջրանցքն է, կամ ինչ տեսարան:

Այս գիրքը մեր գրադարանների նոր և թարմ գրքերից մեկը կարող է լինել և անպատճառ պետք է ձեռք բերել: Նոր Հայաստանի «իլյուստրացիայի» մասին այսպիսի գրքեր համարյա չունենք:

Տպագրության, թղթին և պատկերներին նայելով՝ թանկ չէ:

Ա. ԱՂԱՄՅԱՆԻ «ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՀՈՂՎԱԾԻ ԱՌԹԻՎ

Սույն թվի ապրիլ և մայիս ամիսներին «Զարյա Վոստոկա»-ում լույս տեսան Երևանի Պետական կոնսերվատորիայի վարիչ Ա. Աղամյանի երկու հոդվածները «Ազգային երաժշտության մասին»¹:

Հոդվածագիրը, իբրև այդ հոդվածների դրդապատճառ, մատնացույց է անում այն խուլ տարակուսանքները, որ արտահայտվել են մի քանի շրջաններում Կոնսերվատորիայի հրապարակական կոնցերտների առթիվ:

Աղամյանն ասում է, թե Կոնսերվատորիաների ղեկավարներին մեղադրում են, որ ավելորդ փութաջանություն են հանդես բերել դեպի եվրոպական երաժշտությունը, մեղադրում են, որ նրանք «թերագնահատել են ազգային» երաժշտությունը, և առաջարկում են Կոնսերվատորիայի ընթացքն ուղղել դեպի արևելյան ազգային երաժշտությունը:

Եվ ահա Աղամյանն այս մեղադրանքները համարում է լավ առիթ հարցն ընդհանրապես դնելու— եվրոպական երաժշտության նշանակությունը մեր կուլտուրական երաժշտության մեջ:

Աղամյանը երաժշտության գաղափարը մեկնաբանում է այսպես. «Երաժշտությունը հասարակական հնչող փորձն է»²: Այս բնորոշումը պետք է հասկանալ այն մտքով, որ երաժշտությունը մի հասարակության անցած կենսական փորձի, ապրումների, տրամադրությունների արտահայտությունն է հնչյունների միջոցով:

Նա ասում է, որ արևելյան ժ ո ղ ո վ ո դ ա կ ա ն երաժշտության մեջ հայտնի կերպով հնչում է հին, տեղ-տեղ մեռնող հասարակական կենցաղը: Իսկ արևելյան կլասիկ երաժշտությունը— չարգյահ, սեգյահ, բայաթի— իրենց սոցիալ-հոգեբանական բովանդակությամբ կիսակենդան հուշարձաններ են արևելքի անդարձ հեռացող նահապետական պատմության: Այս կենդանի արևելյան երաժշտության սոցիալական հիմքն արդեն **անկենդան** սոցիալական կենցաղն է: Արևելյան երաժշտական գործիքները պիտանի են միայն այդ նահապետական հին կենցաղի շրջանակների մեջ և ավելի բարձր հասարակական կյանքի, ասենք՝ ժամանակակից **մեծ քաղաքի** կուլտուրայի համար, այդ գործիքներն անձարակ, աղքատ միջոցներ են, նրանք չեն կարող հնչեցնել մեր մեծ քաղաքի հոգեբանությունը, որովհետև նրանք չունեն եվրոպական երաժշտության հնարավորություններ. լայն դիապազոն, լայն աստիճանավորումն դիսամիկ երանգների— շատ մեղմից մինչև շատ ուժեղ [ppp-fff] և հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ հնարավորություններ:

Հնչում է արդյոք մեր նոր կենցաղն արևելյան երաժշտության մեջ— հարցնում է Աղամյանը և պատասխանում է ոչ: Մեր արևելյան կուլտուրական

երաժշտության ամբողջ արդյունքը — պարի եղանակներ, հարեմական էրոտիկայի մոտիվներ, մեշչանական սալոնի երգեր, արցունքոտ տխրություն, անկամություն և վերջապես անճաշակ, անճարակ վերերգումներ (перепевы) հին եվրոպական ռոմանտիկների — ահա այս բոլորը չեն կարող արտահայտել մեր նոր կենցաղը, մեր **այսօրը**: Եթե ազգային երաժշտությունն ասելով պիտի հասկանանք իսկապես մի ազգի ազդեցիկ, ակտիվ ապրող մասի երաժշտությունը, մենք այսօր դեռ ազգային երաժշտություն չունենք և չենք էլ կարող ունենալ: Ինչհետև Որովհետև այդպիսի **այսօրվա** երաժշտության համար մեզ պետք են ցարդ անսովոր և աննկատելի հնչական լայն դիապազոն, խստագույնս որոշվող դինամիկ երանգներ, — մի խոսքով այն, ինչ որ միայն եվրոպական երաժշտության անվիճելի առավելությունն է:

Ուրեմն ինչ արժեք ունի ազգային երաժշտությունը, որը չի արտահայտում մեր նոր կենցաղը, նոր հոգեբանությունը, նոր ապրումները: Դա հենց այն արժեքն է, որ եվրոպական երաժիշտներն էլ հենց որոնում են մեր երաժշտության մեջ, որը գնահատելի է նաև Ադամյանի համար — այդ մեր երաժշտության ռիթմիկան է և մելոդիկան, ուրիշ խոսքով՝ ստիլը:

Մեր կուլտուրական երաժշտության մի բևեռն Ադամյանը համարում է էրոտիկական կիրքը (պար), մյուսը՝ աշնանային տխրությունը, և ճոճանակը տատանվելով այդ երկուսի մեջ՝ ձգտում է կենտրոնին, իսկ կենտրոնը կոկիկ, երեք չափով ձևավորված հանգիստն է: Այս բացասական երևույթ է, ասում է Ադամյանը: Այդ աշխարհը չի որոնում փոթորկալի ապրումներ: Մենք պետք է **ինքներս մեզ հասնենք** կուլտուրական երաժշտության մեջ: Ահա այստեղից էլ մեկնում է Կոնստերվատորիան իր տեսակետն ու ծրագիրը որոշելիս: Մեր խնդիրն է շտապել ձևակերպելու մեր ապագա կուլտուրական երաժշտությունը: Այդ ապագա երաժշտությունը պիտի կարողանա տիրապետել անցած դարերի համամարդկային երաժշտական կրթությանը, պիտի բովանդակի իր մեջ այն հոգեբանական մոտիվները, որոնք հուզում և կապում են իրար հետ մարդկության մեծամասնությանը: Մենք չգիտենք թե ինչպես պիտի հնչի նա, բայց նա ամենախոր արմատներով պիտի կապված լինի **ժողովրդական երաժշտության** հետ, և միաժամանակ պիտի ունենա այն հնարավորությունները, որ տալիս է մեզ եվրոպական երաժշտությունը:

Երաժիշտ Նիկ. Տիգրանյանը և Կոմիտասը մեծ ծառայություն են մատուցել մեր կուլտուրական երաժշտությանը, և ինչ որ արել են նրանք՝ չէին կարող անել ոչ Ռուբինշտեյնը, ոչ Ռիմսկի-Կորսակովը և ոչ Սեն-Սանսը, բայց նրանց տվածը շատ քիչ է:

Պետք է առաջ գնալ: Բայց ինչպես: Կապվելով մեծ քաղաքի զարկերակի

հետ, որովհետև այդ էլ հենց այսօրվան օրվա կենցաղն է, Ադամյանի գլխավոր մտքերը հետևյալն են.

1) Եվրոպական երաժշտության նշանակությունը շատ մեծ է մեր կուլտուրական երաժշտության զարգացման մեջ:

2) Արևելյան ժողովրդական և կուլտուրական երաժշտությունը նահապետական մեռած կենցաղի արտահայտությունն է:

3) Մենք ապրում ենք նոր կենդանի կենցաղով (մեծ քաղաքի կուլտուրա) և գործ ենք ածում մեռած կենցաղի երաժշտություն:

4) Արևելյան կուլտուրական (կլասիկ) երաժշտությունն ինքն իր ուժերով չի կարող զարգանալ, նրա գործիքներն աղքատ են և պիտանի են միմիայն արևելյան երաժշտության սահմանափակ շրջանի համար. արևելյան երաժշտությունը զարգանալու համար պիտի դիմե եվրոպական երաժշտության միջոցներին:

5) Մեր կուլտուրական երաժշտությունը ենթարկվում է զարգացման հաղորդական ժառանգության օրենքներին, և էտապից էտապ անցնելիս պիտի առաջ գնա մեծամասնության հետ:

6) Արևելյան ազգային երաժշտությունից գնահատելին միայն նրա ստիլն է, որ պետք է ուսումնասիրվի և յուրացվի:

7) Մեր երաժիշտները կատարել են գնահատելի գործ, բայց նրանց տվածը քիչ է, նրանք պետք է առաջ շարժվեն և տան նորանոր նյութեր:

Սրանք շատ հիմնական խնդիրներ են: Այս խնդիրների վրա կարելի է նայել «տեսական մարզանքների կարգով»: Տեմպերացիա, ստիլ, կենցաղ, բովանդակություն, երաժշտության ապագա հեռանկար և այլն: Բայց քանի որ Ադամյանը հայտարարում է, որ այս տեսակետներն էլ արդեն գործնականում անց է կացնում ուսման ծրագրի մեջ, սրանք դառնում են գործնական, ուրեմն և պատասխանատու խնդիրներ, որոնց մասին պետք է խոսել:

Ադամյանը լավ է վերնագրել իր հոդվածը — «Ազգային երաժշտություն» և ոչ թե հայկական: Հարազատ, հայկական երաժշտության պաշտպանները անշուշտ հարկադրված են ընդունելու, որ իբրև հայկական երաժշտության պաշտպաններ, նրանք պիտի աչքի առաջ ունենան միմիայն հայ ժողովրդական, եկեղեցական և կուլտուրական երաժշտությունից իրանց մշակությունները: Մնացածը, որի անունից շարունակ խոսվում է, որ առաջարկվում է մշակել, օրկեստրի մեջ դնել, օրինակ մի պարսկական չարգյահ, սեգյահ, մահուրի, թուրքական չոբան բայաթի, մալոռուսական եղանակով և հայկական բառերով «Ես լսեցի մի անուշ ձայն» կամ մի եվրոպական «հինգալա» — սրանք հայկական երաժշտություն չեն: Սրանք հայ մարդուն հասկանալի, նրան հուզող, նրա սեփականությունը դառած «օտար» երաժշտություն են. սրանք «ազգայնացած»

են արդեն: Ուրեմն ազգային երաժշտությունը զուտ մտքով հայկական չէ: Նա հայկական է յուրացման մտքով:

Ադամյանն ասում է, որ Կոնսերվատորիայի ղեկավարությունը եվրոպական օրինետացիա ունի: Հետաքրքիր է թե ինչ օրինետացիա ունի մեր մասսան: Լավ դիտելով մեր մասսայի այսօրվա երաժշտությունը (թող լինի նա անճաշակ և անճարակ), մենք կնկատենք, որ նրա օրինետացիան էլ եվրոպական է:

Մեր սազանդարներն էլ արդեն սկսել են եվրոպավարի երկձայնել մեր ուղղափառ, զուտ ժողովրդական երգը, միաժամանակ «ստեղծելով մարշեր, ռոմանսներ» («Քո աչքերն են մեղավոր»): Այստեղ կարևորը այս երաժշտության մեջջանական սենտիմենտալ բնույթը չէ, այլ բնագրը, որ մեր սազանդարին իսկ մղում է դեպի նոր հարևանը (ռուսը, եվրոպացին): Մասսայից դուրս իր հերթին արդեն գիտակցաբար, արդեն զինված տեխնիկական միջոցներով եվրոպականանում է մեր կուլտուրական երաժշտությունը: Մեր հարազատ Կոմիտասը հայ ժողովրդական երգը մշակում է եվրոպական բազմաձայնության և ներդաշնակության կանոններով, այսինքն զիջելով եվրոպականացման սկզբունքին: Մեր մնացյալ երաժիշտները՝ Ռ. Մելիքյան, Տեր-Ղևոնդյան, Բարխուդարյան, Նույն բանն են անում: Եվ վերջապես այս ձմռանյին սեզոնում Կուլտուրայի տանը Կոնսերվատորիայի համերգներում հանդես եկած Սպենդիարյանի բոլոր «արևելյան» կտորները նախ և առաջ եվրոպական մշակումներ են:

Ումն են պետք այս հին ճշմարտությունները: Այս հին ճշմարտությունները պետք են նրանց, ովքեր կարծում են, թե առանց եվրոպական երաժշտության մեթոդների կարող ենք մեր երաժշտությունը մշակել: Իսկ այդպիսիները կան մեզանում... Եվ եթե այս միտքը մեզանում դառնա տիրապետող, այն ժամանակ առաջ կգա եվրոպական երաժշտության շտապեցնելու, «հարվածային կարգով պրոպագանդ անելու անհրաժեշտությունը»:

«Ինտենսիֆիկացիա» եվրոպական երաժշտության տեխնիկայի միջոցով — ահա այս է լինելու մեր լուզուկը, եթե չի եղել մինչև օրս: Շտապենք օր առաջ յուրացնել Բեթհովենը, որ ստեղծենք մեր Բեթհովենը, մեր օպերան, մեր սոնատան, մեր սիմֆոնիան,

Ինչ վերաբերում է «կենցաղի», «բովանդակության», «ստիլի», «մեծ քաղաքի» և «մեր այսօրի» հարցերին, ապա այս մասին կարելի էր խոսել:

Ադամյանը խոսում է «մեր այսօրի» և «մեծ քաղաքի» կենցաղի մասին: Պետք է կարծել, որ նա «մեր այսօրը» ասելով, հասկանում է մեր հեղափոխական այսօրը, որովհետև իր առաջին հոդվածում մեր կենցաղը դրված է տեսնում «սոցիալիստական ռեևերի» վրա: Եվ ահա արևելյան երաժշտությունը, իբրև

նահապետական կենցաղի երաժշտություն, չի հնչեցնում մեր երևանի «այսօրը»:

Հարկ կ'մ հիշեցնելու, որ Բեթհովենի և Չայկովսկու երաժշտությունը ևս չի հնչեցնում խորհրդային Ռուսաստանի «այսօրը» և լայն դիապազոն, և դինամիկ երանգներ, և պոլիֆոնիկ, հարմոնիկ հագեցումներ, բայց «կենցաղով» բոլորովին տարբեր «այսօրից»: Եվ եթե պարսկական չարգյահի մեջ կարելի է և պետք է որոնել սոցիալական մի հիմունք, նրա կենցաղը և դուրս բերել նահապետական, նույն կերպ կարելի է և պետք է Բեթհովենի և Չայկովսկու մեջ գտնել ֆեոդալական և բուրժուական կենցաղները: Բայց այս ամենը դիտելով հանդերձ «այսօրվա» խորհրդային Ռուսաստանի «մեծ քաղաքներում» նվագում են և Բեթհովեն և Չայկովսկի: Ասել է՝ խորհրդային Ռուսաստանը երևանից առաջ չի գնացել իր «այսօրի» և «հին կենցաղների» հարաբերությամբ: Այսպիսով հին կենցաղների արվեստը նոր կենցաղի այսօրի հանդեպ տեղի տալուց առաջ դեռ երկար ժամանակ ծառայում է նրան իբրև «սուրրոգատ», իբրև մետամորֆոզի ենթարկված նոր հոգեբանություն: «Այսօր» ամենուրեք էլ խաղում են Շեքսպիր, Մոլիեր, Օստրովսկի... միաժամանակ հետամտելով ստեղծել իսկական «այսօրվա» արվեստը: Մեզանից ավելի «մեծ քաղաքներ»-ն իրենց «այսօր»-ի երաժշտության խնդիրները, իրենց վերաբերմունքը դեպի «հին մեռած կենցաղները» այդպես են որոշում:

Ինչո՞վ կարող է մեր փոքրիկ գավառական քաղաքն ավելի լինել նրանցից իր վերաբերմունքով դեպի իր «հին կենցաղը»:

Բայց երևանը ձգտում է, կամ ձգտելու է մերջապես դառնալու «մեծ քաղաք», ապրելու իր «այսօրվա» երաժշտությամբ: Իհարկե: Նա ձգտում է: Եթե խոսքը մեր մասսայի մասին է՝ նա իր մանկապարտեզների, դպրոցների, պիոներական, կոմերիտական կազմակերպությունների և կարմիրբանակային հանդեսներում, կենցաղում հնչեցնում է արդեն իր «այսօրը», իր «մեծ քաղաքը» իր չափով: Նրա հասարակ երգերը, մարշերը, վալսերը նրա «այսօրվա» երաժշտությունն է:

Մնացածն էլ սուրրոգատ է: Հին նահապետական մեռած կենցաղի մի ջիրիդի եղանակ «այսօր» հուզում է մեր մասսային և օգնում է նրան իր «մեծ քաղաքային» մի ձեռնարկի — Շիրջրանցքի, Հիդրոշինի բացման ուրախությունն արտահայտելու: Այո, սուրրոգատ:

Այնուհետև, մեզ թվում է, որ արևելյան երաժշտության մեջ գնահատելին և մնայունը համարել միայն նրա մելոդիկան և ռիթմիկան և մնացածը «թանգարանի նյութ», նշանակում է արևելյան երաժշտության նույն հայացքն ունենալ՝ ինչ որ Ադամյանի հիշած եվրոպացի մասնագետը: Դա բոլորովին հակասում է այն թեզին, որը «եվրոպական երաժշտության նշանակությունը մեր

երաժշտության զարգացման մեջ» ասելով՝ ենթադրում է, թե մեր երաժշտությունը պիտի զարգանա միմիայն իբրև մելոդիկա, ռիթմիկա: Ապա մեր հոգեբանությունը, մեր արևելցիությունը, միթե այդ միայն ռիթմիկա է և մելոդիկա: Այդպիսի մի երաժշտություն, որ արևելյանից վերցնում է միմիայն նրա մելոդիկան և ռիթմիկան, ինչով է տարբեր մի եվրոպական **օրիենտալից...**

Այս արդեն նշանակում է ոչ թե արևելյան երաժշտությունը զարգացնել եվրոպականի միջոցներով, այլ եվրոպականացնել, կամ ուղղակի եվրոպականն ավելացնել, ոճավորել արևելյանով: Մեկնակետի տարբերություն: Բացի մելոդիկայից և ռիթմիկայից արևելյան երաժշտությունը շատ բան ունի. այդ նրա ոգին է նախ և առաջ, որ չի ձևակերպվում, այլ խորը զգացվում է:

Թեև Ադամյանը սխալ է ձևակերպում մեր «այսօրվա» իրականությունը, կենցաղը իբրև «մեծ քաղաքի» կենցաղ, բայց մեր իրականությունը գնում է դեպի «մեծ քաղաքի» կենցաղը: Այդ մեծ քաղաքի կենցաղը մեծապես ազդվելու է եվրոպական (ռուսական) կուլտուրայից, դրան հետևելու է մեր երաժշտության կրելիք ազդեցությունը մեծ քաղաքի երաժշտությունից ու նրա միջոցներից:

Ի վերջո, պետք է ամեն օր լսեցնել Բեթհովենը: Այդ է մեր երաժշտության մշակույթի ճամփան: Բայց դրա կողքին հարկավոր է լավ կազմակերպել մեր, արևելյան երաժշտության ուսումնասիրության գործը: Եվրոպական երաժշտությունը մեզանում զարգանալու շատ դյուրություններ ունի: Նա ունի բոլոր գործիքները — թեորիա, ձևեր, գրականություն, մարդիկ, օրկեստր և այլն:

Դժվարը մեր երաժշտության գործն է, որ պահանջում է այդ բոլորը ստեղծել, իսկ այդ պիտի լինի մոլեռանդ մարդկանց ձեռնարկության միջոցով:

Մեր Կոնսերվատորիան առաջադիմում է, նա տվեց մեզ լավ **աշակերտական** օրկեստր ոչ մի բանով հետ չմնացող կովկասյան մնացած կոնսերվատորիաներից:

Մենք պետք է երկու թևով առաջ խաղանք: Մեկը՝ եվրոպականը, արդեն կատարվում է, մնում է մյուսը՝ արևելյանը, իսկ այդ կախված է մեր գործի կազմակերպվածությունից: Մեր Պետական կոնսերվատորիան շատ խնդիրներ ունի լուծելու, բարձրացնել երաժշտական կուլտուրան, մտցնել եվրոպական երաժշտության գիտությունը և սրա միջոցով զարգացնել մեր կուլտուրական երաժշտությունը:

Ա. Ս. ՊՈՒՇԿԻՆԻ ՄԱՀՎԱՆ 90-ԱՄՅԱԿԻ ԱՌԹԻՎ

Ա. Ս. Պուշկինի մահվան 90-ամյակը ցանկալի առիթն եղավ մի անգամ ևս վերհիշելու, վերագնահատելու ռուսական հանճարի անունն ու գործը:

Մեծ բանաստեղծի կյանքի և գործունեության ջանադիր ուսումնասիրու-

թիւնները ներկայումս հարստանալով նորանոր լուսաբանություններով, այնպիսի շահեկան էջեր են բաց անում նրա դարաշրջանի մասին, այնքան պայծառորեն են պատկերացնում նրա միջավայրը, ժամանակի քաղաքական կացությունը, ազնվականության բարքը, պալատի շուրջը հավաքված մեծամեծների դավերը և Պուշկինի հարաբերությունն իր ժամանակի մարդկանց հետ, ինչպես և նրա պոեզիայի զարգացման ներքին թելերը, որ այդ ամենը կուտակվելով և բանաստեղծին ներկայացնելով մի փոքր այլ լուսավորությամբ — կարիք կար օգտվել բանաստեղծի մահվան թվականի առիթով և հրապարակ բերել:

Մեր նյութից դուրս է, սակայն, Պուշկինի մեծ գործը քննելու՝ ըստ էության: Մենք կուզենայինք միայն մի փոքր ակնարկ նետել այն առնչության վրա, որ ունեցել է ռուս բանաստեղծը հայ գրականության հետ:

Այն նախանձախնդիր պրպտումները, որ ամեն մի կովկասցի (վրացի, թե հայ) ապացույցներ է ուզում գտած լինել, ցույց տալու համար, թե ռուս բանաստեղծն ավելի Կովկասի իր անկյունն է սիրել, Կովկասի ինչն է երգել, կամ ինչ է ասել Կովկասի մասին դրանով ավելի շատ ցույց է տալիս թե, ուրեմն, Պուշկինն ինքը որքան է կապված եղել Կովկասի հետ: Եվ եթե այսօր տեղին է և հետաքրքիր կովկասյան գրողների ազդեցությունը Պուշկինից, նույնքան անշահեկան չէ նաև այն, թե բանաստեղծն ինքը որքան է ազդված եղել Կովկասից, մի հանգամանք, որ հետաքրքիր ձևով բաց կաներ այն ինտիմ թելերը, որով հայ (նաև այլ կովկասցի) բանաստեղծները կապված են եղել Պուշկինի հետ:

Ի՞նչ կա թարգմանած հայերեն Պուշկինից: Այս է առաջին օրինական հարցը:

Դժբախտաբար շատ քիչ բան: Եթե թվենք այստեղ՝ Ղ. Աղայանի թարգմանած «Ոսկե ձկնիկը», Հ. Թումանյանի «Օլեգի երգը» և «Ջրահեղձը», ապա «Ժլատ ասպետը», «Պոլտավա» Հակ. Տեր-Գևորգյանի ձեռքով, «Հավերժահարսը», «Քարե հյուրը» Կ. Կրասիլնիկյանի ձեռքով, «Գնչուները» Գ. Աստվածատրյանի ձեռքով և մանր ոտանավորներ, որ թարգմանել են Ալ. Ծատուրյան, Հ. Հովհաննիսյան և ուրիշները, գուցե մի քանի բան ևս, որ այս վայրկյանին չենք հիշում — ահա աղքատիկ ցուցակը Պուշկինի թարգմանությունների: Այս չնչին բան է, անշուշտ, որով կարելի լիներ խոսել Պուշկինի հայ գրականության վրա ունեցած ազդեցության մասին: Բայց սխալ կլիներ ազդեցության «փաստաթղթերը» որոնել թարգմանությունների ցանկի մեջ... Մեր այն սերունդը, որ արդեն ռուսերեն իմացել է, կարիք չէ զգացել Պուշկինի հայերեն թարգմանության:

Պուշկինը բնագրով ավանդվել է բոլոր հայ թե օտար միջնակարգներում, և եթե խոսք կա Պուշկինի քիչ ժողովրդականացման մասին, ապա ամենայն իրավամբ և կշտամբանքով պետք է նշել, որ դա եղել է լայն մասսաների

վերաբերմամբ, որոնք չեն տիրապետել ռուսերենին և Պուշկինին պետք է ծանոթանային ավելի շուտ հայերեն թարգմանությամբ: Շատ բան են ասում այս թարգմանիչների անունները: Դրանք որոշ չափով մեր անվանի բանաստեղծներն են Ղ. Աղայան, Հ. Թումանյան, Հ. Հովհաննիսյան և այլն, որոնց ինքնաբերաբար զբաղվելն իսկ Պուշկինի թարգմանությամբ՝ արդեն բավական խոսում է այն ներքին թելադրանքի մասին, որ եղել է նրանցից ամեն մեկի մեջ դեպի իր սիրած բանաստեղծը, որովհետև ամեն հեղինակ թարգմանում է, կարելի է ասել, համաձայն «իրեն»՝ թարգմանելով իր սիրած, իր վրա ազդած բանաստեղծից հաճախ այն, ինչ որ ինքը կուզենար գրել...

Տողերիս գրողը չի հիշում որևէ գրական գրույց ռուս գրականության մասին հանգուցյալ Հովհ. Թումանյանի հետ, որի ժամանակ Պուշկինի անունն առանձին ակնածանքով և սիրով չարտասանվեր վերջինիս կողմից: Ավելի սակավ չէր թարգմանել Թումանյանը նաև Լերմոնտովից, ավելի քիչ չէր խոսվում նաև այս բանաստեղծի մասին, բայց խիստ որոշ ակներև էր նրա նախասիրությունը դեպի Պուշկինը:

Իհարկե, հայ գրականության և հայ գրողների ազդեցությունները Պուշկինից սխալ կլինի կապել անպատճառ թարգմանությունների ցուցակի հետ: Եվ եթե Հովհ. Թումանյանը շատ էր կապված Պուշկինի հետ՝ դրա ապացույցը միայն նրա թարգմանությունները չեն, ավելի խոր բաներ կան, որոնց մեջ երևում է այդ ազդեցությունը, այդ ստեղծագործության սկզբունքն է, արվեստի ձևերը: Պուշկինը Թումանյանի համար այն մեծ վարպետն էր, որից նա սովորեց, կամ ավելի լավ է ասել, որից սովորեց սիրել ժողովրդական բանահյուսությունը, գիտակցել նրա խոշորագույն արժեքը, սիրել բնությունը, բնականը և հարազատ տարերքի աղբյուրը՝ ժողովուրդը:

Հայ մեծ բանաստեղծի արվեստի կենտրոնական, նշանակալից ձևը պոեմը որոշ չափով կապված է պուշկինյան պոեմի տրադիցիայի հետ, այն բարոյական քնարավիպական պոեմի, որի ռուսական ընտելացնողը եղել է Պուշկինը և նույնն ավանդել է իր անմիջական <հետնորդ> մեծատաղանդ պոեմ գրողին Լերմոնտովին: Եվ եթե Հ. Թումանյանի պոեմների՝ «Անուշի», «Մարոյի», «Լոռեցի Սաքոյի», «Հառաչանքի» պատկերացումների, կերպերի մեջ կա նաև շատ լերմոնտովյան «կովկասականություն»՝ ապա նյութի մշակումը, ոճի ժուժկությունը, բնականությունը և բալլադների ու հեքիաթների այդ ձևի կերտումը պուշկինյան ներշնչումներ են:

Անշուշտ, խոսքն այստեղ արտաքին մեքենական ազդեցությունների մասին չէ: Թումանյանը շատ ինքնուրույն բանաստեղծ էր և հարազատ բանաստեղծ: Պուշկինի ազդեցությունը կուլտուրական է, ներքին, աննկատելի, այդ նրա թելադրությունն է՝ գնալ դեպի ժողովրդական բանահյուսությունը, խորը մտնել

ժողովրդական տարերքի մեջ և դուրս կորզելով նյութը՝ ազնվացնել նրան, հասցնել գեղարվեստական կատարելության: Պուշկինն ավելի շուտ սովորեցրեց Թումանյանին, թե ինչը սիրել, նախընտրել իբրև ստեղծագործության նյութ, ինչպես գնալ ինքնուրույնության ճանապարհով: Ահա, ինչով Թումանյանն ազդվելով Պուշկինից, ընկնում է ինքնուրույն ստեղծագործության գիրկը: Բնարավիպական պոեմի պուշկինյան ձևը նաև ընդհանրացավ մեր մյուս բանաստեղծների մեջ: Եվ առհասարակ բանահյուսական ձևերի զարգացման պատմությունը մեր հայ հեղինակների մեջ պիտի կապել անմիջապես և ավելի շուտ Պուշկինի հետ: Բայց չգնանք ավելի հեռու, որովհետև «փաստական տվյալներով» չէ, որ պիտի հաստատենք Պուշկինի ազդեցությունը հայ բանաստեղծության վրա, այլ այն ներքին թելերով, որով Պուշկինի ազդեցությունն զգացվում է իբրև «ներքին փաստ»: Այդ համարյա ամեն հայ բանաստեղծ նախորդ շրջանի կխոստովանի, ինչպես խոստովանում էր նրանց կենտրոնական դեմքը՝ Հ. Թումանյանը: Պուշկինի պայծառ պոեզիան, որ իր բարձր, բայց ժուժկալ ոճով, իր պլաստիկական կառուցիկությամբ, իրական, ճշմարիտ պատկերացումով, եթե մի կողմից մոտենում է հին, իսկական արժեքի կլասիկականության, մյուս կողմից ունի մի սրտալի, մտերիմ շունչ, որով ընտանի, հարազատ է դառել ամեն հայ բանաստեղծի համար: Պուշկինն ազդել է ավելի շատ, քան այդ երևում է, քան մեր հեղինակները խոստովանում են, քան վերջապես թարգմանել են: Այդ ազդեցությունը գիտակցական չէ, այդ աննկատելի մի պրոցես է, որի սկիզբը դրվել է դեռ դպրոցներում, ապա կյանքում և գրականության մեջ և կատարվել է այնպիսի ճանապարհներով, որ սովորական փաստական չափանիշներով դժվար է հաստատել, այդ պիտի զգալ:

Անշուշտ, Պուշկինի ազդեցությունը միայն արվեստի ձևական խնդիրներով չի սահմանափակվում. նա ազդել է իր հումանիտար գաղափարներով — իր ժամանակի համեմատ: Նրա անձնական կյանքի դրվագները, նրա քսոսը, նրա այսպես թե այնպես մոտիկ հարաբերությունը ռուս ազատագրական շարժման մեր գրականության հաղորդել է ընդհանուր առմամբ քաղաքացի բանաստեղծի ներշնչումը, անկախ այն բազմաթիվ հակասություններից, որով լիքն է Պուշկինի կյանքն ու գործը և որոնք իր ժամանակի արդյունքն էին:

Մարտ ամսի 10—11-ին կայանալիք պուշկինյան երեկույթները, որ քաղուսվարի ձեռներեցությամբ և մյուս կուլտուրական հիմնարկների օժանդակությամբ դրվելու են Կուլտուրայի տանը, կլինեն համեստ նշանն այն համակրության, որ մեր գրականության և արվեստի ներկայացուցիչները կարտահայտեն ռուսական ու միութենական մեծագույն բանաստեղծի հիշատակին:

Գիտության և արվեստի ինստիտուտը, որի պաշտոնական բացումը տեղի ունեցավ 1925 թվի ապրիլի 27-ին¹, բայց տեխնիկական պատճառներով իր գործունեությունն սկսեց նույն թվի դեկտեմբերի կիսից, մեր կուլտուրական հիմնարկների մեջ ունի իր համեստ տեղը, և ավելորդ չէր լինի մի համառոտ ծանոթություն տալ հասարակության նրա բաժիններից մեկի (գրական-գեղարվեստական) զբաղմունքների մասին:

Առհասարակ ինստիտուտն զբաղվել է գիտական գործունեությամբ՝ մշակելով ծրագրեր, լուսժողկոմատից առաջարկած խնդիրների լուսաբանությամբ, զեկուցումներով իր բաժինների և հրապարակական նիստերում, ապա ինստիտուտի գիտական տեղեկագրի և այլ հրատարակությամբ, որին մասնակցել է և գրական-գեղարվեստական բաժինը:

Այս բաժնում միացած են գրական քննադատությունը, բելետրիստիկան, նկարչությունը, ճարտարապետությունը, երաժշտությունը և թատրոնը:

Ինչպես տեսնում եք սա մի բոլորովին նոր ձևի կազմակերպություն է, որի նախատիպը չի եղել մեր կյանքում, երբ արվեստի այլ և այլ ճյուղերը միացած գրականության հետ միասնական ուժերով լուծեն արվեստի և գրականության խնդիրները, օգնեն, ազդեն իրար և փոխադարձաբար դրդիչ հանդիսանան հին ու նոր արվեստների ու գրականության ուսումնասիրության մեջ:

Սակայն սա շատ դժվարին ձեռնարկություն է միաժամանակ, որովհետև նախ ուժերը քիչ են, դեռ չեն հավաքված բոլոր ուժերը, և մինչ ինստիտուտի ա և բ բաժինները (բնագիտական-մաթեմատիկական և պատմական-հասարակական) անցյալում որոշ գրականություն, նյութ, տրադիցիա ունեն գրական-գեղարվեստական բաժինը չունի և ոչ մի տրադիցիա, բոլորովին նոր նյութ է և ստիպված է ինքը որոնելու և որոշելու իր զբաղմունքի առարկան, առաջադրելիք խնդիրները:

Ահա մի շարք հանգամանքներ, որ բաժնի սկզբնական քայլերի մեջ շատ բան է թողնում դեռ ցանկալիի սահմաններում:

Բաժնին մի շարք զբաղեցնող խնդիրները բնորոշելու համար մեջ բերենք նրա զբաղմունքներից մի քանի բան:

«Հետազոտություններ թատերական արվեստի հայ մատենագրության, ժողովրդական խաղերի, հանդեսների և պարերի մեջ»: «Բեմական արվեստի նորագույն խնդիրները» — Լ. Քալանթար: Առաջինը՝ որպես փորձ գտնելու թատերական արվեստի ժողովրդական ձևերը՝ մասսայական թատրոնի համար իբրև նյութ (*մոտավորապես այնպիսի խնդիրներ, որ ուսումնասիրել է Կերծենցյանը*): «Զվարթնոցի քարերի նշանները» — Թ. Թորամանյան: «Հայ

արվեստի մի քանի խնդիրները» — Թ. Ավդալբեկյան (Բ. բաժնից) : «Զվարթնոցի ճարտարապետը և նրա օգնականները» — Գ. Լևոնյան : Այս երեք զեկուցումների մեջ շոշափվել են պատմական շենքերի հետ կապված մի քանի խնդիրներ — մասնագետ ուժերը, վարպետները, բանվորները նրանց աշխատանքի ձևերը և այլն :

«Կրակապաշտների տաճարը Սուրախանում» — Ն. Բունեաթյան : Զրադաշտական կուլտուրայի հազվագյուտ այս հիշատակարանի ուսումնասիրություն : «Բեթհովենի գործերի մասին ամբողջական գրականությունը» — Վ. Ղորղանյան : «Կոտայքի և Ախտայի շրջաններում հավաքած երգերն ու եղանակները» — Սպ. Մելիքյան : Հին երգեր և նոր կենցաղի, հեղափոխական տրամադրությունների ազդեցությունը նոր երգերի մեջ : «Բաղդասար դպիրը որպես քերական, բանաստեղծ և երաժիշտ» — Գ. Լևոնյան : Մինչ Սայաթ-Նովա եղած աշուղներից այս վերջինիս անձնավորության պարզաբանումը : «Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև արևելյան վիպասանություն» — Դ. Դեմիրճյան :

Հետազոտություն ֆեոդալական շրջանի ռոմանտիզմի գեղարվեստական այս բանավոր ձևի փոխանցման հայ գրականության առաջին փորձերի մեջ : «Հայ կնոջ սոցիալական վիճակը ժողովրդական երգերի մեջ» — Գ. Լևոնյան : «Ժողովրդական երգեր հավաքելու մեթոդների մասին» — Վ. Ղորղանյան : Ժողովրդական նյութերի հավաքումն ազատել պատահական և դիլետանտական ձևերից և դնել խիստ գիտական սխտեմի տակ : «Ժողովրդական երգի հարմոնիզացիայի մասին» — Վ. Ղորղանյան : Ժողովրդական երգերը չենթարկել հարմոնիզացիայի — դիսկուսիոն զեկուցում, որ դեռ սպասում է հակառակ զեկուցումների :

Այնուհետև բաժինը տվել է մի քանի հրապարակական զեկուցումներ : Գ. Սունդուկյանի ծննդյան հարյուրամյակին նվիրված — «Սունդուկյանի գրական և թատերական նշանակությունը» — Ա. Տերտերյան : «Սունդուկյանը որպես ստեղծագործող» — Դ. Դեմիրճյան : «Սունդուկյանի նշանակությունը հայ թատրոնի համար» — Յ. Խանզադյան : «Շիրվանզադեի գրական գործունեությունը» — Յ. Խանզադյան, Ս. Հակոբյան և Դ. Դեմիրճյան : «Նար-Դոսի գրական գործունեությունը» — Ա. Տերտերյան : «Գեղարվեստի նվաճումները Խորհրդային Հայաստանում» — Դ. Դեմիրճյան : Աչքի առաջ ունենալով, որ կենցաղի արագ փոփոխությունն այլևս անհետացնում է ժողովրդական նյութերը ինստիտուտի գեղարվեստական բաժինը հետամուտ է եղել այդ նյութերի հավաքման : Այսպես Սպ. Մելիքյանը կատարել է երկու էքսպեդիցիա (կոնսերվատորիայի) մի

ուսանողի հետ) Արագածի շուրջն ընկած գյուղերը: Նույնը և Կոտայքի շրջանում: Այս ամառ կգնա մի այլ էքսպեդիցիա:

Բաժինը մասնակցել է գիտական տեղեկագրին և վերոհիշյալ զեկուցումների մի մասը տպագրված է: Առանձին հրատարակվել է Սպ. Մելիքյանի և Գ. Գարագաշյանի ձայնագրած «Վանա ժողովրդական երգերը»²:

Բաժինն ունի մի երաժշտական հանձնաժողով (Ա. Սպենդիարյան, Վ. Ղորղանյան, Սպ. Մելիքյան, Ռ. Մելիքյան, Ան. Տեր-Ղևոնդյան), որ ուսումնասիրում է մեր կլասիկ երաժիշտների գործերը, հավաքում է նրանց ցրված երգերը և պիտի հրատարակի գիտական ուսումնասիրությամբ: Այժմս պատրաստվում է տպագրության համար Կոմիտասի ժողովրդական անտիպ երգերի մի հավաքածու: Մշակվում է ծրագիր ուսումնասիրելու Հայաստանի հայ ժողովրդական, եկեղեցական և կուլտուրական երաժշտությունը՝ կցելով սրան նույնպես ազգային փոքրամասնությունների երաժշտության ուսումնասիրությունը՝ իբրև մի ամբողջություն:

Բաժինը ձեռնարկել է գեղարվեստական տերմինոլոգիական բառարան կազմելուն՝ աչքի առաջ ունենալով մեր գեղարտեսիսնիկումի և այլ դպրոցների սուր կարիքը, նաև արվեստի լայն գործածության բառերի պահանջը:

Հիմք է դրված և մեր երաժիշտների նյութերի, ձեռագրերի, թանգարանային հավաքածուների:

Բացի բաժնի իր մեջ և հրապարակով կարդացած զեկուցումներից և վերոհիշյալ ձեռնարկումներից, բաժնի մասնակցությունը եղել է նաև մյուս բաժինների հետ կատարված աշխատանքների մեջ այսպես՝ ուղղագրական հանձնաժողովի, Ստ. Մալխասյանի բացատրական բառարանի հանձնաժողովի և այլ նման աշխատանքների մեջ :

Բաժնում մասնակցող արվեստների ճյուղերի մեջ զգացվում է նկարչության գործունեության թույլ կազմակերպումը, որ առաջ եկավ մի քանի օբյեկտիվ պայմաններից և մասնակցող անդամներից մեկի երկամյա բացակայությունից: Սակավաթիվ են, թերևս, նաև գրական և թատերական մասերը, բացակայում է արձանագործությունը, ուստի և որոշում կա այս գարնանն ուժեղացնել այդ մասերը՝ նոր ուժեր հրավիրելով: Դա չափազանց կարևոր է, որովհետև բաժնի առջև դրված են շատ բարդ խնդիրներ. հավաքել ուսումնասիրության նյութեր, որոշել անցյալ կուլտուրայից արժեքավորները, ուսումնասիրել նոր արվեստի ժամանակակից խնդիրները, կապել ուսումնասիրությունները խորհրդային կուլտուրական շինարարության հրատապ և գործնական խնդիրների հետ, օգտագործել անցյալի և ներկայի բոլոր արժեքները, մասսայականացնել գրականության և արվեստի գիտական հարցերը:

ՀԻՄ ԳՐԱԿԱՆ ԶԲԱՂՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

Իմ գրական զբաղմունքները ներկայումս, ավելի քան երբևէ, կապված են մի շարք բարդ հանգամանքների հետ:

Կյանքի և գրականության բեկումը, հնի և նորի ժառանգության և ընդունելիության խնդիրները, կյանքի արագ ընթացքը, գրական կենցաղի ու պայմանների դժվարությունները պահանջում են ուժերի անկարելի լարում: Պետք է գրել, բայց և միաժամանակ մտածել, թե ինչպես պետք է գրել...

Իմ գրական ստեղծագործություններս երկու տեսակ են, ընթացիկ և հիմնական: Պատմվածքներ, պատկերներ, ֆելիետոններ, հոդվածներ — սա ընթացիկն է: Դրամաներ և կոմեդիաներ՝ հիմնականը: Բոլոր ընթացիկ գրվածքներս մի նպատակ ունեն, չկտրվել գրական կյանքից և որոշ չափով էլ նյութական հնարավորություն ստեղծել պարապելու «հիմնական գրականությամբ»...

Իմ հիմնական գրականությունը դրամատիկական գրվածքներն են, թերևս և վեպերը, որոնցից մի քանիսը խաղացվել են 17 թվից սկսած մինչև օրերս: Դրանցից «Դատաստանը» և «Քաջ Նազարը» տպվելու են Պետհրատի կողմից: Անտիպ է «Հովնան մեծատուն» դրաման:

Վերջին տարիներս — 1920 — 1928 — աշխատում եմ մի տրիլոգիայի (եռաբանություն) վրա. «Հովնան մեծատուն», «Արիավիրքներով» և «Հերոսները»: Առաջինը դրամա է և ավարտված, երկրորդը ավարտվելու վրա է: Սա հերոսական դրամա է Հոկտեմբերյան հեղափոխությանը նվիրված, իսկ վերջինը՝ հերոսական կոմեդիա:

Այս երեքը իրենց գաղափարներով լրացնելու են այն հիմնական գլխավոր գաղափարը, որ իմ կենսահայեցողության ամբողջությունն է կազմում:

Միաժամանակ ես ծրագրել եմ և զուգընթաց աշխատանքներով — էսքիզների ձևով — սկսել մեր գյուղական կյանքից մի վեպ, որի մեջ պատկերացնելու եմ մեր գյուղական բեկումը:

Ահա այն հիմնական գործերը, որոնք պահանջում են և ժամանակ, և հնարավորություններ, ինչ խանգարում են հաճախ երևալու գրական ասպարեզում:

ԱՆԴՐԱՌՎԱԿԱՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԿԱՂԸ

Հայաստանի խորհրդային գրողների պատգամավորության փոխայցը Վրաստան և Ադրբեջան՝ մեկ օղակն էր այն նորօրինակ, աննախընթաց

երևույթի, որին ականատես եղավ Անդրկովկասի լայն հասարակությունը և որը զբաղեցրեց Անդրկովկասի մամուլը:

Եվ իրոք նորօրինակ և աննախընթաց պետք է կոչել այդ երևույթը, քանի որ Անդրկովկասի կուլտուրական պատմության մեջ երբեք չէր պատահել, որ Վրաստանի և Ադրբեջանի գրողների այդպիսի մեծ պատգամավորություններ, անգամ անհատներ՝ այցելելիս Հայաստան ծանոթանալու երկրի կուլտուրական շինարարությանը և կապ հաստատելու: Նույնը և հայ գրողների համար, որոնցից հին սերունդը թեև ապրել է Վրաստանում և Ադրբեջանում, բայց շատ չնչին բացառությամբ՝ երբեք չի մոտեցել հայ և թուրք գրողներին որևէ կապ, թեկուզ հասարակ ծանոթություն ունենալու համար:

Իհարկե մի այնպիսի դարաշրջան, երբ ապրում ենք մենք, երբ Հայաստան է այցելում... սվանների խորեոգրաֆիական խումբը էթնոգրաֆիական ցուցադրումների համար, մի դարաշրջանում, երբ ամբողջ պետությունը հազար ու մի գծերով կտրում անցնում են անվերջ պատգամավորություններ, երբ ամբողջ պետության ժողովուրդները, հիմնարկները, մասնագետները և այլ տեխնիկական, գիտական, գեղարվեստական ուժերը ծանոթանում են իրար հետ՝ այլևս անհասկանալի պիտի լինի Անդրկովկասի գրողների փոխայցելությունները, բայց խնդիրը հասկանալիությունը չէ, այլ կատարելը, փաստ դարձնելը:

Եվ այդ փաստը կատարվեց: Ինչ էր դա և ինչ նշանակություն ունեցավ:

Կարելի է ասել, նույնիսկ, որ այս գործի ձեռնարկողների համար էլ անակնկալ եղավ և սկզբից աներևակայելի էր, թե այս այցերը, որ համեստ, գործնական մտադրությամբ էին սկսվել՝ կարող են այնպիսի մեծ ծավալ ընդունել:

Դրսից նայողին թվում էր, թե ինչ-որ անդրկովկասյան մի հանդես է սարքված: Եվ իրոք տոնական կերպարանք ուներ մեր ճամփորդությունը: Մեկ լեռների կատարներ էինք թռչում սլացիկ ավտոներով՝ բնության անտառների, ձորերի թագավորությունը, մերթ իջնում քաղաքների ժխոր՝ գործարանների, հիդրոների դղրոցի, եռուզեռի մեջ: Կուլտուրական հիմնարկների համալսարան թանգարան, ցուցահանդես, թատրոն, կինո, հին կուլտուրայի հուշարձանների, նոր շենքերի գեղեցկության լուրջությունից անմիջապես ընկնում էինք բանվորական մասսաների, կարմիր բանակայինների, խորհրդային հասարակության աղմկալի, եռուն, հանդիսավոր տեսակցությունները:

Մի ամսաչափ միասին ապրելով հայ, վրացի և թուրք գրողներս մերթ Հայաստանում, մերթ Վրաստանում, մերթ Ադրբեջանում, խոսելով երեք երկրների մասսաների հետ, շփվելով նրանց հետ թե ակումբներում և թե գործարաններում՝ նաև շատ խոսեցինք ինքներս իրար հետ, ճանաչեցինք իրար, սովորեցինք իրարից և սովորեցրինք իրար:

Մեծացան, լայնացան մեր առաջադրած խնդիրները, մեր երկրների գրականության համեմատաբար մեկուսացած կյանքի պարիսպները քանդվեցին այլևս:

Գրական կապ անդրկովկասյան գրողների մեջ չի կարելի ասել թե չի եղել բոլորովին: Անհատ գրողներ ճանաչել ու թարգմանել են իրար՝ ճիշտ է, շատ սակավ: Չի կարելի ասել, որ անդրկովկասյան այս երեք հատվածների գրականությունը, ընդհանուր գծերով նման չեն եղել իրար: Եվ վերջապես հիվ կարող է հերքել այն փաստը, որ անդրկովկասյան ժողովուրդների կյանքը, կենցաղը, հոգեբանությունը, հասկացողությունները, ճաշակը, ոճը իրար շատ են հարազատ: Սակայն խնդիրը այդ մերձավորությունը չէ, այլ այն, որ չնայած այդ բնական մերձավոր վիճակին անդրկովկասյան գրականություններն ապրել են կղզիացած, իրարից կտրված, ճիշտ այնպես՝ ինչպես և անդրկովկասյան ժողովուրդների կուլտուրական կյանքը: Բուն մասսաների մերձ, հաղորդակից կյանքը չի կարողացել գտնել իր համապատասխան կապը գրականության մեջ:

Եվ ահա շատ անգամ խոսված, երազած և ամեն անգամ լոկ իբրև ցանկություն մնացած այս կապը, մերձեցումը այսօր դառավ փաստ, կոնկրետ իրականություն:

Անդրկովկասյան գրականությունների և գրողների մերձեցումն ու կապը անշուշտ հետագայում ունի իր հեռանկարը — դեպի համամիութենական կապ ու մերձեցումն:

Անշուշտ տոնական հանդեսների, ճամփորդությունների և բանկետների արտաքին աղմուկի տակ տարվում էր և մի այլ աշխատանք: Դա գրողների զրույցներն ու մտահոգություններն էին թե ինչպես պիտի իրականանա մերձեցման գաղափարը և ինչ կոնկրետ ձևեր պիտի կիրառվեն:

Առաջին իսկ կոնկրետ գործը, որին ձեռնարկելու են գրողները՝ ինչպես և խոսվում էր՝ պետք է լինի. հավաքել ռուսերեն և կովկասյան լեզուներով կատարված բոլոր թարգմանությունները հայ, վրացի և թուրք գրականություններից՝ որպես նյութ նախածանոթության: Երկրորդ՝ ձեռնարկել նոր թարգմանությունների ռուսերեն և անդրկովկասյան լեզուներով: Երրորդ՝ փորձել թեմատիկական մերձեցման — գրել հարևան երկրների կյանքից, դուրս բերել նրանց տիպերից, որքան հնարավոր է այդ: Չորրորդ՝ դպրոցներում ու ժողովուրդում հանդերձ անդրկովկասյան լեզուները դասագրքերում մեծ տեղ տալ անդրկովկասյան գրականության:

Ապա ուսումնասիրել, ծանոթանալ լեզուներին, պահել կենդանի կապ — այցելել իրար, գրել, խորհրդակցել:

Իհարկե, այս ամենի և ավելի ընդարձակ ծրագրի իրագործման ձեռնհաս է լինելու Անդրկովկասյան կուլտուրական կապի միությունը, որի բյուրոյի և

նախագահության մեջ են մտնում Անդրկովկասի գրողներին և արվեստագետներին:

Ինչ է լինելու այս նոր գրականության պատկերը: Դա չափազանց դժվար է այժմյանից բացատրել: Սակայն կարծում ենք, հիմքեր ունենք ենթադրելու, որ դա իրոք պետք է լինի նոր գրականություն: Թույլ ենք տալիս մեզ ենթադրելու, որ այդ նոր գրականությունը նախ անդրկովկասյան և ապա միութենական հետզհետե մերձենալով ու միանալով կզարգանա մեծ թափով ձևով ազգային, բովանդակությամբ պրոլետարական:

ՄԵՐ ԱՅՅՈՒ ՎՐԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ԱԴՐԲԵՋԱՆԻ ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՆԱԿԱՅԻՆՆԵՐԻՆ

Թիֆլիսից գնում էինք Վրաստանի Կարմիր Բանակի ճամբարը տեսակցելու բանակայիններին:

Այն ճրք էր տեսնված ցարական ժամանակներում, որ ոչ թե հայ գրողների պատգամավորություն, այլ որևէ պատգամավորություն սիրտ աներ մոտենալու բանակին, ուր մնաց գնար նրան այցելելու և ընկերաբար ողջունելու:

Ցարի ժամանակ բանակը հենց նրա համար էր, որի զինվորները հսկեին բանտարկված գրողներին, ուղեկցեին Սիբիր թշվոռ գրողներին, կամ ամբողջ վաշտերով դուրս գային փողոց և համազարկ տային այն գրողներին, որոնք բանվորների հետ փողոց դուրս էին գալիս հենց թեկուզ կռվելու այնպիսի մի կարգի հասնելու համար, որի ժամանակ գրողն ու բանակայինները ընկերներ պետք է լինեն: Հենց կարմիր բանակայինը կարող է գրող դառնալ՝ եթե շնորհք ունի, ցանկություն ունի:

Ապա ի՞նչ համար է գիրն ու գրականությունը՝ եթե բանակայինի համար չէ: Ո՛ր համար պիտի գրի գրողը՝ եթե կարմիր բանակայինը միշտ չպիտի օգտվի:

Ահա այս մտքերով էինք մենք զբաղված, որ մեր ավտոմոբիլները սլանալով հասան բլուրների լանջին մի տափարակ տեղ, ուր ճամբարն է:

Մենք չէինք մտածում և մի այլ բանի մասին, որ մենք հայ գրողներ ենք ու գնում ենք վրաց կարմիր բանակայինների մոտ:

Որովհետև հիմա թե գրողները և թե կարմիր բանակայիններն ինտերնացիոնալիստներ են: Չկա ազգի խտրություն, չկա լեզվի արգելք: Ամենուրեք, Միության մեջ գրողը, եթե նա ճշմարիտ բարեկամն է բանվորներին ու գյուղացիներին նա ինտերնացիոնալիստ է և կարմիր բանակայինն էլ՝ բանվոր է ու գյուղացի և նույնպես ինտերնացիոնալիստ է:

Այնպես որ՝ մենք գնում էինք մերոնց մոտ — ինչ կար անսովոր և տարօրինակ:

Միայն մի բան կար. այդ այն է, որ առաջին անգամ էինք գնում Վրաստանի Կարմիր Բանակը:

Ուշագած էինք: Պետք էր այս բանը շատ վաղուց անեինք: Պետք էր շատ վաղուց կապ սկսեինք պահել Վրաստանի Կարմիր Բանակի հետ: Ափսոս, որ այսքան ժամանակը կորցրել էինք: Բայց առածն ասում է. «լավ է ուշ քան երբեք»: Այն էլ է ասում. «ուշ, բայց անուշ»:

Երբ մոտեցանք ճամբարին մեր դեմ եկավ գլխավոր հրամանատարը և շատ սիրալիկ բարևելով հրավիրեց մեզ ակումբը, ուր սպասեցինք, մինչև բանակայինները կպատրաստվեն մեզ ընդունելու:

Մենք օգտվեցինք այդ ժամանակից և սկսեցինք հարց ու փորձ անել հրամանատարին դիվիզիայի կենցաղի մասին: Նա մեզ շատ հետաքրքիր բաներ պատմեց բանակայինների անգրագիտության վերացման և գիտելիքների մասին:

Նույն հոգատարությունը բանակայինի զարգացման վրա, ինչ որ տեսել ենք միշտ Հայաստանում: Նույն տպավորությունը և այստեղ. որ կարմիր բանակը գյուղի և գործարանի, այսինքն գյուղացու և բանվորի համար թե՛ ռազմական վարժության վայր է, բայց նա միաժամանակ դպրոց է և աշխատանքի դպրոց բանակայինի համար, ուր նա ձեռք է բերում գրագիտություն և ծանոթանում է գյուղի և քաղաքի մասին գործնական գիտելիքների հետ, դառնալու համար գիտակից և գործնական քաղաքացի:

Վերջապես մեզ հրավիրեցին դաշտը, ուր բանակը կազմ ու պատրաստ էր մեզ ընդունելու:

Ինչ ուրախ տեսարան էր՝ մեր առջև կիսաքառակուսի ձևով կանգնած բանակայինների տեսքը:

Դրանք Կարմիր Վրաստանի կարմիր երիտասարդներն էին — գյուղացիներն ու բանվորները՝ առողջ, ուրախ, գեղեցիկ, պատրաստ կռվելու:

Բայց, իհարկե, հ՛շ մեր դեմ... Մենք նրանք բարեկամներն ու ընկերներն էինք՝ և նրանք մեզ ընդունեցին ուրախ դեմքերով:

Նրանք գիտեն կռվել թշնամու դեմ, բայց նրանք գիտեն և ուրախ դիմավորել ով նրանք բարեկամ է:

Բանակայինների տեսքը, ռազմական կեցվածքը, զինվորական կարգապահության ձևերը, շարժումները — բոլորը վկայում են, որ նրանք անցնում են խիստ կանոնավոր վարժության բովից:

Հենց մոտեցանք հրապարակին, որի շուրջը կանգնած էր բանակը՝ ամպի պես գոռաց «վաշան»*:

Օրկեստրը թնդաց:

* վաշա — վրացերեն կեցցե (ծ. կ.):

Հանկարծ հրապարակի միջից՝ № գնդի հրամանատարը սուրը պլոկեց և ձիուն այնպես խթանեց, որ սա կատաղի թռավ դեպի մեզ: Մոտենալով մի չորս քայլ՝ ձին գետինը սմբակներով քանդելով կանգ առավ և № գնդի հրամանատարն աշխույժ զեկուցեց դիվիզիայի հրամանատարին և պատիվ տվեց:

Սկսվեց հանդեսը:

Իսկապես որ հանդես:

Մեզ ողջունելով առաջ եկավ դիվիզիայի հրամանատարը և հայտարարելով բանակին, որ Հայաստանից եկել են հայ խորհրդային գրողների պատգամավորությունը՝ ներկայացրեց մեզ բանակին և բացատրեց մեր այցելության նպատակը:

Նպատակը պարզ էր, հասկանալի — Հայաստանի խորհրդային գրողները եկել են Վրաստան կապ հաստատելու Վրաստանի խորհրդային գրողների հետ. ծանոթացնել իրար եղբայրակից ժողովուրդների կյանքը, պայքարը, շինարարությունը և այլն, և ավելի ամրապնդելու այդ ժողովուրդների կուլտուրական կապը՝ իրենց գրվածքներում պատկերացնելով հարևան երկրների բանվորներին և գյուղացիներին:

Իհարկե նպատակը պարզ էր, բայց էրբե էր այդպիսի մի նպատակով մի երկրից մյուսը գրողների պատգամավորություն գնացել: Այս ամենը կատարվեց ահա հիմա, խորհրդային իշխանության օրոք:

Մենք կանգնել էինք Վրաստանի Կարմիր Բանակի առջև: Եվ այն ժամանակ, երբ մեզ ողջունում էին վրաց կարմիր բանակայինները, հրամկազմը՝ մենք մտածում էինք թե որքան մեծ գործ կատարած կլինենք մենք և կարմիր բանակայինները՝ եթե աշխատենք և իրականացնենք այն խոստումները, որ տալիս ենք իրար, այն է՝ պաշտպանել գրչով և սրով այն միջազգային կապը, որ տանում է մեզ դեպի սոցիալիզմ:

Վրացի կարմիր բանակայինի, ինչպես և հայ կարմիր բանակայինի խոսքերը մեզ այնքան հուզեցին, որքան չէր կարող հուզել շատ երաժշտություն կամ ներկայացում:

Եվ ինչ կա ավելի հուզիչ և թանկ բան մի գրողի համար, երբ կարմիր բանակայինը հայտնում է, որ պատրաստ է կռվելու և զոհվելու այն գաղափարների համար, որ հայտնում է գրողը:

Մեր պատգամավորության կողմից ընկեր Շիրվանզադեն հայտնեց, որ Հայաստանի խորհրդային Գրողների ֆեդերացիան որոշել է վերցնել № գնդի կուլտուրական շեֆությունը

Այս հայտարարությունն ընդունվեց ուժգին ուռաներով:

Այս հայտարարությամբ մեր գրիչն ու կարմիր բանակայինի զենքը միացան իրար՝ պատրաստ խոսքի և զենքի միջոցով կառուցել և պաշտպանել

Անդրկովկասյան ժողովուրդների բանվորության և գյուղացիության նոր կյանքի հոյակապ շենքը:

Մենք տեսանք նաև կարմիր բանակայինների զորանցքը: Նրանք անցան մեր առջևից զինվորական կարգով և ամեն վաշտ ընդունելով մեր նետած լոզունգը պատասխանում էր «վաշաների» որոտով:

Բոլորիս տրամադրությունը բարձր էր: Եվ երբ հրաժեշտ տալով բանակին հեռացանք, բարձր տրամադրությունը մնաց մեր սրտում և մինչև հիմա էլ մը-նում է:

Այսուհետև կանցնենք գործի — կսկսենք կապ պահել մեր ենթաշեֆ գնդի հետ և մոտ ծանոթանալ նրանց հետ և մեր ուժերի չափ արագացնել մեր վրա վերցրած քաղցր պարտականությունը:

Մի պարտականություն, որով հպարտանում ենք մենք:

Այնուհետև հիշյալ մեր այցելությունը տեղի ունեցավ Ադրբեջանի Կարմիր Բանակում:

Անտառապատ լեռան լանջերին թաքնված էր ճամբարը: Ճամփան ոլորապտուկտ բարձրանում էր անվերջ, կարծես տանում էր մինչև գագաթը:

Ավտոմոբիլը հեռում էր և դողում էր ուժից:

Վերջապես անտառի թավուտների միջից երևացին առաջին վրանները:

Մենք արդեն հասել էինք ակումբը:

Իսկույն մեզ նկատեցին: Իջնելով ցած մենք ծանոթացանք մեզ դիմավորող դիվիզիայի հրամանատարի հետ:

Մի փոքր սպասելով, որ բանակը պատրաստվի մենք բանակի հրամկազմի և այլ զինվորականների հետ բարձրացանք մի բլուր ևս, ուր մեզ սպասում էր զինվորական օրկեստրը: Երբ հասանք՝ օրկեստրը թնդացրեց իր զինվորական բարի գալուստը:

Մենք նայեցինք մեր առջևի հրապարակը և տեսանք կազմ ու պատրաստ մասերի շարքերը վրանների առաջ:

Մենք հայ պատգամավորությունը թուրք պատգամավորության հետ, որ մեզ ուղեկցում էր և այլևս արդեն հյուրընկալի դերումն էր անցանք բոլոր շարքերի առջևից:

Մեր նախագահն ամեն վաշտի առջևից անցնելիս՝ գոչում էր.

— Սալամ, յուղաշլար*:

— Սալամ, — թնդում էր պատասխանը:

— Յաշասըն կըզըլ օրդու**:

*) Սալամ, յուղաշլար — ադրբեջաներեն ողջույն, եղբայրներ (ծ. կ.):

**) Յաշասըն կըզըլ օրդու — կեցցե կարմիր բանակը (ծ. կ.):

— Ուռն...

Վրանները մաքուր, զվարթ տեսք ունեին: Ճերմակ կարապետների կամ լողացած սագերի նման շարվել էին բլուրի եզրին, ծառերի բացատներում: Օդի մեջ սուլում էին ռադիոների եղանակները: Կարմիր բանակայինները մաքուր հագնված էին: Նրանց մեջ կային ուսանողական վաշտեր: Կային և հայեր, ռուսներ, գերմանացիներ:

Երբ վերջացավ մեր շրջումը բանակի շարքերի առջևով, իջանք հրապարակ, և ահա թնդանոթների որոտի մեջ մեզ եկավ շրջապատեց ամբողջ դիվիզիան: Այդպիսի պատկեր, այդպիսի հանդիսավորություն չի տեսել և ոչ մի գրողների պատգամավորություն:

Մի կողմից Կարմիր բանակի ուռնները, մյուս կողմից թնդանոթների սալուտները, երրորդ կողմից զինվորական օրկեստրի երաժշտությունը ծածկում էին մեր ու բանակի փոխադարձ ողջույնները:

Բանակը կանգնեց քառակուսի ձևով, մեջ առնելով մեզ:

Խոսեցին զինկոմը, հրամկազմի անդամները, թուրք, հայ, ռուս կարմիր բանակայինները:

Նրանց ճառերի մեջ մի խոսք էր կրկնվում շարունակ, որ մենք բոլորս մի պրոլետարական աշխատավորական զանգված ենք, որ բոլորս մեկ ենք, եղբայր ու ընկեր և մենք պետք է խոսքով ու զենքով պաշտպանենք մեր սոցիալիստական հայրենիքը:

Անդրկովկասյան ժողովուրդների համերաշխությունը կարծես զինված կանգնած էր մեր հանդեպ և պատրաստ էր կռվելու այն բոլոր թշնամիների դեմ, որոնք կուզենային այդ թուրքին սերմանել թշնամության սերմը:

Պատգամավորության նախագահ ընկեր Շիրվանզադեն ողջունելով Ադրբեջանի Կարմիր բանակին հայտարարեց, որ Հայաստանի խորհրդային Գրողների ֆեդերացիան Ադրբեջանում ևս վերցնում է շեֆություն և ենթաշեֆ Ռեզուզը պիտի դառնա այն օղակը, որով հայ խորհրդային գրողներն օրգանապես պիտի կապվեն Կարմիր բանակի հետ:

Ընկեր Շիրվանզադեն համբուրվում է թուրք կարմիր բանակայինների հետ՝ ի նշան այդ կապի, թնդանոթները գոռում էին բլուրներից, ուռնները խլացնում են այդ գոռոցները, որոնց խառնվում է օրկեստրի ուրախ երաժշտությունը:

Ինչ էր այդ ամենը: Դա մի մեծ տոնական օր էր, երբ Անդրկովկասի ժողովուրդները — բանվոր, գյուղացի, թուրք, հայ, ռուս, գերմանացի խանդավառ ցույցերով ամրապնդում էին նոր կյանքի հիմքերը:

Դա պատմական օր էր, որի մասին դեռ շատ պիտի գրեն, որի մասին պիտի իմանան շատ հեռու տեղերում, որի մասին պիտի խոսեն թե բարեկամները և թե թշնամիները:

Ապա ամբողջ դիվիզիան զինվորական կարգով անցավ մեր առջևով գնաց դեպի վրանները:

«Կեցցե կարմիր Ադրբեջանը: Կեցցե նրա Կարմիր բանակը, կեցցե աշխատավոր Անդրկովկասի միացյալ կուլտուրական ֆրոնտը, կեցցե խորհրդային իշխանությունը»:

Այս լուռնազներն ուղեկցում էին ամեն վաշտի, որ մեզ պատասխանում էր ուռաներով:

Շուտով մենք թողինք մեզ այնպես ջերմ ընդունող բանակայիններին...

Այդպես, սիրելի վրացի և ադրբեջանցի ընկեր կարմիր բանակայիններ, որքան որ դուք մեզ սիրով և խանդավառությամբ ընդունեցիք ձեր բանակում, այնպես էլ մենք ձեզ ընդունեցինք մեր սրտի մեջ: Եվ այսուհետև որքան անգամ որ գրիչ վերցնենք մենք գրելու, ձեզ պիտի հիշենք և ձեզ պիտի պատկերացնենք այնպես լավ, գեղեցիկ, ընկերական և համակրելի ինչպես որ տեսանք Վրաստանի և Ադրբեջանի ճամբարներում:

Մենք չենք մոռանալու ձեզ, հիշեցեք դուք էլ մեզ: Բարով տեսնենք իրար կրկին ու կրկին:

ԱՆՁՆՎԵՐ ՄԱՐԴԸ

Այնքան, իսկապես իր գործին նվիրված էր ընկեր Մռավյանը, այնքան ամենքը սովոր էին նրան տեսնելու իր պարտականությունների վրա անդադար աշխատելիս և հետո, այնքան առույգ ու աշխատունակ էր նա, որ նրա մահն ամենից շատ ազդեց իր անսպասելիությամբ:

Որքան գիտեմ՝ նա քիչ էր գնում հանգստյան, բայց ինչ որ հաստատ գիտեմ — նա անխնա էր դեպի իր առողջությունը և բարեխիղճ դեպի գործը:

Ավելի ճիշտ՝ գործերը, որ բազմաթիվ էին, բազմապիսի...

Այն մշտական տպավորությունը, որ ստացել եմ շարունակ ընկեր Մռավյանից — դա կենդանի մարդն է: Նա շատ կենդանի թելերով էր կապված իրականության հետ: Եվ իբրև կենդանի թելերով կապված մարդ, զգույշ, ճկուն և թափանցող էր: Նա կարողանում էր գտնել խորհրդային իրականության ձգտող ամեն մի չնչին թեկուզ, բայց օգտակար տարր և քաշել մեջ, կապել գործի:

Նրա այդ թափանցողությունը, տակտը, ջերմ վերաբերմունքը չէր բխում իր կոմիսարական պաշտոնի թելադրանքից և պարտականությունից — դա նրա բնավորությունն էր նախ, և ապա նրա լայն կուլտուրականությունը: Ապա և նա լավ էր ճանաչում մեր իրականությունը, անցյալը, անցյալի արժեքները և կարողանում էր ջոկել, ընտրել անցյալի արժեքների «այնքան որքանը»:

Մեր կուլտուրական հիմնարկների և ձեռնարկների մեծագույն մասի կազմակերպվելու պատմությունը կապված են ընկեր Մռավյանի հետ ոչ միայն իբրև

կոմիսարի, այլև անձնավորության հետ, նրա հատուկ ջանքերի և ուշադրության հետ:

Այն պակասը, թափուրը, որ նա թողեց իր հեռանալով, շատ երկար կզգացվի: Նրա բացառիկ եռանդը թող օրինակ ծառայի նոր սերնդին, որ գալիս է ծովելու աշխատանքի:

Ընկեր Մռավյանն աշխատանքի հերոս եղավ առանց այդ անվան ձևական կոչման: Նա տվեց հասարակության ինչ որ ուներ — իր մտավոր բարոյական ունակությունները, առողջությունը և կյանքը, ոչինչ չթողեց իր մոտ: Նա լավ համարեց, որ աշխարհը մնար իրեն պարտական, քան նա աշխարհին: Դա ամենալավ մահն է: Միաժամանակ ամենալավը, երբ մեր հասարակությունը մինչև նրա կյանքի վերջի վայրկյանը ամեն կողմից դիմում էր նրան կենդանի գործի առաջադրություններով, և նա դեռ ոչ մի նշան չէր ցույց տվել հոգնածության, գործից սառչելու, եռանդի նվազման: Նա ունի իրավունք ասելու. «Մեկն ընկնում է, մյուսները հետևում են նրան. — բայց ես ընկնում եմ չհաղթած, և իմ գեները չեն կոտրած» (Հայնե)¹:

ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

«Խորհրդային Հայաստանի» էջերում մի շարք հոդվածներ երևացին (Ալազանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Ստ. Զորյանի, Հ. Մկրտչյանի), որոնց շոշափման խնդիրները ցույց են տալիս, որ մենք թևակոխում ենք գրական կուլտուրայի «կուտակման» մի երկրորդ շրջան¹: Այդ հոդվածներից ստանում ես այն տպավորությունը, որ մեր գրականությունն ապրում է ներքին ուժեղ լարվածություն, որը ցույց է տալիս, թե մենք ընդհուպ մոտենում ենք խնդիրների հիմնական լուծման դժվարություններին:

Ինչից է առաջանում այդ լարվածությունը:

Հեղափոխական կյանքի մեծամեծ բեկումները, վերակառուցման արագ տեմպը, հսկայական ծավալն ու խորությունը մեր էպոխան դարձնում են գերազանցապես ստեղծագործության և քննադատության էպոխա: Այսօր ընդլայնվում ու խորացվում է գրականության պլանը, առաջադրվում են իդեոլոգիական և կազմակերպչական հիմնական խնդիրներ. թեմատիկա, բովանդակություն, ձև, աշխարհայացք, աշխարհազգացում, պրոլետարական ռեալիզմ, կենդանի մարդ, նոր մարդ... հայտարարված է կռիվ բյուրոկրատական շտամպի, վրան — բաց ագիտկայի և անկենդան սխեմատիզմի դեմ...

Խնդիրներ ու խնդիրների լուծումը, որ փորձաքարեր են ամենքի համար, հիմա հեշտ չի ոչ միայն գրող լինելը, ոչ թե միայն քննադատ լինելը, այլև... ընթերցող լինելը:

Մենք տեսնում ենք, որ հիմա ոչ միայն պրոլետգրողներն են հայտարարում կոիվ պլակատի, շտամպի, ագիտացիայի և սխեմատիզմի դեմ, այլև ուղեկիցը (Ստ. Զորյան «ԽՆՀորհրդային» Հայաստան» №22) ասում է. «Գրողը պետք է մարքսիստական աշխարհայացք ունենա», որ «թռուցիկ ֆրագներ յուրացնելը դեռ աշխարհայացք չի լինի», որ «մարքսիզմը պետք է դառնա միս ու արյուն», որ «գրողի հոգեկան աշխարհի՝ զգացումների, ապրումների և իդեոլոգիայի միջև **ճեղքվածք** չպետք է լինի, այլ **ներդաշնակություն**»:

Ինչ կարելի է առարկել սրա դեմ, բացի համաձայնելուց: Իհարկե ոչինչ: Ըստ երևույթին ամենքն ամենքի հետ համաձայն են: Ուրեմն ինչու՞մն է վեճը... վեճը խնդիրների ներքին էության, օրգանական խորության և նրբությունների մեջ է:

Ահա մի «անառարկելի» բանաձև ևս. «Մեր հեղափոխվող կյանքը, նրա առաջադրած խնդիրները պետք է պատկերել ու երգել ոչ թե պլակատային ներկերով ու ձիչերով, քաղգրագիտական թեզեր բացատրելով (դրանք ժամանակին կարևոր էին, բայց դրանց ժամանակն անցավ), այլ խորը, հոգեբանական, կենցաղային ռեալիստական գրվածքներով»:

Ինչ կարելի է ասել նաև սրա դեմ. ըստ երևույթին էլի ոչինչ:

Բայց այստեղ մի փոքրիկ ճեղքվածք կա: Զգիտեմ, նկատում եք, թե ոչ: Դա ավելի պարզ կերևար Զորյանի հոդվածի հետագա ճեղքվածքները ցույց տալուց հետո, բայց նրանց տրամաբանական-հոգեբանական նախադրյալն այստեղ է՝ սկսենք այստեղից:

Զորյանն իսկապես որ հետ-կանչ (отбой) է խփում: Եվ անվերապահ: Հետկանչ մի ամբողջ տասներեք ամյակի «պլակատային» սերունդի՝ դեպի նախկին դիրքերը: «Պլակատի ներկերն ու ձիչերը քաղգրական թեզիսների հետ կարևոր էին, բայց դրանց ժամանակն անցավ»:

Ուրեմն ինչ է դուրս գալիս: Ուրեմն անցած տասներեքամյակը բացարձակապես սխալների տարիներ էին, սխալները ջնջվում են հիմա, և վերսկսում ենք էպոխայի «կիսատ մնացած» տեղից շարունակել 1916, 1917, 1918... և այլն, և սկսում ենք քանդածները նորոգել: Զուր կորցրած տասներեքամյակ, որի «կարևոր» սխալները գնացին և իրենց տեղը թողին բացարձակապես դատարկ տարածություն: Դատարկ 1916-ի և 1930-ի միջև և ոչինչ չթողին:

Ո՛չ: Երբ իր ժամանակի համար «կարևոր» մի բան անցնում է՝ իր հետևից թողնում է հետագա ժամանակի համար մի «կարևոր» **հետք**: Կարևոր նրա համար, որ հետագա քարը դրվում է այդ հետքի վրա և ոչ թե դատարկ տեղի վրա, որ իբրև թե թողնում է «անցնող» երևույթը: Զորյանն աչքաթող է անում այն կարևոր հանգամանքը, որ պլակատի ձիչերն ու ներկերը քաղգրագիտության թեզերի հետ — դա մի էտապ էր, որ իրենց ժամանակի համար պատմական դեր կատարելով դեր են կատարում նաև հիմա: Դա միայն «ավերածություն» չէր և

այժմ էլ վերականգնումն չի երեկվա ավերածության, որ կատարել են այսօրվա վերակառուցողները: «Պլակատային ներկերն ու ճիչերը, քաղաքագիտական թեզերի բացատրության հետ» — դա հեղափոխության մագիլների արյունոտվող ճանկոտոցներն են, որ նա պայքարի օրերին խրում էր իր գրականության ժառոյի մեջ նրա վրա մագլցելիս: Դրանք «կոպիտ» էին, «հակազեղարվեստական», դրանք «սխալներ» էին — բայց դրանց մեջ իմաստ կար. իմաստ ոչ միայն իրենց ժամանակի համար, այլև մեր ժամանակի համար: «Սխալներ» էին դրանք, բայց նրանց ճշմարիտ բնագոյը, նրանց կենդանի **հետքը** միայն պատմական չի, այլ ներքնաշենքն այսօրվա վերնաշենքի, ուսանելի ներկա ժամանակի համար իբրև անցյալում տված «կոպիտ, օրիենտիր թվեր»: Ահա ուրեմն այդ հետքը: Բաց չթողնենք այդ և տրամաբանական գիծը բռնած առաջ գնանք:

Ի՞նչ տվին պլակատային ներկերն ու ճիչերը քաղաքագիտական թեզիսների բացատրության հետ. — Ազիտկա, շտամպ, սխեմատիզմ և այլն:

Եվ վերջապես, ի դեպ ինչ բան է այդ սխեմատիզմը, աստծո՞ւ սիրուն, որ այդպես անվերապահ պանիքական փախուստի է մատնում Զորյանին: Լավ, էլի փախչենք օձից, բայց դեռ մի դիտենք, տեսնենք ինչ բան է:

Սխեմատիզմը հասարակական երևույթների, գլխավորապես մարդու «տիպերի» (Երբ կազատվենք սրանցից...) — մի խոսքով կենդանի կյանքի գծագրական, չոր, կմախքային պատկերացումն է, կյանքի վերացական վերարտադրությունը: (Կարելի է թերևս ավելի լավ բացատրել):

Եվ իհարկե, մեր գրականության մեջ կա սխեմատիզմ իր իսկական տիպորոշ նշաններով: Դա հետևանք է սխալ դրույթների, տկար պրիոմների, վերացականության: Բայց երբ սխեմատիզմը դառնում է համատարած երևույթ, պարտավոր ենք ուշադրություններս սրել և փնտրել դրա սոցիալ-հոգեբանական հիմքը:

Ի՞նչ երևույթ է սխեմատիզմը:

Նայեցեք մեր այսօրվա կենցաղին: Կենցաղին, որը է սոցիալ-հոգեբանաան երևույթների մի համադրություն, կենցաղին, որը թեև կանգնող, ստատիկ ձևեր ընդունող մի երևույթ չի, բայց լինելով հոսանուտ, դինամիկ մի բան, ունի իր համեմատաբար ավելի ստատիկ և համեմատաբար ավելի դինամիկ շրջանները: «Քարացման», «անշարժության», «կանգնածության», «տրադիցիոն» էպոխան իր կրկնությունների քանակը որակի փոխելով տալիս է տրադիցիա, կենցաղ:

Ստ. Զորյանը «կենցաղային ռեալիստական» գրվածքներ է ուզում:

Նայեցեք մեր այսօրվա կենցաղին — ռւր է նրա տիպը, ո՞ր է նրա բնորոշ օբյեկտը... կա՞ արդյոք ավելի խուսափուկ և ավելի դժվարին օբյեկտ պատկերավորման համար, քան մեր ժամանակի «տիպը»: Այո՛, նա կա, մեր շուրջն է, մեր մեջ: Համեցեք նկատեցեք նրան, երբ կենցաղը չի շեշտում իր տրադիցիան, երբ

մարդը չի ձևավորվում, չի տիպանում բառիս **հին** հասկացողությամբ: Շարժվում է ոչ միայն օբյեկտ մարդը, այլև նկարչի նկարակալը: Ժամանակի «հանդարտահոս» գետը (19) 14 և ապա (19) 17 թվից դեսը ընկել է գահավեժ սահանքների տեղերը, չի «հանդարտվում», որ մակերեսը արտացոլանքներ տա: Կոլտնտեսության, կուլակ ու չքավորական պայքարի մասին նոր էիր վեպը սկսել **երեկ**, երեկվա փոխհարաբերությունների թարմ, կենդանի, այժմեական հոգեբանությամբ, դեռ կիսատ այսօր մի փոքր հնացել է արդեն: Մինչև ավարտելը կուլակն ավելի շատ է հեռանում կյանքի բեմից, կրակի գծից, քան պատրաստվում էր առաջարկել քո վեպը և երեկվա գործոն տիպը արդեն քո վեպից առաջ մոտենում է պատմական ֆիգուրայի... վեպդ հին կենցաղ է պատկերելու, մթանը մնացիր... ինչպես տեսնում եք՝ կենցաղը չի «կանգնում», որ «կազմավորվի», ժամանակի կողակները* վայրկենական ապարատներով հագիվ են որսում նոր մարդու **խուսափուկ** գծերը, կամ **ստվերային** ֆիգուրան:

Առաջվա գրագիրը 40 տարի իր գրասենյակում անշարժ նստած տալիս էր կենցաղ: «Հարուստն ու աղքատը» 40 տարի անշարժ փոխհարաբերություններով ստեղծում էին կենցաղ: Սոցիալական գրուպաները պարզ էին, տիպը «տիպական» էր: Եվ անգամ այդ «մնայուն» տիպերը, անգամ այդ «նախկին մարդիկ» նոր կյանքի ջրապտույտի մեջ «շարժվում» են, սլանում դեպի իրենց «վախճանական նպատակը»: Կենցաղ չի գոյանում բառի հին, տիպական մտքով և չի գոյանալու դեռ երկար ժամանակ: Հարց է թե գոյանալու է «դանդաղ» կենցաղ երբևէ... Բայց գոյանում է կամ գոյացել է արդեն անցողիկ շրջանի մի ժամանակավոր, առձեռն կենցաղ, միջակենցաղ, որ առաջ է բերել իր հնեախառն այժմեական տիպերը, աննկատելի արագափոխ գծերով, որոնք, ճիշտ է, քո առջև կանգնած են, բայց երբ նկարում ես նրանց, տեսնում ես, որքան դժվար է նրանց նկարելը, նույնքան դժվար է և նրանց ճանաչելն այդ նկարի մեջ:

Խեղճ Արա Սարգսյանի քանդակած «Մյասնիկյանը» ենթարկվեց քննադատության²: Չէին հավանում հատկապես նրանք, ովքեր «անձամբ» տեսել էին Մյասնիկյանին: Ինչից էր առաջ գալիս այս շփոթը: Դա առաջ է գալիս կյանքի օբյեկտներին լուսանկարչական հայացքով նայելուց: Մինչդեռ արվեստի խնդիրը կյանքի պորտրետն է: Ո՛չ մեռած, ավելորդ, արտաքին գծերը, այլ արտաքին գծերի այնպիսի կենդանի, մշակած կոմպոզիցիա, որի մեջ երևա օբյեկտի ներքին բնույթը, խարակտերը, ոգին: Ահա այդ արձանը ենթարկվեց «լուսանկարիչների» քննադատության, մոռանալով, որ Մյասնիկյանի արձանի «նմանությունը» որոշելիս՝ ամենից քիչ թերևս տեղ ունեն նրան «անձամբ» տեսած նատուրալիստները:

*) կողակ — լուսանկարչական ապարատի տեսակ (ծ. կ.):

Ահա թե որտեղից հին կենցաղի կրիզիսը նոր կենցաղի հանդեպ: Հին կենցաղագիրը, որ հաճախ նոր կենցաղի վրա նայում է հին մեթոդներով, ընկնում է նատուր — ֆոտոգրաֆիական յանոգրաֆիզմի մեջ, և փոխանակ հին ապարատի թերությունը ճանաչելու՝ դատապարտում է իր «անձամբ տեսած» կյանքի «սխալ» պատկերացումն արվեստի պորտրետի մեջ: Ահա թե ինչու, երբ մի հեղինակ նոր մոտեցումով վերարտադրում է թեկուզ այնպիսի մի «հին» գյուղ, որ ասենք Բասարգեչարումն է, Սո. Ջորյանը, որ ճանաչում է, «անձամբ տեսել է» գյուղը, ընկնում է գրական հավկուրի մեջ և «Ռաշիդի» մեջ չի տեսնում «ոչ լեզու, ոչ ձև, ոչ կոմպոզիցիա, ոչ կենդանի մարդ, ոչ գյուղական կյանքի ծանոթություն, ոչ թուրքական կյանքի ծանոթություն, ոչ էլ ռեալիզմ»: Սա արդեն լուրջ բան է: Դա միայն լուսանկարչական ռեալիստի հայացք չի գրական երկի վրա, դա հենց ռեալիզմի խնդիրն է:

Ինչ բան է ռեալիզմը:

Սո. Ջորյանը խոսելով ռեալիզմի մասին, չի ասում հանուն իր ռեալիզմի է դատ բաց անում: Կա բուրժուական ռեալիզմ, կա պրոլետարական ռեալիզմ:

Պարզենք: Հեղափոխական վերացականություն սիմբոլական պատկերներով — ահա առաջին կուտակման շրջանի բնորոշ գիծը: Հեղափոխական ռոմանտիզմը իր հերթը հանձնելով հաջորդող պրոլետարական ռեալիզմին, նրա չափման հանձնելով հիմնական խնդիրներ — մարդը որպես դասակարգի մարդ, հասարակությունը որպես դասակարգերի սիստեմ, կյանքը որպես սոցիալական երևույթ, — տեղի տվեց թողնելով նաև իր բավականին աննպաստ «ժառանգությունը»՝ պլակատային սովորքներ, ագիտայի ռեցեդիվներ, սխեմատիզմ և այլն: Սա մեր «երիտասարդ» և «ծեր» (Ջորյանի նվերն է ինձ) գրողների տառապանք է: Թող այդպես լինի: Բայց ինչ գրական ժառանգություն է թողել նախահեղափոխական գրականությունը մեր «ծեր» և «երիտասարդ» գրողներից ոմանց: Ստատիկ էտնոգրաֆիզմ, անարյուն էսթետիզմ, անանցանելի պրովինցալիզմ և ինքնանպատակ պսիխոլոգիզմ: Գրական հավկուրությունը առաջ է գալիս այն հակամարտ վիճակից, որի մեջ գտնվում են պրոլետարական ռեալիզմը և մեր նոր կենցաղը մյուս կողմից:

Ինչ է պրոլետարական ռեալիզմը: Դա մի գեղարվեստական մեթոդ է, որ հիմքում ունենալով հասարակությունն ըմբռնելու դիալեկտիկական մատերիալիզմի հասկացողությունը՝ պատկերում է կյանքի սոցիալական պրոցեսներն ու խարակտերները իբրև ռեալ երևույթներ: Չդիտել կյանքը իբրև կտրտված, անկապակից, ինքն իր մեջ գոյություն ունեցող, քառսական երևույթ, զուրկ ամեն որոշականությունից և օրենքներից: Պրոլետարական ռեալիզմի էությունը չլինելով միայն պրոլետարիատի կյանքի գեղարվեստական պատկերացումը, բավական չէ, երբ նա այդ կյանքը պատկերացնում է ստատիկ վիճակում:

Պրոլետարական ռեալիզմն առաջադրում է ավելի հիմնական դրույթներ: Դասակարգերը, հասարակությունն ու աշխարհը դիտել իր դինամիկական էության մեջ (դինամիկ տվյալ հասարակության էկոնոմիկական պայմաններից): Ճանաչել այդ շարժումը որպես պատճառական երևույթների մի կապակից շղթա, ճիշտ որոշել այդ շարժիչ ուժերի իսկական առաջնությունները և հայտնաբերել դիալեկտիկական ըմբռնողության հասարակական պրոցեսները:

Ահա այս օրինաչափ դինամիկայի տեսնելն ու ցուցաբերելը կյանքի սոցիալական շարժման օրենքները, նրանց պատճառական-նպատակական գիծը — մեծապես դժվարացնում են գեղարվեստագետի գործը, առաջ են քաշում կենդանի մարդու կասենք նաև կենդանի կյանքի պատկերման պրոբլեմը:

Պետք է տալ կենդանի մարդը — այսինքն կենդանի պետք է տալ մարդը:

Ուրեմն ոչ թե դիտել կյանքը, այլև հասկանալ: Ներկայացնել ոչ անատոմիական մարդը, այլ կենդանի մարդը, սակայն ոչ ամեն տեսակ կենդանի մարդ, ինքնին, իբրև այդպիսին, այլ հասարակական փոխհարաբերությունների մարդը. դա դեռ քիչ է, դիալեկտիկ մարդը, որը պրոցեսի մեջ է, որ ներկայացնում է օբյեկտ-սուբյեկտը, մասն ամբողջի, որն իր միջավայրի մեջ և նրա հետ հոլովվում է դեպի պատմականորեն անհրաժեշտ «վախճանական» նպատակը: Ոչ բիոմեխանիկա, ոչ բիոլոգիա, ոչ նատուր — ֆոտոգրաֆիա, անգամ ոչ մեռած պորտրետ, այլ մարդ, որ զգում է և զգացնում Ստանիսլավսկու ասած «միջանցուկ» գործողությունը (Сквозное действие): Գնացքի մեջ մարդիկ շարժումներ են անում — ոչ միայն այդ շարժումը, այլև զենացքի շարժումը:

Բայց և կենդանի մարդը բավական չէ, պետք է տալ նոր մարդը — կռվող, պայքարող, ստեղծող, որը ձևավորվում է նոր դասակարգի — պրոլետարիատի ծոցում, որը զեղվում է նրա պայքարի մեջ, որը նրա աշխատանքային, պայքարալի միջավայրում ծնում է նոր խարակտերներ, նոր պերսպեկտիվներ, նոր ակնարկներ ապագա մարդու:

Սակայն հաճախ մեզանում մարդիկ չեն նկատում, որ մեր նոր կյանքը ստեղծել է նաև մի շարք «շտամպ-երևույթներ», «ագիտկա ձևեր», «սխեմատիկ տիպեր»: Առաջվա կյանքն էլ ուներ այդ ձևերը, բայց մեր նոր կյանքը ավելի է «կազմակերպվում» և «ստանդարտվում»: Իհարկե, «շտամպ մարդը», «ագիտկա մարդը», «սխեմատիկ մարդը» գրականության մեջ դուրս պիտի բերել կենդանի «շտամպ մարդ» և այլև, բայց նոր կյանքի այս բնորոշ տիպերն իրենց հետ անխուսափելիորեն գրվածք են մտցնում նաև իրենց «շտամպի ու սխեմատիզմի» տպավորությանը, որ անփորձ քննադատին և ընթերցողին մոլորեցնում են: Պետք է զգուշ լինել այն կարդալիս: Կյանքում մարդիկ շատ են «վիճաբանում», «դատողություններ տալիս», «կրկնում», «տեսնոցնցիոզ», կենդանի

լրագրի կամ բրոշյուրի տպավորությունն թողնում — գրողը չի կարող նրանց խոսեցնել ուրիշ բաների մասին: Հասարակ մարդը հնում հասարակ «մարդ» էր: Հիմի նա նեպման է, կուլակ, միջակ, չքավոր, բատրակ, բանվոր, սպեց, ծառայող, ինտելիգենտ է: Կյանքի անկյուն չկա, որ կազմակերպված չլինի — ահա և «շտամպ», «սխեմատիզմ»...

Ահա մի կողմից մեր կենցաղի դժվարությունները գրականության համար, պրոլետարական ռեալիզմի սուր պահանջը մյուս կողմից առաջ են բերում գրականության և կյանքի նոր փոխհարաբերություններ: Հարկավոր է այդ երկուսի կապը օրգանական դարձնել, այլապես առաջ կգա այն ճեղքվածքը, որի մասին խոսում է Ստ. Զորյանը: Ստ. Զորյանն ընդունում է մարքսիստական աշխարհայացքի անհրաժեշտությունը: Բայց ինչպե՞ս: «Ժխտելով մարքսիզմն յուրացնելու անհրաժեշտությունը, որ մեծ խթան և **օժանդակ** կարող է հանդիսանալ, ես մեծ կարևորություն եմ տալիս **այնուամենայնիվ** գրական կրթությանն ու գրական մասնագիտացմանը»:

Ահա այս «օժանդակ» մարքսիզմն է, որ Ստ. Զորյանին գցում է կիսաճամփին: Այս «օժանդակ» մարքսիզմն է, որ նրա գեղարվեստական հայացքներին տալիս է մակերեսային բնույթ, երբ նա հայտարարում է, թե պետք է «**աշակերտել**» կլասիկներին... և խորապես ճանաչել մեր նոր կյանքը»: Այստեղ ևս մի ճեղքվածք կա, որ տալիս է «օժանդակ» մարքսիզմը: Դե, արդեն երկու տեսակի վատ միացումներ կան, որոնք ճեղքվածք ունեն: Գեղքվածք տալիս է մեկ՝ օրգանական, բայց թուլակազմ ամբողջությունը և մեկ էլ զանազան տեղերից իրար բերած մեխանիկորեն իրար կպցրած մասերի ամբողջությունը: Ստ. Զորյանը մեխանիստական միացումներ է անում: Նա չի նկատում, որ հին ու նոր «կյանքի», կլասիկների և ներկա օրերի միացումը պիտի լինի օրգանապես: Որ կլասիկները պիտի ենթարկվեն դիալեկտիկական վերամշակման քննադատության և **օգտագործման** մեջ:

«Օժանդակ» մարքսիզմն ու «այնուամենայնիվ» գրական մասնագիտացումը չեն կարող դիալեկտիկական ամբողջություն տալ: Մարքսիզմը մաս չէ, օժանդակ, մեխանիկական մաս, այլ նա ամբողջովին պարփակում է այն գրական մեթոդը, որ կոչվում է պրոլետարական ռեալիզմ: Ուրեմն ի՞նչ է հետևում այս ամենից: Այն, որ Ստ. Զորյանը չի ընդունում տասներեքամյակի նվաճումները, «հետքը»: Նա չի ընդունում, որ մեր նոր կենցաղը յուրահատուկ հատկանիշներ ունի և հին կենցաղագրության մեթոդներն ավելորդ են հիմա: Որ կլասիկներին աշակերտելը մեզ տանում է հին բուրժուական ռեալիզմի ճանապարհով: Որ պրոլետարական ռեալիզմի համար անպետք են լուսանկարչական պորտրետները: Լավագույն դեպքում Ստ. Զորյանը լուսանկարիչ պորտրետիստ է — միջինը լուսանկարչության և նկարչության:

Արդո հարցը: Ոչ ոք դեմ չէ սիրո պատկերացման: Պետք է միայն սերը նկատել իբրև սոցիալական երևույթ, այլ ոչ թե հոգենյարդաբանական, ինքնագո հարց: Աշխարհայացքի հարց: Իհարկե, աշխարհայացքը ջուր չէ, որ գլուխը լցնես: Իհարկե, դժվար հարց է: Բայց չի կարելի կես գիշերվա հոգնած ժամի արագ քվեարկությամբ անցկացնել և ընդունելով գնալ տուն: Պետք է սկսել խորանալ. Առհասարակ պետք է թողնել (խոսքը ամենքիս մասին է) կրկնակոշիկներով մարքսիզմի բնագավառը մտնելու դենդիական մաներները, լավ է հաճախ թողնել կյանքի ամբիոնը, գալ նստել մեզ հետ նրա նստարանների վրա և ուսուցանելուց առաջ ուսանել:

Թեմատիկան: Գյուղացիական թեմատիկան վատ չի և բանվորական թեման՝ լավ — երկուսի մեջ էլ վատը տվյալի ինքնանպատակությունն է (պսիխոլոգիզմ, էսթետիզմ, բիտալիզմ, բիոլոգիզմ, սոցիոլոգիզմ) և լավը՝ հասարակականապես նշանակելիությունը: Պատկերման մատերիալը միջոց է, ոչ նպատակ, իդեական մատերիալը նույնպես: Ձևի և բովանդակության ներդաշնակությունը դեռ ոչ լիովին արդարացնում են իրենց իբրև այդպիսին: Գրվածքի նպատակն է իրականության գործոն գնահատությունը (այո՛ր, այո՛ր, խստորեն բարձր գեղարվեստականությամբ):

Մեծ ստիլ, մոնումենտալ, — ահա թե ուր ենք գնում: Միության նավը շարժվում է դեռ (և պիտի շարժվի շարունակ) և իր այրումի մեջ այսինչ մեքենայի այսինչ պտուտակո՛ւյս շարժվում է և կրում է նավի ամբողջական շարժման շորշոփը: Թո՛ղ որ նոր մարդը անշունչ պտուտակ չի անկենդան նավի մեջ մեքենայապես կապված:

Ամենաստատիկ և լուսանկարչական քաղբենին անգամ, որ ասում է, թե «այսօր բանկոռպը շաքարի նորման բարձրացրել է մի կիլոյի»՝ ուրիշ խոսքով նա ասում է. «ինդուստրացման և գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման և ևսյպիտալիստական շրջապատման պայքարի մեջ մարդ գլուխ 200-ական գրամ հաղթանակ տարանք»: Նա դրանով արտահայտում է (օբյեկտիվորեն) մեր ժամանակի պրոլետարական ռեալիզմ և նրա պաֆոսը: Միայն «դերասանին» (գրողին) է մնում զգալ և զգացնել տալ այդ պաֆոսը և «միջանցուկ» գործողությունը:

Իմ անձնական կարծիքն է, որ մեր պրոլետարական ռեալիզմը պիտի կրի այդ պաֆոսը, որի մեջ պիտի զգացվի նոր հերոյիկայի ներքին ռիթմը, որով հևում է համաշխարհային հեղափոխության ընթացքը, որը հիմնկվանից զգացնում է այն կայծակնային ջղաձգումները, որով պիտի մի օր ցնցահարվի ամբողջ աշխարհը:

Ամսիս 22-ին, Կոլտուրայի տանը, Հյուսիսային Կովկասի Կապելլան, ղեկավարությամբ Ի. Ֆ. Կավալենկոյի և օժանդակությամբ երաժշտագետ Ռոմանոս Մելիքյանի, հանդես եկավ Կոմիտասի երգերի կատարումով: Երեկոն նախաձեռնել էր Գեղաշխը:

Նախ երևույթը: Հյուսիսային Կովկասից եկած ռուս երգեցիկ խումբը ուրախությամբ հանձն էր առնում հանդես գալ օտար երգերի երեկույթում, իրեն օտար հասարակության առաջ և ապա չորս փորձով պատրաստում է տասներկու երգ, այն էլ Կոմիտասի առանձնահատուկ դժվարությունները հաղթահարելու ռիսկով:

Մեծապես գնահատելի է այդ երևույթը իբրև կոլտուրական մերձեցման, իրար ճանաչելու հիմնալի միջոց: Կապելլան այժմ իր տրամադրության տակ ունի հայ ժողովրդական երգերի մի ամբողջական շարք, որով նա կարող է հանդես գալ Ռուսաստանում ծանոթացնել հեռավոր մի ժողովրդի երգերի հետ:

Կապելլան մեծ չէ՝ 15 հոգի, երկսեռ, ունի հրաշալի բասեր՝ հազվագյուտ Անդրկովկասի համար, արծաթաձայն տենորներ և ախորժալուր սոպրաններ և կոնտրալտեր: Օրգանական ամբողջությունը, կատարման թեթևությունը ու չափի զգացումը Կապելլայի նվաճումների ամենից աչքի ընկնող կողմն են:

Ահա այս հազվագյուտ հատկության Կապելլային վիճակվեց կատարել Կոմիտասի նյուանսներով հարուստ ժողովրդական երգերը:

Երեկոյի սկզբում հանդես եկավ ընկեր Ռուբեն Թերլեմեզյանը մի զեկուցումով՝ Կոմիտասի գործի մասին: Նա բնորոշեց Կոմիտասին իբրև մի երաժշտի, որը լրջորեն ու խոր ուսումնասիրեց ժողովրդական երգը և տաղանդով մշակեց ու ներդաշնակեց այն, իր ներդաշնակության տալով ուրույն ձև՝ հիմնական եղանակից հանելով ներդաշնակության ոգին, կոլորիտը, ստեղծելով օրգանական և ոչ մեխանիկական ներդաշնակություն: Իր զեկուցման վերջում ընկ. Թերլեմեզյանը շեշտեց, որ Կոմիտասի ճիգերն ու վերաբերմունքը դեպի ժողովրդական երգը կարող է օրինակ ծառայել մեր երաժիշտների համար իբրև լրջմիտ վերաբերմունք դեպի նման գործը:

Կապելլան երգում էր հայերեն բառերով և այդտեղ, հասկանալի է, նրա համար անհաղթելի բաներ շատ կային լեզուն, ռիթմական մի քանի առանձնահատկություններ, ընդլայնած սեկունդների որոշ հնչունավորումը և այլն: Բայց մեզ հետաքրքրողը, իհարկե, այդ չէր: Կարելի է ասել, որ խումբը դեռ չի լսել իր երգերի կատարումը և ոչ մի հայ երգչի բերանից: Բայց չնայած դրան Կապելլայի կատարած համարները բացառությամբ մի երկուսի միանգամայն հաջող էին իբրև երաժշտական գործ: Ոճային «Լուսնակըն անուշը», յուրահատուկ «Գարուն

ա, ձյուն ա արել», «Քաղիանը», «Կուժն առա», «Շողեր ջանը» ոչ մի բանով ետ չէին մնում մեր լսած լավագույն կատարումից իբրև հայերեն երգեր առհասարակ, իսկ երաժշտական տեսակետից անթերի էին: Վերոհիշյալ երգերի յուրահատուկ ուժով, բասերի, տենորների և մյուս ձայների ֆուգային հաջորդականությունը, հայ ժողովրդական երգի կտրտված և խաղացկուն բնույթը տրվեց ներդաշնակ և իմաստավոր ամբողջությամբ: Թերևս թերի էին «Խումար պառկե», որի ուժով սխալ էր, ինչպես նաև «Իմ չինարին», որի հանգման վանկերը փոխանակ շեշտելու, կտրվում էին, կամ «Շողեր ջանը», որ երգվեց մի քիչ արագ տեմպով:

Առանձնապես նշելի էր ղեկավար ընկ. Կավալենկոյի հմուտ ղեկավարությունը, որը այս փոքրիկ, բայց բավականին դժվար համարների մեջ կարողանում էր իր ձեռքում պահել խումբը և միացնել ու ամբողջացնել:

Երեկոն մեծ հաջողություն ունեցավ, և Կապելլան արժանացավ հասարակության բուռն ծափահարությունների:

ԽՈՐՀՈՒՐԴՆԵՐ ՍԿՍՆԱԿ ԳՐՈՂԻՆ

(Օչերկ, պատկեր, պատմվածք)

Սկսնակ բանաստեղծն ու արձակագիրը երկար ժամանակ չեն կարողանում գտնել իրենց ընտրած նյութի մշակման, գեղեցիկ պատկերացման միջոցները, ձևերը և հաճախ տարիներ է քաշում մինչև գլխի են ընկնում, որ պետք է ուսումնասիրել իրենց ընտրած ճյուղը:

Եվ իրոք՝ եթե երաժշտությունը, նկարչությունը, արձանագործությունն ու ճարտարապետությունն ունեն իրենց թեորիան՝ օրենքները, անգամ կանոնները, գեղեցիկ գրականությունն էլ իր օրենքներն ունի:

Իհարկե, չի կարելի ասել այնպիսի օրենքներ, կանոններ, որ բոլորովին կաշկանդեն գրողի ստեղծագործական ազատությունը, բայց գոնե ընդհանուր սկզբունքներին, գրվածքների ձևերի ընդհանուր գիտելիքներին պետք է ծանոթ լինել:

Սկսենք պրոզայիկ գրվածքներից:

Պրոզայիկ գրվածքներից ամենահասարակը օչերկն (ակնարկն) է: Ո՞ր գրվածքն է կոչվում օչերկ:

Երբ հեղինակը իր տեսած կյանքի մի երևույթ նկարագրում է այնքան պարզ ձևով, որի մեջ չկա մի պատմողական շղթա, հատուկ հանգույց, զարգացում և լուծում, այլ ավելի շուտ իր տեսած բաների (մի կոլխոզի, ջրանցքի բացման, մի

գործարանի կյանքի և այլն) հասարակ նկարագրությունն է, — դա կոչվում է օչերկ: Հեղինակն այստեղ հաղորդում է մեզ իր տեսածի մասին հավաքած դիտողությունները, չի կամենում տեսածի ճշգրիտ մասերը խանգարել **հնարովի ֆաբուլայով**, փոխել հարմարեցնել այն կարգը, որով ընթացել է իր տեսածը. մի խոսքով ոչինչ չի հորինում, սարքում:

Օչերկից ավելի բարդ տեսակը պատկերն է: Պատկերը ներկայացնում է հեղինակի տեսած կամ երևակայած կյանքի փոքրիկ կտորը, որ հեղինակը մշակել է, հարմարեցրել է, որի նյութը հաճախ ինքն է հորինել: Պատկերը կարող է իր նյութով նման լինել հեղինակի տեսածին կյանքի մեջ, բայց նա հաճախ ենթարկվում է փոփոխության. հանվել են իրականի, տեսածի ավելորդ մասերը, ավելացրած են հնարովի, ստեղծած մասերը (ուրիշ բան է, որ հեղինակի ստեղծած, հորինած մասերը պետք է իրականի նման լինեն): Պատկերի մեջ հեղինակը մտցնում է մի որևէ գաղափար, միտք, իմաստ և ուզում է, որ կարդալով նրա պատկերը մենք մի որոշ տպավորություն ստանանք նրանից: Ահա այդ տպավորության համար է, որ նա իր տեսած իրական կյանքի բազմաթիվ մանրամասերից ջոկում, վերցնում է իր համար **կարևորները**, ուրիշ խոսքով **սարքում է իրականությունը**:

Պատկերից ավելի հարուստ ձև է պատմվածքը: Հեղինակը պատմում է մի դեպք սկզբից մինչև վերջը:

Մեզ այստեղ հետաքրքրողը կյանքի այդ դեպքի հաջորդական շղթան է, թե ինչպես սկսվեց, ինչպես գնաց, զարգացավ և ինչով վերջացավ այսինչ դեպքը: Այստեղ հեղինակի գործածած ձևը դեպքերի հաջորդականությունն է, պատմողական էլեմենտը — հակառակ պատկերի, որի էությունը էլեմենտի նկարագրությունն է: Իհարկե, պատմվածքի մեջ հեղինակը տեղ-տեղ հարկը պահանջած ժամանակ մի տեսակ դեպքերի ընթացքը կանգնեցնում է և սկսում է մի երևույթ, առարկա, տեսարան նկարագրել, ուրիշ խոսքով պատկեր մտցնել պատմվածքի մեջ: Բայց այդ պատկերը նախ երկար չի լինում, և ապա պատմվածքի ուժը, ծանրության կենտրոնը մնում է դեպքերի շղթան, այսինքն ինչ պատահեց, հետո ինչ և ինչով վերջացավ:

Հեղինակն իր պատմվածքում ներկայացնում է մի որևէ դիպված, որին մասնակցում են մի կամ մի քանի հերոսներ: Այնտեղ նա պատկերացնում է նախ արտաքին մի քանի հանգամանքներ, պարագաներ. այսինքն բնակարան, բնություն, գնացք, նավ և այլ տեղի պարագաներ, ժամանակը, հագուստ, կահավորություն, գործիքներ և այլն, որոնց մեջ հանդես են գալիս հերոսները:

Զպետք է չափազանցել այդ պարագաների նկարագրությունը, այլ պետք է աշխատել այն չափով մեջ բերել, որ չափով որ դրանք **բնորոշում են** հերոսին կամ հերոսներին:

Ամենաշնչին, բայց ճշգրիտ գիծը հերոսի դեմքի, հագուստի, ձայնի կամ խոսելու ձևի մասին հետաքրքիր և կարևոր են, եթե միայն բնութագրում են նրան: Եվ ինչքան կարճ, բնորոշ է այդ գծերի նկարագրությունը, այնքան հաջող է գրվածքը: Երկար և անպետք մանրամասերի նկարագրությունը գրվածքը վեր է ածում ձանձրալի պատկերի և թուլացնում է պատմվածքի ընթացքը:

Հերոսներն ապրում են միջավայրի մեջ: Ուրեմն և պիտի ներկայացվի նաև այն կապը, որ նա ունի իր միջավայրի հետ: Միջավայրը նրան շրջապատող հասարակության անդամներն են, զանազան մարդիկ, որ գործի, աշխատանքի և այլ հանգամանքներով կապված են հերոսի հետ: Հեղինակն իր հերոսին չպիտի կտրի այդ միջավայրից, այլ ընդհակառակը, պետք է միջավայրով միասին տա: Այստեղ էլ հեղինակը իր պատմվածքում տեղ քիչ ունի մանրամասն ներկայացնելու այդ միջավայրը՝ իր սովորություններով, ձգտումներով, շահերով, նախապաշարումներով և այլն: Բայց նա կարող է միջավայրից բնորոշ մասեր թռուցիկ կերպով ներկայացնել, որովհետև առարկաներից ավելի շատ մարդիկ և նրանց հարաբերություններն են բնորոշում հերոսին:

(Բովանդակություն, պլան, մշակում)

Մարդկային խոսքը որպեսզի գրվածքի վերածվի, նա պետք է մշակվի երեք կողմով. 1) բովանդակություն, 2) պլան և 3) շարահյուսություն:

Հեղինակը պետք է, իհարկե, մի բան ունենա արտահայտելու: Չի կարելի գրիչ վերցնել և անհաշիվ գրել, թե տեսնենք ինչ դուրս կգա: Պետք է որոշել գրվածքի թեման, այն առարկան, որի մասին ուզում է հեղինակը գրել:

Ասենք որոշվեց, հեղինակն ուզում է գրել Լենինի մասին: Սա կլինի թեման: Բայց սա էլ քիչ է: Լենինը բարդ նյութ է, բազմակողմանի: Լենինի մասին կարելի է գրել զանազան տեսակետներից: Լենինը իբրև ընդհատակյա գործիչ, Լենինը իբրև էմիգրանտ, Լենինը աքսորական, Լենինը կուսակցության պարագլուխ, իբրև կառավարության անդամ, Լենինը մասնավոր կյանքում և այլն:

Այնպես որ՝ թեման պետք է լավ որոշել, ապա թե ոչ կընկնենք սար ու ձոր, և մեր գրվածքը կթողնի հեղհեղուկ, անորոշ, խառն տպավորություն:

Գեղարվեստական գրվածքի թեման հաճախ կոչվում է սյուժետ: Ահա այս սյուժետի մշակման մասին պետք է խոսենք այս անգամ:

Պետք է սյուժետը ճիշտ որոշել, ապա թե ոչ կարող ենք ընկնել երկու սխալի մեջ. կամ ավելորդ բաներ կգրենք, կամ պակաս բաներ կթողնենք:

Ավելորդ մասերն ընթերցողին շեղում են գլխավորից, տպավորությունը թուլացնում են, հոգնեցնում: Պակաս թողած մասերն էլ չեն թողնում այն

տպավորությունը, որ հեղինակն ուզում է: Պարզ է, ուրեմն, թե ինչքան մեծ նշանակություն ունի սյուժետի մշակումը:

Բայց ինչպես պետք է մշակել սյուժետը: Պետք է պլան կազմել: Այսինքն՝ գրվածքի բովանդակությունը, տվյալ դեպքում սյուժետը բաժանել իր բաղկացուցիչ **մասերին**: Ապա պետք է որոշեք, թե մասերը **որը որից ավելի կարևոր է** և վերջապես պետք է մի **հաջորդական կարգ** սահմանել թե այդ մասերը ինչպես դասավորենք իրար հետևից:

Որքան էլ որ սյուժետը (թեման) պարզ լինի՝ միևնույն է, նա մասերի է բաժանվում: Եվ այդ մասերն են, որ կազմում են վեպերի գլուխները, պոեմների դրվագները, անգամ փոքրիկ բանաստեղծությունների տները (այս վերջինը լավ պետք է նկատել, այստեղ էլ նշանակություն ունեն մասերը):

Եթե սյուժետը պատմվածքի մեջ է՝ ապա նրա մասերը ժամանակագրական կարգ կունենան: Այլ է, եթե դատողություն է, բացատրություն — այստեղ մասերի կարգը տրամաբանական է: Իսկ եթե սյուժետն արտահայտելու է մի ապրումն, ապա նրա մասերի մեջ վերջին մասն է գլխավորը, այսինքն ուր հեղինակը կենտրոնացնում է ուժեղ զգացմունքի թափը:

Ուրեմն այսպես, սյուժետը բաժանել մասերի, ընտրել մասերից ավելի կարևորները, նվազ կարևորները և դասավորել ըստ աստիճանավորման, հաջորդական կարգով:

Երբ այսպես գրվածքի սյուժետն իր մասերով դասավորված է՝ պետք է անցնել գրելուն, այսինքն շարահյուսելուն: Բայց ինչպես գրել, ինչ է մնում այնուհետև:

Պետք է գտնել նպատակահարմար ձևը շարահյուսության գրելու: Այնպիսի ձև, որ ազդի ընթերցողի մտքին ու զգացմունքներին: Առանց սրան՝ լավ դասավորած սյուժետը չոր ու ցամաք բան կդառնա:

Բացի սյուժետը գրվածքն ունի իր գաղափարը, իդեան, այսինքն մտքեր, որ ընթերցողի մեջ զարթնում են գրվածքի **հիման վրա** կամ նրա ազդեցությամբ:

Առաջին դեպքում (հիման վրա) գաղափարը բխում է գրվածքի բովանդակությունից, **տրամաբանորեն**: Երկրորդ դեպքում գաղափարը ներշնչվում է: Հեղինակն ազդում է ընթերցողի **հոգուն ընդհանրապես**: Վերջին դեպքը վերաբերում է **գեղարվեստական** գրվածքներին:

Հեղինակը հաճախ ինքն է ձևակերպում իր գրվածքի գաղափարը:

Առակների մեջ դա տրվում է իբրև բարոյախոսություն, իսկ գեղարվեստական գրվածքների մեջ գաղափարը տրվում է **պատկերների, տեսարանների միջոցով**:

Հետո պետք է հոգալ և վերնագրի մասին:

Վերնագիրը մի տեսակ հավաքում, մի խոսքի մեջ խտացնում է գրվածքի

ներքին ամբողջությունը: Նա արտահայտում է կամ գրվածքի թեման, կամ գաղափարը:

ԴԻՍԿՈՒՄԻԱ ՄԵՐ ԱՐԴԻ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՇՈՒՐՋԸ

Այսօր խոսվում է մի շատ դժվար խնդրի, մեր նորագույն բանաստեղծության մասին: Խնդիրն այն է, որ դեպի բանաստեղծությունը մենք ունենք մի ընդհանուր պահանջ, որը բոլոր էպոխաների ժամանակ էլ միևնույնն է. մի ճշմարտություն կա բանաստեղծության մասին. այդ այն է, որ բանաստեղծությունը բանաստեղծի բարձրագույն մտածողությունն ու խոսքն է իր զգացմունքների մասին: Դա իր խղճի ձայնն է, նրա խոստովանանքը: Եթե բանաստեղծությունն անկեղծ է գրված, նրա ուղիղը — սխալը մի կողմ թողած, պիտի իմանանք, որ դրանից դենը, դրա տակը նա էլ ասելիք չունի:

Էպիքական գրվածքների մեջ հեղինակներն համեմատաբար ավելի հնարավորություն ունեն օբյեկտիվ լինելու. նրանք իրենց հերոսներին խոսեցնում և գործել են տալիս, ու եթե մենք չենք հավանում, հեղինակն ասում է. «Ես էլ չեմ հավանում, սակայն կյանքն այսպես է»: Բայց երբ բանաստեղծն է խոսում, նա իր անունից է խոսում, բայց, իհարկե, բանաստեղծությունը չի կրում պոեմի, վեպի բնույթ, եթե լիրիկական է:

Ամեն մի գրվածքում, առանձնապես բանաստեղծության մեջ օրիգինալություն, ինքնուրույնություն է պահանջվում: Ուրիշներից թեմաներ, ձևեր վերցնելը խարազանվում է: Բանաստեղծը պիտի լինի անհատական, այսինքն՝ հասարակական երևույթների անձնական արտահայտիչը, ինչպես ինքն է ըմբռնում հասարակական շարժումները, արտաքին աշխարհը: Եթե անհատական այս մեթոդը ժխտվում է, ուրեմն նա ստիպված պիտի լինի ուրիշի ասածները կրկնել: Մի դժվարություն կա բանաստեղծության մեջ: Բանաստեղծն ապրում է միջավայրում, յուրացնում է իր միջավայրի միտքը, զգացմունքները, գաղափարները, նա կազմակերպվում է իբրև իր էպոխայի արտահայտիչ. բայց ստեղծագործելիս նա իր այդ մտքերն ու զգացմունքներն արտահայտում է ոչ գիտակից, արթուն վիճակի մեջ, հաճախ ենթագիտակցաբար:

Եթե ամեն բան պատրաստ է իր մտքում և նրա միտքն արթուն է, թե այսինչ, այնինչ բանը պիտի գրեմ, դա չի լինի բանաստեղծություն, այլ դատողություն, որի դեմ խոսեց գեկուցողը¹:

Ուրիշ դժվարություն էլ կա: Երբ է բանաստեղծը երգում: Նա երգում է «հետո», «կյանքից հետո», նա մի ժամանակ սպասում է մինչև դեպքերը հասունանան, ապա կարտահայտի: (Ն. Զարյան — դա թեմային է վերաբերում): Ոչ, դա ապրումներին է վերաբերում (Վ. Գրիգորյան — որից զուրկ է

Ն. Զարյանը), (ծիծաղ) և ոչ թեմային: Պետք է խոսել բանաստեղծության տեսակի մասին: Կա խրոնիկյորական բանաստեղծություն, հրապարակախոսային բանաստեղծություն՝ գրված օրվա խնդիրների շուրջը: Ամեն ժամանակ էլ եղել է այդ բանաստեղծությունը, մեր ժամանակում էլ պիտի լինի: Մենք խոսում ենք, սակայն, ընդհանրապես բանաստեղծության մասին: Պոեզիան այն ժամանակ է հանդես գալիս, երբ ապրումները խորն են, վատ պոեզիան չի կարողացվում (**Ֆուլակ Խանզադյան** — վատ պոեզիա չկա. կա պոեզիա, կամ չկա): Կյանքը ըմբռնելուց հետո բանաստեղծը որոնում է ձևը և ապա պատկերավորում է: Սակայն մեր կյանքն ամենուրեք կամպանիոն ձևով է գնում: Այսօր կոլեկտիվ տնտեսությունների կամպանիայի գծով է գնում: Կամպանիայի հետ էլ կապված է մեր գրականությունը: Թիֆլիսում, «Զարյա Վաստոկայում» վերջերս լույս տեսավ իմ կարծիքով ոչ մի կոչման բարձրության վրա չկանգնած մի հոդված, թե՛ գահլաներս գնաց թուրք կնոջ չադրայի մասին գրվածքներից: Խոսքն ահագին քանակությամբ տպված օջերկների մասին էր: Լրագրերում շարունակ և անվերջ տպվում են օջերկներ, հոդվածներ կնոջ չադրայի մասին, իսկ երբ հանդես է գալիս վերջապես գեղարվեստական գրվածքն այդ մասին՝ արդեն խմբագրություններն ու ընթերցողները «հոգնած» են: Ո՛վ է մեղավոր: Ինչո՞ւ են շատ տպում այդ հոդվածներից կամ ինչո՞ւ չեն զանազանում պարզ հոդվածն ու գեղարվեստական գրվածքը և ամեն մի տեսակն իր տեղը գնահատում:

Նախ օջերկ է գրվում, հետո պատկերը, ավելի բարձր և բարդ տեսակները (**Ֆ. Խանզադյան** — կան օջերկներ, որոնք գեղարվեստական լավ գործեր են): **Դ. Դեմիրձյան** — ոչ, օջերկը չի հասնի գեղարվեստական գրականությանը: (**Ֆ. Խանզադյան** — կիսանի, Կորուլենկոն հասցրել է): Կյանքը պահանջում է, որ նյութի մասին հազար մարդ գրի: Կոլխոզի մասին եթե շատ մարդ գրի, էլի կասեն գահլաներս գնաց: Կոլխոզի մասին կա՞ գեղարվեստական տաղանդավոր գրվածք (**Ֆուլակ Խանզադյան** — օջերկն էլ կարող է գեղարվեստական լինել): Կարող է, բայց, ոչ բարձր գեղարվեստական. հասարակ թղթակցությունը կամ օջերկը համարյա նույնն են, նրանք չեն բավարարում մեր գեղարվեստական բարձր ու բարդ պահանջներին: Սակայն առհասարակ էպիգոնություն անվանել մեր շրջանի բազմաթիվ գրվածքները, սխալ է: Եղել են մեծ վարպետներ, որոնք ունեցել են իրենց էպիգոնները: Թողեք ուրեմն բանաստեղծին իր անհատական ճանապարհով գնա: Ես ստանում եմ իմ տպավորությունը, մի ուրիշը՝ իրենը: Ամեն մեկը թող արտահայտի իր տպավորությունը: Բազմազանություն պետք է թույլ տալ բանաստեղծության մեջ, այլապես էպիգոնության մեջ կընկնենք:

Մի կողմից սխեմատիզմն է քննադատվում, մյուս կողմից՝ սուբյեկտիվիզմը: Գրողը պետք է ցույց տա իր օրիգինալությունը, անհատական մեթոդը, իր անհատական կոլորիտը, ոճը:

Հետո պիտի ասեմ, որ շատ են հարձակվում արևելյան «Էկզոտիկայի» վրա: Կարծես եվրոպայում ենք ապրում (Չայն — տասնհինգ տարով եվրոպայից առաջ ենք): Մենք ապրում ենք Խորհրդային Միության մեջ, որն իր մեջ ընդգրկում է այնպիսի ցեղեր, ժողովուրդներ, որ ձեր եվրոպական սոնետներից ոչինչ չեն հասկանում: Վերցրեք կազակները, թուրքմենները և այլն: Նրանք կհասկանան ձեր սիմֆոնիան, սոնատը կհասկանան: Անցեք թառի խանութները և տեսեք ինչ հաջողություն ունի թառի վաճառքը, չեք անգոսնի թառը (**ԽՆԿՈ Ապեր** — Դերենիկ, ամբողջացրու ասածդ), **Դ. Դեմիրճյան** — ես իմ ասածն եմ ասում, դու արի ամբողջացրու: (**ԽՆԿՈ Ապեր** — իմ հերթին ես կգամ և կամբողջացնեմ):

Երբ խոսում են արևելյան էկզոտիկայի մասին, պետք է քիչ էլ մեր տեղական կոլորիտը նկատի ունենալ: Վախենում եմ, որ **Ա. Վշտունու** չինական կոլորիտի մասին խոսելիս ընկնենք ծայրահեղության մեջ, չուզենանք անգամ տեսնել ոչ մի ուղտ, ոչ մի հողե պատ: Մենք գնում ենք դեպի նոր կուլտուրա, սակայն փոխանցման շրջանում դեռ: Ինդուստրիայի մեջ ինչ նվաճումներ դեռ անում ենք, պիտի երգենք, բայց հինն էլ չպետք է մոռանանք: Մի կողմից դեմ են արևելքի էկզոտիկային, մյուս կողմից՝ չեն թողնում երգեն տրակտորը: Թումանյանի հորովել երգող գյուղացին եզն է երգում, նոր բանաստեղծը՝ մեքենան, իսկ դա չի նշանակում, որ նրանք երգում են աշխատավոր մարդուն: Իհարկե, նշանակում է: Ուրեմն դրան դեմ չպիտի լինել:

Այսօրվա զեկուցումը մի շարք թյուրիմացությունների տեղիք տվեց: Գ. Վանանդեցին հարցերը հետաքրքիր դրեց, բայց չլուծեց. սպասենք, թե վերջին խոսքում Վանանդեցին ինչ է ասում: Ես չեմ համարում մեր բանաստեղծությունը կրիզիսի շրջանում: Մեր բանաստեղծությունը վերջին երկու տարվա ընթացքում դուրս է եկել կրիզիսի շրջանից, կտրված, աղիքային ձևով բանաստեղծություն գրելուց: Արդեն երևան են եկել նոր դեմքեր՝ Ս. Տարոնցի, Կոմունի, Աղավնի, Վահունի և այլն, որոնք իրենց ձևերի մեջ նվաճումների են հասել: Ես մեր շրջանը չեի անվանի կրիզիսի շրջան, սակայն որոշ անհամարձակություն կա. եթե մեր բանաստեղծներն ավելի համարձակ, բազմազան արտահայտվեն, կազատվեն և սխեմատիզմից, և էպիգոնիզմից, և այլ հազար մեղքերից, որ թվեց ընկեր Գ. Վանանդեցին:

ՆԱՄԱԿ ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՆ

Թույլ տվեք «Խճորհրդային» ՀՀայաստան»-ի միջոցով հայտնելու իմ խորին շնորհակալությունը ՀՍԽՀ Ժողովրդական Կոմիսարների Խորհրդին և Լուսավորության Ժողովրդական Կոմիսարիատին այն ուշադրության և պատվի

համար, որին արժանացրին ինձ իմ գրական գործունեության 35-ամյակի առթիվ¹:

Իմ խորին շնորհակալությունն եմ հայտնում նաև Հայաստանի, Վրաստանի և Ադրբեջանի բոլոր բանվորական, պրոֆմիութենական, գրական, հասարակական և արվեստի կազմակերպություններին և բոլոր նրանց, ովքեր անհատապես իրենց ուշադրությունն արտահայտեցին անձամբ և հեռագիրներով:

Թույլ եմ տալիս ինձ, օգտվելով ներկա առիթից, պարզել իմ տեսակետը նման ակտերի նշանակության մասին:

Հոբելյանը ես նկատում եմ՝ եթե մի կողմից որպես քաջալերանքի նշան, մյուս կողմից՝ դա համարում եմ մի ակտ հասարակական ստուգման, գնահատման և պարտադրանքի:

Որո՞նք են այդ պարտադրանքները գրողի վերաբերյալ:

Դասակարգային մեծ մարտերի ներկա վճռական մոմենտում, երբ ԽՍՀՄ բանվոր դասակարգը հաղթականորեն սոցիալիզմ է կառուցում, և երբ բոլոր երկրների բանվորները հերոսական կռիվ են մղում նույնն իրականացնելու համար ամբողջ աշխարհում՝ այժմ ավելի քան երբևէ՝ գրողը կանգնում է գերազանցապես լուրջ խնդիրների առջև:

Մեր ժամանակի գրողը նախ և առաջ իրեն և իր գրականությանը պետք է տա նոր դեր ու դիրքավորում:

Բանվորի և կոլտնտեսականի մեջ տեսնել ստեղծագործող նոր մարդը. ապրել, գործել, պայքարել նրանց հետ, նորոգվել նրանց հետ, նորոգել նրանց, նրանց այսօրվա նախատիպերի մեջ նկատել նրանց պատմական մեծ ֆիզուրան ու դերը ապագայում, ընդգրկել մեր մեծ էպոխան, ըմբռնել նրա պատմական և առօրյա պրոցեսների նշանակությունը, ճանաչել այդ իրականությունը և պատկերելով միաժամանակ կազմակերպել նրան, կարևոր մի ազդակ հանդիսանալ սոցիալիզմի կառուցման — ահա նորատիպ գրողի խնդիրն իր վերաբերմամբ և միաժամանակ նրա սոցիալական պատվերը:

Եվ նորատիպ գրողը կարող կլինի այդ անել, եթե նա իրեն առաջադրված խնդիրների մեծությանը թափանցելու և հաղթահարելու համար զենք կընտրի մարքս-լենինյան ուսմունքը, դիալեկտիկական մատերիալիզմի մեթոդը: Սա նշանակում է զինվել թե տեսությամբ և թե պրակտիկայով, որոնց միասնությունը ուժ կտա դառնալու կարևոր լծակ սոցիալիստական շինարարության մեծ գործում կողք կողքի պրոլետարիատի հետ:

Սակայն մեր էպոխան իր մեծ վերելքի ընդհանուր շարժման մեջ, որոշ էտապներում ունի նաև իր ընթացիկ, կոնկրետ ու հրամայական խնդիրներ, որոնց առջև կանգնում է ժամանակիս գրողը:

Սոցիալիստական շինարարության հսկայական ծավալը, ինդուստրացման և գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման տեմպերը, մեր մեծ Միության գիգանտային վազքը դեպի սոցիալիզմ՝ նեպի ներկա շրջանում խիստ սրել է դասակարգային պայքարը երկրի ներսում և աշխուժացրել իմպերիալիզմի ինտերվենցիոն պատրաստությունները ԽՍՀՄ-ի դեմ՝ մեր սահմանների շուրջը: Ամեն տեսակի հակախորհրդային դավադրական ուժեր (պրոմպարտիա, կոնդրատնաշինա, մենշևիկ ինտերվենցիոնիստները և այլն, մեր երկրում հատկապես դաշնակցությունը) լծվել են Անգլիայի, Ֆրանսիայի և իմպերիալիստ պետությունների կառքին և կամենում են տապալել խորհրդային իշխանությանը: Այսօրվա մեր իրականությունն ամեն խորհրդային գրողի (ինչպես և քաղաքացու) դրել է կոնկրետ և խստագույն, որոշ երկընտրանքի առջև. կամ՝ պրոլետարիատի հետ, կամ՝ նրա դեմ: Պատմական այս գերագույն մոմենտին, երբ ամբողջ աշխարհում բարձրանում են մարտական պրոլետարիատի բարիկադները կապիտալիզմի դեմ, վերանում են «լոյալ», «միջին դիրքերը», գրողը պետք է խիստ որոշ դիրքավորվի: Բնչ է գրողներիս պարտականությունն այս պատմական գերագույն մոմենտին:

Ես, որպես գրող՝ իմ հասարակական գնահատման և պարտադրանքի ներկա ակտում ընդունում եմ պրոլետարիատի սոցիալական պատվերը և գրվելով գինակից պրոլետարական գրականության՝ կանգնած պրոլետարիատի հետ բարիկադի այս՝ կողմում՝ իմ ուժերը դնում եմ ի սպաս պրոլետարական կուլտուրայի, սոցիալիզմի կառուցման մեծ գործին:

ՀՐ. ԲՈԳԴԱՆՅԱՆԻ ՀԱՄԵՐԳԸ

Ամսիս 19-ին Կուլտուրայի տանը հանդես եկավ Պետական Կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, ջութակահար Հրաչիկ Բոգդանյանը (դասարան Լեկկերի):

Հ. Բոգդանյանի կատարած համարները կարևոր էին այն տեսակետից, որ հանդես եկան ջութակային գրականության տարբեր դժվարություններով (Բախ, Պագանինի): Դա միաժամանակ բնութագրում է նաև իրան, ջութակահարին: Որքան ծանրակշիռ և կաշկանդիչ են Բախի ներքին դժվարություններն ու բարձր երաժշտականությունը ջութակահարի համար, նույնքան Պագանինին հնարավորություն է տալիս նրան դրսևորել գոնե զուտ տեխնիկական առավելությունները: Ահա այս երկու դժվարությունների առանցքում հանդես եկավ Հ. Բոգդանյանը հասարակության առաջ «աշակերտական քննության»:

Անշուշտ, այդ շրջանակում, Բոգդանյանը ցուցաբերեց խոշոր ընդունակություններ: Նա ունի հաճելի, մաքուր տոն, ճիշտ ու համարձակ ձախ ձեռք և

աղեղի բավականին վստահություն և թանձրություն, եթե աչքի առաջ չունենանք առաջին կոնցերտում անխուսափելի մի քանի վրիպումները: Նա «սառնասիրտ» ու հեշտ անց է կենում Պագանինիի «շլինք կոտորող մազե կամուրջները», ունի տեմպերամենտ և որ գլխավորն է՝ պերսպեկտիվներ ապագա զարգացման:

Մի կողմ թողած Բախի «Չակոննայի» լիակատար նվաճումը, որ դեռ վաղ է պատանի նորավարտի համար, անպայման հաջող էին Չայկովսկու կոնցերտի առաջին մասը, գերազանց էր Պագանինիի դժվարին կոնցերտը (որը պիտի համարել նրա ամենամեծ նվաճումը), նմանապես դուրեկան էին Սարասատեի «Անդալուզիան», Բեթհովենի «Թուրքական մարշը» և մի քանի կտորներ:

Հրաշիկ Բոգդանյանն ունի ընդունակություններ, անցել է խստապահանջ և լուրջ շկոլա, տիրապետում է հարուստ տեխնիկայի:

Բոգդանյանի կոնցերտը որոշ փոփոխությամբ կրկնվելու է ամսիս 22-ին բանվորական աուդիտորիայի առջև:

ԹԵՄԱՏԻԿԱՅԻ ԽՆԴԻՐԸ

Պրոլետարական հեղափոխությունը եկավ և ասպարեզից բնագրականության հին թեմատիկան ու առաջադրեց ու ստեղծեց նորը:

Ո՞րն է հարուստ ու բազմակողմանի: Նայած թե ինչն ենք համարում հարստություն և բազմակողմանիություն:

Բայց ինչ որ է՝ բուրժուական գրականությունը ուներ իր սնող մի գլխավոր, առաջատար թեմատիկա, որի «ցանկը» այնքան էլ մեծ չէ: Եթե օրինակ թվենք այսպես — հասարակության և անհատի անտազոնիզմը, վերջինիս պայքարը հասարակության դեմ, ընտանեկան վեպը, որի գլխավոր ֆիգուրան էին անհավատարիմ կինը կամ ամուսինը՝ սրանց մեջ ընկած սիրահարի հետ, հարուստ վաճառականը և չքավոր անգործը կամ արհեստավորը, գյուղի ցեցերը՝ վաշխառուն և չին.վնիկը, կեղեքված գյուղացին, գաղափարական ուսուցիչը, բժիշկը... Տգիտության, նախապաշարումների և դժբախտ սիրո զոհերը... Փողոցային աղքատ մանուկը և բուրժուա բարեգործ երեխան — «ծննդյան պատմություն»:

...Ավելորդ մարդիկ, հուսահատ մարդիկ, հղիացած մարդիկ...

Անշուշտ կարելի է անհամեմատ ավելի բազմացնել այլասերվող բուրժուազիայի և մեռնող մանր բուրժուազիայի տիպերի գալերեյան, բայց կարծում ենք վերոհիշյալ շարքը կազմում է, անշուշտ, հին գրականության թեմատիկայի գլխավոր գրուպան:

Անտարակույս և մեծ է արդիական պրոլետարական գրականության թեմատիկան: Բայց կարծում ենք պրոլետարական հեղափոխության և դիկտատուրայի պայմանները այդ թեմատիկային տվել են յուրահատուկ ուղղություն: Նա չի կարող շատ թափթփվել, տարածվել բմահաճ կերպով: Նա կազմակերպվում է, նա «պլանային է»:

Այսպես թե այնպես, չլինելով սահմանափակ նա ևս ունի իր գլխավոր առաջատար շարքը:

Սոցիալիստական շինարարություն, հեղափոխության շարժիչ ուժը, առաջամարտիկ, նոր մարդը, հնգամյակների հերոսը, սոցիալիզմ կառուցող էնտուզիազիստ, հարվածային բանվորը, կոլխոզնիկը, կոմունիստը, սոցիալիստական շինարարությանը նվիրված գիտնականը, կուլտուրական գործիչը, ազատագրված կինը, պիոները, կոմերիտականը, ապա նաև վնասարար հակահեղափոխականը, փնթվանթացող օպորտունիստը, «ձախ» քյալագյոզը, ծուլ պարագիտը, կուսակցականի քաղքենի կինը և այլն: Ահա մոտավորապես նոր թեմատիկայի գլխավոր «ցանկը»:

Նոր հեղինակն իր թեմատիկան վերցնում է, իհարկե, ամենից առաջ կենդանի կյանքից, սոցիալիստական շինարարության բոցավառ հնոցներից, նրա աղմկալի առօրյայից և այլն: Սոցիալիստական արշավի, վերելքի բոլոր հրատապ ֆրոնտները, աղմկված ուղիներն ու վայրերը, բովանդակ էությունն ու երևույթները անմիջականորեն ապրում, կազմակերպում են նոր գրողին, ընձեռնելով նրան նոր կյանքի թեմատիկան:

Բայց նոր կյանքի խնդիրները մեծ են և նորօրինակ: Նրանք ծեծվում, լուսաբանվում են ահագին կուլեկտիվի կողմից, նրանք կիրառվում են պրակտիկայում ստվար մասսաների ձեռքով: Եվ յուրաքանչյուր օր նրանք ծառանում են այնպիսի բազմակողմանի վարարությամբ, որ մի գրող մենակ իր ուժերով անկարող է ընդգրկել:

Այստեղ գրողի համար խոշոր դեր է կատարում մամուլը, որը որոշ չափով նաև առաջնորդող դեր ունի գրականության մեջ:

Եվ դա հասկանալի է, շնորհիվ իր կուլեկտիվ ակտիվ ապարատին ավելի ուժգին է զգացնում կյանքի դիրքը, ավելի խորն է մխրձված իրականության մեջ: Մամուլը շատ զգալիորեն է վերափոխում մեր իրականությանը: Եվ գրականությունը նրա գորեղ ազդեցության տակ է:

Իհարկե, գրականության և մամուլի սպեցիֆիկաները խորապես տարբեր են վերջի վերջո: Չկա մի երևույթ, մի մոտիվ, որ գրականությունից առաջ մամուլը շոշափած չլինի: Մամուլը գրողին ընձեռում է բազմազան, հարուստ թեմաներ: Եվ եթե առայժմ գրողը առանց մամուլի բավականին դժվար կացության մեջ կլինի, ապա գրականությունը ձգտում է ստեղծել իր սպեցիֆիկայի համար

հարմար վիճակ: Նրա ստեղծագործական պրոցեսը պահանջում է յուրահատուկ մեթոդ՝ կյանքի ուսումնասիրության և վերարտադրության:

Նույնացնել մամուլի և գրականության գործը մեր նպատակից դուրս է: Մենք միայն նշեցինք մամուլի և գրականության փոխհարաբերության ներկա էտապը: Եվ սա առանց նպատակի չէր: Նախ և առաջ մենք պետք է շեշտենք, որ թեմատիկայի ընտրության խնդրում, անգամ ստեղծագործական մեթոդների, ուղղության խնդրում մամուլի դերը մնում է տիրապետող:

Սա գրականության թեմատիկայի խնդրում մտցնում է իր առանձնահատուկ բնույթը և ազդում է նրա վրա:

Տեղյակ պահելով, մատնացույց լինելով, թե ուր կարելի է դիմել մեր իրականության ուսումնասիրության խնդրում. դյուրացնելով գրականության աշխատանքը՝ մամուլը ամեն օր գրական ասպարեզ է նետում բազմաթիվ հում նյութերից բացի նաև կիսաօչերկներ, օչերկներ, գրականության «կիսա-ֆաբրիկատներ»: Այդ կիսամշակված նյութը գնում է շատ անգամ գրականության գործարանը՝ դառնալու ավելի բարդ և կատարյալ մշակված արտադրանք:

Այս պրոցեսը միակ ուղին չէ գրողի համար, որովհետև գրողը նախ և առաջ անձամբ, անմիջապես կյանքից է վերցնում իր թեմատիկան: Բայց միաժամանակ ազդվելով մամուլից՝ գրականությունը ներս է բերում իր մեջ նաև մամուլի սպեցիֆիկան: Մամուլը գործի, ակտի «մարդ է»: Նա գերազանցապես տենդենցիոզ է, «կրքոտ»: Նա կամենում է կյանքը վերափոխել անմիջապես, արագ: Նա չի սիրում մանվածապատ, հեռվից մոտեցող ձևերը: Նա իրերին տալիս է իսկական անունը, խուսափում է փոխաբերություններից: Ասել վերջին խոսքը հենց սկզբից՝ դա մամուլի գիծն է: Այդպես չէ գրականությունը, իհարկե, նրա էլ վերջնական նպատակն է, կամ պիտի լինի կյանքի վերափոխումը: Բայց նա սիրում է «գնալ խորքերը», թափանցել իրերի փիլիսոփայության մեջ, թաքնվել պատկերների ետև, քողարկել իր տենդենցը, գեղեցկացնել իր ձևերը, գործել իր հուզական տպավորական ապարատի միջոցով:

Բայց քանի որ նա այժմ գերազանցապես մամուլի ազդեցության տակ է և կարոտ է նրա ամենօրյա օժանդակության, նա յուրացնում է, առանց նկատելու այդ, նաև մամուլի այն առանձնահատկությունը, որ գրականության մեջ արդիական խոշոր խնդիրն է, սխեմատիզմը:

Իհարկե, սա մամուլի մեղքը չէ, մամուլը տալիս է անբավ թեմաներ, նա օժանդակում է գրողին թեմատիկայի խնդրում և այստեղ նա չի թելադրում այդ սխեմատիզմը:

Թեմատիկան ինքնին էլ դեռ սխեմատիզմ չէ, սխեմատիզմը թեմատիկայի գրական մշակման հիվանդությունն է: Գրականությունը պետք է կարողանա

տվյալ հում թեմայի գեղարվեստական մշակման մեջ ազատվել սխեմատիկ կառուցվածքից ու լուսաբանություններից:

Վերևում մենք տեսանք, թե որն է նոր գրականության թեմատիկայի գլխավոր գրուպան: Առայժմ դա ևս բազմակողմանի չէ: Ավելի լավ է ասենք բազմակողմանի չի մշակվում: Անգամ թողնում է այն տպավորությունը, որ կարծես շատ է կրկնվում միևնույն թեմատիկան և իրոք բազմաթիվ օջերկներ, պատմվածքներ, վեպեր, պիեսներ զբաղված են կենտրոնական տիպի նոր մարդու (որքան կարողանում են ըմբռնել այդ նոր մարդուն) պատկերացումով: Ուրեմն սխեմատիզմին գալիս ավելանում է մի նոր երևույթ ևս՝ կրկնությունը: Թվում է թե ամեն օր, ամեն ժուռնալ, ամեն թերթ զբաղված է միևնույն թեմատիկայով: Եվ ինչ չի պատկերացրել օջերկը, պատմվածքը, վեպը, պիեսը, որի մասին չգրվեր հարյուրավոր ժուռնալներում, պատի թերթերում, չծածկած լիներ ամենօրյա հոդվածներում, ճառերում, խոսակցության մեջ: Չադրայի խնդիրը, թուրք կյանքի այդ օրվա չարիքը ինչ ուղիներ է կտրել թերթից մինչև գիրքն ու թատրոնը: Շատ անգամ է պատահում, որ մի խմբագրություն հետ է դարձնում գրվածքները առարկելով, որ թեման «ծամծամված» է. շատ է կրկնված, մինչև մի ուրիշ խմբագրություն հենց այդ թեմատիկան է ընդունում շարունակ իբրև արդիական, հրատապ խնդիր:

Ինչո՞ւմ է բանը, ինչ եզրակացության գանք այս երևույթից: Արդյոք իսկապես մենք ապրում ենք թեմատիկայի կողմից աղքատ էպոխայում: Արդյոք սա գրականության կրիզիս է, կախարդական շրջան, որի մեջ ընկած է խորհրդային պրոլետարական գրականությունը: Իհարկե, ոչ:

Ավելացնենք, որ խնդիրը ծանրանում է նաև այն հանգամանքից, որ թեմատիկան դառնալով բելետրիստիկայի նյութ արդեն ճանապարհին կորցրել է իր «թարմությունը» և սխեմատիզմը ուղեկցելով այս կրկնողության տիպերը, դրությունները, հանգույցները խռնվելով շատ անգամ մի ընդհանուր տպավորության մեջ, կորցնում են անհատ հեղինակներին դարձնելով նրանց մի կոլեկտիվ, հիշողությանդ մեջ թողնելով ընդհանուր թեմատիկայի սիլուետները:

Անշուշտ, այստեղ դեր է խաղում այն հանգամանքը, որ մեր որակյալ գրողները նոր են սկսում խորանալ, «մտնել» իրենց թեմատիկայի մեջ, նոր են նյութանսավորվում: Այստեղ մեծ դեր է կատարում մի ուրիշ հանգամանք ևս: Այդ այն է, որ մեր էպոխան առաջ է քաշել ամբողջ մասսային և բազմաթիվ գրողներ առաջ են բերել մի բազմաքանակ գրականություն, որի մեջ անխուսափելիորեն տեղ են բռնում սխեմատիզմն ու կրկնությունը թեմատիկայի:

Սակայն, մյուս կողմից հարյուրավոր այդ գրողները, անկախ իրենց ցանկության, իրենց ակտիվությամբ մտցնում են գրականության մեջ նորանոր առանձնահատուկ գծեր, թարմացնելով արդի թեմատիկան իրականության

անմիջական շնչով, կյանքի փաստերով: Շատ «երկրորդական» գրողներ, որ պարզապես թղթակիցներ են, մեծ ծառայություն են մատուցում գրականությանը հենց այդ կենդանի շնչով հրահրելով, հետաքրքրություն մտցնելով դեպի սոցիալիստական շինարարության շատ ու շատ թաքնված, կարևոր անկյունները: Հո հեղինակը, որակյալ գրողը չի կարող ամեն տեղ հասնել, ապրել, վերցնել: Նրան պետք են օժանդակ ուժեր, որ շրջապատեն, դառնան որոշ չափով գրականության միջավայր, մատնացույց լինեն, թե ո՞ր կարելի է գնալ, ինչ կարելի է գտնել այսինչ վայրում և այլն:

Վերջապես գրողների այս մեծաքանակ զանգվածը ինքն իր մեջ ընտրվում է, զտվում և առաջ են ընկնում իսկական գրողներ, որ գալիս են մասսաներից: Հարվածային բանվոր, կոլխոզնիկ գրողի տիպը:

Բայց որակյալ գրողի թեմատիկայի մշակման խնդրում վճռական դերը, իհարկե, մամուլն ու գրական այս մթնոլորտը չէ միայն խաղում: Նրա որոշ սխեմատիզմի և կրկնողության պատճառները շատ ավելի խորն են: Դրա պատճառը մարքսիստական աշխարհայացքի, մեթոդի, թեորիայի և պրակտիկայի ոչ կատարյալ տիրապետումն է: Եվ ապա ոչ միայն անբավարար տիրապետումն այդ նոր մեթոդների, այլև անբավարար մշակված վիճակը այդ մեթոդների մեր գրական քննադատության մեջ, գրական պրակտիկայի և թեորիայի միասնականության մեջ: Ապա և պատճառը որոնումն է նոր մարդու, ձգտումը խորանալու, գտնելու նոր գրական, գեղարվեստական ձևեր, որ արդեն սկսում են ձեռք ընկնել:

Ինչ խոսք, որ գրողները պետք է աշխատեն նոր թեմատիկան հարստացնել՝ թափանցելով նրա խորության մեջ և դրսևորել նրան նույնքան խորիմաստ, որքան որ նա է իրականության մեջ: Գեղարվեստական բարձրությունը ոչ թե թեմայի «հարստությունն է», այլ տվյալ թեմայի հարուստ մշակումը: Մի կողմ թողած այն հանգամանքը, որ իսկապես «աղբատ» և «հարուստ» թեմաներ գոյություն չունեն, այլ «աղբատ» և «հարուստ» մշակում: Եվ պրոլետարական գրականության թեման ինքնին ներկայացնում է ամենահարուստ թեմատիկան:

ՈՎ ԿԱՐՈՂ Է ԼԻՆԵԼ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԳՐՈՂՆԵՐԻ ՄԻՈՒԹՅԱՆ ԱՆԴԱՄ

Ասեմի դրույթներից առաջին կետի հետ պետք է անպայման համաձայնել¹: Այսինքն գրողների միության անդամ կարող են լինել նրանք, որոնք կարողացել են իրենց ցույց տալ խորհրդային գրականության մեջ, իբրև գործի ընդունակ ու պրոդուկտիվ աշխատողներ, իբրև Խորհրդային Միության կառուցման մասնակիցներ իրենց բնագավառում գեղարվեստական խոսքի գեներով:

Սրանով որոշվում և սահմանագծվում է բելետրիստ գրողը, բանաստեղծը — խորհրդային գրողը:

Անշուշտ եթե որևէ մեկն ունի ուրիշ զենք՝ գիտական խոսք, ժուռնալիստական խոսք, մանկավարժական խոսք և այլն, — նա ուրիշ գրող է: Քիմիկոս է, պատմաբան, հրապարակախոս է, մանկավարժ գրող է:

Քննադատն էլ կարող է լինել բելետրիստական գրվածքների քննադատ, երաժշտական, նկարչական և այլն քննադատ, հաճախ այդ բոլորը միասին: Կարող է լինել և գիտական այլ մասնագիտությունների քննադատ: Ամեն կոմբինացիա և վարիանտ պատահում է և ընդունելի է: Բայց վերջի վերջո՝ գրող թե քննադատ բելետրիստական մտքով նրանք են, ովքեր գործ ունեն գեղարվեստական խոսքի միջոցով ստեղծելու կամ այդ ստեղծագործության քննադատության հետ: Նեղ մտքով վերցրած իհարկե:

Կարող են բանթղթակիցները լինել խորհրդային գրողների միության անդամ — «նկատի ունենալով լրագրական աշխատանքի և գրական աշխատանքի սպեցիֆիկումների տարբերությունները» — իհարկե ոչ, եթե խնդիրը վերցնում ենք խիստ և թեորետիկ մտքով:

Գալիս է «մերձգրողի» հարցը: Ասե՛ք նրանց անվանում է բալաստ: Եվ որոշում է դրանց՝ «գրող անունը կրել են, որովհետև երբևիցե գրել են գրականության նման մի բան կամ ոչինչ չեն գրել»: Ամենադժվար լուծելի հարցը հենց սա է: Միթե միայն դա է «մերձգրողը»: Նայած թե «գրականության նման» ինչպիսի բան է գրել այդ «մերձգրողը»: Մենք օրինակներ տեսել ենք, որ «մերձգրողը» պայմանների բերմամբ հասել ու անցել է շատ գրողներից: Եթե Ասե՛ք մերձգրող է համարում մի որևէ Շնապիրի (Պրավդայի թղթակցի), որը դեռ թղթակից է ավելի քան մինչև անգամ օչերկիստ, ապա նա սխալվում է: Շնապիրը, որը կարծես նոր է ոտք դնում օչերկների սահմանը, ունի այնպիսի ոճ ու պոտենցիա, որ կարող է մի օր գրող դառնալ:

Այնպես որ գործնականում — շատ ու շատ հնարավորություններ թաքցրած գործնականում. — գրիչ բանեցնողի հետ պետք է լինել վերին աստիճանի զգույշ, չխանգարել, այլ նպաստել, ստեղծել պայմաններ, որ թաքնված շատ անգամ ինքն իրենից թաքնված գրողը հանդես գա:

Ո՞վ պիտի ստեղծի այս պայմանները: Հայմա՛ը — ոչ, գրողների միությունը:

Այն օչերկիստը — եթե օչերկիստը Ասե՛քի կարծիքով գրող չէ — որ ունի գեղարվեստական ոճ, պատկերելու ձիրք, նա արդեն հում գրող է և ոչ թե «մերձգրող» կամ թող լինի «մերձգրող» անունը ոչինչ չի ասում: Բանն է ությունն է:

«Մերձգրողը», օչերկիստը կյանքի և իրենց զարգացման պրոցեսի մեջ պետք է վերցնել, նրա լինելիության, դինամիկայի մեջ:

Դե առանց էլ ինչպես էին գրող դառնում: Լինելով շատ անգամ «մերձգրող» և օչերկիստ: Ահարոնյանն օրինակ: Նատուրալիզմը, ֆոտոգրաֆիան, կյանքի (գործարանի, կոլտոգի, արտադրության և այլն) վավերագրական վերարտադրությունները շատ անգամ սկսնակի առաջին սխալ ուղղության պատկերն է, ցուցաբերումն է: Նա խամ գրող է և կոչվում է օչերկիստ: Նա թերևս կանցնի ռեալիզմին, գեղարվեստական ավելի բարձր ուղղությանը: Միայն պետք է սպասել, կամ ավելի ճիշտը՝ նպաստել, որ անցնի, բարձրանա այդ էտապներով:

Իհարկե օչերկի և գեղարվեստական երկի և օչերկիստի ու բեւետրիստի մեջ կան նաև էական տարբերություններ — այստեղ ի դեպ չէ այս մասին ընդարձակելու, բայց այդ տարբերությունները գրական ստեղծագործության մեջ ներկայացնելով մի բարդ պատկեր գործնականում կամ էությամբ իրար չեն մերժում:

Հետո՞ ով պետք է որոշի սկսնակը և կատարյալ գրողի բախտը... Այդ ի՞նչ է հանձն առնում ներս չթողնել կամ դուրս անել կենդանի շատ պոտենցիաներով ու հնարավորություններով օժտված մի էակի, որի տերը նրա էպոխան է, նրա հասարակությունը, նրա մասսան է և ոչ թե մի կարծիք հայտնողի կապրիզ կամ կարճամտություն:

Քիչ ենք տեսնում մեր աչքի առջև «ոչինչ չներկայացնող» պատանիներ, երիտասարդներ, որոնք երեկ բանթղթակից էին, այսօր արդեն «ներս թողած» պոետներ են կամ արձակագիրներ: Սկսնակների մասին ասում են, որ խոսք չկա, նրանց վերաբերմամբ կարող ենք «գիջող» լինել: Բայց սկսնակն էլ շատ անգամ սկսում է «ոչ գեղարվեստական գրվածքից»: Ո՛ր մնաց բանթղթակիցներին գրողների միության անդամ չդարձնելու թեորիան...

Հասակավորների վերաբերմամբ ընդունված է խիստ լինել:

Սա էլ սխալ է: Մարդիկ տասնյակ տարի գնում են սխալ ժանրով, վերջը «պատահմամբ» — այսինքն՝ կազմակերպ պայմանների ազդեցությամբ-գտնում են իրենց ժանրը:

Ո՛վ պետք է այս ազդեցություններն ու «գյուտերը» անի: Իհարկե գրական մթնոլորտը, գրողները:

«Անհաջող» քննադատի հարցը: Այսինքն ի՞նչ քննադատ: Ոչ — քննադատի, ոչ — գրողի տեղն իհարկե ոչ գրողների միությունն է, ոչ էլ գրականությունը: Տեսականում: Բայց գործնականում ի՞նչ է որոշում քննադատի «անհաջող» կամ «հաջող» լինելը: Ոչ անկետան, ոչ ընկերական դատը, ոչ էլ լայն պլենումները: Դրա համար գոյություն չունի ոչ մի հանձնաժողով: Դրա հանձնաժողովը ժամանակն է և գրականության պատմությունը: Այսինչ քննադատը ինձ համար անհաջող է, մյուսի համար շատ հաջող: Գնա և գլուխ հանի դրանից:

«Ապարատչիկը»: «Ադմինիստրատորը»: Հարց է ծագում ինչի են մարդիկ

հանձն առնում անպայման գալ գրողների խմբակներում կամ միություններում ապարատչիկ, ադմինիստրատոր դառնալ: Ինչն է նրանց բերում գրողների մեջ: Կյանքը՝ նախ և առաջ և իրենց ձգտումները լինել, աշխատել գրականության կամ թեկուզ գրողների մեջ: Կյանքը — մեր խորհրդային բարդ, հասարակական, լայն մասսայական կյանք է իր բազմաթիվ, նշանակալից խնդիրներով:

Հասարակական միտքը քաղաքական, դասակարգային փիլիսոփայական, մարտական էպոխայի հսկայական խնդիրները պահանջում են սերտ գործակցություն մտքերի լայն հասարակայնական մշակման: Գրողներ ճիշտ է անձամբ կամ կազմակերպչորեն կարող են հաղորդակից լինել հասարակական մտքի մշակման հետ շփվելով մամուլի, գիտության, արդյունաբերության, քաղաքական կյանքի հետ: Բայց գրողները իրենց սպեցիֆիկայի՞ն թե բնույթի մեջ ունեն մի թերություն, որ հեշտ են հակվում կղզիացման: Ավելի ճիշտը՝ լավ չեն կարողանում կազմակերպել կենդանի շփման հարցը:

Վերջապես ինչ է խանգարում գրողների միության ստվարության: Թող ստվար լինի: Թող գրական մթնոլորտ լինի: Այդպես ջերմ է, աղմկալից է, կենդանի է: Կամենում են գրողները խմբավորումներ ունենալ — բառիս ստեղծարար, բարձր մտքով: Համեցեք: Եվ իրականում ունեն էլ: Ինչ-ինչ ընկերական-գրական ժամերի, հոգեբանության, նախասիրությունների կապով: Դա չի խանգարում, նպաստում է: Բայց հասարակական ընդհանուր կազմակերպությունը, որ իր մեջ պետք է միացնի շատ տարամերժ, ստվար, տարբեր բնույթների և բնավորությունների մարդկանց և պիտի վարի բարդ հասարակական գործ — նա իր մեջ կունենա և պիտի ունենա գրական-ստեղծագործական ուժերի բարդ կոլեկտիվ: «Անպայման պետք է ընդունել ընդունակներին գրական խմբակներից, բանվոր հարվածայիններից»: Իհարկե:

Միայն ինչը պիտի մտահոգի Ասենին, որի մասին պետք է խոսել: Դա այն է, որ այնպիսի մի բարդ, ստվար կազմակերպություն (ում), որպիսին խորհրդային գրողներին է չխեղդվի գրական սպեցիֆիկան, որի մեջ մեղավոր են լինում, եթե հաճախ «անհաջող» քննադատները, ոչ սակավ նաև «հաջող» քննադատներն ու գրողները:

ՄԵՐ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻՑ

Մեր գրական հասարակության առջև ի միջի այլ խնդիրների, կարծում ենք կարող է և պետք է դրվի նաև դրամատուրգիայի խնդիրը: Ասում ենք կարող է և պետք է, հանդեպ այն հոգեբանության և վերաբերմունքի, որին արժանացած է եղել դրամատուրգիան մեզանում: Ինչ կուզեք ասե՞ք բայց դրամատուրգիան կապել են առավելապես թատրոնի հետ: Նրա գրական հանգամանքը թերազնահատված է, թերազնահատված է լայն հասարակայնության կողմից և այն

աստիճան, որ մեր Պետերատում. ոչ առանց հիմքի կազմված է մի կարծիք, որ դրամատիկ երկերը լայն ընթերցանության նյութ չեն դառնում ինչպես գրական երկերն են, որ նրանք սպառվում են միմիայն կամ ավելի շատ թատրոնների կողմից, որոնք սակավաթիվ չեն և այստեղից էլ պրակտիկ եզրակացություն — դրամատիկ երկերի հրատարակման ծրագիրը ենթարկվում է այդ հասկացողության և ընդունում է որոշ չափ:

Ահա այս վերաբերմունքն է, որ պիտի ենթարկվի արմատական փոփոխության:

Նախ պիտի մշակել տեսակետը: Բանն ինչնմն է: Բանը նրանումն է, որ դրամատիկ երկը ոչ միայն նաև գրական ստեղծագործություն է, այլ նաև պատահում է, որ նա ստեղծագործվում է միմիայն իբրև գրական երկ և ոչ միայն թատրոն չի ընկնում, այլև հեղինակը այդ մտադրությունից էլ հեռու է:

Այս խնդիրն ունի նաև իր սպեցիֆիկումը: Առհասարակ նկատված երևույթ է, որ թատրոններում հաջողություն են գտել և գտնում են այնպիսի թատերական երկեր, որոնց գրական արժանիքը շատ է երկրորդական: Ավելին դեռ: Լայն թատրոնական ռեպերտուարը կազմվում է այնպիսի առավելապես միջակ թատերական երկերից, ուր դերասանը (նաև ռեժիսորը) իրենք ևս ստեղծագործելու բան ունեն: Ու կարող են ազատ շարժվել, կարող են լայնորեն ձևափոխել, ավելի բարձրանալ քան հեղինակն է, չվախենալ հեղինակից, չկաշկանդվել նրա մեծությունից և հասարակական կոնտրոլից, որը գալիս է հեղինակի անվան ի պաշտպանություն: Վերջապես նաև երկի համեմատական հեշտությունից: Այս ըստ երևույթին տարօրինակ դիտողությունը կարելի է ստուգել համաշխարհային ռեպերտուարով, որի մեջ Շեքսպիրը, Իբսենը, Մոլիերն ու, իհարկե, արդեն Սոֆոկլեսը համեմատական չափով վերցրած խեղդվում են բազմաթիվ երկրորդական, գրականապես շատ համեստ թատերական երկերի ծովի մեջ: Անգամ հանճարների դրամատիկ երկերից նրանք են կարողանում «բարձրանալ» բեմ, որոնք կամ առավելապես թատերական են, կամ քիչ են գրական: Հայտնի է, որ ավելի շատ բեմադրվել է Իբսենի «Նորան», «Դոկտոր Շոտկմանը», քան «Բռանտը», «Մեռյալների հարությունը», «Ռոսմերսիոլմը»... ավելի շատ «Օթելլոն», քան «Փոթորիկը»: Երջանիկ բացառություն է գրական և թատերական հանճարեղ սինթեզը՝ «Համլետը»: Այսպես թե այնպես թատրոնի և գրականության «անտագոնիզմ» կա և կլինի: Դա ունի իր հիմնական պատճառները:

Բայց այն սխալ մոտեցումը, որի մասին նշեցի վերևում դրամատիկ երկի թերագնահատությունը իբրև ընթերցանելի նյութի, այսինքն դրական երկի մեզանում հասնում է ոչ ցանկալի չափերի: Թող զուտ թատերական դրամատիկ երկը նկատվի ոչ կարելի մեխանիկորեն և լայնորեն կիրառելի գրական ստեղծա-

գործություն, բայց սա չի կարելի մեխանիկորեն և լայնորեն կիրառել առհասարակ բոլոր դրամատիկ երկերի վերաբերմամբ և վերջինս պետք է մտնի գրականության մեջ իբրև գրականության մի ճյուղ, ինչպես վեպն է, պոեմը և այլն, և գրավի նաև գրողների ուշադրությունը: Մի խոսքով դրամատուրգիան պետք է մասնակցի մեր գրականության շարժմանը և բախտին: Դրամատուրգիան պետք է դառնա գրողների առօրյա հերթական քննադատությունների և համագումարների զբաղման նյութ:

Գործնականում կարող է, անշուշտ, որոշ շփոթություններ կայացնել այսպես ասենք՝ «զուտ թատերական» և «զուտ գրական» դրամատիկ երկի հարցը: Չենք կարծում, որ դժվար լինի հրաժարվել այդ տեսակ քաջքշուկից և ապա ընդունելը, որ ինչքան մի դրամատիկ երկ «զուտ թատերական է», միևնույն է, նա մի կողմով դարձյալ կապված է գրականության հետ և իր խնդիրներով — իդեոլոգիա, փիլիսոփայություն, պատկերներ, տիպեր, լեզու և այլն, — պահանջում է գրական քննադատություն:

Ինչհիմա է մեր թատրոնների լեզուն նահատակված, ինչհիմա է բարբարոս թարգմանությունը հաղթականորեն դեռ հոխորտում բեմի վրա, ինչհիմա է մեր թատրոնները լեզվի բարեհնչյունության, հարմոնիայի, լեզվի ուսուցման վայրեր չեն գերազանցապես, ինչ է պատճառը, որ լեզու չիմացողը թատրոնի մուտքի մոտ ոչ մի պատվար չի գտնում իր առջև, — այդ բոլորը նրանից է, որ թատերական երկը համարվել է թատրոնի ներքին գործ, նրա սպեցիֆիկումը և նրա հոգսի առարկան միայն:

Դեռ սա լեզուն է միայն: Ապա թատերական երկի իդեոլոգիան, նրա բովանդակությունը, պատկերները, տիպերը: Այս ամենը տարիներով հաճախ հանձնված է եղել խմբագրություններից անգամ արհամարհված ռեցենզենտների համառոտ շփերտությանը: Սա է եղել դրամատիկ երկի, թող լինի թարգմանական, միևնույնն է, քննադատությունը:

Որքան հիշում եմ, վերջին շրջանի մեր ինքնուրույն թատերական երկերից և ոչ մեկը չի արժանացել հատուկ գրական քննադատության — ոչ «Մորզանի խնամին», ոչ «Քաջ Նազարը», ոչ «Արյունոտ անապատումը», ոչ «Օղակումը», «Նավթը», «Թշնամին», «Բաքու — Լոնդոնը»:

Իհարկե, մեր ինքնուրույն ռեպերտուարը, նորագույնը շատ «ուշացած» երևույթ է մեզանում: Նա նոր է ծնվում և նայում չորս կողմը: Բայց ինչ որ է: Համենայն դեպս մեր նորագույն դրամատուրգիան այնքան էլ հետ չի մնացել մեր գրականության օրինակներից, որոնք այսպես թե այնպես գոնե բանավոր քննադատության արժանացել են:

Որ մեր քննադատությունը ահագին անելիքներ ունի սկսնակների հետ — դա հասկանալի է: Բայց այն չափով, որ առաջ է քաշվում հարվածայինը, բանվոր թե կոլտնտեսական, որքան որ արվեստը գնում է դեպի մասսաները և մասսաները դեպի արվեստը մենք այդ դժվարին բայց և արգասավոր գործում պետք է ցույց տանք համառ ջանասիրություն և ջերմ վերաբերմունք ու եռանդով աշխատենք առաջըջաշումը դնել կուլտուրական ուղիղ ռելսերի վրա՝ նաև դրամատուրգիայի ասպարեզում:

Բայց ղվ պիտի որոշի այդ ուղիղ ռելսերը, — մեր գրական քննադատությունը, որքան դա իրեն է վերաբերում: Կրկնում ենք, սխալ է կտրվելը և իրեն արհեստականորեն կտրելը դրամատուրգիայից:

Միաժամանակ պետք է նշել և մի ուրիշ հանգամանք: Կռվելով ունիվերսալ արվեստի դեմ, մեր քննադատությունը ոչ պակաս և բանավոր քննադատությունը պատվարներ է դնում մեր դրամատուրգիայի բովանդակության, ֆաբուլայի դեմ: Ինչո՞ւ անպատճառ մեր հայկական միջավայրը: Ինչո՞ւ մեր դրամատուրգիան չձգտի գոնե դուրս գալու «հայկական» միջավայրից և մտնելու միութենական դրամատուրգիայի սահմանները՝ եթե կարող է: Այդ ձգտման դեմ ոչինչ չի կարելի ունենալ, եթե մեկին հաջողի այդ քայլը սկսել: Սա էլ մեր ծայրահեղություններից մեկն է. սեղմել դրամատուրգին «իր միջավայրի» մեջ:

Այս խնդիրները, իհարկե, վճռում է ինքը՝ կյանքը: Բայց գերադասելի է, որ տեսակետը ևս մշակվի և ընդունվի: Այսինքն՝ մշակվեն մեր դրամատուրգիայի հիմնական խնդիրները, նրա կապը մեր միութենական ընդհանուր կյանքի և շարժման հետ:

Կա նաև մեր արվեստների ու գրականության փոխադարձ կապի, շփման խնդիրը: Պետք է մեր դրամատուրգիան վերջ տա իր ռոբինզոնյան դրույթներին: Դրամատուրգիան չի կարելի կապել միայն հայ դրամկոմի կամ թատրոնների գրասենյակների հետ: Դրանց հետ կապը հատուկ, մասնակի և գործնական է նախ և առաջ: Անշուշտ հայ դրամկոմն ու թատրոնական վարչությունները «գրասենյակ» չեն, և դրամատուրգը նրանց հետ կապվելով միայն կոնստրակտացիայով չպետք է զբաղվի: Բայց ավելի գերադասելի է, որ դրամատուրգն իր գործը կապի գրականության և արվեստների մյուս ճյուղերի հետ և այն նկատի իբրև ընդհանուր միասնության մի առանձնակի կողմը միայն, դրամատուրգիայի զարգացումը տանի գրականության և արվեստների զարգացման հետ, մերձ շփում ունենալով նրանց հետ, պարզապես նրանց մեջ զարգանալով:

Սա չի վերաբերում, անշուշտ, միմիայն դրամատուրգիային: Բայց մենք նշեցինք այս՝ նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ մեր սկսնակ դրամատուրգն անգամ առաջին իսկ օրից սկսում է կղզիանալ իր սպեցիֆիկումի մեջ կամ ավելի ճիշտը իր սպեցիֆիկումի արտաքին հանգամանքների մեջ՝ անտեսելով նրա ներքինը:

Ընդհանրապես կղզիացման պրոցեսն ու հակումը շատ շուտով չորացնում է ոչ միայն մեր ստեղծագործողներին, այլև կազմակերպություններին: Ահա թե ինչի դեմ պետք է վճռական կռիվ մղել:

Արվեստների փոխադարձ շփման անհրաժեշտությունը, ճիշտ է, անառարկելի է, բայց ըստ երևույթին կյանքում դժվարանում են իրագործել: Թերևս, իսկապես դժվար լինի, բայց թատրոնն ու գրականությունը դրամատուրգիայի օղակով պետք է կապվեն իրար հետ: Սա թե մի կողմից հայդրամկոմի և թատրոնական վարչությունների գործն է, մյուս կողմից նաև Գրողների միության: Նա պիտի մշակի, նա պիտի արծարծի այս խնդիրը: Նա պիտի օժանդակի և սերտ կապ ստեղծի կազմակերպելիք (եթե իրոք մտադրություն կա) դրամատուրգիական ստուդիայի հետ և այդ գործը նկատի ոչ միայն հայդրամկոմի ներքին գործ, այլ ձեռնարկություն վերջինիս և Հայաստանի Խորհրդային գրողների միության: Սա կարևոր է կազմակերպչական տեսակետից: Սա իր շեշտը — ես կասեի լայն հասարակական շեշտը — կղներ այդ ստուդիայի գործի մեջ և չէր թողնի նրան ճապաղելու և կղզիանալու:

Ստուդիայի կարիքը զգացվում է: Դա կլինի անշուշտ: Բայց դրամատուրգիաները չեն ծագել ու զարգացել միմիայն ստուդիաներով, նրանք զարգացել են նաև թատրոնների տախտակամածներում, արտադրության վայրերում և գրական մթնոլորտներում: Պետք է այդ մթնոլորտը ստեղծվի, հաճախ այդ մթնոլորտն է լինում պատճառը, որ գրական այլ ժանրերից գրողները անցնում են դրամատուրգիայի ասպարեզը: Այդ մթնոլորտն է հաճախ ուղի բաց անում ոչ միայն «մոլորված» սկսնակի, այլև շատ հաստատված մի պոետի կամ վիպասանի համար դեպի թատրոն:

Գրականությունն ընդհանրապես և մասնավորապես գրական քննադատությունը կարող է և պետք է անցնի նաև դրամատուրգիայի «իրացման» վայրերը, «տեղերում» մշակելու նրա խնդիրները: Թատրոնական զեկուցումների, հասարակական դիտման, բեմադրությունների և այլ ժամանակ:

Գրական քննադատությունը պետք է կազմակերպչորեն մոտենա և իր ձեռն առնի, թերևս, թատրոնական ռեցենզիան:

Բազմաթիվ խնդիրներ կան մեր դրամատուրգիայի առաջ, ինչպես օրինակ թարգմանությունները, նրանց լեզվի մշակման, փոխադրման հարցերը, որոնք իրենց մի կողմով նայում են դարձյալ գրականությանը և ուրիշ խնդիրներ, որ

արդեն շատ են մոտենում թատերական սպեցիֆիկային, որոնց մասին այստեղ չենք խոսում:

Բայց վերոհիշյալ մի քանի խնդիրները, խոստովանում ենք, շատ քչերը, որ մենք դրինք, — կարծում ենք կարող են մեր գրական հասարակայնության ուշադրությանն արժանանալ:

ԻՆՉ ԽՆԴԻՐՆԵՐ ԷԻՆ ԶԲԱՂԵՑՆՈՒՄ ԻՆՉ «ՖՈՍՖՈՐԱՅԻՆ ՇՈՂԸ» ԳՐԵԼԻՄ

Չգիտեմ որքան է հաջողվել — այդ մասին կխոսի քննադատությունը — բայց իմ բուն մտադրությունը եղել է ներկայացնել մի կոմունիստի (դիրեկտորի) անհատական-ընտանեկան կյանքի բախումները, խաչաձևումները հասարակական կյանքի պրոցեսի հետ: Միաժամանակ ես կամեցել եմ հասարակական կյանքը դրսից տանել մի ընտանիքի մեջ՝ միջամտելու նրա բախտին: Այսպիսով Գալինայի լրտեսության և մյուս վնասարարների ու հակահեղափոխականների հանգամանքը դառնում են երկրորդական լծակներ, ֆոն:

Չգիտեմ որքան է հաջողվել՝ բայց ես աշխատել եմ մարդկայնացնել իմ հերոսներին: Իմ հոգսը եղել է ուժեղացնել դրական հերոսների պայքարն ու հաղթանակը, ուստի և պահանջվում էր, որ հակառակորդները ուժեղ լինեին: Այլ անգամ առիթ կունենամ բացատրելու իմ կարծիքը — թե ինչ՞ն հակառակորդները ուժեղ են դուրս գալիս բոլոր գրականությունների մեջ, բայց այստեղ հարկ եմ համարում այսքանը միայն նշել, որ թե՛ք ես չեմ կարողացել, խորհուրդ կտայի մեկ ուրիշին կարողանալ մի քիչ անհանգստացնել հանդիսականին: Թող հանդիսականը ևս բեմի վրա շարժվող պերսոնաժների հետ միասին նեղություն կրի պայքարելու իր ընտրած դրական հերոսների հետ, պարի նրանց դժվարությունները, մտահոգվի նրանց առժամյա պարտությունից, ինքն էլ մտածի հնարներ գտնելու նեղ վիճակից դուրս գալու և թող ինքն էլ հաղթանակի դրական հերոսի հետ: Իմ համոզմունքն է, որ հանդիսականը չպիտի գա թատրոն և առաջին իսկ գործողությունից ոտը ոտին դրած հանգիստ ու միամիտ սպասի, թե ինչպես է հերոսը հեշտությամբ ջարդում մանեկեններին:

Ինչ խոսք, որ չէի կամենալ և չեմ էլ փորձել տալ կենտրոնական, ընդհանուր տիպեր: Դե տիպը ընդհանուր է, ճիշտ է, բայց ես կամեցել եմ տալ «տվյալ» տիպը, կոնկրետ «այս անգամ այսպես պատահած» տիպը: Միաժամանակ խուսափել եմ «անխուսափելի» սիմետրիաներից — կա դիրեկտոր, կա կոլբյուրոյի քարտուղար, պիտի լինի անշուշտ, անխախտ և գործարհկոմի նախագահ: Եվ հետո՝ իրար հետևից անպատճառ, ասեսք, կոմերիտմիությունը, մասսան ամեն գործողության մեջ, բանվորական կենցաղը, ֆաբգործու, կին

բանվորներ և այլն — այսինքն շատ կարևոր, շատ սիրելի, շատ հրատապ օբյեկտներ մեր սոցիալիստական շինարարության, որոնց բեմ դուրս բերելը ամենքիս բաղձանքն է: Այդ սիրելի թեմաները բոլորը միասին կխեղդեին պիեսը և կտանեին բոլորովին հակառակ արդյունքի: Պիեսը չի կարող դառնալ ունիվերսալ մագազին: Իսկ այդ ամենը միասին — փորձը ցույց է տվել այդ դառնագինորեն — այդպես էլ կդառնար:

Այս մասին այլ անգամ:

Պիեսի վայրը ավտոգործարանն է: Ես կամեցել եմ պիեսում դուրս բերել գիգանտի հրատապ խնդիրներից մի քանի կարևորները, ոչ բոլորը: Ապա և հոգ եմ տարել չտարվել տեխնիցիզմով, բեմը չդարձնել գործարանի ցուցահանդես: Աշխատել եմ ցույց տալ գործարանի, արտադրության մարդկանց: Այդ պատճառով էլ մեքենաները ամեն թույլ չեն շառաչում պիեսի մեջ:

Վերջապես մասսան: Մասսան բեմ տանել՝ նշանակում է բեմ տանել նրան ամբոխված վիճակի մեջ: Դրանից խուսափել եմ: Ես կամեցել եմ բեմ տանել մասսայի ներկայացուցիչներին: Չգիտեմ ինչքան է հաջողվել... Բայց ես կարծում եմ, որ կարելի է և այդպես վարվել: Մասսայի ներկայացուցիչն ավելի շատ տեղ և ժամանակ ունի բեմի վրա բնութագրվելու և համոզիչ դառնալու, քան ամբոխված վիճակի մեջ, ուր կորչում է նա «ուռաների» ու «կորչիների» մեջ: Բեմի էկոնոմիկան թույլ չի տալիս 50 — 60 մարդու բնութագրել:

ԻՄ ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ՌԵԺԻՍՈՐԻ ՀԵՏ

Աշխատելով ռեժիսոր ընկեր Գուլակյանի հետ՝ ես պրակտիկայում համոզվեցի մի բանում, որ առաջներում ինձ համար թեորիա էր: Այդ հետևյալն է — դրամատուրգիայի և թատերարվեստի «տարբեր» և «միևնույն» արվեստ լինելու խնդիրն է: Դրամատուրգիան գրականություն է և թատրոն, թատրոնն էլ իր հերթին թատրոն է և գրականություն: Բայց ստեղծագործական պրոցեսները կատարվում են իրարից հեռու՝ ըստ մեծի մասին: Դրամատուրգը սեղանի վրա աշխատելով, վերջացած է համարում իր գործը և հանձնում է ռեժիսորին շարունակելու այն թատերական բեմի վրա: Եվ դրամատուրգն ու ռեժիսորը այլևս իրար չեն հանդիպում: Եվ կատարվում է հետևյալը: Ռեժիսորը շարունակում է «գրել» պիեսը: Այսինքն՝ կրճատել, ավելացնել, ուրիշ խոսքով դրամատուրգիական գործ կատարել դրամատուրգի բացակայությամբ: Այդ կրճատումներից զերծ չի մնում ամենից շատ... Շեքսպիրը և միայն սկսնակներն են, որ դրանում տեսնում են իրենց «մարկայի» նվաստացումը: Ուստի և կարևոր է «սեղանի», «բեմի» հեռակա գործակցությանը միացնել և մի երրորդ գործակցություն «հուշարարի» սեղանի վրա, ուր ռեժիսորն ու դրամատուրգը

հենց ստեղծագործական պրոցեսի ընթացքում ավելի կենդանի, ճիշտ ու ստույգ «խմբագրում են» շատ կարևոր կետեր:

Ընկ. Գուլակյանի հետ աշխատելու ամենամեծ օգուտն այն եղավ, որ պիեսի հարկավոր շտկումները կատարվեցին դրամատուրգի գրական-ստեղծագործական նյութը ռեժիսորական թատերական-պրակտիկ փորձի մեջ ստուգելով անմիջապես: Այն փոփոխությունները, որ մտնում էին պիեսի մեջ, որ գրվելուց հետո դեռ թեորիա էր լինում, անմիջապես դառնում էր պրակտիկա և «բեմի քննադատության» ենթարկվում: Եվ այստեղ էր երևում, թե ինչը ինչպես պետք է փոփոխել: Մինչդեռ լինում է հակառակը: Հեղինակները ուղղում են տանը և գոհ են մնում ռեժիսորի օպերատիվ գործունեությունից: Դա ձգձգում է գործը, հաճախ պատճառ է լինում, որ պիեսը չավարտվի, չմշակվի հարկավոր ձևով:

Ռեժիսորական «վետոն» հաճախ ուսանելի բաներ էր ասում ինձ: Նրա անողոք ժամացույցն ստիպում էր ինձ սեղմել նյութը: Նրա ցուցադրումները համոզում էին, որ այսինչ գործող անձը ավելորդ է և պակաս է ուրիշ անձ: Այնպես, որ ես շարունակում էի ստեղծագործել, ավարտել պիեսը: Մի խոսքով ես ռեժիսորի հետ աշխատելով կատարում էի նաև թատերական գործ — ավելի ճիշտը ավարտած լինելով պիեսի գրական մասը ես անցա նրա թատերական մասի ավարտմանը, որ կարելի է և ուսանելի է կատարել ռեժիսորի հետ:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ԲՆՈՐՈՇ ԿՈՐՄԸ

Ավելի շուտ՝ հուշերի կարգով: Բնութագրություն: Մի բանաստեղծի, մեծ բանաստեղծի գործի մասին, որի քննադատությունը դեռ նոր է սկսվում, ախր մեր բոլոր գրողներն ու բանաստեղծները — ինչ եմ ասում — մեր բոլոր արվեստագետներն ու արտիստները քննադատվել ու գնահատվել են բանավոր կերպով: Դուրյան, Պարոնյան, Թումանյան, Ադամյան, Սարյան և այլն, բոլորն իրենց աթոռներն ստացել են բերանացի գնահատությամբ ավելի, քան թե գրավոր քննադատությամբ:

Թողնենք այս տխուր պատմությունը:

Մեզ վիճակվեց շատ մոտ լինել նրա կյանքին և գործունեության: Մեզ հետ միասին նաև շատ շատերը: Այդ կյանքի և գործունեության մասին կգրվեն բազմաթիվ էջեր, որով կպատկերանա Թումանյանի էպոխան:

Բայց մենք վերցնենք նրա ստեղծագործության մի բնորոշ կետը: Ստեղծագործության և հոգեբանության: Չէ որ ստեղծագործությունը հենց ինքը բանաստեղծն է: Իսկ բանաստեղծը երևան է գալիս նախ իր խղճի ձայնով, իր երգով և ապա իր սրտակից ժամերի զրույցներով:

Թումանյանի լայտմոտիվը այդ երկու դեպքերում պերմանենտ գանգատն էր իր հալածանքից: Նա պեսիմիստ չէր, թույլ էլ չէր դիմագրավելու կյանքի հարվածներին: Իբրև բանաստեղծ և հասարակական գործիչ նա «ճակատով» մարդ էր, գիտեր, ուներ որոշ տակտիկա և ուժ պայքարի համար:

Բայց նա շարունակ գանգատվում էր կյանքից: Նրա մշտուրախ աչքերում, սակայն, թաքուն շողում էր մի հարատև թախիծ: Դա ներքին Թումանյանն էր:

Թումանյանի երկվությունը ակնհայտնի է: Սա չի կարևորը: Այդ երկվությունը շատ է մեծ և ինքնատիպ: Սա հետաքրքրական է: Եվ հետաքրքրական է Թումանյանի սոցիալ-հոգեբանական ու ստեղծագործական վերլուծման համար:

Մի սյուժետ, մի պատմություն իբրև մի դոմինանտ անց է կենում Թումանյանի ամբողջ երկերի մեջ: Մի գլխավոր հերոս միշտ միևնույն վիճակով ձգտում է մի ապավենի: «Բախտահալած» մի փախստական: Անուշն ու Սարոն, ահա նահապետական գյուղի դաժան բարքերը հալածում են երկու մտերիմ էակների և նրանք փախչում են լեռները: Ահա մատաղահաս Մարոն, որ բռնի ամուսնու կենակցությունից և խստասիրտ ծնողներից հալածված փախչում է հանդերը և քարափից նետում է իրան ձորը: Չարքերը հալածում են հովիվ Սաքոյին, փախչում է նաև այդ նախապաշարունների զոհը: Մի խումբ դաչաղներ գյուղի թավաղներից ու կուլակներից հալածական ընկել են ձորերը («Հառաչանք» պոեմ): Մի ամբողջ ժողովուրդ Լենկթեմուրից հալածական աղավնի է դառնում ու թռչում օդը («Աղավնու վանքը») ազատվելու: Հալածական հոպոպ է դառնում խեղճ հարսը և փախստական թռչում հանդերում («Անիծած հարսը»): Նույն փախստականներն են Պողոս և Պետրոս եղբայրները: Նույնը՝ Գառնիկ ախպերը: Նույնը՝ «Աղջկա սիրտը»: Անգամ փոքրիկ բանաստեղծությունների մեջ — «գնում էին հալածական երկու սև ամպ»...¹ Կամ «Եվ ջերմ իղձերս բախտից հալածված թռչում են ահա, որ ձեզ մոտ հանգչեն»²:

Ահա և պոետը, որ տգետ հասարակության ծաղր ու ծանակին է ենթարկված ու հալածական կյանք է վարում («Պոետն ու մուսան»):

«...Ինչ ես հալածում իմ անմեղին անիրավ մարդ, ինչ ա արել քեզ», — ասում է որսկանին «Եղջերուի» տերը, կաղնու միջից դուրս գալով իբրև մի սիրուն հարս:

Այսպես էր ինքը.

«...Էն սև ծովում տառապելով
Լող է տալիս իմ հոգին»...³

Այնպես էլ իր ժողովուրդը —

«Ու մեր քարվանք շփոթ սոսկահար,
Թալանված, ջարդված,

Այսպես է Թումանյանն իր երկերում: Բայց ուշագրավն այն է, որ թարգմանական գործերի բնորոշ մասը կրում է նույն հալածանքի հերոսի կնիքը: «Շիլիոնի կսլանավորը», «Մծիրի», «Դեցիմ Լաբերիոս», «Աքիլլես» և այլն, որոնց մեջ դժվար չի մի ընտանություն գտնել Թումանյանի ինքնուրույն երկերի հետ տեսնելու համար օրգանական ընկերաբանական սերտ կապը, զուգահեռը, նախապաշարված Սաքոյին հալածում են չարքերը, նույնը Պուշկինի «Զրահեղձում», երբ Զրահեղձի ուրվականը հալածում է նախապաշարված տանտիրոջը՝ մուժիկին: Անուշին հալածում է ճակատագիրը (դերվիշի անեծքը, ջան գյուլումի բախտը), նույնը Օլեգին, որին գուշակը ասել էր, որ իր նժույգից պիտի մահն ստանա և իրոք նժույգի գանգից դուրս ելած օձը խայթում է նրան: «Ահա թե ուր էր օրհասս պահած»: Աքիլլեսը տխուր տրտում է իր ճակատագրի հարվածի մասին, որն անխուսափելի հասնելու է իրեն:

Եվ Թումանյանը փախչում է շարունակ: Ուր...

«Լիներ հեռու մի անկյուն,
Լիներ մական արդար քուն,
Երազի մեջ երջանիկ
Հաշտ ու խաղաղ մանկություն»⁵:

Ու կրկին, կրկին երգում է մեր բանաստեղծը.

«Ախ թե նորից գտնեմ ճամփան դեպի էնտեղ, դեպի տուն»⁶: Կրկին թարգմանում է Հայկեից. «Էեռու, հեռու կթռցնեմ քեզ իմ երգի թևերին»⁷: Անգամ սիրո երջանկությունը հեռվում...

Կարծում ենք այս «թեմատիկ ցանկը» համոզիչ պետք է լինի Թումանյանի լայտմոտիվը կամ նշանակալից չափով լայտմոտիվը որոշված համարելու համար: Ճակատագիր, հալածանք, զոհ-հերոս: Ահա կենտրոնական ֆիգուրաները:

Ինտիմ Թումանյանի հոգեկան աշխարհը մշտական հուզված էր մի հերոսի բախտով, դա Համլետն է: Ամբողջ Շեքսպիրը չէ, բայց նրա «Համլետը» Թումանյանի բանասիրական-քննադատական փորձերի առարկան էր: Հիշում ենք այն երկու խնդիրը, որի մասին հաճախ ու կրկին խոսում էր: Համլետը սգապսակ այդ ասպետը և նրա իդեալը՝ հայրը, որին Համլետը մեծարում էր իր համար ամենավսեմ մի բառով. «Նա մի մարդ էր»: Այդ մարդը Թումանյանի իդեֆիքսն էր: Ինչ էր որոնում նա այդ բառի մեջ կամ ինչ էր գտել: «Երեսկ նրան, ով մարդ կգա ու մարդ կերթա անարատ»⁸: Ահա ընդհանուր ֆորմուլան, ինչո՞ւ են

Թումանյանի հերոսները, այդ խեղճ ու անարատ մարդիկ, հալածված ոչնչանում, ինչհիւ էն նրանց հալածում մարդիկ:

Այստեղ ահա տեղին է մեջ բերել Թումանյանի թեմատիկայի մյուս աչքի ընկնող ցանկը ևս: Հերոսներ, որոնք հալածանքի կամ ճնշման ենթակա են — բայց դիմադրում են — Սասունցի Դավիթը ամենատիպիկը այդ շարքում: Նա կռվում է, հաղթում, բայց ինչի է հանգում: Առաջարկվում է ազգերի խաղաղ կենսակցություն:

Թումանյանն առաջարկում է դադարեցնել պայքարը՝ անձերի, հասարակությունների, ազգերի և ծխել «խաղաղության չիբուխը» («Հայավաթի երգը»):

Պայքարն օգուտ չունի, պայքարը չի վճռի խնդիրը, մարդը դրանով չի երջանկանա: Մարդը պիտի ներքուստ ինքն իր մեջ փոխվի: Ի՞նչ հիմունքով: Ի՞նչ է այդ կատարելությունը:

«Ինչքան ցավ եմ տեսել ես,
Նենգ ու դավ եմ տեսել ես,
Տարել, ներել ու սիրել, —
Վատը լավ եմ տեսել ես»⁹:

Սա մի ելք է, միջոց է դեպի այդ կատարելությունը: Բավական է այդքանը: Ոչ: Ոչ: Վատը, ցավը, դավը կան ու ինչպես երևում է լինելու են: Ահա մարդը:

«Բերանն արնոտ մարդակերը
էն անբան
Հազար դարում հազիվ դառավ
Մարդասպան.
Ձեռքերն արնոտ գնում է նա
դեռ կամկար,
Ու հեռու է մինչև մարդը իր
ճամփան»¹⁰:

Մարդը դեռ մարդ չէ և դեռ հեռու է մարդ դառնալուց:

Ուր մնաց այլևս կոնկրետ իրականությունը, մարդկային հասարակության իրական ճանաչումը, դասակարգերը, գիտությունը: Այս ամենը դուրս է այդ ամենից: Թումանյանը իդեալիստ է: Նա չի գտնում իր իդեալը իր շրջապատող կյանքի մեջ: Նա ապրում է, գործում է իր միջավայրի մեջ հանուն այդ իդեալի, նա հուսահատվում է չգտնելով այդ իդեալի իրականացումը և ձգտում է հեռուն — Արևելքի եդեմների պայծառ իրիկունները, ուր հեքիաթական պալատներում սպասում են իր հոգուն: Նա ցեխերի, աղմուկների մեջ է և ճամփա է փնտրում դեպի տուն¹¹:

Այս երազները Թումանյանի համար ֆանտազիայի խաղեր չեն, այլ մի

երկրորդ, թերևս ավելի ուժեղ իրականություն: Նա զգացվում է, կարեցում է տիեզերքում հեռացող Սիրիուսին; Նա լուրջ «աստվածային մի ճամփորդ է տիեզերքում»¹²:

Ահա Թումանյանի թախիծը: Ահա նրա սուբյեկտիվ բացատրությունը: Թումանյանի հալածանքի ոգին ներսիցն է, ըստ նրա այդ սուբյեկտիվ բացատրության:

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Խորհրդային դրամատուրգիան թե խորհրդային կենտրոններում և թե ծայրամասերում այնպիսի մի աճում ունեցավ և նրա շուրջը տեղի ունեցան այնպիսի բուռն դիսկուսիաներ, որ նրանց միջից կարելի է նշմարել հետագա զարգացման հիմնական խնդիրները:

Այս ռուպեիս մենք ապրում ենք մի խոշոր բեկումն դրամատուրգիայի մեջ: Սակայն անցած մի քանի տարիներում խորհրդային դրամատուրգիան անցավ բավականին «նեղ տեղեքով»: Հեղափոխական ռոմանտիզմը, պլակատային սխեմատիզմը, սխեմատիկ տիպերը, հայտնի շտամպը, անցած էտապի բնորոշ հատկությունները խոչընդոտ հանդիսացան դրամատուրգիայի զարգացման: Միամիտ սոցիալական մելոդրաման «**Ռեյսերը գրեզում են**»¹ անխուսափելի տիրապետող ձևը հանդիսացավ: Ժանրային հնարավորությունները լայնանալու և խորանալու՝ այնքան աղքատ էին, որ թվում էր, թե խորհրդային դրամատուրգիան տեղում մարշ է կատարում:

Մինչդեռ այդպես թվում էր: Խորհրդային դրամատուրգիան կատարում էր մի ներքին, պոտենցիալ շարժում դեպի հետագա զարգացման էտապը:

Յուրմալ լոգիկան հեշտությամբ էր ընկնում դրամատուրգիայի խնդրում անկարողության, պատահականության քաոսի մեջ: Այնտեղ, ուր ուսում-նասիրության դիպելեկտիկական մատերիալիզմի մեթոդը հնարավոր կդարձներ կուտակված փաստական մասնակի նյութերի միջից անջատել հիմնականը, տիպիկականը:

Եվ իրոք: Խորհրդային դրամատուրգիայի կուտակած բազմաթիվ փաստերը քննելիս մենք հաճախ շփոթվել ենք այն «անակնկալ» էտապներից, որով անց է կենում խորհրդային դրամատուրգիան:

Պետք է այդ ըստ երևույթին անկապակից շարքի մեջ որոնել և գտնել այն օրինաչափությունը, երևույթների այն տիպականությունը, առանց որի չի կարելի դնել խնդիրները և մանավանդ լուծում տալ նրանց:

Միութենական խորհրդային դրամատուրգիան անցել է մի տասնամյակ և

հինգ տարի : Հայաստանի խորհրդային դրամատուրգիան էլ, իհարկե, մտել է իր պատմությունն ստեղծելու փուլի մեջ :

Հանուն ինչի՞ էր հանդես եկել առաջին տասնհինգամյակի խորհրդային դրամատուրգիան : Հակադրել իրեն հակախորհրդային դրամատուրգիային, ուրեմն ստեղծել սեփական ուղին, նշմարելով հետագա զարգացման հեռանկարները և ձգտել նրանց :

Հակախորհրդային դրամատուրգիային հակադրվելու խնդիրը խորհրդային դրամատուրգիան լուծեց բավականին մեխանիկորեն : Առանց պահելու դիալեկտիկական միասնության կապը, նա միայն բացասեց հինը, խզեց բոլոր կապերը դրամատուրգիական և թատերական խնդիրներում և առաջ բերեց մի ժանր, որով հնարավոր էր կարծում ընդգրկելու վերականգնման շրջանի արվեստի հեղափոխական ռոմանտիզմը, հագեցուցիչ կերպով պատկերել նրա ողջ էությունը և առաջ մղել կյանքը :

Այս գիրթ խզումն անցյալի կուլտուրայի հետ նրան դրեց միայնակ պայքարողի վիճակի մեջ : Նա պիտի սկզբից սկսեր... Եվ կոնստրուկտիվիզմը սխեմատիզմի հետ ձեռք ձեռքի որոշեցին նրա բախտը : Նա շուտով ապրեց իր կյանքը և տեղի տվեց նոր էտապին : Այդ նոր էտապը ընդնշմարվում էր արդեն — դա խորհրդային դրամատուրգիայի դրական հատկությունն էր — դա սոցիալ հոգեբանական դրամայի էտապն էր, որին միամիտ սոցիալական մեկոդրաման տեղի տվեց :

Հիմա դրվում են նոր խնդիրներ — պատկերել կենդանի մարդը՝ սոցիալիզմի կառուցող հերոսը, տալ ավելի ու ավելի խորացրած փիլիսոփայական ընդհանրացումներ, ցուցադրել մեր իրականության ամեն մի փաստի նշանակությունը : Միաժամանակ խնդիր է դրվում ընդլայնել խորհրդային դրամատուրգիայի ժանրը, գտնել նորանոր ձևեր, որոնք կարող լինեն դրսևորել մեր սոցիալիստական իրականության սպեցիֆիկումը :

Մենք հեռու ենք միանգամայն ժխտելուց հին դրամատուրգիայի բոլոր նվաճումները : Հին դրամատուրգիան տվել է մի ամբողջացրած սիստեմ և մեթոդ թատերադրամատուրգիական արվեստի : Նրանցում լուծված են շատ հիմնական խնդիրներ, որ դեռ տեղահան չի արել խորհրդային երիտասարդ դրամատուրգիան : Բայց և շատ նորանոր պահանջներ է դնում խորհրդային կյանքը, որ հին դրամատուրգիան չի կարող վճռել : Դա պիտի կատարվի նորանոր ձևերի և ժանրերի միջոցով : Հիմնական կլինեն այդ նոր մաներաների և ձևերի նորությունները թե՛ մասնակի — այդ ցույց կտա խորհրդային դրամատուրգիայի մոտավոր կամ հեռավոր ապագան : Բայց որ այժմ արժարժվում են այդ նորությունների խնդիրները ժանրի վերաբերյալ, դա փաստ է : Քննադատությունն օրինակ՝ մեծ նվաճում է համարում Պոգոդինի «Իմ բարեկամը» ժանրի

նորության տեսակետից²: Կարելի է վիճելի համարել այս: Բայց ոչ սատիրայից, այլ լիրիկական էլեմենտներից — դրա մասին խոսում են մի շարք քննադատներ: Կարելի է և այս համարել վիճելի, բայց հարցը սրանում չի, այլ նրանում, որ խորհրդային դրամատուրգիան թեակոխում է իր զարգացման հետևյալ փուլը:

Ո՞րն է այդ հետևյալ փուլը:

Տալ կենդանի պատկերներ սոցիալիզմ կառուցողների և ոչ թե չոր սխեմաներ և վերացական ագիտացիոն շտամպներ, տիրել դրամատուրգիական արվեստին և ոչ թե բեմի վրա վերակազմել պատահականության ընծայած «գյուտերով»:

Հասարակությանը պետք են հուզական պատկերներ: Եվ միայն հուզական պատկերներ: Սոցիալիզմի կառուցողը, նոր մարդը, որը գալիս է երկաթից ու հողից՝ դարավոր առողջությունը երակների մեջ, թարմ բնագոյների և գիտակցության, պայքարի ու ստեղծագործության կարոտ այդ նոր մարդը, թատրոն է գալիս և գալու է ծանրագին պահանջներով: Անցավ դրամատուրգիայի այն շրջանը, երբ քաղաքացիական կռիվների որևէ բեկորը բեմավորելով կամ մարդկային կիսամանեկեններ գծելով բեմի վրա պորտֆելները ձեռներին՝ կարելի էր բավարարել հանդիսականին:

Մատերիալիստական կյանքը, նյութը, արտադրությունը, աշխատանքը, մեր էպոխայի զորավոր ֆակտորներն են — բայց դա լրիվ չէ և ինքնանպատակ բեմի վրա: Մարդը, որ կազմակերպվում է այդ ֆակտորներից և որ տնօրինում է այդ մատերիալիստական կյանքը, նյութը, իրը — այդ մարդը պետք է իր միջավայրով լրիվ ամբողջությամբ և խորությամբ հանդես գա բեմի վրա:

Մեր երկրում կատարվում են աննախընթաց դեպքեր: Կառուցվում են սոցիալիստական գյուղն ու քաղաքը: Սոցիալիզմ կառուցողի տիպը կառուցում է նոր կենցաղ, նոր հոգեբանություն, նոր փոխհարաբերություններ, նոր փիլիսոփայություն: Առաջ են գալիս նոր զգացմունքներ, կրքեր, բախումներ: Մանր բուրժուական «ատավիզմը» փոխանցման շրջանում ունենում է շատ հուզումնալի նուպաներ: Անհատականության տրագիզմը հասարակական վերադաստիարակման բովի մեջ հասարակական անհատի առաջացումը: Մերը դեպի կառուցվող սոցիալիզմի ամենափոքր օբյեկտները, սերն ու ատելությունը միասին աշխատողների և իրար աջակցողների կամ խանգարողների: Սեռական սերը, մահվան պրոբլեմը և այլն: Վերջապես համաշխարհային սոցիալիստական հեղափոխության փոթորկալի հեռանկարները, սպասվող ահեղ բախումները երկու հասարակարգի — այս ամենը դրամատուրգին և հանդիսականին թելադրում են ստեղծել նոր ֆորմաներ, նոր արվեստ:

Ի՞նչ ենք ժառանգում մենք խորհրդային դրամատուրգիայի անցյալ 15 տարվա արդյունքներից: Նախ՝ հասարակական դրույթ: Դրաման «սենյակներից»

ու անհատներից անցավ հասարակական վայրերն ու դեպի հասարակությունը — գործարան, կաբինետ, փողոց, մասսա, հասարակական խնդիրներ, հասարակական պայքար: Նա աշխուժացրեց խաղը, ճիշտ է՝ արտաքնապես, արագացրեց ընթացքները, հրատապեց խնդիրները, սրեց պայքարի միջոցները, դարձյալ ճիշտ է՝ ոչ խորը, հարևանցիորեն: Եվ հիմա, երբ նա անցած է տապ է և նոր դրամատուրգիան կանգնել է նոր կառուցման խնդրի առջև, մենք պետք է որոշենք նրա անելիքը:

Նոր դրաման, ինչպես ասինք միտում է ավելի լայն կտավների: Սոցիալ-հոգեբանության, փիլիսոփայության, խոր աշխարհըմբռնման, աշխարհագրացման: Ահա այստեղ է, որ առաջ է քաշվում մի բավականին թերագնահատված խնդիր — դրամատուրգիական արվեստին տիրապետելու խնդիրը: Դրամատուրգիական արվեստն ունի երկուս ու կես հազարամյակի անցյալ: Արհամարհել այդ անցյալը՝ նշանակում է կտրվել մեխանիկորեն այն անսպառ գանձերից, որ թողել է այդ անցյալը:

Դա բեմական դրամատուրգիական տեխնիկան է: Մարդկային բնությունը, նրա հոգեբանության և ռեֆլեքսների կապը, բեմի ազդեցության հոգեբանական օրենքները, այս ամենը լավ հաշվի է առնված հին դրամատուրգիայի արվեստի մեջ: Սա պետք է քննադատորեն վերցնել:

Դրամատուրգիական ժանրերի խնդիրը: Այդ կա, այդ հարուցանում են: Օրինակ՝ Պոգոդինի «Իմ բարեկամը» նրա քննադատներից մեկն անվանում է **փրիկական կոմեդիա**: Ինչու: Երևի նրա համար, որ հերոսները ոչ թե ծաղրված են, այլ ենթարկվում են բարեհոգի ծիծաղի կամ երևի նրա համար, որ հերոսներն այնտեղ հանդիսանում են իրենց զգացմունքների ամբողջ գամման: Մի խոսքով՝ մարդիկ զեղում են իրենց զգացմունքները: Թերևս ավելի հարմար էր այդ անվանել յուժնորիստական կոմեդիա, տարբերելու համար սատիրական կոմեդիայից: Սա դեռ հարցի էությունը չէ: Խնդիրն այն է, որ նման քննադատությունը կարծես ձգտում է խորհրդային դրամատուրգիան սահմանազծել սատիրական էլեմենտներից (թողնենք մի կողմ այն հանգամանքը, որ Պոգոդինի կոմեդիան հին լեզվով պարզապես պիես է՝ իր յուժնորիստական հատկություններով և այդտեղ մի առանձին նորություն չկա ժանրի տեսակետից):

Այս ժխտումը — այսինքն կոմեդիայի սատիրական ժանրի ժխտումը, — նշանակում է դրամատուրգին զրկել կյանքի լուրջ ստատների ձաղկումից: Եվ իրոք, եթե լրջորեն սատիրական, խիստ ծաղրի էլեմենտը դուրս պիտի հանվի կոմեդիայից, այն ժամանակ պիտի ասենք, որ կյանքի լուրջ ստատները ևս դուրս պիտի մղվեն նաև դրամայից: Արատն արատ է... լինի դրամայում, թե կոմեդիայում:

Ուրեմն սա ելք չէ, սա նոր ժանրի գյուտ չէ: Պոզոդինի պիեսը նրանով է նորություն, որ այնտեղ անձնավորություններն ազատ ապրում են, մարդկանց են նման: Իհարկե ոչ խորը, ոչ ներքին, ոչ ուժեղ, բայց վերջի վերջո մարդիկ են: Սխեմատիզմը սրբվել է պիեսի միջից:

Խորհրդային կոմեդիայի խնդիրը դեռ սպասում է իր թեորետիկ վերլուծման. թերևս համարձակ պրակտիկան մի հարվածով լուծի այդ խնդիրը — սա ամենից լավը կլինի: Այսպիսով մենք դեռ սպասում ենք այս խիստ կարևոր ժանրի տեսականի և գործնականի ստեղծման:

Մեր էպոխայի նպատակասլաց շարժումը արվեստի և գրականության մեջ սոցիալիստական ռեալիզմն է: Ոչ նատուրալիզմ, որն արտաքուստ է պատկերում նյութական միջավայրը, չտալով իրերի ներքին դիալեկտիկան, ոչ ռոմանտիզմ, որ հաճախ չի կարող պարզորոշ ցուցադրել մեր հարաշարժ կոնկրետ այսօրը, այլ սոցիալիստական ռեալիզմը, որ նյութական միջավայրը պատկերում է օբյեկտիվ կերպով:

Ուղղությունը որոշելուց հետո մենք ընդհարվում ենք մի բավականին ծանրակշիռ խնդրի հետ: Դա թեմատիկան է: Կարծվում է՝ այդ խնդիրը տազնապալի վիճակումն է: Թեմատիկան «հնանում» է, «մաշվում», պահանջվում է «նոր» թեմատիկա: «**Ռեյսերը զրնգում են**»-ի տիպի պիեսների թեմատիկան իր ինժեներներով ու դիրեկտորներով, բանվորներով ու վնասարարներով «կարմիր» հայրերն իրենց սպիտակ զավակներով ձանձրացնում են արդեն քննադատությանը: Բայց հարցրեք նույն այդ քննադատության համաձայն են նրանք, որ գործարանն իր բանվորներով, ինժեներներով ու դիրեկտորներով հանվեն դրամատուրգիայից: Մի գիզանտ է, մի կոլտնտեսություն և հազարավոր դրամատուրգներ: Այդ ինչի հինգերորդ-վեցերորդ դրամատուրգը չէ, որ թեմատիկայի խնդրում չի կրկնում իր նախորդ առաջինին, երկրորդին և այլն... Ինչ նորություն է թեմատիկայի տեսակետից **Շեքսպիրի** խանդը (Օթելլոն), փառասիրությունը (Մակբեթ), սերը (Ռոմեո և Ջուլիետ): Այստեղ մի շփոթություն կա անշուշտ: Թեմատիկան չի մեղավորը կամ արդարացին, այլ նրա մշակումը, նրա նորանոր լուսաբանությունները, նրա «գործածությունը»: Նայած ի՞նչ, ինչպես և ինչ մոտեցումով: Եթե այդպես մոտենանք մինչև 32 թվի կյանքը «հնացել է» արդեն: Այլևս պիտի բռնել դրամատուրգիայից և Հոկտեմբերյան Հեղափոխությունը, և քաղաքացիական պատերազմը, և ՆեՊ-ի, վերականգնման շրջանը, և ինդուստրիալիզացիան, և կոլեկտիվացման առաջին շրջանները և այլն:

Ո՛չ, թեմաները չեն հնանում: Հնանում են ձևերը, պրիոմները, արվեստը և ամենից շատ ինքը, հեղինակը: Թեմատիկան չի հնանում: Նա միշտ սպասում է իր Շեքսպիրին: Եվ Շեքսպիրը միշտ գալիս է ամենից վերջը: Սա է զայրացուցիչ

Համարտությունը: Թավալվում է խորհրդային կյանքի անիվը, արծարծվում են նորանոր պրոբլեմներ և ահա առաջ է վազում ժուռնալիստը արձանագրելու և պայքարելու, նրան հետևում է օչերկիստը, հասարակական հնոցում եռում է թեմատիկան, մեջտեղ է գալիս դյուրագգաց ու արագաշարժ նովելիստը՝ պատկերում է այդ առօրյան, քննադատությունը սանկցիա է տալիս այդ թեմատիկային և ահա գալիս է խոշոր դրամատուրգը (գրողը, նկարիչը և այլն) և խորքից ընդգրկում է այդ թեմատիկան, տալիս մոնումենտալ գործ:

Ո՞վ ում կրկնեց: Ո՞վ է ում էպիգոնը: Ո՞վ է հնացնում թեմատիկան: — Ոչ ոք: Ամենքը կատարում են իրենց գործը՝ անմիջական ֆրոնտային հրաձիգից սկսած մինչև թիկունքի պաշարողական թնդանոթաձիգը — և ամենքի փորձն ու նվաճումը լցվում է դրամատուրգիական կուլտուրայի մի ընդհանուր կուտակցման մեջ:

Ինչն է իսկապես փչացնում գործը թեմատիկայի հարցում: Սխեմատիզմը, անշնորհությունը: Կենսունակ թեմատիկան անկենդան արվեստի ձևերում: Ահա թե որտեղ է, որ հանդիսականը չի կարողանում պարզել իր ձանձրույթի բուն պատճառը: Այն, որ թեմատիկան չի մեղավոր, այլ այն ձևը, որով հրամցվում է իրեն այդ թեմատիկան: Եվ ահա երբ երևան է գալիս նույն թեմատիկան գեղարվեստական ձևով, թվում է «կրկնություն»... Ինչն է կրկնություն, ինչի կրկնությունն է, ով ասաց... Ահա թե ինչը չի կարողանում զատել ու զտել հանդիսականը:

Պետք է անջատել թեմատիկան նրա արվեստից, մոտեցումից, լուսաբանությունից:

Բայց միայն ժանրային և թեմատիկային խնդիրներով չի սահմանափակվում նոր դրամատուրգիան: Նաև նրա ուղղությունը — սոցիալիստական ռեալիզմը չի սպառում դրամատուրգիական պրոբլեմը: Կա մի հիմնական խնդիր, որ օրգանապես կապված է դրամայի հետ: Սոցիալիստական ռեալիզմը պահանջում է կենդանի մարդ, կենդանի, ներքին, հոգեբանական մարդ: Իսկ կենդանի մարդը կոնկրետ է, նա «տվյալ» մարդն է «այս անգամ այսպես պատահած» «այնպես նկարագրած» մարդը: Մարդը՝ բազմակողմանի, զանազան պայմաններում, բոլոր թերություններով և առավելություններով, բնական մարդ: Սրա հետ միասին կարող է և պետք է տիպական մարդը, սոցիալիստական իրականության մշակած, ընդհանուր գծերի հավաքական մարդը: Ուրեմն, մարդ-հասարակությունը: Այս ամենը պահանջում են ռեալիստական մոտեցում, խորացում, Համարիտ պատկերացում:

Այնուհետև մասսայի խնդիրը, մասսայական խնդիրը, խորհրդային դրամատուրգիայի արշալույսին մասսան ֆիզիկապես լցրեց բեմը: Սա բավարարեց իր շրջանի պահանջը — մասսային բեմ հանել և քշել անհատին

այնտեղից, լսել նրա ձայնը, տեսնել նրա գործերը, պայքարները: Եվ այդ հանգամանքը թարմացրեց բեմը: Բայց դա էլ ունեցավ և ունի իր դժվարին կողմերը: Բեմի էկոնոմիկան — երկու ու կես ժամ և 4—5 արար պահանջելով խարակտերների, հոգեբանությունների և գործողությունների պատճառաբանություններ ու պայմանավորումներ — վերին աստիճանի լարում են, առանց այն էլ խիստ լարված դրամատուրգիական երկը, անգամ դարձնում են անհնար դրսևորելու հերոսների ներքինը:

Իսկ էպոխան պահանջում էր, որ մասսան լինի գլխավոր հերոսը... Լավ գլխավոր հերոս է, եթե չի բացվում չի գործում, չի բնութագրվում և չի որոշում դրամայի ընթացքը... Ներկայումս բեմի արվեստի էկոնոմիկային ավելանում է, ըստ երևույթին կողմնակի, բայց բավական վճռական մոմենտ նյութականը — թանկ է նստում: Այստեղ կարևորն իհարկե, արվեստի շահերն են: Մասսան բեմի վրա ավելացնում է ստատիստների թիվը: Մասսան բեմի վրա չպիտի հանդես գա իբրև ամբոխ, նա պիտի կատարի առաջատար դեր — նա գործող կոլեկտիվ անձն է:

Ահա այստեղից և առաջ մղվեց ուրիշ տեսակետը: Ինչո՞ւ անպատճառ մասսան բառացիորեն գա և լցվի բեմը, երբ բեմի վրա կարող են հանդես գալ նրա ներկայացուցիչները — մասսայական տիպերը: Դա հնար կտա նրանց գործելու, բնութագրելու, ամբողջական պատճառ կլինե՞ր տալու: Այսպիսով, այլ բան է դառնում պիեսի մեջ մասսան, այլ՝ մասսայականը:

Սակայն խորհրդային դրամատուրգիան միտում է գնալ երկու ուղիով: Դրամատուրգներից ոմանք խնամքով խուսափում են կատակլեստիկական դժվարություններից, որոնց դիմագրավելու համար պահանջվում են գերմարդիկ և հսկաներ: Նրանց պիեսների իրականությունը — փոքրիկ դժվարություններ են, սովորական անհեթեթություններ, խորհրդային առօրյան իր օրվա չարիքներով: Նրանք ուզում են այդ իրագործել սոցիալիստական ռեալիզմի միջոցով: Մյուսը՝ խորհրդային մոնումենտալ դրամատուրգիան է, որը նույնպես ուզում է սոցիալիստական ռեալիզմի միջոցով պատկերել կյանքը, բայց նա ընդունում է պայթեթիկ, բնույթ, տրագիկ գունավորումն և այլն:

Բացասում են այս մեկը մյուսին, կարծում ենք, որ ոչ: Չէ որ դասակարգային կռիվը շարունակվում է, այսինքն հեղափոխությունը, որն ավարտում է իր գործը բուրժուազիայի մնացորդների դեմ: Եվ միաժամանակ հեղափոխական շարժումը կանգնած է համաշխարհային բուրժուազիայի դեմ երկրից դուրս: Այս ամենը խորհրդային դրամատուրգիային զրկում են անդորր ու ստատիկ տրամադրություններից՝ բառիս մեջչանական մտքով: Ամեն մի փոքրիկ օղակը մեր տնտեսական, քաղաքական կուլտուրական շինարարության — դա հերոյիկ պայքարի մի տեղամասն է: Հերոյիկան մեր կյանքի ներքին, պերմանենտ վիճակն է: Այնպես

որ առօրյական, կենցաղային, ինդուստրիալ թե կոլտնտեսական «հանգիստ» պիեսի կողքին մեր դրամատուրգիան ձգտում է — և լավ է անում — տալ փոթորկալի հերոյիկաներ, մոնումենտալ ռեալիզմ, կասենք մենք: Պաֆոսը մեզ չի թողնի երբեք: Մենք անցել ենք և կգնանք շարունակ մեծ, նշանակալից, հանդիսավոր ու փոթորկալի էպոխայով:

Խորհրդային դրամատուրգիան սակավ բացառությամբ գերծ չէ և մի խոշոր թերությունից, մեր կարծիքով: Նա կամենում է յուր գնալ առանց ֆորմալ և ներքին պայքարի, դրամատիկական կոլիզիայի: Վեպերից վերածված պիեսների մեջ հանդես են գալիս տիպեր ու հետադարձություններ, որոնք ոչ մի դրամատիկ մոմենտ չունեն և հետ պիտի ուղարկվեն դեպի վեպը:

Վեպը տեղ չունի բեմի վրա, ոչ էլ լիրիկական պոեմը, բեմը պայքարի վայր է, կրքերի ու խորտակումների: Սկսվեց մի կռիվ, — նա պիտի հանգի հաղթության և պարտության: Հանդիսականը պահանջում է ֆինալ: Եվ ֆինալը պիտի լինի, — ահա թե ինչու կատարվեց այս, ահա և վերջացավ — ուրեմն նոր օր, նոր խնդիրներ:

Եվ սոցիալիզմի կառուցման ու կառուցողների մեջ բյուրավոր նյութեր կան: Բանվորը, կուսակցականը, մասնագետը, կոլտնտեսականը, գիտնականը, հետևակ քաղաքացին — սրանք բոլորն աղյուսի կաղապարներից թափած միավորներ չեն: Նրանք մարդիկ են և տարբեր կերպով են եփվում սոցիալիզմի մեծ կաթսայի մեջ: Նրանք բոլորը պահանջում են հոգեբանորեն պատճառաբանված գործողություններ բեմի վրա: Գործողություններ, որ շարժվում են դիալեկտիկական բացառությունների միասնությամբ — սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնական այս դրությամբ:

Հետո՞ ընդգրկման խնդիրը: Դրամատուրգից պահանջում են հոգեկան ուժեղ ապրումներ, լուրջ կոլիզիաներ: Հանդիսականի հուզականության խնդիրը: Վարակել, ցնցել, ապրեցնել: Այո, բայց ինչո՞վ: Հնարավոր է հանդիսականին վարակել, ապրեցնել, կասեմ մասնակցել տալ, դրդել գործողությունների՝ եթե ինքդ անտարբեր ես, եթե ներկայացրածդ հարևանցի, մակերեսային, տրաֆորետ մի կյանք է: Մեր հանդիսականը շատ է եկել թատրոն և վարագույրի բացելուն պես հանգիստ նստել է իր աթոռին ապահով, «որ մերոնք կհաղթեն և մանեկենները կպարտվեն»: Հորանջելի ապահովությունը «մեր հերոսների» վիճակի, վնասակար թերազնահատությունը «մեր թշնամիների» — այս ամենը կաթվածում են դրամատիկական արվեստի ամենազգայուն ներվերը: Եվ քանի որ դրամատուրգիական երկու գլխավոր ձևերը տիրական են հանդիսանում — դրաման և կոմեդիան՝ պետք է վճռել միանգամ ընդմիջտ, որ դրամայի մեջ հերոսները կարող են և պետք է կատարեն այնպիսի պատասխանատու սխալներ, անգամ անկումներ, որ խրատական լինեն հանդիսականի համար և նրան ցնցեն,

անհանգստացնեն, մասնակցել տան, մտահոգեն, մի խոսքով ապրումներ տան նրան: Եվ կազմակերպեն: Եվ ակտիվացնեն: Իսկ ինչ վերաբերում է կոմեդիային, նա չի կարող վոդեվիլային ժանրով ապրել և դառնալ դրամատիկական յումորիստական: Կոմեդիան գործ ունի զեղծարարների, գողերի, պարծենկոտների, հասարակական այլ արատների տեր մարդկանց հետ, որոնք դեռ ու դեն են ընկնում իրենց գլուխն ազատելու այն ծաղրից, որին ենթարկվում են հեղինակի և հանդիսականի կողմից: Կոմեդիան չի հանդուրժում լուրջ ցնցումներ, դրամատիկ դրություններ, կոմեդիան շատ էլ չի սիրում դրական տիպեր: Դրական տիպեր կուլիսներումն են (հեղինակը) և սրահում (հանդիսականը): Ո՛ր է տանում կոմեդիան, ի՞նչ է նրա դրական ելակետը — դա հիանալի ցույց է տալիս այն բարձր հոմերական ծիծաղը (հոգեբանորեն՝ քննադատությունը), որով դղրդում է սրահը:

Թատրոնը (դրամատուրգիան) գերազանց մասսայական արվեստ է: Նրա բնույթն ակտիվ է: Նա մի մթնոլորտ ունի, ուր առանձնապես են հնչում կրքերը: Թատրոնը սուգեստիվ, հրատապ, կենտրոնացնող ստեղծագործական աշխատանք է, հասարակական ցուցադրական դատ, կոլեկտիվ հրահրման կարողություն ունեցող արվեստ:

Ասացինք թատրոն — դրամատուրգիա: Բայց որքան տարօրինակ է այս թատրոնը հասկացվել է դերասան, ռեժիսոր, նկարիչ, տեխպերսոնալ, դիրեկտոր, բայց դրամատուրգը մնացել է սովորի մեջ: Գործնական թատրոնները ժամանակին գլխի են ընկել կցել դրամատուրգներին թատրոնին: Ներկայումս թատրոնին մեծ նշանակություն տալով, տրվում է վաղուց սպառված նշանակությունը նաև դրամատուրգիային:

Կիրշոնի «Հացը» (Դոբրոնրավովը՝ Միխայլովի դերում), Պոգոդինի «Իմ բարեկամը» (Աստանգովը՝ Գայի դերում): Բայց միաժամանակ էլ դրամատուրգիան պիտի արժեցնի թատրոնին: «Ջարդը»² չի նպաստում դերասանին: Դերասանը խաղում է միայն: Եթե ճիշտ է, որ դերասանը պիտի հավատացնի մեզ, որ ինքը կենդանի — ապրող մարդ է, դրամատուրգն էլ պիտի վստահեցնի, որ կենդանի ապրող մարդիկ է տալիս:

Դրամատուրգիական խնդիրները առաջ են քաշվում ամենամեծ ուշադրությամբ:

Սա էլ կանգնեցնում է մեծ պատասխանատվության առջև դրամատուրգին, թատրոնին, քննադատության և հանդիսականին: Պետք է պատրաստվել դրան:

Դրամատուրգիան ներկայումս մեր ուշադրության կենտրոնումն է: Կենտրոնի բոլոր օրգանները մի շարք հողվածներ նվիրեցին խորհրդային դրամատուրգիայի խնդիրներին¹: Չի կարելի ասել, թե շատ կոնկրետ լուծումներ տվին այս ուղղությամբ, բայց հիմնական, օրինադիր խնդիրներ որոշ լուծումն ստանում են: Ոմանք դնում են նոր ժանրի հարցը: Օրինակ գտնում են, որ «Իմ բարեկամը» (Պոգոդինի պիեսը) լիրիկական կոմեդիա է... որ օրինակ Պոգոդինը լավ է հասկացել իր առաջադրանքը, կոմեդիան հանել է ոչ թե սատիրականից, այլ... լիրիկականից: Որ վերոհիշյալ պիեսը նրա համար է լիրիկական, որ հերոսները հափշտակվում են, սիրում են գործը, իրար ատում են, զգում: Եվ այլն: Մի շարք այսպիսի տարօրինակ դատողություններ, իբրև թե կարող են լինել կենդանի մարդիկ, կենդանի երկ, ուր մարդիկ չզգան: Ոմանք էլ օրինակ, Ալեքսեյ Տոլստոյը առաջ է քաշում կոմեդիայի, ավելի ճիշտը, ինչպես ինքն է ասում «ծիծաղի» իրավունքի խնդիրը: Որ կոմեդիան տիպեր է տալիս, որ հարկավոր է բարքերի, տիպերի, հակասությունների կոմեդիա: Իբրև թե այլ կերպ կոմեդիա կարող էր լինել... Նույն Ալեքսեյ Տոլստոյը դնում է դրամայի իրավունքի խնդիրը: Որ դրաման պետք է տա մեծ հակասություններ միևնույն անձի մեջ: — Դե, իհարկե: Ուրիշ կերպ ինչպե՞ս կարելի է: Մի խոսքով դրամատուրգիան այժմ թևակոխում է իր ծաղկման երկրորդ շրջանը: Հիմա պայքար է սխեմատիզմի, շտամպի, չոր ու ցամաք դատողությունների, անկենդան մարդկանց, ագիտկայի դեմ: Հիմա պահանջվում է մեծ կտավ, խորացում, կենդանի մարդիկ, սոցիալ հոգեբանական, լայն հասարակական դրամա և կոմեդիա: Հիմա պահանջվում է սոցիալիստական ռեալիզմ: Սա այնքան հեշտ չէ ըմբռնել մի անգամից, և իհարկե՝ իրագործել իսկույն: Դրամատուրգները պետք է լավ գինվեն Մարքս-Լենինյան ուսմունքի զենքերով, դիալեկտիկական մատերիալիզմի լրիվ գիտությամբ չչփոթելու համար սոցիալիստական ռեալիզմը բուրժուական ռեալիզմի հետ: Սոցիալիստական ռեալիզմի դինամիկ բնույթը, պատմություն, ներկա հասարակական փոխհարաբերությունների դիալեկտիկական ընթացքը, օրգանական շղթան, երկը, այսօրը, վաղը — այս ամենը պիտի երևա երկի մեջ: Իրականությունը չպետք է մեխանիկորեն և ստատիկ պատկերել, այլ իր կենդանի ու շարժուն ընթացքի օրինաչափ զարգացման մեջ: Սա շատ կարևոր է և սա է, որ պիտի վճռի դրամատուրգիայի առաջ դրած նոր խնդիրները:

Այնուհետև տալիս է թեմատիկայի խնդիրը՝ ես կարծում եմ, որ այս խնդրում մի խոշոր թյուրիմացություն կա: Թեմաները հնացել են, հարկավոր են նոր թեմաներ: Չպետք է կրկնել, էպիգոնություն անել, պետք է տալ կյանքի այսօրվա հրատապ խնդիրները, գնալ կյանքի հետ և այլն: Այլպես արդեն «ձանձրացրել»

են հին թեմաները: Այստեղ սեփական տպավորության չափումի մեջ մի խոշոր սխալ կա: Հասարակությունը «ձանձրացել» է ոչ թե թեմայից, այլ նրա մշակողից: Սա ճիշտ է, ինչպես ճիշտ է այն, որ հեղինակի սեփականության մեջ ամենակարևորը ոչ թե նրա թեման է, այլ մշակումը, պատկերումը, ոճը, լեզուն: Թումանյանի «Սասունցի Դավիթը» ժողովրդական հին էպոս է իբրև թեմա, բայց նա իր ժամանակի նորությունն էր իբրև Թումանյանի գեղարվեստական մշակում: Եթե մենք թեմատիկայի նորության հետևից ընկնենք արխիվ պիտի գցենք և նախահոկոսմբերյան շրջանը, և հեղափոխությունը, և վերականգնման շրջանը, և նեպը, և ինդուստրացումն ու կոլեկտիվացումը, որովհետև մենք արդեն անցնում ենք անդասակարգ հասարակության: Կարելի է և հին թեմատիկան և նորը: Միայն պետք է մշակել արվեստի բարձր պահանջների համաձայն:

Դրամատուրգիան պետք է տա մասսայականը: Սա նշանակում է, որ նա կարող է բեմ հանել սակավ անձերի, բայց դրանք պետք է ներկայացնեն մասսան, լայն հնարավորությունը: Մասսան կարող է և լինել և չլինել բեմի վրա «պաշտոնապես», «անձամբ»: Բեմի էկոնոմիան պահանջում է այդ:

Պետք է տալ սոցիալական վերլուծում դեպքերի, շարժառիթների պայքարի, և հոգեբանորեն արդարացնել, չխզելով հոգեբանության և հասարակության օրգանական կապը:

Դրամատուրգիան պետք է զարգանա թատրոնում, հարկավոր է սերտ կապ հեղինակի և թատրոնի գլխավոր ֆիգուրաների՝ դերասանի և ռեժիսորի հետ: Թատրոնն էլ իր կողմից պետք է արժեցնի հեղինակին, օժանդակի նրան երկը գեղարվեստորեն բեմադրելու:

Ես կարծում եմ, որ մեր մեծ էպոխան պահանջում է մոնումենտալ դրամատուրգիա: Մեր նվաճումների, պայքարների պաֆոսը պիտի զգացվի ստեղծագործության մեջ: Դա չի խանգարի, այլ կնպաստի սոցիալիստական ռեալիզմին:

Թատրոնը գերազանց մասսայական բնույթ ունի: Նա ակտիվ արվեստ է: Նա հրապարակական ցուցադրական դատ է: Նա կոլեկտիվ ստեղծագործության և կոլեկտիվ ազդեցության «գործարան» է: Պետք է շատ լուրջ վերաբերվել դրամատուրգիային, որը թատրոնի՝ այդ պիանիստի և դաշնամուրի կոմպոզիտոր — նոտաներն է:

ՌԻԹՄԸ ՊՐՈԶԱՅԻ ՄԵՋ

Երիտասարդ գրողն այնպես է պատկերացնում գրականության արվեստը, որ կարծես մենակ իրեն համար են նրա պրոբլեմներն ու դժվարությունները:

Պրոբլեմներն ու դժվարությունները՝ հանգում են զուտ գրելու տեխնիկայի մտքով ընկերակցում են անգամ վարպետ գրողին, այն էլ մինչև նրա մահը:

Գրական արվեստը չունի ստատիկ, քարացած կանոններ ու գիտելիքներ, ժամանակի ընթացքում դրանք փոխվում են, միայն մի քանի հիմնական սկզբունքներ ապրում են ավելի, քան վաղանցիկ կանոններն ու սովորքները:

Ինչը պետք է իմ կարծիքով զբաղեցնի երիտասարդ գրողին: Երիտասարդ գրողին պետք է զբաղեցնի նախ և առաջ՝ իր գրական դիրքի ու ժանրի պարզելը:

Շատ պրոզայիկներ երկար տարիներ զլուխ են կոտրում պոեզիայի մեջ և պատահամաբ հայտնաբերում են իրենց բնական ժանրը — պրոզան¹: Պատահում է և ընդհակառակը: Բայց մեզանում ամենից շատ պատահում է այն, որ ամեն սկսնակ ձեռք է զարկում պոեզիային:

Սա, իհարկե, ունի իր սոցիալական, կուլտուրական հիմքը: Բանաստեղծների թվական մեծությունը արձակագիրների համեմատ մենակ մեր երկրի երևույթներից մեկը չէ: Դա ընդհանուր երևույթ է, բայց այս խնդրում փոքր դեր չի կատարում նաև մի նախապաշարում, որը գոյություն ունի պատանեկության և երիտասարդության մեջ:

Ուտանավորը հաշվվում է բանաստեղծություն, իսկ արձակը՝ ոչ: Երիտասարդ գրողը վազում է դեպի բանաստեղծական ժանրը: Պակաս դեր չի կատարում արձակի պահանջները, որ բազմազան են, պատրաստականությունը, երկար մշակման պահանջները, ուշացման (օնստրովցիայի և կոմպոզիցիայի) դժվարությունները: Արձակի մեջ շատ գիտություն է պետք, կյանքի գիտություն, լայն էրուդիցիա, մարքսիստական աշխարհայացքի և փիլիսոփայության բազմակողմանի տիրապետում: Արձակը մեծ կտավ է և մեծ էլ «գլխացավանք»: Բայց, (բանաստեղծության) նախապաշարումը համենայն դեպս մեծ դեր է կատարում: Ուտանավորը հարգի է մեզանում ավելի քան արձակը:

Այստեղ ահա հարկ է խոսել այդ խնդրի մասին: «Բանաստեղծության» սիրահարները երևի չեն էլ կասկածում, որ նեղ մտքով է ուտանավորը կոչվում բանաստեղծություն, որ լայն մտքով՝ արձակը նույնպես բանաստեղծական ժանրին է պատկանում. նա էլ պոեզիա է: Որ գեղարվեստական արձակը չպետք է շփոթել գիտական և հրապարակախոսական արձակի հետ, որ գեղարվեստական արձակը նույնպես պատկերներով է խոսում և նրա լեզուն գեղեցիկ ոճն է:

Բայց որ ամենից ուշագրավն է՝ արձակը ևս ռիթմ, չափ ունի. միայն դա չի նկատվում: Շատերը չեն կասկածում, չգիտեն էլ այդ փաստը: Այո, արձակը ռիթմ ունի և չափազանց բազմապիսի, նուրբ, հետաքրքիր:

Այս տեսակետից վերին աստիճանի ուշագրավ է արձակը դիտել իբրև չափածո: Եվ այս չենք ասում իբրև պարադոքս, այլ իսկական մտքով, որովհետև դա այդպես էլ է: Արձակը նույնպես չափածո է:

Այստեղ չպետք է խառնել այն «արձակ տողերով» գրած չափածոները, ինչպես հաճախ պատահում ենք Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում, կամ թեկուզ վերջին օրերի մեր շատ բանաստեղծների արձակ բանաստեղծությունների մեջ: Դա տպագրական, մեխանիկական հանգամանք է:

Այսպիսի արձակ տողերով գրված չափածոն մենք տեսնելով չէ, որ պիտի համարենք «չափածո», այլ լսելով: Կարող էր նա տպվել «սյունաձև»: Մեր ասած չափածո արձակը ամենուրեք տարածված արձակն է: Այն արձակը, որ ներկայացնում է յուրաքանչյուր պատմվածք, վիպակ կամ վեպ: Յուրաքանչյուր դրամատիկ գրվածք: Մի խոսքով յուրաքանչյուր գեղարվեստական արձակ:

Անգամ «լավ» գրած ամեն մի գիտական կամ լրագրական արձակ հոդված կարող է ունենալ գեղարվեստական արձակի վերոհիշյալ հատկությունները, որ նրանց համար պարտադիր չէ երբեք:

Ինչ բան է ռիթմը: Դա սիմետրիկ (համաչափ) համադրությունն է երաժշտական որևէ ֆրագի, բանաստեղծության մի հատվածի՝ նրանց ուժեղ և թույլ մասերի պարբերական հաջորդականությամբ:

Սա հասկանալի է ոտանավորի մեջ, սակայն շատ դժվար է արձակի մեջ: Շատերը չեն էլ ենթադրում այդ ռիթմը արձակում (թեև անգիտակցորեն գործ են ածում): Վարպետ գրողներն էլ երբեմն չեն գիտակցել այս, բայց նրանց օգնել է ռիթմի զգացումը:

Սակայն, շատ վարպետ և սկսնակ գրողներ շատ անգամ (վերջինները միշտ) կոտրում, փչացնում են այդ ռիթմը և զգալով, որ «ինչ-որ մի բան լավ դուրս չեկավ», չեն գիտակցում թե այդ ինչ էր, որ լավ դուրս չեկավ: Ռիթմի պարզ գիտակցումը հայտ է բերվում արձակի ընթերցումով էստրադից անգամ մի շրջանում, բարձրաձայն «լավ» արտասանության ընթացքում: Չափի, ուժեղ ու թույլ մասերի պարբերությունների սիմետրիկ հաջորդությունները չեն նկատվում սկզբում, բայց հետզհետե զգացվում են: Ռիթմին մեզ վարժեցնում է բնությունն ինքը: Ալիքների հարվածներն ափին, սրտի զարկերը մարդու մեջ: Ցերեկի և գիշերի հաջորդականությունները, աշխատանքն ու հանգիստը, տարվա չորս եղանակները, ուրախությունն ու տխրությունը, գույների լուսավոր ու մութ հատկությունները, աղմուկն ու լռությունը... Հազար ու մի այսպիսի հաջորդականություններ սիմետրիա են առաջ բերում բնության ու մարդու գործողությունների մեջ և վարժեցնում ռիթմի զգացման, ռիթմիկ տպավորությունները մեզ թույլ են տալիս մեր ուժերը ծախսել մեր օրգանիզմի համար ամենաօգտավետ և բարերար կերպով, այստեղից է, որ մարդ ձգտում է իր գործողություններին և գործունեությանը, իր շարժումներին ու ճիգերին տալ ռիթմական չափավորում: Սա ուժերի տնտեսությունն է և խնայումը: Նախնական կուլտուրայի ուսումնասիրությունը մեզ բերել է այն եզրակացության, որ

կուլեկտիվ պարը, երգի, երաժշտական գործիքների և երբեմն էլ միմիկայի ընկերակցությամբ՝ դա հենց ինքը արվեստի և գեղարվեստական վայելքի առաջին արտահայտությունն է:

Ավստրալիայի բնիկների կոստ-բոսի պարը, ուր մասնակցում են հասակավորները՝ այդ երևույթի ամենալավ փաստն է: Ամենահին ժամանակներից անգամ վայրի վիճակում մարդն զգացել է, որ խոսքը ենթարկվում է ռիթմի: Ապա և նկատվել է, որ ռիթմական խոսքը (նախադասությունը, ֆրազը) ոչ միայն հաճելի է լսելիքին, այլև ավելի հուզական է, որը գրավում է լսողին հենց միայն երաժշտական իր հատկությամբ: Նա տիրում է մարդու ուշադրությանը և զգացմունքներին, նա խաբում է և արտասանողին, և ունկնդրին:

Ամեն մարդ բարձր տրամադրության ժամանակ մի տեսակ ռիթմի է վերածում իր (լավ ուշ դարձրեք) **արձակ խոսքը**:

Արդեն գեղեցիկ ճառը ռիթմիկա է միաժամանակ:

Դե այս ամենը որոշ չափով պարզ է, երբ խոսքը վերաբերում է ոտանավորին: Սակայն շատ էլ դյուրին չէ ըմբռնել այս ամենը արձակի մեջ: Պատմվածքը, վիպակը, վեպը, դրամատիկ գրվածքը, որ իբրև բանաստեղծական օբյեկտներ պետք է ունենան և ունեն այս ռիթմը (իսկ շատ անշնորհք գրվածքներ չունեն կամ միայն ռիթմի տարրերային էլեմենտներ ունեն) դժվար են ուսումնասիրվում և իրոք էլ դժվար է: Այստեղ պետք է բացի ռիթմիկայի գրական, գեղարվեստական գիտակցությունից՝ նաև ծանոթ լինել արվեստի մյուս սեռերին — երաժշտության, նկարչության, արձանագործության, ճարտարապետության, թատրոնին:

Դա միայն կարող է զարգացնել ռիթմի զգացումը գրողի մեջ լիակատար կերպով: Իսկ դրա նշանակությունը չափազանց մեծ է և ահա թե որ տեսակետից: Անշուշտ, սխալ կլիներ ինձ մեղադրել այստեղ ֆորմալիզմի մեջ, որովհետև գրվածքների ֆորմաներով զբաղվել չի նշանակում ֆորմալիզմով զբաղվել: Միայն հարկ եմ համարում այստեղ մակաբերել, որ ռիթմի խնդիրը արտաքին ֆորմայի խնդիր չէ միայն: Գեղեցիկ խոսքի ու պարբերության կամ պատկերների հաջորդականության: Կամ ամբողջ գրվածքի ընդհանուր արտաքին կոնստրուկցիայի: Ռիթմի խնդիրը ներքին խնդիր է նախ և առաջ: Նա կապված է նյութի, բովանդակության, հոգեբանության, իդեայի հանգույցի զարգացման, լուծման ամբողջ ընթացքի հետ: Սա արդեն բարդ երևույթ է, որը պիտի ուսումնասիրել: Բովանդակության մասերը, հոգեբանություն, իդեայի զարգացումները սերտ կապվելով իրար հետ պահանջում են հանգույցի-զարգացման-լուծման ռիթմիկ հաջորդականություն: Ներքին երաժշտականություն:

Գրվածքի այս բաղկացուցիչ մասերը կպահանջեն իրենց տեմպը դանդաղ կամ արագ: Հարկ կլինի մի երևույթ, մի եղելություն ներկայացնել պատմողական ձևով, քան նկարագրությամբ:

Դեպքերի ընթացքը **Ժամանակի մեջ** — ահա պատմողությունը: Ուրեմն դա պահանջում է ներքին կապ: Մինչդեռ նկարագրությունը տալիս է առարկայի **միաժամանակյա** հատկությունները: Մինչ նկարագրությունը ստատիկ է, պատմողությունը դինամիկ հատկություն ունի: Դեպքերի շարժումը գրողի փորձաքարն է: Նրա համար շատ կարևոր է մի մոմենտի փոփոխումը մյուսի, մի դրության անցումը հետևյալի:

Լավ պատմողը պետք է կարողանա վարպետորեն տալ դեպքերի արագությունն ու դանդաղումը, նրանց հաջորդումը կամ ընդհակառակը՝ նրանց հանկարծահասությունը:

Պոեմների և բալլադների մեջ գեղեցիկ են տրվում բարդ ու կարևոր դեպքերի հանդիսավորությունը, անշտապ հոսանքը: Իսկ ուր հանդես են գալիս կրքերն ու եռանդը՝ գրվածքն ընդունում է դրամատիկ շարժում:

Գրվածքին միջամտում է հեղինակի վերաբերմունքը դեպի իր թեման, նրա հուզականությունը:

Շատ այսպիսի էլեմենտներ կան, որ գրվածքի ռիթմի վրա ազդում են ներքուստ, անգամ իդեոլոգիան, որ կարմիր թելով պիտի անցնի գրվածքի միջով՝ իր պարզաբանման ընթացքում պահանջում է իր անցման մոմենտները, թեզի, անտիթեզի, սինթեզի զարգացման ընթացքում իր հաջորդականության որոշ սիմետրիան — ռիթմը:

Ռիթմի խնդիրը լուրջ խնդիր է:

Դա դատարկ ֆորմալիզմ չէ և ոչ արտաքին բան: Գտնել ռիթմը ուրիշի գրվածքի մեջ, ընկնել իր գրվածքի ռիթմի մեջ — դա նշանակում է բռնել նրա կենդանի շունչը, բանաստեղծությունը:

Իսկ գեղարվեստական պրոզան, «արձակը» ինչպես ասինք՝ նա նույնպես բանաստեղծություն է: Ուրեմն երիտասարդ գրողը արձակի վրա պետք է նայի իբրև բանաստեղծական գրվածքի մի ժանրի վրա և չպիտի խորշի նրանից, իբրև «չոր ու ցամաք» ժանրից: Արձակի ռիթմը ավելի հարուստ է, ավելի նուրբ, բազմալար և խոր, քան երբեմն ոտանավորների ռիթմը: Լավագույն պրոզայիկների (Բալզակ, Մոպասան, Տուրգենև, Պուշկին, Գոգոլ և այլն) ընթերցումը ցույց կտա այն բանաստեղծական խոր շունչը, որ կա պրոզայի մեջ:

ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱ

Ներկայիս դրամատուրգիայի շուրջը արծարծված սուր խնդիրներն ուշագրավ են ոչ թե այն պատճառով, որ դրանք ուղղված են սխեմատիզմի, շտամպի, ագիտկայի դեմ, հանուն կենդանի արվեստի, — դրանց մասին վաղուց էր

գրվում, — այլ որ հիմա հանգամանորեն են լուսաբանվում այդ խնդիրները:

Եվ միայն այդպիսի աշխատանքն ունի նշանակություն: Թեորետիկական իմաստավորումն իրականության, մարքսիստական անալիզ իրականության, դիալեկտիկական մատերիալիզմի կիրառումը գեղարվեստի ասպարեզում, ստեղծագործական իրականության մեջ, — ահա այն դրությունները, որով առաջնորդվում է այժմ դրամատուրգիայի շուրջն արծարծվող դիսկուսիան:

Միաժամանակ սուր դրվում է դրամատուրգիայի սպեցիֆիկումի խընդիրները և դրվում է լրջորեն:

Որո՞նք են մեր դրամատուրգիայի հիմնական խնդիրները:

Նախ և առաջ՝ իդեաները տալ պատկերների միջոցով: Պատկերը բեմի վրա խարակտերն է: Մարդ-խարակտերը, հակառակ մարդ-սխեմայի: Խարակտերի խնդիրն այժմ հրատապ այժմեականություն է ստացել դրամատուրգիայի մասին հարուցված դիսկուսիաներում: Սոցիալիստական ռեալիզմի մարդ-խարակտերն իբրև սոցիալական տիպ, իբրև արդյունք միջավայրի, որոշ դասակարգի, չի կրելու հին բուրժուական դրամայի (ասենք բուրժուական ռեալիզմի) անհատների ստատիկ հատկությունները, այլ նա պիտի լինի պատկեր տիպական-սոցիալական: Սոցիալիստական ռեալիզմի խարակտերը: Նա կրելու է դիալեկտիկական հակասություններն իր մեջ, նա հայտնվելու է դրամայի սկզբում, զարգանալու է նրա ընթացքում և ավարտելով իր «գործողությունը», չի կորչելու ստատիկ դադարի մեջ, այլ դառնալու է նոր օբյեկտ նոր հակադրությունների, նոր պայքարի, նոր զարգացման:

Մենք կարծում ենք, որ վերջացրած կլինենք դրամատուրգիայի ամենաեական խնդիրը հենց այս խարակտերի վրա ծանրանալով: Բայց տարօրինակն այն է, որ խարակտերը համարելով դրամատուրգիայի բուն խնդիրներից մեկը, շատ քչերն են մոտենում դրանից բխող մի ուրիշ խնդրի, որ լիովին ամբողջացնում է դրամատուրգիայի նոր տեսությունը:

Եվ իրոք: Ի՞նչ է նշանակում խարակտեր տալ: Ի՞նչ բան է խարակտերը: Խարակտերը սոցիալական և անհատական գծերի առանձնահատկություններն են մի անձնավորության մեջ, որով նա մեզ ներկայանում է իբրև կոնկրետ մարդ: Զգացմունքների, կամքի և խելքի ուղղությունը, որով որոշվում է անձնավորության հոգեկան դինամիկան: Նա, վերջապես, պատկեր է, հոգեբանական պատկեր: Այդ կոնկրետ անձնավորությունը զալիս է իր դասակարգից, որոշ միջավայրից, բերում է իր հետ իր սոցիալական անկետան, իր դասակարգի խնդիրները, բերում է իր անհատական առանձնահատկությունները և բխվում է կյանքի դիմադրությունների հետ:

Ինչ՞ով պիտի երևա, որ նա խարակտեր է: Ի՞նչը պիտի հայտնաբերի նրա խարակտերը: Մենք կասեինք լիակատար դրսևորումը նրա ամբողջ վարքագծի,

պայքարի, ապրումների: Իսկ որտեղ և ինչպէս կարող է այդ դրսևորումը դրվել: Որտեղ պիտի փորձվի այդ խարակտերը: Խարակտերը փորձվում է գործի, ակտիվության մեջ ընդդէմ արտաքին հակամարտությունների: Բայց խարակտերը լիովին փորձվում է և դառնում է իրոք համոզիչ, երբ նա դրվում է չեփական հակամարտության մեջ: Իրար ոչնչացնող, իրար դէմ դուրս եկած երկու խարակտերն անշուշտ շատ բան են դրսևորում իրենցից: Այստեղ մենք տեսնում ենք երկուսի կյանքը, պայքարի դրդիչները, միտքը, դասակարգային պատկանելիության բոլոր հատկանիշները: Այսպիսի դրամատիկ գործեր շատ են երևան գալիս խորհրդային բեմերում, բայց նրանք կրում են նման գործերի այն հիմնական թերությունները, որ պատճառ են դառնում նրանց վիժման: Նրանց պակասում է օրգանական դրամատիզմը, որը շունչ է տալիս դրամատիկական երկին: Երկու ուժեր իրար են բախվում և մեկն ու մեկը հաղթվում է կամ պարտվում: Ինչը փոխվեց այստեղ — պայքարի ընթացքը: Պայքարն սկսվեց, զարգացավ, վերջացավ: Ուրեմն ի՞նչը շարժվեց, դրվեց դինամիկայի մեջ: Ավելի շուտ պայքարն ինքը, քան թե պայքարողները: Իսկ պայքարողները խարակտերներ էին (կամ պետք է լինեին): Տեղի ունեցնով դրամատիզմը: Այո, տեղի ունեցավ — բայց արտաքին դրամատիզմ, եթե կարելի է այսպես ասել: Պայքարող հերոսները, որոնք իրար դէմ էին եկել, որ մարտնչում էին հանուն իրենց գաղափարների պաշտպանության (օրինակի համար), սկզբից մինչև պայքարի վախճանը չէին զգում և ոչ մի ներքին հակամարտություն, չէին փոխվում սկզբից մինչև վերջ: Նրանք հոգեբանորեն բավականին ստատիկ վիճակ ապրեցին:

Այստեղ մենք տեսնում ենք ուրիշ սոուսի մեջ դրությունների դրամայի բոլոր հատկությունները: Խարակտերների դրամա, ներքին, օրգանական դրամա չտեսանք:

Իհարկե, հերոսը, տվյալ անձը պայքարում է և պիտի պայքարի, որ առաջ մղի դրաման (գործողությունը): Բայց միայն առաջ մղելով հարցը չի վերջանում: Պետք է մի էական բան փոխվի դրամատուրգիական երկի սկզբից մինչև վերջը և այդ մի բանը քիչ է, եթե հերոսներից դուրս է փոխվում (նրանց վիճակը, պայքարի վախճանը, դրությունը և այլն):

Պիտի փոխվի խարակտերը:

Ահա մի պրոբլեմ: Հին հոգեբանության, ուրեմն և հին դրամատուրգիայի համար խարակտերը չի փոխվում: Կարող է փոխվել նոր հոգեբանության և նոր դրամատուրգիայի մեջ: Կարող է: Խարակտերը հասարակական փոխհարաբերությունների արդյունք է: Հասարակական հարաբերությունները ստատիկ չեն, այլ դինամիկ, լավ է ասել դիալեկտիկ: Խարակտերի դիալեկտիկան մեզ համար նորոգյալ չի կարող լինել: Այսպիսով խարակտերն ինքը պիտի փոխվի դրամայի մեջ: Նրա կրած բեկումները բախումների հետևանքով պետք է դառնան նոր

դրամատուրգիայի հիմնական առանցքը: Խարակտերը պետք է ներքին դրամա
ևս ապրի: Դա նրան կտա դրամատիզմի բոլոր առավելությունները, այսինքն՝ դա
նրան կդրսևորի ամենից ավելի: Ահա խարակտերի խորացման իսկական ուղին:
Իսկ խորացումը մեր արդիական, հերթական խնդիրն է: Խորացումը մարդուն
դարձնում է կենդանի պատկեր: Խորացումը համոզիչ է դարձնում խարակտերի
վերաբերմամբ: Իսկ արվեստի բուն խնդիրը համոզիչ լինելն է: Եվ, վերջապես այն
մեծագույն խնդիրը, որ դնում է սոցիալիստական ռեալիզմի պահանջը, կարելի է
լուծել խարակտերի հիմնական դրսևորմամբ: Իհարկե, խարակտերի այսօրինակ
դրսևորումը դեռ լիովին չի սպառում սոցիալիստական ռեալիզմի պահանջը և
ամեն մի խարակտերի լիակատար դրսևորումը չի ապահովում այդ:
Բուրժուական ռեալիզմը տվել է փայլուն դրսևորումներ խարակտերների:
Այստեղ պետք է կատարել վերոհիշյալ թեզը, այն, որ խարակտերի լիակատար
դրսևորումին պետք է ավելացնել մի ուրիշ հանգամանք, որն ինքնին վճռում է
սոցիալիստական ռեալիզմի խնդիրը խարակտերների դրսևորման մեջ: Դա այն
դիալեկտիկական զարգացումն է, որի շղթան չպետք է կտրվի խարակտերի
ցուցաբերման մեջ: Բուրժուական ռեալիզմի դրաման կտրում էր այդ շղթան,
խարակտերի վախճանը դնելով մի այնպիսի մեխանիկական դադարի մեջ, որ
բնական հետևանք էր անշուշտ նաև նույն խարակտերի մեխանիստական դըր-
սևորման առհասարակ:

Բուրժուական ռեալիզմի խարակտերը չէր հիմնավորվում իբրև սոցիալա-
կան տիպ, նա չէր լուսաբանվում հասարակական միջավայրի մեջ և նրա կրած
փոփոխություններն անհատական մեկուսացած հատկությունների փոփոխու-
թյուններ էին: Այնտեղ խարակտերը չէր բացվում հասարակական շարժման
օրգանական կապի մեջ, նա կտրված էր այդ շարժումից և բուրժուական
ռեալիզմին հետևող հեղինակն ամենևին էլ չէր հոգում բաց անել այդ շարժման
բուն իսկ հասարակական օրենքները:

Ահա, այսպիսով խարակտերի բացումը, լիակատար բացումը մեզ հնար
կտա կատարել սոցիալիստական ռեալիզմի գլխավոր պահանջը: Տալ խարակ-
տերը նրա զարգացման մեջ, տալ նրա զարգացման դինամիկան և դնել
դիալեկտիկական կապակցության մեջ նրա այդ զարգացման շարունակությունը՝
հետագա կյանքի հորաբերությամբ: Սա առաջ է քաշում խարակտերի՝ եթե
կարելի է ասել՝ լրիվ «կենսագրության» հարցը: Նրա երեկը, այսօրը և վաղը —
ահա դրամատուրգի խնդիրը: Զարգացման շարունակական այս կապը բաց
կանի ամբողջ պատկերը:

Մենք կարծում ենք, որ կարողացանք գծել դրամատուրգիայի հիմնական
խնդիրը, դրամատիզմը: Սոցիալիստական ռեալիզմի պահանջած դրամատիզմը:

Այնուհետև մեզ մնում է նշել և այն հանգամանքը, որ խարակտերների

ցուցաբերումը կարող է դեռ չսպառել նրա խնդիրը, եթե այդ խարակտերները չեն լինի բազմազան, եթե նրանք կսկսեն շտամպանալ այնպիսի մի միօրինակության մեջ, որ դուռ կբանա երկրորդ սխեմատիզմի շրջանին: Իսկ դա կլինի ներքին էությունները թափանցելու ցանկության և կարողության միջոցով: Սոցիալիստական ռեալիզմը, որ ինքնին պայմանավորում է խարակտերի լիակատար բացումը և փոխադարձաբար վերջինս առաջինին, դիալեկտիկական մատերիալիզմի օժանդակությամբ կարող է լուծել դրամատուրգիայի ամենահիմնական խնդիրն ու դժվարությունը, — սոցիալիստական խարակտերի պատկերացումը դրամատիկական երկի մեջ: Հետզհետե պետք է թողնել դրությունների դրաման և անցնել խարակտերների դրամային, տալ լիարյուն, լիակշիռ պատկերներ — խարակտերներ, կոնկրետացնել: Կոմունիստին դուրս բերել իբրև ինժեներ, դիրեկտոր, գյուղխորհրդի, կոլտնտեսության նախագահ, տալ «տվյալ» տիպը, տվյալ առանձնահատկություններով, չմոռանալով նրա ընդհանուր սոցիալական գծերը և այլն: Այսպիսով, մենք իդեան կդարձնենք պատկեր, պատկերն իր զարգացման մեջ, կտանք խարակտերների դրաման, ապա նաև բազմազան խարակտերներ:

Այնուհետև գալիս են դրամատուրգիայի մյուս խնդիրները:

Վերջերս շատ են դնում ժանրի հարցը:

Խորհրդային դրամատուրգիան որոնում է նոր ժանրեր: Որքան հիմք ունի նա մի այդպիսի ձեռնարկության: Թվում է թե դրամատուրգիական արվեստն արդեն կատարելագործված մի ճյուղ է, ունի փառավոր անցյալ և այդ արվեստի հիմնական հնարավորություններից շատ բան դեռ չի կիրառել և սպառել խորհրդային դրամատուրգիան: Ապա և խնդիր ինչ՞նչ չի կիրառել և սպառել և ինչ՞նչ է որոնում նոր ձևեր: Որ խորհրդային դրամատուրգիան չի կանգնած իր բարձր էպոխայի բարձրության վրա, չենք կարծում, թե վեճ լինի այս մասին: Ինչպես և անառարկելի է այն փաստը, որ խորհրդային դրամատուրգիան ամենաթարմ, երիտասարդական ուժերով կենդանի դրամատուրգիան է այժմ:

Ուրեմն ինչ՞նչում է հարցը:

Հարցը նրանումն է, որ խորհրդային դրամատուրգիայի առջև դրված են այնպիսի բազմաբովանդակ և հսկայական խնդիրներ, որոնց լուծումը պահանջում է ողջ նոր խորհրդային սերնդի համագործակից աշխատանքն՝ ստեղծելու այդ նոր դրամատուրգիան:

Վիշնևսկին՝ ասենք ձգտում է մոնումենտալ ոճին, բայց վճռում է քանակական սկզբունքով²: Մի սկզբունք, որին հակադրվում և առաջադրվում է՝ եթե կարելի է ասել՝ «որակական» սկզբունքը: Մասսաների ահագին բեմադրության փոխարեն՝ տալ նրանց ընդհանրացած տիպերը և այլն: Կամ հենց նույն

Վիշնասկին, որ վերագարթեցնում է հին հունական տրագեդիայի խորը («Օպտիմիստական տրագեդիա»), ընկնում է ծայրահեղությունների մեջ, բայց անպայման ճիշտ է նա, երբ զգում է նոր ժանրի, կամ ավելի ճիշտ՝ եղած ժանրի նոր խորացման պահանջը:

Հիմա հարց է ծագում, նոր ժանր, թե՛ եղած ժանրի խորացում՝ մեր էպոխայի լիակատար բովանդակությամբ, սոցիալիստական ռեալիզմի ուղղությամբ: Մենք կարծում ենք, որ շատ չարժի ուռեցնել նոր ժանրի խնդիրը: Նա հիմնական չէ: Դրամատուրգիայի հիմնական խնդիրը իդեոլոգիայի և դրամայի սպեցիֆիկումի օրգանական ներդաշնակությունն է, որին պիտի հասնել նախ և առաջ: Ժանրի որոնումով շատ են զբաղվում «նովատորները», որոնք գնում են արտաքին դրությունների դրամայի, ֆորմալիզմի և ներքին թուլությունը քողարկող արտաքին նորմուծումների գծով: «Նովատորները» շատ էլ չեն սիրում գործողություններ ու պատկերներ, նրանք ճգնում են մտցնել օղակներ, հանգույցներ, մանրում են գործողությունները բազմազան պատկերներով, պահանջում են մասսան բեմ հանել թվաբանական, քանակական իմաստով և այդ ամենով կարծում են, որ լուծում են նոր ժանրի խնդիրը:

Մեզ թվում է, որ նոր ժանրի խնդիրն այսպես թե այնպես հիմք ունի: Այո, պետք է ձգտել նոր ժանրի: Բայց ոչ արտաքին, ֆորմալ մտքով, այլ ներքին, հիմնական:

Որքան կարողացել ենք հետևել, ժանրի որոնման խնդրում մի հիվանդոտ հանգամանք է երևան եկել: Դա այն է, որ դրամատուրգներից և տեսաբաններից ոմանք, որքան ճիշտ է մեր տպավորությունը՝ նոր ժանրի հետևից են ընկած՝ խուսափելու համար դրամայի հիմնական պահանջը կատարելուց՝ դրամատիզմի ցուցաբերումից: Դրամատիզմից (իսկական դրամատիզմից) խուսափելով կարծում են ավելի մոտ կլինեն սոցիալիստական ռեալիզմին: Ոմանք էլ մեխանիստորեն հրաժարվում են «հին դրամատուրգիական կանոններից» և հրաժարվում են դրամատուրգիայի կենդանի ներվից — դրամատիզմից:

Վերջապես պետք է խնդիրը պարզ դնել: Կամենոմ են նրանք, որ դրամայի հերոսը՝ կուսակցականը կատարի լուրջ սխալներ և ընկնի կրքերի կամ սխալ մտածման թակարդը, պայքարի ինքն իր մեջ, խորտակվի թեկուզ: Ո՛չ: Ուրեմն հրաժարվում ենք կամ հին դրամայից, կամ կուսակցականին դրամայի կենտրոնական հերոս դարձնելուց:

Նոր ժանրիստները խուսափում են այս հրաժարումը պատճառաբանել հին ժանրի անկատարությունից:

Իհարկե, մենք համաձայն չենք հանցագործ կուսակցականի բեմադրությանը հին դրամայի ուղղությամբ: Մենք կպահենք դրամատուրգիական եռամիությունը, կպահենք ներքին դրամատիզմը, կտանք պայքարն ու անկումը, բայց

կտանք նրան պերսպեկտիվ պլանի մեջ և հանցագործ կուսակցականի վախճանը կտանք նոր սկզբնավորությամբ, խարակտերի նոր բեկումով, թերևս և վերածնությամբ, կամ կտանք մեկի անկումը հազարավորների բարձրացմամբ. կտանք պատմությունը, վաղվա օրվա հեռանկարները և դիպեկտիկան: Ժանրի խնդիրը մեզ համար ժանրի խորացումն է նոր բովանդակությամբ, նոր մոտեցումով, նոր, սոցիալիստական ռեալիզմի ուղղությամբ: Վիշնևսկու հունական դրամայի խորը նոր ժանր չէ, այլ հին ժանրի մեխանիստական կիրառումը: Մասսային բեմ հանելը քանակական պրինցիպով նույնպես նոր ժանրի նվաճում չէ: Մասսան ոչ թե քանակով բեմ հանելով կներկայանա մեզ, այլ բեմից ներկայացվելով նրա ներկայացուցիչը, որը կտա մասսայականը:

Ընդհանրացած տիպը, պատկերը, որի մեջ կխոսի մասսան, հասարակարգը, դասակարգը, կլուծի մասսայի խնդիրը բեմի վրա: Իհարկե, սա չի նշանակում, թե մասսան երբեք էլ բեմ չպիտի հանել: Դա հնարավոր է և պետք է այն դեպքերում, երբ հերոսը մասսան է:

Դրա լավագույն օրինակը մենք ունենք հին դրամատուրգիայի մեջ («Ջուլ-հակները»)³:

Մասսայի և առհասարակ շատ հերոսների խնդիրը դառնում է այժմեական: Դրամատուրգները գանգատվում են հերոսների շատությունից, միանգամայն իրավացի գտնելով հանդիսականի և քննադատի դիտողությունները, որ գործող տիպերից շատերը բնութագրված չեն կամ լրիվ չեն բնութագրված:

Այստեղից էլ եզրակացնում ենք, որ պետք է շեշտը դնել ոչ թե քանակականի, այլ որակականի վրա:

Նովատորները փորձում են դրամատուրգիայում խոշոր տեղ տալ թատերական կոլեկտիվին և ռեժիսորին՝ անգամ հեղինակակից դարձնելով նրանց: Որ դրամատուրգիան և թատրոնը տարբեր արվեստներ են, այդ հին ճշմարտություն է: Եվ որ թատրոնն իր սպեցիֆիկումին է հարմարեցնում դրամատուրգի գործը, սա էլ հին պրակտիկա է: Բայց որ նովատորները փորձում են դրամատիկական երկը դարձնել հեղինակի, ռեժիսորի և թատրոնական կոլեկտիվի համագործակցության օբյեկտ դա սխալ է: Դրամատուրգին է պատկանում առաջատար դերը դրամատուրգիական երկի մեջ: Նա կոմպոզիտոր է, իսկ ռեժիսորն ու դերասանները՝ դիրիժոր և օրկեստրանտներ: Հակառակն անել՝ նշանակում է թաքցնել հեղինակի անտաղանդությունը «նովատորական» ձախությունների ծաղկի փնջերով:

Դրամատուրգիայի թեմատիկայում շատ բան կա անելու: Պետք է թեմատիկական աշխուժացնել երկու ուղղությամբ. պետք է նախ մոտեցնել մեր արդիական կյանքին, մյուս կողմից խորացնել այն: Միաժամանակ հույսը չպետք է դնել

միայն թեմատիկայի «թարմության» վրա: Ձևի մշակման, մոտեցման, լուսաբանության թարմությունը միայն կփրկի թեմատիկային:

Այլապես, որևէ հին թեմատիկա մշակելով ճիշտ, նոր մոտեցումով կդառնա ամենաթարմ թեմատիկան:

Այնուհետև խնդիր է նաև դրամատուրգիայի կուլտուրական մակարդակը բարձրացնելը: Մեր մեծ էպոխայի դրամատուրգիան պետք է նույնքան հագեցած լինի իր բովանդակությամբ, ինչպես Շեքսպիրի դրաման իր էպոխայում: Կլասիկների ուսումնասիրությունը հենց այս գլխավոր նպատակն ունի: Մեծ կտավներին ձգտող մեր էպոխան պետք է ուսումնասիրի մեծ կտավների էպոխան անցյալում: Մենք կարիք և հնարավորություն չունենք կլասիկների էպիգոնը լինելու: Կլասիկներից մենք ոչինչ չենք վերցնի — ոչ թեմատիկան, ոչ ձևը, ոչ լեզուն, ոչ իդեոլոգիան, նրանցից մենք կվերցնենք թռիչքը, խորանալու գաղտնիքը, խարակտերների պատկերացման համարձակությունը, հուզական խորությունը և այլն:

Մեր էպոխան պարզության և խորության էպոխա է: Այս կողմից մեր դրամատուրգիական արվեստը մոտենում է հին հունական, շեքսպիրյան (վերելքի) արվեստներին: Շատ շուտով լույսերին, դեկորներին, էֆեկտներին, «գեղեցիկ» բառերին ու մտքերին, ծամածուռ իլյուստրացիաներին և լեֆիստական քյանդորբազություններին վերջ կտա սոցիալիստական մոնումենտալը:

Անահողն ու սևապողպատը կառողջացնեն արվեստի իրենց թարմությամբ, պարզությամբ և խորությամբ:

Ի վերջո հարկ է դնել իր ողջ հասակով և դրամատուրգիական սպեցիֆիկումի խնդիրը: Դրամատուրգիայի սպեցիֆիկումը խոշոր դեր ունի կատարելու, առանց նրան ոչ մի դրամատուրգիական գործ չի անցնելու բեմ, չի մնալու բեմի վրա, եթե անցել է և չի ափսոսվելու՝ եթե վիժել է:

Դրամատուրգները պատմական պարտականություն և իրավունք ունեն հանձնառու լինելու կատարել այդ գերագույն հանձնարարությունը, որ տալիս է պրոլետարիատի մեծ կուսակցությունը:

ՆՈՐ ԺԱՆՐԻ ՄԱՍԻՆ

Մենք հաճախ ենք խոսում դրամատուրգիական արվեստի ժանրի մասին: Արդեն նշում ենք այն նորանոր տարրերը, որ նշմարվում են կամ ավելի ճիշտ՝ կամենում ենք նշմարել այս կամ այն դրամատուրգի նոր գործի մեջ (օրինակ՝ Պագոդինի «Իմ բարեկամ» պիեսը, Միկիտենկոյի որոշ կտորները և այլն): Խոսում ենք նաև դրամատուրգիական արվեստի սպեցիֆիկումի մասին: Եվ

առհասարակ նկատելի է մի երևույթ, որ մենք կամ սկսել ենք, կամ կանգնած ենք ինչ-որ մի նոր դրամատուրգիական արվեստի շեմքին. որ մենք ստեղծում ենք նոր, խորհրդային դրամատուրգիան:

Ընդհանուր առմամբ սա ճիշտ է:

Նկատելի է, որ խորհրդային դրամատուրգիան ոչ միայն հետաքրքրում է մեր սահմաններից դուրս մեզ համակիր կամ ոչ համակիր հասարակության, այլև շատ կողմերով այդ դրամատուրգիան անհասկանալի է դառնում խորհրդային իրականության, խորհրդային կենցաղի մեջ չապրած օտարներին: Կնշանակի՝ խորհրդային դրամատուրգիան արդեն կուտակել է այնպիսի մի յուրահատուկ կուլտուրա, որ իր բնորոշ գծերով բնորոշում է նրա դիրքը համաշխարհային դրամատուրգիայի մեջ: Նա սոցիալիստական է, հեղափոխական, մասսայական է, նորօրինակ: Թող որ նա դեռ շատ երիտասարդ է, թերևս անփորձ, անգամ ոչ աղեկվատ իր էպոխայի պատկերավորման մեջ, շատ անկատար:

Բայց ընդհանրապես խորհրդային դրամատուրգիան գնում է ճիշտ ուղիներով դեպի իր զարգացումը:

Հենց այդ ընթացքն էլ միաժամանակ հանդես է բերում այն մի շարք թերությունները, որ անխուսափելի են նոր արվեստների զարգացման պրոցեսի մեջ:

Բոլորը պայմանավորվել են զբաղվել խորհրդային դրամատուրգիայի սպեցիֆիկ, կոնկրետ խնդիրներով, բայց մեծամասնությունը շարունակ սահում ընկնում է կրկին ընդհանուր վերացական բնագավառները:

Սա համարյա ամենքիս վիճակված մի երևույթ է: Դժվար է կոնկրետ լինել, դժվար է կոնկրետացնել:

Տեսության հետ, որ անհրաժեշտ ու անխուսափելի կողմն է խորհրդային ու ամեն տեսակ դրամատուրգիայի, պրակտիկայի կրկնությունացման խնդիրներն առաջ են բերում, ասենք, ժանրի պրոբլեմը: Մենք վերանայում ենք հին պոետիկայի նվաճումները ժանրի բնագավառում, գտնում ենք, որ շատ բան պիտի վերցնենք այնտեղից. բայց և շատ բան պիտի ստեղծենք:

Ի՞նչն է լինելու այն նորի հիմունքը, աղբյուրը: Ո՞վ է, ի՞նչն է թելադրելու, մատակարարելու մեզ նոր ժանրի կոնստրուկցիայի, ձևի, բովանդակության, ոճի սկզբունքները: Իհարկե, ոչ սխուլաստիկ կանոնները՝ թեկուզև նոր: Այդ բոլորի մայրը լինելու է կենդանի կյանքը, խորհրդային կյանքը:

Դրվում են խնդիրներ, օրինակ՝ դրությունների դրամա, թե՛ խարակտերների դրամա, տրագեդիա, թե՛ հերոսական դրամա, մասսան, թե՛ մասսայականը, կոմեդիա՝ հումորի էլեմենտներից, թե՛ սատիրայի և այլն:

Մենք կարծում ենք, որ այսպիսի նման խնդիրների առաջացումն ինչ-որ նոր ռիզորիստական աներկբայությամբ — դա նոր սխուլաստիկայի դուռ է բաց անում

«նոր ժանրիստների» համար: Շատ հեռու գնալն այս խնդիրներում կտանի՝ կհասցնի անխուսափելիորեն մի նոր սխեմատիզմի, որից պետք է խուսափել հենց սկզբից: Նման խնդիրների ծագումը ոչ միայն անխուսափելի է, այլև անհրաժեշտ: Ուրեմն անհրաժեշտորեն կծագեն ուրիշ՝ ավելի մեծ և կենսալից խնդիրներ: Այստեղ դժվարանալու և շփոթվելու կարիք չկա, բայց և հախուռն կերպով չպետք է, կարծում ենք, նետվել նրանց գիրկը և տարվել նրանց հոսանքով:

Խորհրդային կյանքը ներկայացնում է մի վիթխարի լայնապարփակ պատկեր դիտողի և մասնակցողի համար: Հենց այդ կյանքից էլ պետք է մեկնել, և այդ կյանքն ինքը հետզհետե կպարզի և կթելադրի իր ժանրը: Այդ թելադրանքն էլ իր հերթին չի կարելի սպառել ինքնահոսի կարգով: Պետք է ուսումնասիրել խորհրդային կյանքը, ապրել, դիտել, մասնակցել և խորհրդածել: Մի խոսքով — խորամուխ լինել նրա իմաստին և պրակտիկային, լինել նրա բովանդակության պատկերողը:

Խորհրդային կյանքի, իրականության լայնածավալ և բազմաբովանդակ պատկերն իրոք որ կարող է մեծ դժվարություններ հարուցել նոր դրամատուրգի առջև:

Բայց ինչ բան է խորհրդային կյանքը: Դա մի կոնկրետ իրականություն է, որի մեջ կատարվել է և շարունակվում է մի համաշխարհային մեծ էպոպե — Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Ուրեմն, էպոսային խոշոր դեպքերի մի հոյակապ շարան է, որի պատկերացումը դրամատուրգին տանում է բնականաբար դեպի հերոսի ժանրը: Որքան էլ այդ հերոսկայի անձերն ու դեպքերը կոնկրետ պատկերավորվեն, որքան էլ նրանց շուրջը գունավորվի կենցաղի, առօրյայի կոլորիտը, որքան էլ դրսևորվի տիպերի հոգեբանության, հակասությունների կծիկը, այնուամենայնիվ, էպոսայի խոշոր, հանդիսավոր, պատմական երթը, պայքարի ու հաղթանակների մոնումենտալ պատկերը, շատ պարզ է, որ առօրյայի, կենցաղի, բարքերի, հոգեբանական նրբությունների ու հակասական խճճումների մանրաքանդակը կընկնի հետին պլանը և առաջ կքաշվեն խոշոր գծերը, «հաղթական կամարներն ու սյուները», ընդհանուրը, կառուցվածքի ողջ շրջագիծը:

Հերոսիկա, ուրեմն և մոնումենտալ: Ուրեմն և մեծակառույց մի օբյեկտ, որի մանրաքանդակը չպիտի խանգարի նրա «սինթետիկ» ստիլին, նրա «ընդհանուր» դիրքին: Դա մի հասարակական հանդիսավոր հուշարձան է, որ դիտվում է հեռվից, պերսպեկտիվից կամ դեպի պերսպեկտիվը և տարածությունը սքողում է մանրամասերը կենցաղի հոգեբանության:

Իհարկե, սա չի նշանակում, թե այդ մոնումենտալը զրկվել է թեկուզ

կենցաղից, հոգեբանությունից և առօրյա հատկություններից,։ Չափի և բնույթի հարցն է այստեղ։

Ինչհամես է մեր կարծիքով սայթաքել Շուրխովը «Խաղաղ Դոնի» մեջ, նրանում, որ նա խառնել է իրար կենցաղայինը և պատմահերոսականը։ Դա այնքան էլ մեծ աղետ չէ։ Բայց նա կորցրել է չափը կենցաղի ու բարքերի — «կանգնած» կյանքի և պատմական «փոթորկի» ծավալի արխիտեկտոնիկայի մեջ։ Նրա առաջին հատորն անկախ տաղանդավոր պատկերացումից՝ «քնեցնում է» իր խաղաղությամբ և նահապետական իդիլլայով այնքան, որ մեծ պատմական անցքերի դրդյունի ժամանակ չէք ուզում «զարթնել» և մասնակցել։ Ես չեմ խոսում այն մասին, որ Շուրխովը միշտ ավելի հաջող է կենցաղի, «ստատիկի» մեջ և թույլ պատմականի «դինամիկայի» մեջ։ Համեմատաբար, իհարկե։

Բայց ինչն է հետաքրքրականը Շուրխովի գործի մեջ։ Այն, որ հեղինակն իր էպոխան պատկերելու թելադրանքով գնում է երկու գծով, որ վերջի վերջո անխուսափելի է — կենցաղ և պատմական անցք։ Սրանք տանում են դեպի տարբեր ժանրեր, որոնց պահանջն առկա է։ Անկախ այն հանգամանքից, որ կենցաղի և պատմական խոշոր դեպքերի սինթեզը տվել է դրա լավագույն օրինակը, «Պատերազմ և խաղաղություն», ուր այդ երկու գծերի կոմբինացիան կատարվել է մեծավարպետ արխիտեկտոնիկայով — կենցաղի պատկերումն իր հերթին՝ կարող է դառնալ վիպասանի, տվյալ դեպքում՝ դրամատուրգի առաջադրանքներից մեկը, կամ մյուսը։ Բայց պետք է այստեղ համաձայնել, որ կենցաղի գծով գնացող դրամատուրգի առջև այլ խնդիրներ են դրվում (գերազանցապես այլ, ոչ բացարձակ, իհարկե), իսկ պատմական դեպքերի դրամատուրգի առջև այլ։

Հենց սա էլ կկանխորոշի դրամատուրգի ժանրի խնդիրը։ Ասենք՝ մոնումենտալ, թե՛ կենցաղային — եթե կարելի է այս անորոշ տերմինները մի րոպե կիրառել։

Եվ պետք է աչքի առաջ ունենալ, որ այս երկու ժանրային հատկություն կրող առանձնահատկությունները՝ կենցաղականն ու պատմականը, այնպիսի էլեմենտներ ունեն իրենց մեջ, որ վճռում են դրամայի (կամ վեպի) գերակշռող խնդիրները — դեպքերի դրամա, թե խարակտերների։ Իհարկե, թե կենցաղայինը և թե պատմականը, եթե նրանք մոնումենտալներ են (սա չպետք է մոռանալ) գերազանցապես դեպքերի դրամաներ են ստեղծում, որոնց մեջ հոգեբանական կնճիռներն ընկնում են հետին, բայց, իհարկե, ոչ աննշան պլան։

Դե, առհասարակ այս բաժանումները չպետք է նկատել մեխանիստական կարգով. սա չպետք է մոռանալ և ոչ մի րոպե, այլ պետք է աչքի առաջ ունենալ գերակշռող ու երկրորդական բնույթները, որոնք և հիմք են տալիս ժանրերի ծագման և զարգացման։

Իհարկե, օրինակ չի կարելի այսպիսի խնդիր դնել. դեպքերն դրամա, թե խարակտերների տրագեդիա, թե հերոիկա... Անշուշտ խորհրդային տրագեդիան և հերոիկան կծագեն և կզարգանան (ներանք որոշ չափով արդեն կան) ուրույն, խորհրդային ձևով ու բովանդակությամբ: Խորհրդային դրամատուրգիան կտա նաև դեպքային ու խարակտերային դրամաների համոզիչ և ուսանելի նմուշներ ու մենք սկզբից ևեթ չպետք է խրատական և ժխտողական դիրք բռնենք այս ու այն բնույթի դրամայի առջև և պետք է թողնենք, որ նրանք առաջ գան նախ: Կենդանի, կոնկրետ, արդեն «փաստ դառած» գործը պրակտիկայից շատ բան կբերի դեպի թեորիան, որի դերն իր հերթին չի դադարում պրակտիկայի վերաբերմամբ: Բայց մի բան պետք է արձանագրել, որ ընդհանրապես խորհրդային դրամատուրգիական ժանրերը նոր երևույթների առջև են կանգնած ու ենթակա են նոր խնդիրների առաջադրման և լուծման թե տեսության և թե պրակտիկայի մեջ: Պատմական, հերոիկ մոնումենտալի, պատմական «կենցաղի» դրաման առաջ կբաշի նոր ժանրային սկզբունքներ՝ իբրև խորհրդային մեծ կտավի, մեծ մոնումենտալի ժանրի: Այստեղ տիպականը, ընդհանուրը, ամբողջականը, «խոշորը» կբռնի առաջին տեղը: Այստեղ կոմունիստը, հակահեղափոխականը, մասնագետը, պետական գործիչը, մասնավոր մարդը կտրվեն իբրև գերազանցապես ընդհանուր տիպական դեմքեր, մեծամասնության բնորոշի ներկայացուցիչներ: Իհարկե, ոչ զուրկ անհատ կենդանի մարդու հատկություններից:

Սակայն, երբ կտրվի մի կենցաղային կամ հոգեբանական, կոնկրետ խարակտերի, տիպի դրամա, այնտեղ գերազանցապես տեղ կբռնեն առօրյա, ինտիմ, «տվյալ վայրի», «այսպես վերցրած» մարդու հատկությունները, դարձյալ ոչ զուրկ տիպական անձի ընդհանրական գծերից:

Այդ սխեման, իհարկե, ոչ կատարյալ է և ոչ էլ առաջարկելի թերևս: Մենք օգտվեցինք սրանով պարզելու մեր միտքը այն մասին, որ ժանրի խնդիրը պրակտիկայում, ինչպես և թեորիայում դեռ վճռված և սահմանված չէ: Թերևս կարող կլինեին առաջադրել ուրիշ ուղի, որով կգնա խորհրդային դրամատուրգիան — այսինքն կմիացնի շատ կամ բոլոր ժանրային էլեմենտները, որով և կպարզվեն նրա գծերը հետագա զարգացման: Եվ արդեն իսկ մեր հիշած ժանրային էլեմենտներն ունեն ընդհանուր, օրգանական կապ, որով և մոտ են կանգնած իրար, և թերևս այդ օրգանական կապը նրանց միացնի: Բայց, կրկնում ենք, նոր ժանրերի ծագման և զարգացման հետամտելիս՝ պետք է առանց դադարեցնելու մեր կենդանի ազդեցությունը նրանց ֆորմացիայի պրոցեսում, չխանգարել մյուս կողմից, որ պրակտիկան էլ բերի իր կորեկտիվներն ու խրատները: Սա թույլ կտա, որ խորհրդային նոր ժանրն անխափան զարգանա:

Եվ եթե այդ զարգացման պրոցեսում, ասենք, կոմեդիան կարող կլինի լուծել

մի դժվարին խնդիր — այն է տալ խորհրդային սատիրան — կամ խորհրդային տրագեդիան առավել ևս դժվարագույն մի խնդիր, խորհրդային տրագիզմը, որի առաջացումը կապված է մեր հասարակական զարգացման սկզբունքների հիմնական տարբերությամբ նախկին հասարակության դեմ պայքարող միայնակ և խորտակվող հերոսից — մենք, կարծում ենք, պետք է ճանապարհ տանք դրան:

Իհարկե, ըստ երևույթին, խորհրդային կոմեդիան և խորհրդային դրաման գործ ունենալով բուրժուական հասարակարգին դիմետրալ հակառակ հասարակարգի հիմնական դրույթների հետ չեն կարող օգտագործել ոչ հին կոմեդիան՝ իր սատիրական էլեմենտներով և ոչ տրագեդիան՝ իր տրագիզմով, բայց կարծում ենք կլինի մեխանիստական սխալ, թույլ չտալ նրան փորձել գտնելու նոր պրիոմներ, սկզբունքներ, լուծելու այդ դժվարագույն, բայց հիմնական խնդիրները: Եվ պետք է ասել, որ նրանց էլեմենտները առաջացած են արդեն: Դա այն շարանն է խորհրդային երիտասարդ դրամատուրգիայի, որ թեև իր տասնամյակի հետ անցել է պատմության գիրկը, բայց թողնում է շատ խրատական էջեր նոր դրամատուրգների համար, որոնցից մի քանիսն արդեն սկսում են և որոնել, և գտնել խորհրդային դրամատուրգիայի նոր ժանրի էլեմենտները:

ԿՈՉՈՒՄԸ ՊԱՐՏԱԿՈՐՈՒՄ Է

Համկոմկուսի պատմական որոշումը¹ հիմք դրեց նոր, կենսունակ դարաշրջանի: Անմիջապես, թեև ոչ ամենուրեք ու հավասար չափով, նկատվեցին դրա հետևանքները: Չնայած նախաապրիլյան շրջանից եկող ու շարունակվող որոշ ինտրոցիայի, որը գնալով թուլանում է՝ անկասկած է գրականության ծաղկումը: Միութենական ծավալով ապրիլը ծաղկել է արդեն²: Մնում է, որ դրան հետևեն հետ մնացած և հետամնաց մարզերն ու անհատները...

Ոմանք դեռ սպասում են, որ քննադատությունը տա նոր շարժման պատրաստի հրահանգներ ու ռեգեպտներ: Ոմանք այդ սպասում են գրողներից՝ իրենցից:

Դրական գործ կկատարվի այն ժամանակ, երբ երկուստեք մեջտեղ կբերեն կոնկրետ աշխատություններ: Պարզապես գրքեր: Ամենից լավ խնդիրը վճռում է գիրքը, օրինակը:

Գրողները սկսել են այդ, մեջ են բերել այդ օրինակները, որով և կենդանի խոսք են ասում հանդեպ ապրիլյան որոշման: Կարելի է շատ քննադատական խոսքեր ասել այդ գրքերի մասին: Բայց չի կարելի ուրանալ նրանց մեծ ծառայությունը — կենդանի օրինակը:

Սակայն մեր քննադատությունը շարունակում է լռել: Մենք չենք

տեսնում — երկու տարին անցավ — ոչ թե միայն մոնոգրաֆիաներ այս կամ գրողի գործերի մասին, այլև հիմնական հոգվածներ նրանց որոշ գործերի մասին: Եղած հոգվածները այսպես թե այնպես հիմնական չեն եղել, չեն շոշափել հանգուցային խնդիրներ:

Որո՞նք են այդ հանգուցային խնդիրները: Սա մի մարդու որոշելու գործը չէ: Սա պիտի որոշվի կոլեկտիվ կերպով — գրողների և քննադատների միացյալ ուժերով:

Սակայն անգամ ամեն մի անհատ գրող կարող է իր չափով որոշել, և մանավանդ հաստատել, որ նոր խնդիրները օրգանապես նոր են և նման չեն նախաապրիլյան խնդիրներին:

Երբ լոգունգ է նետված նվաճել կլասիկան և ստեղծել սոցիալիզմի գրականությունը — դա իսկ արդեն պարտավորում է դեն շարտել նախա-ապրիլյան զենքերը և վերցնել ամուր զենքեր:

Ահա այստեղ է, որ ամենքս համաձայն ենք, համաձայն ենք, բայց... շարունակում ենք գնալ դեռ հնի իներցիայով:

Արդեն թևակոխում ենք երրորդ հետապրիլյան տարին: Մեր գրողները տվել են որոշ արտադրանք: Դա պետք է գնահատման ենթարկվի, որ չէ կատարված լիովին և հիմնավոր կերպով: Առավելապես կարևոր է այդ ստեղծագործությունների հիմնավոր քննադատությունը նրա համար, որ սրանք նոր էտապի առաջին փորձերն են, ուրեմն և առաջին սխալներն են ու նվաճումները գրողների կողմից, միաժամանակ կդառնան առաջին սխալներն ու նվաճումները նաև քննադատների կողմից:

Նկատվում է ինչ-որ տարտամություն, սպասողական դրություն, որին պետք է վերջ տալ: Մեր քննադատությունը պետք է վճռական և համարձակ հանդես գա և ասի իր խոսքը, այլապես նա հետ կմնա:

Խնդիրները շատ են, մեր գրողների մեջ տեղաշարժեր են կատարվել, շատերն աճել են, ոմանք քարացել են նույն վիճակում, շատերը ճիշտ չեն գնահատված, ոմանք իսկի չեն գնահատված: Նկատվում է մի երևույթ, որ մասնավոր-բանավոր քննադատությունն աճել է, գերազանցում է գրավոր հրապարակական քննադատության, քշում է նրան ասպարեզից: Սա անհավատալի է, բայց փաստ է: Անհանդուրժելի է, որ քննադատությունը դառնա անհանդուրժելի, ավելորդ մի կատեգորիա և նրան կարողանա լիովին փոխարինել «ոտի վրայի» բանավոր քննադատությունը: Երբ մի գրականություն կարողանում է յուր գնալ առանց քննադատության դա ահագանգի վիճակ է:

Նախահոկտեմբերյան ամբողջ հայ գրականությունը գնահատել, քննադատել և ամեն մի հեղինակ իր աթոռի վրա նստեցրել է... բանավոր քննադատությունը: Դա ժամանակի աղքատության նշանն էր: Այս իմ ժամանակն ենք ապրում,

որ գրավոր քննադատությունը չդառնա գրական շարժման ընդունված ու բաղձալի և մանավանդ հեղինակավոր դեկավարը...

Քննադատությունը պետք է վճռական կերպով հանդես գա: Բազմաթիվ խնդիրներ են եկել դիզվել արդիական գրականության առջև: Բացվել են նոր, անվերջ հնարավորություններ ստեղծագործական մտքի ու երևակայության համար: Սոցիալիստական ռեալիզմը, որ իբրև դեկավար ուղղություն դրվում է գրողի հանդեպ պահանջում է ստեղծագործական պրիոմների անվերջ բազմազանություն: Սխեմատիզմը, շտամպը, տրաֆարետը, որ գոյություն ունեին նախաապրիլյան գրականության մեջ — դա միայն թեմատիկայի մշակման մեջ չէր, այլև թեմատիկայի ընտրության մեջ: Այժմ թեմատիկայի ընտրությունը դրվում է ամենալայն շրջանակների մեջ: Հիմա պետք է գնալ դեպի մարդը, գտնել նրան սոցիալիզմ կառուցողների բազմաթիվ վիճակների, պաշտոնների, տիպերի մեջ և մարդկայնորեն պատկերացնել նրան: Պետք է գործի անցնել, ավելի ճիշտը՝ պետք է ուժեղացնել ստեղծագործությունը և արդյունքները: Բայց գործի պետք է անցնեն ոչ միայն գրողները, այլև քննադատները:

Հիմա պահանջվում է լինել սոցիալիզմի գրողը, ներքնապես վերակառուցվել: Նույնը և քննադատի համար, որովհետև նա ևս ստեղծագործող է իր տեսակի մեջ: Երկուսն էլ գրական մտքի կառուցողներ են:

Սա պարտավորում է երկուսին ևս:

«Ապրիլը պետք է ծաղկի» — դա նրա պարտականությունն է:

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վերջին ժամանակներս մեզանում նկատվում է մի հիմնական թեքում՝ դեպի գեղարվեստական գործերի կոնկրետ քննադատությունը:

Կոնկրետ քննադատություն երկերի և կոնկրետ երկերի քննադատություն:

Դա խոշոր, դրական երևույթ է: Դրական, որովհետև մինչև այժմ մեր քննադատությունը եղել է ըստ մեծի մասին վերացական:

Այս մեթոդի պտուղները քաղում ենք արդեն — Հայաստանի խորհրդային գրողների համագումարը վրա է հասնում¹, բայց մեր գրական արտադրանքը դեռ չի ենթարկվել հիմնական քննադատության: Ակնարկներից ու ռեցենզիաներից դենը չենք գնացել:

Գլխավոր մեղադրանքը, որ բարդվում է մեր քննադատության վրա, դա նրա վերացականությունն է եղել: Կոնկրետ երկերի ուսումնասիրության բացակայությունը զրկել է այդ քննադատությունը արյունից ու մարմնից: Մեր երիտասարդ կադրերը, որոնք ավելի քան ստաժավորները՝ կարիք ունեին

«ծանոթից դեպի անծանոթը» գնալու, չնչին բացառությամբ խորհրդային գրականության տասնամյակն անցկացրին «օդում»:

Այդ վերացականությունն եղել է սխալ մեթոդ և դրա բոլոր հետևանքները կրում է մեր գրականությունը: Առաջին հետևանքը այն է եղել, որ մեր երիտասարդ գրականությունը ենթարկվելով միմիայն թեորոտիկ քննադատության՝ հեռու է մնացել հենց այդ թեորիայից:

Իսկ առանց թեորիայի, առանց հիմնական աշխարհայացքի ու մեթոդի՝ ստեղծագործություն, բարձր ստեղծագործություն չի կարող լինել:

Չեմ կարծում թե առիթ եմ տալիս ենթադրելու, թե ես այստեղ առաջարկում եմ ռապակական օրինյալ ռեցեպտը. «գրիչ չվերցնես մինչև չլուրացնես դիալեկտիկական մատերիալիզմի մեթոդը»:

Հենց այդ թեորիայի համար հարկավոր էր, որ մեր քննադատները կոնկրետ լինեին, դիտեին և դիտել տային մեր գրականության պրակտիկան, գրական արտադրանքները:

Եվ ինչ ստացվեց այդ վերաբերմունքից: Ստացվեց այն, որ մեր գրողներիս որոշ մասը հեռու է մնացել թեորիայից...

«Երկրորդ հիվանդությունը»... չգիտեմ, ով ինչպես կուզենա հասկանալ իմ ասածը, թե «գրիչ չպետք է վերցնել մինչև չուսումնասիրվի դիալեկտիկական մատերիալիզմը» կամ թերևս ոմանք կուզենան Լուսնաչարսկու հետ ընդունել, «թե»՝ դիալեկտիկական մատերիալիզմը գրականության մեջ մեր նպատակն է, դեպի որը մենք գնում ենք և ոչ թե ելակետ, որից մենք իբր թե պետք է մեկնենք, իբրև մի կետից, որ մենք արդեն ձեռք ենք բերել²: Բայց դիալեկտիկական մատերիալիզմի սկզբունքների յուրացումը անհրաժեշտ է ժամանակիս գրողի համար՝ լինի դա նպատակակետ ըստ Լուսնաչարսկու, թե ելակետ:

Եվ դա պետք է, անհրաժեշտ է, ոչ անշուշտ «օդի» համար կամ մի նոր սխուլաստիկայի համար...

Դա անհրաժեշտ է նախ և առաջ հենց այդ սխուլաստիկայի դեմ կռվելու համար, ոչնչացնելու համար այն սխեմատիզմը, որի դեմ ամենքս պայքարում ենք:

Դիալեկտիկական մատերիալիզմն իբրև տեսություն անհրաժեշտ է հենց պրակտիկանտներիս, այն էլ հենց այդ գրական պրակտիկայի համար: Իսկ գրական պրակտիկան, գիտենք, որքան խնդիրներ ու դժվարություններ է դնում մեր առաջ:

Առանց իրականության ճիշտ ճանաչողության անհնար է ազատվել սխեմատիզմից: Հենց մեխանիստական ըմբռնման և մեխանիստական վերարտադրության ծնողը ինքը իրականության շարժման օրենքների «ան» ճանաչողությունն է:

Միթե իրականության անճանաչողության հետևանքով չէ, որ քննադատները հաճախ սայթաքում են գրական երկերի գնահատման մեջ:

«Գրականությունը կյանքի հայելին է» — այս սայթաքուն ֆորմուլան քիչ անգամ չէ սխալ ճամփով տարել մեր քննադատներին:

Գրականությունը, այո, կյանքի հայելին է, բայց որքան անմիջական, ահա սա է հարցը: Գրականության և իրականության (կյանքի) «միջև եղած» տարածությունն արժանի է ամենախորին ուսումնասիրության: Սա խնդիրների խնդիրն է:

Թող ընթերցողը չկարծի, թե գրականության և իրականության միջև մենք մտցնել ենք ուզում ինչ-որ միստիկական օղակներ՝ այն աստիճան, որ իրականության նշանն անգամ չմնա գրական երկի մեջ: Դրանում հեշտ է մեղադրել մեկին, բայց դժվար է մի քիչ պատկերացնել թե ինչ է խնդիրը: **Բանը հենց այն է, որ մենք պահանջում ենք, որ իրականությունը լիովին բազմակողմանի և խորը պատկերանա գրականության մեջ, ոչ այնպես ստատիկ, ինչպես հաճախ երևում է, ոչ այն կերպարանքով, ինչպես դրսից նկատվում է:** Ընդհակառակը՝ մենք պահանջում ենք, որ իրականությունը գրականության մեջ պատկերանա իր ոչ արտաքին, այլ ներքին պատկերով, իր հիմնական, պատմական, հասարակական շարժումով և շարժման հասարակական օրենքների ճիշտ ըմբռնողությամբ: Այսպիսով, գրականության մեջ ցայտուն կպատկերանա և հին մարդը, և նոր մարդը, և երեկը, և այսօրը, և որ ամենից կարևորն է՝ վաղը: Սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնական պահանջը, որ դրվում է գրողի և քննադատի առաջ՝ դժվարություններ է ստեղծում հենց այդ իրականության ճիշտ ճանաչողության և ճիշտ պատկերացման հարցում:

Սոցիալիստական ռեալիզմի կիրառումը անհնարին է առանց իրականության ճշգրիտ ճանաչողության, իսկ իրականության ճշգրիտ ճանաչողությունն անկարելի է առանց դիալեկտիկական մատերիալիզմի խորը ըմբռնման և կիրառման:

Ահա թե ինչու մենք կասենք, որ գրականությունը ոչ թե պարզունակ կյանքի հասարակ հայելու արտացոլումն է, այլ բարդ կյանքի բարդ արտացոլումը: Այդ բարդությունն է, որ պետք է գրական արվեստի մեջ ենթարկվի «վսեմ պարզության»³, որն իր հերթին ոչ թե հասարակ պարզի թվական մեծությունն է, կամ խորացումը, այլ բոլորովին հակառակ մի որակական հատկություն է: Այդ «վսեմ պարզն է», որ Շեքսպիրին և Տոլստոյին դարձնում է մասսաներին հասկանալի, իսկ նրա բացակայությունը՝ Պշիբըշևսկուն դարձնում է անհասկանալի:

Դիալեկտիկական մատերիալիզմի կիրառումը թե գրողին և թե քննադատին հնար է տալիս ոչ միայն իդեոլոգիական խնդիրների պարզաբանման, այլև մեծապես բանալին է հանդիսանում վճռելու գրական արվեստի ձևական

խնդիրները, ըմբռնել նրա սպեցիֆիկումը: Նրանով պետք է գրողներս ծավալենք մեր գրական գործը՝ տանք սոցիալիստական ռեալիզմը, իսկ քննադատները՝ գլուխ հանեն այդ գործերի քննադատության մեջ:

ԱՐԿՏԻԿԱՅԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԸ

Չեյուսկինյան էպոպեն, որ այսօր ալիքավորվել է ու անցնում է ամբողջ աշխարհի վրայով՝ չի կտրվելու այնտեղ, վերջին մի ինչ-որ անկյունում¹: Նրան հետևելու են դրվագ առ դրվագ նորանոր սխրագործություններ:

Գալու են նոր, ավելի զարմանալի սխրագործություններ և հյուսվելու այն մեծ ու անվերջ էպոպեին, որ կազմելու է խորհրդային կյանքի հետագա պատմությունը:

Սա **խորհրդային սագան է**²: Սրանք **խորհրդային** վիկինգներն են³:

Չեյուսկինցիների էպոպեն գծում է այն ուղին, որով այսուհետև գնալու են խորհրդային տոնական օրերն ու առօրյան:

Հերոսական:

Չեյուսկինցիները բաց արին հետագա ու ապագա խորհրդային հերոսական կյանքի պատկերը:

Արկտիկան այն մարզադաշտն է, ուր կրթվում են խորհրդային սերունդները:

Արկտիկան պիտի դառնա ոչ միայն Միության ներքին ծովը և ուղին դեպի Արևելք՝ Սիբիր և Վլադիվոստոկ, Արկտիկան դառնալու է այն դպրոցը, ուր մեր սերունդները պիտի գործնականորեն անցնեն գիտություն, տեխնիկա և հերոսություն:

Սոցիալիստական կեցություն, սոցիալիստական տեխնիկա և սոցիալիստական հերոսություն, ահա այն կոլեկտիվ հատկությունները, որ բնորոշ են միմիայն խորհրդային իրականությանը:

Չեյուսկինցիները ցույց տվին ինչպե՞ս գիտական մեծ պատրաստություն, ինչպե՞ս տեխնիկայի տիրապետում, ինչպե՞ս մանավանդ նոր, խորհրդային էտիկայի ամենափայլուն օրինակը: Հարյուրից ավելի վտանգված մի խումբ՝ լավագույնը համարեց խեղդվել Սառուցյալ օվկիանոսի մեջ, քան թե խեղդել այդ խորհրդային էտիկայի էությունը — կոլեկտիվ պատիվը: Հարյուրից ավելի մարդ միացրեց իր կյանքն ու եռանդը և փրկեց ամբողջին:

Թող այդ խմբի ղեկավարները նշանաբանը տալին այսպես, թե՛ «ով ուզում է ազատվի ինչպես կարող է», թող ամենաուժեղները զատվեին և առաջ ընկնեին դեպի ափը՝ փրկելու համար իբրև թե «խորհրդային գիտության թանկագին

դոկումենտները, և ամենապետքական մարդկանց», թող պատճառ բերեին ֆորս մաժորներ և այլ նկատառումներ և թող թույլերին լքեին սառույցների վրա...

Նրանք կվարկաբեկեին ամբողջ գործը:

Սակայն ինչո՞ւ չվարվեցին այդպես:

Այդպես չվարվեցին ոչ թե այն պատճառով, որ նախապես գիտեին թե ափ հասնելը անկարելի է — նրանք գիտեին, որ ամենաուժեղները կարող էին — նրանք այդպես վարվեցին, որովհետև խնդիրը ոչ թե միայն խորհրդային գիտության փրկությունն էր, այլ նաև խորհրդային մարդու, — երբ հարկավոր էր զոհել խորհրդային մարդուն նրանք, այդ խորհրդային մարդիկ պատրաստ էին զոհվելու և նրանցից ամեն մեկը առաջարկում էր իրան: Օդաչուներ՝ Դորոնին, Լյապիդևսկի, Մոլոդով, Սլեպնյով, Կամանին, Լևանսկի... Փրկության հերթն ուրիշներին զիջող չեյուսկինցի կանայք, տղամարդիկ...

Նրանցից ամեն մեկը վճռապես ենթարկելով իրեն վտանգի և զոհողության՝ փրկում էր այդ խորհրդային մարդուն:

Ո՛չ, Արկտիկան փոխելու, ձևակերպելու է խորհրդային մարդու խարակտերը:

Ապա այն հսկայական ազդեցությունը, որ ունեցավ Չեյուսկինյան էպոպեն, ողջ Միության և համաշխարհային պրոլետարիատի և մեր բարեկամների վրա:

Նա ցնցեց գործարանները, կոլտնտեսությունները, բանակը, դպրոցը, հիմնարկները: Նա հուզեց ամբողջ աշխարհը, որ մի ժամանակ, պատանի օրերին հուզվել, հափշտակվել է կարդալով ֆանտաստիկայի վետերան Ժյուլ Վերնին: Նա միացրեց ամբողջ առաջավոր մարդկությունը:

Ու մինչ մի կողմից կապիտալիստական մեռնող աշխարհում մեռնում է և հերոսականությունը, որովհետև այնտեղ հիմք չկա էնտուզիազմի և պերսպեկտիվ չկա ապագա կյանքի՝ այստեղ սոցիալիստական մեր երկրում բարձրանում է հերոսականության տոնուսը:

Առանձնապես բնորոշ է, որ Չեյուսկինյան էպոպեում մասնակցում են արվեստն ու գրականությունը:

Սեմյոնովի ներկայությունն այնտեղ նրանով է նշանակալից, որ խորհրդային գրականությունն իր հերոսների հետ է ամեն տեղ՝ լինեն նրանք խաղաղ կյանքի պայքարում, թե կռվի վտանգների մեջ:

Գրողը խորհրդային հերոսամարտի մասնակիցն է ամեն տեղ:

Աշխարհում թնդում է Չեյուսկինյան, հզոր սիմֆոնիան, խորհրդային գրականությունն ևս հնչեցնում է իր սրինգներն ու լարագործիքները:

Չեյուսկինցիների հաղթությունը նաև խորհրդային գրականության հաղթությունն է:

Խորհրդային գրողների Համամիութենական համագումարը¹, արտաք-
նապես փառահեղ, բնույթով դեմոնստրատիվ և աշխույժ, բայց նշանակալից էր
իր ներքին էությունը:

Նախ և առաջ նա մի վճռական շրջադարձ էր, հեղաշրջում: Բոլոր
մասնակցողներն զգացին, որ դա փակումն էր մի էտապի և բացումն նոր ու
պայծառ դարաշրջանի: Խրատական էր, խոշոր երևույթ:

Սակայն պետք է նշել, որ այնտեղ հաճախ ընդմիջող ողջույնների ու
օվացիաների մեջ — որով միութենական հերոսներն և հարվածային բանվոր-
ներն ու կոլտնտեսականները խանդավառում էին համագումարը — նրա
աշխատանքների մեթոդն ու բնույթը խիստ գործնական էին: Համայն Միության
բազմազգի գրողները, բանաստեղծներն ու դրամատուրգները մեջ բերին իրենց
մտքի լավագույնը, իրենց ռեգյումենտները, այն ամենը, ինչ որ նրանք մտածել են
վերջին 10 — 15 տարիներում: Շատ խնդիրներ արդեն այլևս նրանք չէին
որոնում, արձակում էին նրանց վճիռները և շատ խնդիրներ դրին, որոնց
լուծումը ապագա որոնումների գործ է: Եվ եթե համագումարը պարտադիր
որոշումներ չընդունե՞ց՝ ապա դա պիտի նկատել իբրև իմաստուն որոշում,
չքարացնել ստեղծագործ մտքի հարաշարժ թռիչքը. պահել նրան միշտ
ընդարձակ ու անհուն հորիզոնի մեջ:

Համագումարը վճռականորեն շեշտը դրեց ստեղծագործության որակի
վրա, խորասուզվեց նրա սպեցիֆիկումի գաղտնարանները: Սոցիալիստական
ռեալիզմի լուսաբանությունը հասավ այնպիսի հստակության, որ յուրաքանչյու-
րի համար պարզ պիտի լինեն այսուհետև ոչ միայն նորագույն խորհրդային
գրականության մեթոդները, այլև նրա զարգացման լայն հնարավորություններն
ու պերսպեկտիվները:

Վերցնենք մասնավորապես դրամատուրգիան:

Խորհրդային դրամատուրգիայի բոլոր քիչ թե շատ հայտնի դեմքերը նեղ
գտան այն շրջանակները, որոնց մեջ ձևավորվել է դրամատուրգիան մինչև
այսօր: Ճիշտ է, նշվեց այն փաստը, որ խորհրդային դրամատուրգիան ունի
նշանակալից նվաճումներ, որ նա մեծապես տարբեր է կապիտալիստական
երկրների դրամատուրգիայից, որ նա երկրի սոցիալիստական շինարարության,
հեղափոխության դրամատուրգիան է, նրա կենդանի ներվը: Բայց ճիշտ է և այն,
որ խորհրդային դրամատուրգիան թերևս ավելի, քան վեպը՝ չի կարողանում
ընդգրկել մեր մեծ վերելքը իր ամբողջ ծավալով: Դրամատուրգիան հետ է մնում:
Հետ է մնում թե՛ իր բովանդակության և թե՛ ձևի մեջ: Նա ինչ-որ չի կարողացել
ինչպես այդ արել է խորհրդային վեպը՝ ընկնել լայն ճանապարհի վրա:

խորհրդային դրամատուրգիան ինչ-որ մի օրգանական խանգարիչ պտուտակ ունի իր մեջ: Դրամատուրգիան չի թափանցել խորհրդային իրականության խորքը, չի պատկերել նոր մարդուն խորքից, չի տվել լիակատար պատկերը մեր էպոխայի հերոսների և այլ պերսոնաժների:

Արդյո՞ք այդ թերությունը բովանդակության ընդգրկման թուլությունն է, թե ձևի անկատարության: Սոցիալիստական իրականության ոչ լիակատար ճանաչողությունն է պատճառը, որ դրամայի պերսոնաժները տառապում են սխեմատիզմի զորությամբ, թե կյանքի, իրականության վառ, կենդանի պատկերացմանը խանգարում են եղած ձևերի սխալ մեթոդները: Ի՞նչ հարաբերություն կա և պիտի ունենա նոր դրամատուրգիան հնի հետ, պետք է լիովին թողնել հինը և անցնել նոր դրամատուրգիայի ստեղծագործման: Բազմաթիվ խնդիրներ, մինը մյուսից հրատապ, արծարծվում էին բոլոր ելույթող դրամատուրգների կողմից: Հարգանք դեպի կլասիկական դրամատուրգիան անշուշտ կար: Բայց ինչպես օգտվել նրանից: Դրամատուրգիայի հիմնական սկզբունքները, եթե ետ նայենք դեպի կլասիկական հայտնի են, կարելի է օգտվել նրանից: Սակայն, խնդիրը հին կլասիկայի դրամատուրգիական սկզբունքների նվաճումը չէ — դա հեշտ է ընդունել և ջանալ այդ ուղղությամբ՝ եթե խորհրդային դրամատուրգիան կամենա փոխառություն կատարել: Խնդիրը խորհրդային դրամատուրգիան է, որը իր առջև հարց է դնում նոր, խորհրդային դրամատուրգիա ստեղծել սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդներով: Դրամատուրգիա, որն ընդունակ լինի ընդգրկելու և պատկերելու մեր մեծ էպոխայի ճշմարտությունը, նրա պատմության շարժումը, նրա պերսպեկտիվները:

Այստեղ հենց հարց էր ծագում, թե որքան հնարավոր է տալ խորհրդային տրագեդիան և սատիրա-կոմեդիան, որոնք իրենց բովանդակության և իդեոլոգիական դրույթներով կարող են չհամապատասխանել մեր սոցիալիստական իրականության պատմական ընթացքին: Եվ հենց այստեղ դրվում էր այն հարցը, թե ինչո՞ւ չի կարելի տալ խորհրդային տրագեդիան և սատիրա-կոմեդիան, երբ մենք այդ կտանք մեր հաղթական էպոխայի օպտիմիստական բարձունքներից՝ շրջապատելով այդ տրագեդիական կամ կոմեդիական անցքերն ու իրականությունները մեր մեծ իրականության հաղթանակող ուժերի գերակշիռ հակադրություններով, ցույց տալով բոլոր անհատական ու ախտավոր ձգտումների ճակատագրական պարտությունները կոլեկտիվ ու հերոսական բարձր հատկությունների հորձանքում:

Այսպիսով դրվեց նոր դրամատուրգիայի խնդիրը: Նշվեց այս անգամ ավելի վճռական և սպառիչ կերպով, որ սոցիալիստական ռեալիզմը չի բացասում ժանրերի և գրական այլ պրիոմների բազմազանությունը, որ սոցիալիստական ռեալիզմը ոչ քարացած սկզբունք է և ոչ էլ դոգմա, որ սոցիալիստական

ռեալիզմը շատ կենդանի, լայն և խոր կատեգորիա է, որ նա է միակ իսկական ազատությունը ստեղծագործության մեջ:

Եթե կամենանք մի ընդհանուր հայտարարի բերել համագումարում արտահայտված մտքերը դրամատուրգիայի նոր պահանջների մասին, պիտի ընդգծենք, որ դա վերաբերում էր դրամատուրգիայի սպեցիֆիկումին և նրա խանգարիչ հանգամանքներին: Կյանքի, խորհրդային իրականության, սոցիալիստական շինարարության և հեղափոխական պայքարի նվազ ճանաչողությանը: Կենդանի, նոր մարդը, որի պատկերացումը դեռ թույլ է, սխեմատիկ դրամատուրգիայի մեջ՝ կարող է հանդես գալ իր վառ պատկերացումով միայն այն դեպքում, երբ դրամատուրգը լավ կճանաչի այդ նոր մարդուն ձևավորող նոր իրականությունը:

Ապա պետք է մեծապես հոգ տանել գտնելու նորանոր ձևեր՝ տալու նոր մարդուն իր կազմավորման բարդ պրոցեսի մեջ: Առանձնապես դրվում էր նոր մարդու, դրական հերոսի խնդիրը: Նա չի երևում խորհրդային դրամատուրգիայի մեջ: Դրամատուրգն ապրում է մի հերոսական հասարակության մեջ, ուր հանդես են գալիս բազմաթիվ հերոսներ, որ մեր էպոխային տալիս են հերոսական բնույթ: Հերոիկան իր բնույթով պետք է ազդեր խորհրդային դրամատուրգիայի վրա. դա քիչ չափով է երևում:

Միաժամանակ համագումարում շոշափվում էր խորհրդային կյանքի հեղափոխական պայքարի, դժվարություններին հաղթելու, նոր մարդու կազմավորման գիզգազների խնդիրը: Բազմաթիվ հակասությունների միասնությամբ առաջ է գնում նոր մարդու այդ կազմավորում-ֆորմացիան: Հաղթանակած և ստեղծագործող հասարակությունը հրաշքներ է գործում մարդկանց հոգեբանության վերափոխման մեջ: Պետք է հանդգնել, տալ այդ փոխանցումները, պայքարը, ներքին պրոցեսները: Ահա նոր խնդիրներ, որ խորհրդային դրաման տանում են դեպի նոր ձևերի որոնումներ: Դրամայի դրամատիզացիա, կասեի ես՝ ձևակերպելով այն ընդհանուր պահանջը, որ տրվում էր դրամատուրգների կողմից դրամայի նոր ձևերի որոնման մեջ:

Սակայն, այստեղ մի առ մի թվել անկարելի է այն բոլոր աշխատանքի, խնդիրների բազմազանությունը, որով լցված էր համագումարը: Անկարելի է ազատվել տպավորությունների այն կուտակումից, որով շրջապատված էինք մենք համագումարում: Ամենագործնական, ակադեմիական աշխատանքները ընդմիջվում էին հարվածային հերոսների այցելությունների այնպիսի տեսարաններով, որ հիրավի սրտաշարժ էին: Օրինակ, խոսեց Շմիդտը... Եվ ահա տեսնում ես, այն մարդը, որը քեզանից բաժանված էր հազարավոր կիլոմետրերով և քո ու նրա մեջ վտանգներն էին ու մահը, այդ հերոսը խոսում է ոչ միայն Արկտիկայի խնդիրների մասին, այլև գրականության: Պատմում է թե ինչպես

հեռու, սառույցների աշխարհում. Չեյուսկինցիների կոլեկտիվում նրանք կարդում էին Պուշկինը, թե ինչպես նրանց ոգևորում էր բանաստեղծական խոսքի ռիթմը, թե ինչպես իմանալով, որ ցամաքում գրողներն իրենց համարում են հերոսներ՝ իրենք բարձրացան իրենց աչքում, և որ իրենք հերոս են և պարտավոր են պատվով կրել այդ անունը:

Անհնարին է մոռանալ այն սրտագին ընդունելությունը, որով շրջապատել էին մեզ բանվորները: Գրողների և լայն մասսաների միջև արդեն կազմավորված է ընթերցող, կուլտուրական բանվորների մի այնպիսի ստվար խավ, որ ոչ միայն պահանջում է գիրք, այլև քննադատում է այդ գիրքը: Բանվորները գալիս էին համագումար թե Մոսկվայի օդային բարձունքներից, թե նրա մակարդակից և թե նրա տակից՝ մետրոյից: Նրանք բոլորը գալիս էին դեպի գրականությունը վառ հույսերով և ընկերական պահանջներով. «Տվեք մեր կյանքը, գրեք մեր մասին, տվեք մեզ բարձր, գեղարվեստական գրքեր»: Երեխաներն ասում էին մեզ. «Դուք գրեցեք, իսկ մենք կօգնենք ձեզ»:

Մոսկվայի բանվորների և աշխատավոր մասսաների կուլտուրական բարձր մակարդակը մեզ պարզ ապացուցում էին այն փաստը, որ պրոլետարական կուլտուրան, գրական կուլտուրան արդեն իրականություն է Մոսկվայի լայն մասսաների մեջ: Եվ այնտեղից հեռանալով միայն մի վառ ցանկություն է ծագում ամեն մի հայ գրողի մեջ — լցնել այն անջրպետը, որով բաժանված է Հայաստանի բանվորական և աշխատավորական մասսան գրականությունից և հասցնել նրան Մոսկվայի իրենց ընկերների բարձրությանը:

ԷՄԻՆ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Գավառ: Այդպես էր կոչվում Նախահեղափոխության օրերի Թիֆլիսից դուրս գտնվող աշխարհը Անդրկովկասում՝ հայ մտավորականի համար: Ամբողջ մտավոր, կուլտուրական կյանքը կենտրոնացած էր Թիֆլիսում: Եվ կենտրոնը դառել էր խիստ կոնտրաստ գավառի համար: Գավառն ապրում էր իր լքված վիճակում՝ անթափանց խավարի մեջ: Ճնշող ու ճնշվող դասակարգերը այսպես ապրում էին ավելի աչքաթող, մեկուսացած վիճակում, քան կենտրոններում:

Նահանգապետներ, չինովնիկներ, կալվածատերեր, առևտրականներ, մանր տնտեսատերեր ու ծխական ինտելիգենցիա — ահա հին երևանը: Վերջին շրջաններում միայն սկսվեց ծայր առնել մի խղճուկ արդյունաբերություն՝ սակավաթիվ բանվորներով: Բայց մինչ այդ երևանը մի ողորմելի քաղաք էր, ուր խավարի մեջ կորչում էին ծուռ ու մուռ, ցեխոտ փողոցները, առուներից խմելու ջրի մեջ բազմանում էին հիվանդությունները, օդում վխտում անոֆելեսները՝

ինչպես և հասարակական կյանքում վխտում էին մանր ու խոշոր վաշխառուները, աղաները և այլ ցեցերը: Եվ սա դեռ գավառի կենտրոնն էր, որն ուներ նաև իր գավառը, ավելի անթափանց, ավելի լքված, ավելի խավար: Գավառ ընկնելով, այն ժամանակվա մտավորականը պետք է հաշտվեր, որ ինքը դատապարտված է մի տեսակ աքսորական կյանքի: Գավառի մտավորականը զուրկ էր հասարակական լայն կյանքի շփումից, կուլտուրական բարիքներից, նյութականից: Բացի այդ՝ նա ընկած էր լինում այնպիսի մի անթափանց տգիտության աշխարհ, ուր ինքը պիտի հանդիսանար երբեմն միակ ճրագը: Բայց այդ ոչինչ դեռ: Նա պետք է կռիվ մղեր հասարակական ցեցերի դեմ, որոնք վխտում էին գավառում:

Ահա այդ բացառիկ մարդկանցից մեկի ընկ. **Էմին Տեր-Գրիգորյանի** մասին է լինելու մեր խոսքը:

Ընկ. Տեր-Գրիգորյանը այն աչքի ընկնող անձնավորություններից մեկն է, որոնց հնում կոչում էին «գավառական գործիչ»: Նա գիտակցաբար և կամավորապես մնացել է գավառում, գործել գավառում: Նա սիրել է գավառը, Երևանը որպես ծննդավայր, որպես գործունեության վայր: Եվ 1871 թվից անբացակա մինչև այսօր ապրել է իր սիրած քաղաքում: Որքան բաներ են անցել այսքան կյանքի ընթացքում Երևանի գլխով... Մի կյանք — մի պատմություն:

Ընկ. Էմին Տեր-Գրիգորյանը ծնվել է Երևանում 1855 թվին, հունվարի 2-ին: Սկզբնական կրթությունն ստացել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, որը չավարտած՝ հիվանդության պատճառով, դուրս է եկել և պարապել ինքնակրթությամբ:

Այնուհետև սկսվում է Երևանի երկարատև կյանքի մի շրջան: Ընկ. Տեր-Գրիգորյանը վարում է գրագրի, ուսուցչի, արխիվարիուսի պաշտոններ, վարում է հասարակական պաշտոն քաղաքային վարչության մեջ: Չուզենալով պարփակվել նեղ շրջաններում, ընկ. Տեր-Գրիգորյանը ձգտում է ավելի լայն հասարակական գործունեության:

Նրա ջանքերով բացվում է Երևանի առաջին տպարանը (1874), երկու թատրոնական բեմ՝ մեկը Գայանյան օրիորդաց դպրոցում (1880), մյուսը՝ քաղաքային ակումբի դահլիճում (նախկին Զանփոլատյանի տուն, 1906 թվին): Վերջինս շինված է այն ժամանակվա բոլոր հարմարություններով: 1883 — 4 թվականներին ընկ. Տեր-Գրիգորյանը հրատարակել է «**Երևանի հայտարարություններ**» հայերեն թերթը, որը դադարեցվեց ցարական ժամանակներում: Այնուհետև 1901 — 1917 թ. հրատարակում է «Երիվանսկիե օբյավլենիյա» թերթը հայերեն-ռուսերեն լեզուներով: Թերթը տարածվում էր 3 — 4000 օրինակ և որ գլխավորն է՝ միանգամայն ձրի... Եթե չլինեին այդ թերթում տպվող շարունակական և համառ հոդվածները քաղաքի վատառողջ ջրի մասին և խիստ պայքարը Ղոխբուլաղից ջուր բերելու համար՝ չէր կառուցվի Երևանի ջրմուղը²:

Խիստ և կտրուկ հոգվածների պատճառով ընկ. Տեր-Գրիգորյանը, քաղաքագլխի պահանջով դատի է ենթարկվում, որը տևում է վեց տարի, երեք անգամ հասնելով սենատ: Այդ դատավարությունը ընկ. Տեր-Գրիգորյանի վրա նստեց ավելի քան 2000 ռ., չհաշված ներվային և բարոյական եռանդի սպառումը... Վերջ ի վերջո ընկ. Տեր-Գրիգորյանն արդարացավ, և Երևանը վայելեց այդ պայքարով բերած ջուրը: Քաղաքի «մեծերի» դիմադրության մեջ դեր էր խաղացել անձնական շահի պատմությունը:

Ընկ. Տեր-Գրիգորյանը մոտ 30 տարի իր ուսերի վրա է տարել Երևանի թատերասիրական գործը և թատրոնի վարչությունը: Չենք հիշատակում այն տաժանելի պայմանները, որոնց մեջ տարվել են այդ գործերը...

Վերջապես ընկ. Տեր-Գրիգորյանը հանդիսանում է «գավառական» դրամատուրգիայի, այդ հասկացողության լավագույն մտքով պիոները: Նա ունի բազմաթիվ թատերական գրվածքներ, որոնցով նա պահել է թատերական բեմը: Նրա առաջին թատերական գրվածքն է՝ «Խեչոյի թուզը» վոդևիլը, որը առաջին անգամ բեմադրված է 1865-ին Գ. Չմշկյանի և Ս. Սանդիսյանի մասնակցությամբ, իսկ Երևանում՝ 1873 թ.:

Ընկ. Էմին Տեր-Գրիգորյանի մոտ 15 բեմական գրվածքների մեջ աչքի ընկնող «Քարեգործության դիմակի տակ» դրաման, որը ներկայացնում է գյուղացիության աղաղակող բողոքը կալվածատերերի դեմ՝ միաժամանակ լավ բնորոշում է հեղինակին, նրա աշխարհայացքը, ուղղությունը պատկերացնում է նրա հասարակական էությունը գավառի խռլ անկյուններից մեկում՝ Երևանում: Դա ժողովրդին մոտ կանգնած մարդու կուլտուրայի համար պայքարողի և իր ժամանակվա համար համարձակ քաղաքացու տիպն է, որոնցից շատ սակավներն են դիմացել և առավել սակավները հաղթել: Ընկ. Տեր-Գրիգորյանը հանդիսացել է համարձակ քաղաքացու, կուլտուրատերերի³, թատերական գործիչի տիպը, իր ծննդավայրում՝ Երևանում, և պայքարել է «Երևանի դեմ՝ Երևանի համար», ջանալով այս քաղաքը դնել կուլտուրական ճանապարհի վրա: Նա իր գործունեությունը կատարել է անշահախնդիր, ձրի, հաճախ վնասելով իրեն, համառ հետապնդելով «լավագույն Երևանին» հասնելու: Այդ լավագույն Երևանը ուրիշ ոչ մի ուժ չէր կարող իրականացնել, բացի խորհրդային իշխանությունից, դա իրականացավ ներկա օրերում, բայց ներկա սերունդը և պատմությունը չի կամենում մոռանալ մի անձնավորության, որն իր կամքով և գործով, իր չափով և մի մարդու համար մեծ չափով, հարթել է ներկա Երևանի կուլտուրականության և գրականության ուղին:

Հարգանք այդ անձնավորությանը՝ իր ութսունամյակի օրը:

խորհրդային Ադրբեջանի կառավարությունը որոշել է սույն տարվա ապրիլի 17-ին Մ. Ֆ. Ախունդովի անվան Բաքվի Պետական օպերայի շենքում տոնել վաստակավոր դերասանուհի **Ժամսենի 25**-ամյա հոբելյանը¹:

Այդ որոշումն ունի այն յուրահատուկ նշանակությունն ու իմաստը, որ տաղանդավոր դերասանուհու վաստակի գլխավոր վայրը եղել է Բաքուն, որը չի հանդիսանում նրա գործունեության համար մի պատահական վայր, այլ հարատև գործունեության ասպարեզ, ուր նա աճել է, մեծացել, որ երախտիքով է կապված և որ գլխավորն է՝ այդ քաղաքի կուլտուրական գործին նվիրված է եղել ոչ միայն նրա խաղող հանգամանքներում, այլև փոթորկոտ տարիներին, գլխավորապես նոր թատրոնի խորհրդային նոր արվեստի սկզբնավորության ժամանակ:

Դերասանուհի Ժամսեն Գրիգորյանը ծնվել է Թիֆլիսում, 1894 թվին, Ադելխանովի կաշեգործարանի բանվորի ընտանիքում: Թիֆլիսի հայ թատրոնը, որ այն ժամանակ միակ գլխավոր թատրոնն էր, ուր կենտրոնանում էին հայ թատրոնի փայլուն աստղերը՝ Ադամյան, Սիրանույշ, Աբելյան, շրջապատված շատ տաղանդավոր ուժերով, չէր կարող չգրավել նաև Ժամսենին: Նա դեռ շատ երիտասարդ հասակում ոտ դրեց թատրոն, շուտով էլ աչքի ընկավ և տեղ գրավեց:

Եվ առանձնահատուկ տեղ:

Ժամսենն այն դերասանուհիներից է եղել, որ իր խաղում ցուցաբերել է ուժեղ տեմպերամենտ: Նա գիտե կուտակել դրամատիկական նախապատրաստումը, գիտե լարելով տանել դեպի դրամատուրգիական կոլլիզիա: Նա ունի ամենալայն դիապազոնը և՛ որ գլխավորն է, ռեգիստրների հարստությունն ու հուզականությունն, որ խորքից է: Նա տալիս է հագեցած, դաշն խաղ և զգում ես, որ այդ խաղի տակ նա դեռ ունի պահեստի տեմպերամենտ: Աբելյանի և Սիրանույշի փառավոր շրջանի աշակերտը լինելով, իր այդ ղեկավարներից նա վերցրել է լավագույնը և եթե նախախորհրդային թատրոնի բազմաթիվ աննպաստ պայմանները չլինեին, Ժամսենն ամենայն իրավամբ կգնար դեպի մի առանձնահատուկ ամպլուա փայլուն տրագիկ-դերասանուհի: Բայց այսպես թե այնպես Ժամսենն անցավ նշանակալից ճանապարհ և իր բազմաթիվ դերերում, որոնք շատ ավելին են, քան այսօր ընդհանուր հանրագումարում հիշատակվում է — Դեգդեմոնա Շեքսպիրի «Օթելլոյում», Լուիզա Շիլլերի «Սեր և խարդավանքում», Կրուչինինա Օստրովսկու «Ամսեղ մեղավորներում», Մարգարիտ Շիրվանզադեի «Պատվի համարում»:

Ժամսենը մեծ ժողովրդականություն է վայելում հայ թատրոնի հասարակու-

թյան մեջ, իսկ Ադրբեջանի, մասնավորապես Բաքվի բազմահազար մասսաների մեջ այսօր ճանաչված ամենատաղանդավոր ու ժողովրդական դերասանուհիներից է: Այդ մասսաների գեղարվեստական կրթության գործում ժամանելը մեծ դեր ունի խաղացած, հարազատ է նրանց և վայելում է նրանց սերն ու համակրանքը:

Վաստակավոր դերասանուհի ժամանի բեմական գործունեության քսանն-հինգամյակը մտցնելով Ադրբեջանի թատրոնի պատմության մեջ փայլուն էջ, միաժամանակ սիրո և հարգանքի տեղ ունի Անդրկովկասի մյուս հանրապետությունների թատրոնի պատմության մեջ:

Զերմ ողջույն տաղանդավոր հոբելյարուհուն:

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻՑ

Ռուս քննադատությունը խստացրել է իր պահանջները դրամատուրգիայից¹: Նա չի քաշվում շատ էլ չգովելուց, ասենք Կիրշոնի «Հրաշալի ձուլվածքը», չնայելով, որ սա ստացավ Համամիութենական երկրորդ մրցանակը... Նա դժգոհ էր Աֆինոգենովի «անհաջող» «պորտրետից»², Ամազլոբելու քիչ հաջողված, շաբլոն «Լավ կյանքից» ու նրա «դատարկ ռիտորիկայից», Բաբելի «Մարիայից», ուր հեղինակն «արհամարհում է պատմությունն ու հեղափոխական իրականությունը»: Պոգոդինի «Արիստոկրատները» մի քննադատ համարում է միայն «մատերիալ»: Միևնույն քննադատը (Գուրևիչ) երկու ռեցենզիայում երկու տրամագծորեն հակառակ միտք է հայտնում Կիրշոնի «Ռեյսերը զրնգում են» երկի մասին: Առաջինում — «Դա մի պիես է երկու չափումով: Նրա մեջ խորություն չկա, նա ներկայացնում է ռեկոնստրուկտիվ շրջանի սկզբի բանվորների, մասնագետների և նեպոմանների միջև եղած քաջ հայտնի հարաբերությունների իլյուստրացիան: Գործող անձերը վերցրած են իբրև պատրաստի տվյալներ, իբրև պարզունակ փայտե պետրուշկաներ, որոնք խփում են ուղղակի իրար ճակատի» և այլն:

Մյուս կարծիքը միևնույն քննադատի — «Առաջին զգացումը, որ համակում է բեզ ներկայացումից հետո («Ռեյսերի») — դա ուրախության զգացումն է երիտասարդ խորհրդային դրամատուրգիայի հանդեպ: «Ռեյսերը զրնգում են»-ը գեղեցիկ պիես է... Պիեսի թեման — արդյունաբերության մեջ մղված պայքարը հեղափոխական և ռեակցիոն ուժերի — հեղինակը վերցրել է չափազանց համարձակ, լայն և պատկերացրած միջավայրի մեծ ճանաչողությամբ, բավականին քաղաքական հոտառությամբ և գեղարվեստական տակտով»:

Թվում է զարմանալի այս հակասական կարծիքը: Մարդիկ որոնման ժամանակ գտնում են մի իր, չեն հավանում, անցնում են ուրիշը որոնելու, չեն գտնում և կրկին դառնալով քիչ առաջ գտածին այս անգամ հավանում են:

Բնորոշը այն է, որ նախ խորհրդային դրամատուրգիական արտադրանքներն այսօր շրջապատված են չափազանց լարված հետաքրքրությամբ և տաք քննադատությամբ, և երկրորդ՝ դրամատուրգիական արտադրանքների քննադատության ժամանակ հաճախ են դրանք համեմատվում խորհրդային արվեստի մյուս ճյուղերի՝ կինոյի և գրականության արտադրանքների հետ։ Սա հետաքրքրական երևույթ է։ Կնշանակի խորհրդային դրամատուրգիան դիտված է խորհրդային արվեստի և գրականության բարդ կոմպլեքսում, առանց կտրելու նրան և կղզիացնելու ինքն իր մեջ։ Եվ ստացվում են հետաքրքրական զուգադրություններ և հակադրություններ։ Քննադատներից մեկը հակադրում է «Ջրահակիր Պոտյոմկինը», «Ռազգրումը», «Հերկած խոպանը», «Ջրահագնացքը», «Շտոմը», «Չապանը», «Կամելիազարդ տիկնոջ», «Եգիպտական գիշերներին», «Կրկեսը գմբեթի տակ»-ին, «Ուրախ երեխաներին» և առաջին կարգի ստեղծագործությունները անվանում է դրոշակ խորհրդային արվեստի, իսկ երկրորդը բուրժուական արվեստի ազդեցությունները կրող երկեր։ Մի այլ քննադատ ծաղրելով թմբկահարող օպտիմիզմն իր ճարճատյուն ոճերով հակադրում է Ֆադեևի «Ջարդը» իր ճշմարիտ օպտիմիզմով և պարզ ոճով։

Բայց ռուսական դրամատուրգիայի հրատապ խնդիրները շատ ավելի են։ Առաջինը և գլխավորը այն է, որ մի շարք դրամատուրգներ թողել են արդյունաբերական վայրերի «մասսայական» թեմատիկան և անցել են «կամերային» վայրերի անհատական կամ ավելի լավ է ասել՝ «փոքրաթիվ» պիեսներին։ Նրանք լավ են համարում «մասսայական» տեսարանին նվիրել մի պատկեր, մի գործողություն, կամ հարմարվել առանց դրան և խոսքը տալ «մասսայի ներկայացուցիչ» անհատներին։ Ես կարծում եմ, որ սա միայն ծավալի էկոնոմիայի խնդիր չէ նման դրամաների մեջ։ Ոչ թե մասսաները նրանց «խանգարում են» իրենց քանակական հանգամանքով զբաղեցնելով և տեղ, և ժամանակ, պիեսի մեջ թույլ չտալով, որ գլխավոր անձերը «բացվեն», խոսեն, բնորոշվեն, ոչ միայն նրա համար, որ «մասսաների ներկայացուցիչ փոքրաթիվ անձերը» — կարող են լիովին արտահայտել այդ մասսաներին — վերոհիշյալ դրամատուրգները ձգտելով տալ ներկա կյանքը իր խորությամբ և լիակատար կենսափիլիսոփայությամբ խուսափում են «մասսայական» հոգեբանությունն ու խնդիրները շոշափող պիեսներից, ավելի շուտ մասսայից և գնում են դեպի այնպիսի գործող անձեր, որոնք, նրանց կարծիքով, ընդունակ են բացվելու, փիլիսոփայելու, մտածելու «նրբությամբ և խորությամբ», այսինքն ինտելիգենտը կամ ինտելիգենտ մասնագետը...

Որ խորհրդային ինտելիգենտը կամ մասնագիտական ինտելիգենցիան կարող է նյութ դառնալ դրամատուրգիայի՝ սա ոչ ոք չի ժխտում։ Բայց որ

խորհրդային ինտելիգենցիայի վերակառուցումը մեծ տեղ է բռնում խորհրդային դրամատուրգիայի մեջ — սա դժվար թե հերքելի լինի:

Մյուս մասը դրամատուրգների հետամուտ է խորհրդային թեմատիկայի ծավալման ոչ միայն խորհրդային իդեոլոգիայի, այլև խորհրդային թեմատիկայի գծով: Նա չի հրաժարվում մասսաների ներկայությունից:

«Շտորմը», «Հերկած խոպանը» և այլ պիեսները ոչ մի դրամատուրգիական անհարմարություն չեն զգում մասսայական թեմատիկայից: Եվ եթե առաջին կարգի դրամատուրգիան տվեց «Ահը», «Ուրիշի երեխան», երկրորդը տվեց «Եգոր Բուլչև» ու «Չապան» (կինոնկար) հզոր գործերը:

Այսպիսով տեսնում ենք, որ այսպես թե այնպես այս երկու մրցող ուղղությունների մեթոդները համենայն դեպս բարձրացնում են խորհրդային արվեստը տարբեր կողմերից, պատկերելով ընդհանրապես խորհրդային կյանքը: Սակայն ինչ խոսք, որ վերջինը տալիս է շատ ավելի բարձր գործ, ուժեղ բախումներ, մասսաների կյանքի մեջ կատարված բեկումը, իսկ առաջինը մնում է նեղ, տրադիցիոն սահմաններում: Առաջինը հին է դրամատուրգիայի մեջ, երկրորդը՝ նոր:

Սա իհարկե, հանգստացուցիչ երևույթ չէ լիովին: Հանգստացուցիչ չէ նրանց նվաճումների տեսակետից: Խորհրդային կյանքի նվաճումներն ու տեմպերը շատ ավելի հսկայական են, որ կարելի լինեք համեմատության դնել այս նվաճումները իրար հետ: Մեր դրամատուրգիայի «նեղ» տեղերը ավելի են, քան կարծվում է առաջին հայացքից: Նրա ամենամեծ դժվարությունը իր ստեղծագործական որակի մեջ է:

Արդ, ինչպես մինչև այժմ արտացոլում էր իր մեջ այդ կյանքը խորհրդային դրամատուրգիան: Ունենալով լուրջ հաջողություններ, այնուամենայնիվ դեռ չի տվել խորհրդային կյանքի մեծությունը:

Այս ամենը չի նշանակում, որ խորհրդային դրամատուրգիան չի զարգանում: Ինչպես վերևն ասեցինք՝ նա աճում է բացարձակ իմաստով, բայց նա հետ է մնում սոցիալիստական շինարարության հարաճուն մեծ տեմպերից: Չի կարելի ասել, որ խորհրդային դրամատուրգիան խուլ է իրեն կանչող կյանքի ձայներին: Մեր կյանքի ամեն մի էպոպե լինի դա չեյուսկինցիների հերոսական սառցարշավը³, բելոմորստրոյը⁴, և այլ զանազան նման մեծագործություններ, նյութ են դառնում խորհրդային դրամատուրգիայի: Բայց վերոհիշյալ էպոպեները միշտ ավելի մեծ են մնացել, քան իրենց գեղարվեստական պատկերները: Ինչիցն է այս: Չեն աշխատում դրամատուրգները, չեն որոնում: Նրանք և շատ են աշխատում և շատ որոնում: Խորհրդային ինտելիգենցիայի վերակառուցման պրոբլեմներից հետո՝ օրինակ, Աֆինոգենովը մի պիես է գրել — «Далекое», նյութը վերցրել է Մոսկվայից 6782 կիլոմետր հեռու երկաթուղային մի խուլ կիսակայանի «հասարակ մարդկանց» կյանքից:

Որոշ մարդկանց կարծիքով առաջ «խանգարողը» մեծաթիվ պերսոնաժն էր, և դրամատուրգներն անցան փոքրաթիվ «հերոսներով» պիեսներին: Բանվորների, զինվորների և գյուղացիների կուլեկտիվը մի քանի դրամատուրգների մոտ տեղի տվեց իր ներկայացուցիչներին: Այս ընտրյալները, հայտնվեց որ, ինտելիգենտներ կամ մասնագետներ կարող են լինել: Հիմա էլ նոր որոնումն հասարակ մարդկանց «Մոսկվայից 6782 կիլոմետր հեռուներում»: Լավ է, որ գործող անձերը, ըստ երևույթին, կրկին բանվորներ են, միայն այս անգամ փոքրաթիվ, ուրեմն և տեղի, ժամանակի էկոնոմիան ապահովված է:

Ինչ են նշանակում այս որոնումները: Իհարկե, ինչպես ամեն դրամատուրգ, Նույնպես և Աֆինոգենովը ազատ է իր թեմատիկայի ընտրության մեջ և այնքան հեռավորությունը ձախողման նշան չէ անպատճառ: Մեզ թվում է, Աֆինոգենովի այս դեպքը բնորոշ է ռուսական դրամատուրգիայի որոնման մեթոդների մեջ: Ինչ-որ չի կատարվում այն, որ հարկավոր է: Մեզ թվում է, թե որոնումը պիտի կատարվի ոչ այնտեղ, ուր չի կորել իրը, և առհասարակ որոնելիս պետք է որոշել, թե ինչ է այդ որոնելիքը: Ոչ «մասսայական» կտավն է կործանում դրամատուրգին, ոչ էլ փոքրաթիվը՝ փրկում: Եթե որոնման ուղղությունը լինի դեպի թեմատիկայի խորացումը և լայնացումը, անշուշտ, որոնած հերոսները կճարվեն, և շատ, դրամատուրգից ոչ թե անպատճառ 6782 կիլոմետր հեռու, այլ հենց հարևան սենյակի մեջ: Քաղաքական արդիականություն՝ խորհրդային թեմատիկայով — սա է խնդիրը: Խնդիրը դրված է պայքարել մեր թեմատիկայի, մեր կյանքի ցուցադրման, մեր մարդկանց համար: Եթե թեմատիկան մշակվի խորությամբ, եթե նա լայնանա մինչև մեր էպոխայի տիպիկականը, հագեցած տիպիկականը՝ մենք կարող ենք թևակոխել նաև դեպի անցյալը, նաև դեպի «տասնյակ հազար կիլոմետր» հեռուները՝ խորհրդային Միությունից դուրս, պպա և ֆանտազիայով թռչել դեպի ապագան: Սոցիալիստական ռեալիզմի հզոր մեթոդը հնարավորություն է տալիս տիրապետելու ամեն տեսակ թեմատիկայի թե «հին», թե «նոր» և բոլոր դեպքերումն էլ կարելի է պատկերել մեր քաղաքական արդիականությունը: Շատերն են այն մոլորության մեջ, թե սոցիալիստական ռեալիզմը միայն նոր թեմատիկայի համար է: Ինչ խոսք, որ խորհրդային դրամատուրգիայի համար գերադասելին նոր թեմատիկան է:

Սակայն այդ բնավ չի նշանակում, որ պիտի արհամարհել «հին» թեմատիկան:

Ա. Տոլստոյը ուժեղ է «Պյոտր առաջինի» մեջ, իսկ Շոլոխովը՝ «Հերկած խոպանի» մեջ: Մեր իդեալը, մեր ժամանակի Շեքսպիրն է իր նոր, առաջատար թեմատիկայով: Բայց այդ իդեալի համար մենք չենք կարող ջարդուփշուր անել խորհրդային դրամատուրգիայի ուղին իարթող ամեն թեմատիկա, եթե միայն, իհարկե նա հագեցված է մեր իդեոլոգիայով:

Խորհրդային դրամատուրգիայի «ամենանեղ» տեղերից մեկն էլ հերոսի անհատական, հասարակական հոգեբանության և ապրումների խնդիրն է: Այսինքն «անհատականի» և «հասարակականի» փոխհարաբերության խնդիրը: Օրինակ՝ այսպիսի մի ռեցենզիա: Ռեզնիկովը «Պրավդայում» (№163) Կորնեյչուկի «Պատոն Կրեչետ» պիեսի գլխավոր հերոսի մասին այսպես է գրում. «Հարցը նրանում չէ, որ Պատոնը ապրում է տանջալի սիրային հուզումներ: Պիեսի մի տեղում ստեղծվում է անգամ կոլլիզիա Պատոնի հասարակական պարտականության և անձնական գործի մեջ: Բայց դա էպիզոդ է միայն (ուրախանում է հոգվածագիրը): Բոլոր սիրային պատմությունը միայն սովերի մեջ է պահում Կրեչետի հոգեկան պատկերի բարդությունը» (ափսոսում է հոգվածագիրը): Մինչև անգամ մեր համեստ ռեցենզենտներից մինը «Ջերմ օրեր» ֆիլմի մասին գրում է այսպես. «Կարմիր բանակի տանկային մի զորամաս գալիս է ճամբար: Տանկերի հրամանատարներից մեկը... սիրահարվում է տանտիրոջ աղջկա վրա... Հերոսական առօրյայի և աշխատանքի վառ մոմենտները մնացել են երկրորդական պլանի վրա: Դրա փոխարեն հեղինակներն առաջին պլանի վրա են քաշել սիրո պատմությունը, որի հետևանքով էլ այնքան տուժել է Նկարը (ափսոսում է հոգվածագիրը): Սցենարիայի այս թերությունը աչք է ծակում»: Նկարի հաջողված մոմենտները «մնում են որպես ինքնուրույն կերպով զարգացող էպիզոդներ»:

Ինչ է նշանակում այս: Կամ այն, որ հերոսների անհատական պրոբլեմները վատ են շաղկապված հասարակականի հետ, և հոգվածագիրները շատ տեղին են գանգատվում դրանից, կամ այն, որ անհատական ապրումների նկարագրությունն առհասարակ «խանգարում է» հասարակական երկին: Գոնե Ռեզնիկովի նկատողության մեջ պարզ հնչում է դժգոհությունը անհատական ապրումների մեջբերումից: Եթե սիրային պատմությունը խանգարում է Կրեչետի հոգեկան պատկերի բազմակողմանիությանն ու բարդությանը՝ դա շատ խորհրդածությունների կարող է տեղիք տալ: Այստեղ ինչ-որ մի կարևոր օղակ պակասում է կամ խորհրդային հերոսի կյանքին, կամ քննադատության, թերևս խորհրդային դրամատուրգին:

Կերջ ի վերջո հասկանալի է: Խորհրդային հասարակական հերոսը անհատական կյանք ևս ունի, դա մտնում է արդեն խորհրդային պիեսի մեջ: Ինչպես տեղավորել նրան, ինչպես միացնել նրան հասարակական հոգեբանությունը: Սա դյուրին խնդիրներից չէ: Սա մինչև անգամ շատ դժվար խնդիր է: Համարձակվում եմ կարծել, որ հասարակական հերոսի բարդ ու բազմակողմանի հոգեկան պատկերը պիտի «լրացվի» նաև անհատի «հնդիվիդուալ» գծերով: Թող դրամատուրգները ճիգ գործ դնեն վարպետորեն պատկերելու այդ միասնությունը և քննադատներն էլ աշխատեն գտնել այն:

Մի քանի խոսք օպտիմիզմի մասին: Ինչ խոսք, որ հաղթանակող պրոլետարիատի երկրում հասարակական պեսիմիզմը տեղ չունի: Օպտիմիզմը հիմք է լինելու ամեն ստեղծագործության — անգամ տրագեդիայի, եթե այդպիսիները գրվեն: Բայց խորը, առողջ և իմաստուն օպտիմիզմի կողքին շարժվում է նրա «տակի մասխարան», թեթևսովիկ, ճարճատուն օպտիմիզմը: Դրա գեղեցիկ օրինակները բերում է Դոբինը իր մի հոդվածում՝ «О КОМИОБ-КАХ И ОПТИМИЗМЕ» «Ինչո՞ւ ես չորս ձեռք չունեմ, Չուբ», — բորբոքված գոչում է Բերենցը: Ձեռքերը ակամա ձգվում են վերև, այնտեղ, բարձր, բարձր դեպի ազարակները: Եվ թվում է նրան, թե նա թռչում է...»: Հարվածային ինժեների համար երկու ձեռքը քիչ է, երկու հատ էլ տվեք: Այս պաթետիկ քառաթևության փոխարեն հոդվածագիրը շատ ճշմարտորեն առաջարկում է կրկին կարդալ Ֆադեևի «Ջարդի» իրավ որ հրաշալի տեղը. «Երբեմն Լևինսոնը անօգ շուրջն էր նայում. կարծես ուզում էր մի բան հարցնել և չէր կարողանում հիշել և տարօրինակ տանջալի նայում էր բոլորին ծանր ու աննկատելի հայացքով: Հանկարծ նա արագ կանգնեցրեց ձիուն, շուռ եկավ և առաջին անգամ կատարելապես մտացի նայեց պարտիզաններին իր խոշոր, խոր, կապույտ աչքերով: Տասնութը հոգին մի մարդու պես կանգ առան: Տիրեց խորը լռություն:

— Ո՛ր է Բակլանովը. — հարցրեց Լևինսոնը:

Տասնութը հոգին նայում էին նրան լուռ և շփոթված:

— Բակլանովին սպանեցին... — ասաց վերջապես Գոնչարենկոն և խիստ նայեց իր խոշոր հանգուցված մատներ ունեցող ձեռքին, որով բռնել էր սանձը»:

Իսկ Վարիայի պոռթկացող լացի դիմաց ինչ է ասում այդ թուլեին նրա կողքից գնացող Գոնչարենկոն: Նա ոչ չորս ձեռք է կամենում ունենալ և ոչ էլ ճոճռան լեզու: Նա միայն՝

«— Դե լաց մի ըլի, էլ ինչ... — մեղավոր ձայնով ասաց Գոնչարենկոն, բարձրացնելով Վարիայի ուսը»:

Հենց այս հրաշալի վիպակի առիթով անցնենք մի քանի հրատապ խնդիրների՝ օպտիմիզմի տենդենցի, կլասիկների և դրամատիկական արվեստի «տակտիկայի» վերաբերյալ: Չեմ հիշում որ թերթում կարդացի մի անգլիական քննադատի կարծիքը «Ջարդի» մասին: Բուրժուական քննադատի մի ֆրագը երկար ժամանակ զբաղեցրեց ինձ իր դրույթով: Գնահատելով «Ջարդը» իբրև բարձր գեղարվեստական գործ (և հիրավի), նա ասում էր. «Եվ երևում է, թե սրա հեղինակը կարծես խորհրդային իրավակարգի կողմնակից պետք է, որ լինի»:

Տարօրինակ կարծիք, ըստ երևույթին: Պարտիզան, կուսակցական գրող Ֆադեևը, որի «Ջարդը» իրավամբ համարվում է առաջին պրոլետարական գեղարվեստական գործը, կարծել է տալիս միայն, թե հեղինակը «պետք է, որ խորհրդային իրավակարգի կողմնակից լինի»: Միթե Ֆադեևի խորհրդային

տենդենցը չի երևում այնքան պարզ, որ բուրժուական քննադատը չնկատի, բուրժուական քննադատը, որ ամենից ավելի պիտի «զգայուն» լիներ դեպի այդ պրոլետարական տենդենցը... հարցն այստեղ պարզ է լուծվում: Ֆադեևը թեև չի կորցրել իր տենդենցը գեղարվեստական ձևերի մեջ, բայց և այնպես չի կոխում ընթերցողի աչքը: Նա պարզապես տվել է այն գեղարվեստական մեծ խորությամբ: Եվ հիրավի, որքան խորն է «թաքչում» տենդենցը մի գրվածքի մեջ, այնքան շատ է զգացվում նրա ներկայությունը: Սա պարադոքսալ է, բայց ճիշտ է: Շարունակ կրկնվող ճշմարտությունը ընդարմացնում է և դադարում է լսելի լինելուց: Բացակայող տենդենցը երկը դարձնում է ապոլիտիկ, անիդեական, անբովանդակ: «Ջարդի» մեջ լուծված է մի այլ խնդիր: Դա օպտիմիզմի հարցն է: Պարտիզանական զորամասը հետզհետե ջարդվում է, մոտենում է իր ողբերգական վախճանին: Բայց քանի մոտենում ես այդ վախճանին, այնքան զգում ես, որ ծնվում է մի նոր բան — պրոլետարական հերոսությունը, մեծանում է պրոլետարական ոգու ուժը, այն ուժը, որ գալիս է այդ պարտիզանների կողմնակից միլիոններից: Ոչնչացավ պարտիզանական փոքրիկ զորամասը, հաղթանակեց պրոլետարական միլիոնների գաղափարը: Սա խորը, իմաստուն օպտիմիզմ է «Ջարդի» մեջ:

Սրա հետ միասին հիշենք նաև «Չապանը»: Որքան բան. ասենք ուղղակի՝ որքան ուժ և օպտիմիզմ է ավելացնում այդ հիանալի կինոակտրի գլխավոր հերոսի՝ Չապանի ողբերգական մահը: Ես կարծում եմ կինոպատկերի կեսը կպակասեր, եթե այդ վախճանը չլիներ: Սա էլ **թաքչրած** օպտիմիզմի թեորիա... թող ինձ չմեղադրեն ջարդասիրության և մահվան վախճանների անպայման քարոզի մեջ: Հերոսները կարող են մեծ, նաև խորը լինել բախտավոր վախճաններով: Իմ խոսքը այն ֆորմալիստական, ռապակական «ձախության» դեմ է, որ ասում է՝ «մեր հերոսը չի սպանվում, մեր հերոսը միշտ հաղթում է»: Կարծես հաղթությունը միշտ ֆիզիկականի մեջ է:

«Ջարդն» ու «Չապանը» լուծում են և մի այլ կարգինալ խնդիր, որ դրամատուրգիայի համար ամենահիմնականն է: Դա դասակարգային թշնամու կամ բացասական հերոսների իրական ցուցադրումն է «Ջարդ»-ի ու «Չապան»-ի մեջ, չնայած դրական հերոսների նույնպիսի ուժեղության, վերջիններս ըստ ֆաբուլայի «պարտվում են»: Բայց այդ «ֆաբուլար պարտությունը — պարտությունը ըստ ֆաբուլայի» չի խանգարում, որ «Ջարդն» ու «Չապանը» լինեն ամենաբարձր օրինակներից խորհրդային վեպի և կինեմոտոգրաֆիայի: Այնպես որ ժամանակ է ձեռք քաշելու արտաքին երևույթներով երկեր կառուցելուց և երկերի արտաքին ուժեղությունից կամ թուլությունից դատելուց: Դրական հերոսը կարող է և տեղի-տալ, և պարտվել, և սպանվել, դա նշանակություն չունի: Նայած թե հեղինակը երկի որ խորքումն է թաքցրել, բայց զգացնել տալիս

հիմնական իդեան կամ հաղթությունը: Եվ հաղթությունը, և ուժեղությունը, և օպտիմիզմը խորը, ներքին բաներ պետք է լինեն երկի մեջ և ոչ թե արտաքին, «ֆաբուլյար», հայտարարական, նոտարական:

Մի քանի խոսք կլասիկների օգտագործման մասին: Բավական է ներգիս մաշվեց այդ «չարաբաստիկ» խնդրի վրա: Քննադատական օգտագործումն — ասվում է շատ իրավացիորեն: Բայց ահա, թե ինչ «քննադատական օգտագործման» մի ցայտուն և բնորոշ օրինակ է բերում Յուզոֆսկին իր «խորհրդածություններ թանգարանում» հոդվածի մեջ: Արևմտյան նկարչության ցուցահանդեսում, Կլոդ Մոնեի կտավների դիտման ժամանակ ներս են մտնում մի քանի ուսանողներ արվեստագիտական ինստիտուտից՝ իրենց պրոֆեսորի հետ: Պրոֆեսորը բացատրում է. «Ձեր առջևն են իմպրեսիոնիզմի նմուշները: Իմպրեսիոնիզմը կնշանակե ֆրանսերեն տպավորություն: Ի՞նչ տպավորություն է այդ: Նկարիչի սուբյեկտիվ տպավորությունը իրականությունից: Ի՞նչ է նշանակում այդ», — դարձավ պրոֆեսորը ուսանողներին:

— Իդեալիզմ, — գոչեց ուսանողներից մեկը:

— Ճիշտ է, — հանդիսավոր պատասխանեց պրոֆեսորը:

Եվ խումբը առաջ շարժվեց, գնաց առանց նայելու արվեստի այդ գեղեցիկ արտադրանքները» («Պրավդա», № 147):

Հոդվածագիրը այլ օրինակներ է բերում հաստատելու համար այդ սխալ վերաբերմունքը դեպի կլասիկները, ընդունելով միաժամանակ, որ պարտադիր գործ է բաց անել տվյալ կլասիկի իդեոլոգիական և դասակարգային պատկանելությունը: Բայց նա զանգատվում է, որ դրա հետ միասին չեն աշխատում կլասիկների արվեստի գեղեցկությունները հասկանալ: Չէ որ կլասիկ երկը միաժամանակ պատկեր է, հուզականություն: Իսկ առանց դրան կլասիկ երկը միայն քննադատական մտքի կերակուր է դառնում: Ի՞նչ սովորի դրամատուրգը միայն մտքից, թողնելով մի կողմ երկի **ոգին**, որ մտքի և զգացմունքների մի կոմպլեքս է, իսկ կլասիկները միթե դրամատուրգիայի միայն պատմության օբյեկտներն են: Կլասիկները նրա համար են նաև, որ մեր խորհրդային դրամատուրգը սովորի, թե ինչպես են **խորացնում**, **լայնացնում** երկը, ինչպես են ընդգրկում էպոխան, թափանցում նրա ողջ էության մեջ, հագեցնում նրա բարձրագույն գաղափարներով: Կլասիկներին հաղթահարել կարելի է նրանց հետ թափանցելով մինչև նրանց արվեստի խորությունը, տիրապետելով իր էպոխային նրանց պես, արվեստի գաղտնիքներին ու վարպետության նրանց պես:

Կլասիկներին պետք է քննադատորեն օգտագործել՝ **սիրելով** սակայն նրանց: Իսկ դրա համար պետք է կանգ առնել, բարեկամաբար նայել նրանց և ոչ թե «իդեալիզմ» ասել ու անցնել այն ուսանողների պես և խնդիրը փակել նրանց

պրոֆեսորի պես պատասխանելով «ճշմարիտ է»: Այս հարցերը հուզում են նաև մեզ՝ խորհրդային Հայաստանի դրամատուրգներին: Այդ առիթով կխոսենք մեկ ուրիշ անգամ:

ՄԵԾ ԳՐՈՂԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Հիշում եմ այն երեկոն, երբ նա կյանքով լիացած արդեն, գունատ, վեր կացավ կաֆեի սեղանի մոտից, հազիվ շնչաց հրաժեշտի անորոշ խոսքը և գլխիկոր, դանդաղ շարժվեց դեպի դուրս, որպեսզի գնա հյուրանոց և այնտեղից ճանապարհ ընկնի Կիսլովոդսկ:

— Ափսոս, էլ չենք տեսնի գուցե նրան, — շնչաց մեկը, հայտնելով, թերևս, ամենքիս միտքը:

Նա հաղթահարված էր, նրան պաշարել էին մահվան տարիքը, բնությունը պահանջում էր իր պարտքը, և ծերունին գնաց կատարելու իր պարտականությունը բնության հանդեպ:

Այդ ինքնին հասկանալին և անհրաժեշտը, սակայն և այնպես տխուր (էր) ամենքիս համար:

Չկա Շիրվանը, մեր սիրելի Շիրվանը, որի շուրջը աղմկում էր մեր նոր գրականության երիտասարդությունը, որի հետ կատակում էր երեկվա սկսնակը, որին միշտ հաճույքով էր լսում գրական ամեն մի սերնդի ներկայացուցիչը:

Վերջին մի տարին Շիրվանը փոխվեց: Մինչև նախավերջին տարին նա ոչ միայն առույգ էր, այլև շարունակ զբաղված էր կյանքի անգամ ամենամանր առօրյայով: Նա սիրում էր կյանքը և կյանքի բոլոր մանրամասները, բոլոր երանգները նրան ուրախացնում, զբաղեցնում էին: Նա երիտասարդ էր հոգով: Չէր սիրում մահվան մասին խոսել, չէր տանում վատատեսությունը: Ռեալիստ մեծ գրողը նաև ռեալիստ ապրող էր — գնահատում էր ամենօրյա ներկան ու իրականը և սիրում էր իր ամենօրյա այսօրը՝ ձեռք թափ տալով անցյալի վրա:

Ահա այս հատկությունները մեծապես նպաստում էին, որ նա կարողանար ընկերանալ բոլորովին երիտասարդ գրողների հետ և ժամեր անցկացնել նրանց հետ, զբաղեցնել և հետաքրքրել նրանց, անգամ մոռացնել տար իր հասակն ու գրական էտապը:

Իսկ որքան մեծ էր, սակայն, այդ հասակի և էտապի տարբերությունը... Հիմա, երբ մարեցին այն աչքերը, որ տեսել են Րաֆֆուն, Սունդուկյանին, Պռոշյանին, հիմա, երբ կենդանի խոսող և կատակող մարդու շոշափելի ներկայությունը չկա, այլևս նոր ես գգում, թե իսկապես որպեսզի իրարից հեռու ժամանակաշրջաններ ամեն օր գալիս միանում էին գրողների տան աղմկոտ սենյակներում, երբ Շիրվանզադեն այնտեղ էր լինում: Կարծում էին, թե ամեն օր

այսպես հեշտ կլինի և պատրաստ մարդ, որ ամեն հարցման իսկույն կենդանի վկայություն տար Րաֆֆու, Պռոշյանի, Սունդուկյանի և նրանց ժամանակի մարդկանց մասին, պատմի զանազան էպիզոդներ նրանց կյանքից, նրանց գործունեությունից:

Հիմա, երբ հեռացավ նա, հիմա ես զգում, որ կտրվեց վերջին թելը մի շատ հեռավոր գրական-հասարակական ժամանակաշրջանի հետ:

Շիրվանզադեն հանդիսացավ այն առաջին հայ մեծ գրողը, որ ոչ միայն չչփոթվեց, այլև մտքով հասու եղավ նոր պատմության փոթորկալի իրադարձություններին, նրա մեծ իմաստին, նրա մեծ անհրաժեշտականության:

Նա իր մասնակցությունը բերեց հոկտեմբերյան հայ գրականությանը, նա տվեց «Մորզանի խնամին»: Ահագին քայլեր կան արված այդ երկի մեջ դեպի արդի ստեղծագործությունը, թե թեմատիկայի և թե ձևի կողմից:

Շիրվանզադեն հաճախ էր կրկնում, որ իրեն պակասում է ոչ թե գրելու ցանկությունը կամ թեմատիկան, այլ ֆիզիկական ուժը:

Սա ճշմարտությունից զուրկ մի խոսք չէ Շիրվանզադեի համար, սա ճշմարիտ է մանավանդ Շիրվանզադեի համար, որն իր հասակին հակառակ՝ աշխույժ էր մտքով և տրամադրություններով:

Շիրվանզադեի սպասված, բնական վախճանն իր տխրալի տրամադրության հետ միասին հանգում է, իհարկե, այն իմաստուն հանգստության, որ նա բախտավոր ստեղծագործող եղավ, գնահատվեց ըստ արժանվույն, և այն մեծ հարգանքը, որով Խորհրդային իշխանությունն ու հասարակությունը նրան ճանապարհ են դնում դեպի հավերժական բնակավայրը, իրավունք են տալիս մեզ ասելու, որ եթե Շիրվանզադեն չծնվեց «բարի աստղի տակ», ապա նա մեռավ այդպես:

Թող հանգիստ լինի հավերժական հողը մեծանուն, մեծատաղանդ ստեղծագործողի սրտի վրա:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊԱՅԾԱՌ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

1916 թվին բնությունը վարագուրեց նրա բանականությունը անթափանց մի մշուշով:

Այնուհետև նա կար և չկար: Նա ապրում էր իբրև կենդանի ուրվական: Եվ միայն ինքն էր, որ այլևս չզգաց իր մեծ ողբերգությունը:

Կոմիտասը վեմն է հայ երաժշտության, հիմնաքարը: Կոմիտասը այն իմաստուն ստեղծագործողն է, որ մեծապես հասկացավ ժողովրդական աղբյուրների կենսալից ուժը և իր նյութը վերցրեց այնտեղից: Եվ այսօր Կոմիտասը այն երաժիշտը չէ, որին մենք սոսկական «արժանավորների հարկը» մատուցանելու

համար միայն հարգանքի խոսք ասենք: Այսօր արդեն պարզ է ամեն երաժշտի համար, որ մեր ժողովրդական երգի վրա հիմնվող նոր երաժշտությունը Կոմիտասից է սկսվում: Կոմիտասի գործը պրիմիտիվ չէր, ինչպես սխալ մեկնել էին կամենում ոմանք, ոչ էլ վերարտադրող էտնոգրաֆիա: Կոմիտասը ստեղծագործող էր նախ և առաջ: Կոմիտասի երգերը ստեղծագործություններ էին իրենց հյութալից, կառուցիկ և միաժամանակ հարազատ պոլիֆոնիայով:

Այդ պոլիֆոնիան չունի իր նախորդը, չունի իր տրադիցիան, դա հիմնովին Կոմիտասի սեփական ստեղծագործությունն է: Դա նրա մեծ երախտիքն է հայ երաժշտության զարգացման գործում: Եվ եթե նրա երգի հիմնական մոտիվը խաբում է ոմանց և մոլորեցնում՝ Կոմիտասին հետ տանելու դեպի ժողովրդական երգի հավաքողի և էտնոգրաֆիական նյութերի անմշակ ներկայացնողի դերը՝ այդ չարաչար մոլորությունը ցնդում է այսօր այն հիացման դիմաց, որ ամեն բանիմաց երաժիշտ զգում է հանդեպ Կոմիտասյան պոլիֆոնիայի:

Այսօր մեր երաժշտությունը առաջ է շարժվում և արդեն մենք տեսնում ենք այդ շարժման արդյունքները: Բայց ոչ ոք չի կարող հերքել այն իրողությունը, որ մեր նոր երաժշտությունը շատ բանով է պարտական Կոմիտասին:

Մեր ժողովրդական երգի աշխույժ ոգին, նրա աշխատավորական առույգ բնույթը, նրա բնության, սիրո առողջ, լավատես, կենսուրախ զգացումը — այս ամենը լավագույն հիմքերն են նոր աշխատավորական մասսայական երաժշտության համար:

Այսպիսով Կոմիտասն այն երաժիշտը եղավ, որ իմաստնաբար և հեռատեսորեն վճռական շրջադարձով լծակը ուղղեց դեպի աշխատավոր ժողովրդի երգը իբրև մեկնակետ ապագա հայ երաժշտության:

Կոմիտասը որոնում էր և գտնում հայ երաժշտության անցյալի ժառանգությունները:

Նա պրպտում էր նաև հարևան ժողովուրդների երաժշտության նմուշները: Երբ հրատարակվեց նրա գիտական ուսումնասիրությունները և այդ ամենը ի մի բերվեց նրա հայ ժողովրդական, եկեղեցական երաժշտության նյութերի հետ և վրան ավելացվի նաև նրա կենդանի ակտիվ գործը — այդ բոլորը միասին ավելի ցայտուն և համոզիչ ցույց կտան, որ հանձինս Կոմիտասի հեռացավ ասպարեզից մի երաժիշտ, որի գործը պետքական է ոչ միայն հայ ժողովրդին, այլև առաջավոր Ասիայի շատ ժողովուրդներին:

Խորին հարգանք նրա պայծառ հիշատակին:

Ժողովրդական դերասանուհի Հասմիկի անվան, նրա բեղմնավոր արտիստական գործունեության պատմությունը կապված է հայ ժողովրդական ռեալիստական թատրոնի պատմության հետ: Ժողովրդական առողջ տարրը, նրա բնական օպտիմիզմը, նրա զարգացման լուսավոր հեռանկարները — այս ամենը զգացվել է շարունակ տաղանդավոր դերասանուհու գործունեության հետ: Կարելի է ասել՝ Հասմիկն այդ տեսակետից մեր թատրոնի բուն, հիմնական սյուներից մեկն է: Անգամ թարգմանական ռեպերտուարի մեջ Հասմիկն իր դերերը մշակել է ազգային ձևով: Այսպիսով՝ նա ստեղծել է դպրոց, որը դժբախտաբար ուսումնասիրության նյութ չի դառել, որը և հույս ունենք կդառնա այն օրից, երբ հայ թատրոնը սոցիալիստական բովանդակության ազգային ձևը կդարձնի լաբորատորական աշխատանքների նյութ, կհետամտի ստեղծել այդ ձևի խաղը, խարակտերը և կորոշի նրա հատկանիշները: Ճիշտ այնպես, ինչպես Շարա Տալանի երգեցողությունը՝ հայ երգեցիկ դպրոցի համար, այս տեսակետից Հասմիկի դերակատարության շատ «կողմերը», որ քննադատվել են իբրև թեթև «թերություններ»՝ ժամանակին պիտի կազմեն այն գնահատելի հատկանիշները, որոնք պիտի կազմեն մեր թատերական արվեստի հիմնական հատկանիշները՝ իբրև հետագա զարգացման մեկնակետեր սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի համար: Շատ է երկար Հասմիկի անցած ուղին, շատ հիշողություններ է զարթեցնում նրա դերասանական կյանքը և ժամանակը, հայ թատրոնը շատ վայրիվերումներ ունի տեսած նրա կյանքի երկարատև շրջանում: Հասմիկի կյանքը, նրա բեմ դուրս գալը, նրա աճումը և զարգացումը մեր նոր սերնդի համար ուսանելի, օգտակար մի կենսագրություն է, որ պետք է գրել և հանձնարարել: Որովհետև Հասմիկն օժտված է եղել ոչ միայն անտարբեր և անմասնակից տաղանդով: Հասմիկը ջերմորեն, անձնվիրաբար սիրել է բեմը, նրան զոհել է իր ամենաթանկ բաները և իր անձը, այրվել է այդ սիրով և կարող է օրինակ դառնալ իբրև նախ և առաջ ճշտապահ, աշխատասեր, պայքարող դերասանուհի:

Հասմիկի փայլուն դերերի մասին ամենքը կգրեն և ամենքը համաձայն են գրեթե նրա միևնույն դերերի կատարման մեծ նվաճումների մեջ: Դա նրանից է, որ Հասմիկն ինչ որ խաղացել է՝ խաղացել է հավասար, լիակատար, մշակված և փայլուն ձևով: Հասմիկը դեր փչացնել չգիտե և նրա դերախաղացությունը վիճաբանության տեղիք չի տալիս:

Հասմիկի բեմական գործունեությունը արդեն մի կուտակված մեծ արժեք է և զգալ է տալիս իբրև ամբողջացած մի պատմական հուշարձան, իրողություն և ինքնին պահանջում է մի ամփոփված գնահատական: Բայց Հասմիկը բախ-

տավոր է եղել նաև իր գործունեության ընթացքում: Նա համեստ, անաղմուկ, բայց հաղթանակով ընթացել է և հասել իր գնահատականի բարձրագույն գագաթին:

Հասմիկը մեր ամենքի, ժողովրդական լայն զանգվածների սիրելին է նախ և առաջ, որովհետև նա սիրելի տաղանդ է և սիրելի թատրոնական անձնավորություն, ուստի և նրա հորեյանը կտոնվի իբրև մի թատրոնական արվեստագիտական մեծ ուրախություն:

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԴԵՐԱՍԱՆԸ

Դերասան Հովհաննես Աբելյանը բացի իր խոշոր տաղանդից, ուներ մի շարք այնպիսի կողմեր, որոնք ոչ ամենքին են հատուկ:

Նախ և առաջ նա իր արվեստը հարգող և իր գործին ակնածանքով նայող դերասան էր: Դեր սովորելը և լավ յուրացնելը նրա համար ոչ միայն հաջող խաղի խնդիր էր, այլև պրոֆեսիոնալ արժանապատվություն: Նա բարեխղճորեն սովորում էր իր դերը և բեմ դուրս գալուց մի օր առաջ կենցաղապես պատրաստվում էր. ոչինչ չպետք է խանգարեր դերը պահելու արվեստի որոշ բարձրության վրա:

Անշուշտ, նա շատ հաճախ մեծ բեմերից անցնում էր շատ երկրորդական, անգամ գյուղական պրիմիտիվ «բեմեր», շրջապատվում անվարժ և պատահական «պարտնյոր»-ներով: Բայց այդ երևույթը կարող էր առաջ չգալ՝ եթե միայն Աբելյանը հրաժարվեր լայն, ժողովրդական գործունեությունից, եթե նա վերջնականապես գավառներն ու գյուղերը զրկեր ներկայացումներից և սպասեր ակադեմիական խմբերի, պատրաստի թատրոնների...

Նա գերադասեց այդ պրիմիտիվ պարտնյորները թատերական ամայությունից և գնաց դեպի անխուսափելի զիջումները:

Հետևանքն այն եղավ, որ լայն ժողովրդական զանգվածները ահա քանի տասնամյակ է ճանաչում և հարգում են այդ բնականորեն ժողովրդական դերասանին և ծանոթ են լավագույն թատերական երկերին:

Ահա այս կողմից է, որ կարծում ենք, պետք է գնահատվի ժողովրդական մեծ դերասանի «ունիվերսալ» գործունեությունը հայ իրականության մեջ:

Աբելյանն այն դերասաններից էր, որոնք ստեղծում են դպրոց, անկախ թե աշխատում են այդ ուղղությամբ թե ոչ: Նրա արվեստի բնույթը, ոճը, նրա բռնած տեղը դրամատուրգիայի մեջ, նրա վերաբերմունքը դեպի կրտսեր դերասանները, նրա ռեպերտուարը, այս ամենը կարող էին և կարողացան ստեղծել հայ արվեստի դերասանի տիպը: Խուսքն, անշուշտ, մի երկուսի նմանողական գծի մասին չէ և այդպիսիները չեն Աբելյանի դպրոցի դերասանները: Աբելյանի դպրոցի հատկությունները, որի սահմանումն ու լուսաբանումն այլևս սպասում է

իր ջանադիր ուսումնասիրողին՝ այն պատճառով է այս րոպեիս անորոշ հասկացողություն, որովհետև մարդիկ շատ քիչ են մտածել այն մասին, թե ինչ կներկայացնեն հայ թատրոնը, ինչպես առանց Ադամյանի և Սիրանուշի, Նաև, մանավանդ առանց Աբեյանի: Աբեյանի ազդեցությունը, նրա մեծ նշանակությունը առավելապես և տարօրինակորեն հասկանալի էր, որովհետև երկար տասնամյակներ Աբեյանը հայ թատրոնում հաստատ կերպով կար և գոյություն ուներ ինչպես օդը, սարը, որոնց մշտական բնույթը մարդկանց ընտելացնում է չնկատելու նրանց, սովոր լինելու, որ նրանք կան ու կլինեն միշտ... Պետք է երևակայել, թե ինչ կլինեն հայ դրամատուրգիայի վիճակը առանց Աբեյանի: Եթե մենք ունեցել ենք շեքսպիրյան թատրոն՝ հանձին Ադամյանի, Սունդուկյանի թատրոն՝ հանձին Չմշկյանի և Տեր-Դավթյանի, ապա մենք ունեցել ենք Շիրվանզադեի և այլոց թատրոն՝ հանձին Աբեյանի: Աբեյանն իր ուժեղ ուսերի վրա տարել է մեր երկար էտապի հայ դրամատուրգիան: Ահա այս խոշոր դերը, որ հասարակական շարժման պատմության մեջ շատ մեծ նշանակություն ունի, Աբեյանի ձեռներեցությամբ է եղել, և հայ դրամատուրգիան իր զարգացման օղակները շարելիս պատմության մեջ, պետք է Աբեյանին հիշատակի դրամատուրգ Շիրվանզադեի անվան հետ անբաժանելի կերպով: Նրանք երկուսով ստեղծեցին հետսունդուկյան հայ թատրոնը մինչև խորհրդայնացումը:

Կարելի է վստահ ասել, որ առանց Աբեյանի Շիրվանզադեն չէր գնա թատրոն: Իսկ Շիրվանզադեի դրամատուրգիան որքան էլ փոքրաթիվ երկերի դրամատուրգիա լիներ՝ իր նշանակությամբ շատ է խոշոր՝ իբրև նախ և առաջ մի դրամատուրգիա, որ հայ բեմին տալիս է գրական-ունիվերսալ լեզվով և լայն հասարակական խնդիրներ շոշափող երկեր:

Աբեյանի ինքնուրույն դերացանկում կարելի է նշել ոչ միայն կլասիկ հայ դրամատուրգների, այլև մինչև այսօր երիտասարդ դրամատուրգի տիպերը: Այսպիսով, դերասան Աբեյանը մեծ զարկ է տալիս հայ դրամատուրգիայի՝ եթե կարելի է ասել՝ թատրոնականացման և այս խնդրում նա այդ կուլտուրայի ամենամեծ դերասանն է:

Իհարկե, մենք ամենևին նպատակ չունենք նսեմացնելու այս բնագավառում աշխատող շատ ուրիշ դերասանների, որոնց գործը նշանակալից է նույնպես, բայց Աբեյանի երկարատև գործունեությունը հայ բեմի վրա և առաջատար դերը այս խնդրում անվիճելի է: Սա է գլխավորը, և այս ենք ուզում ընդգծած լինել:

Աբեյանը այն բախտավոր դերասանը եղավ, որ մինչև վերջին շունչը ստեղծագործող ուժ էր բեմի վրա: Նա ամենևին սպառված չէր, թարմ էր դեռ և ուժերով լեցուն: Բախտավոր էր, որ չտեսավ իր ստեղծագործական կարողությունների մահը, չմեռավ իրենից առաջ, մեռավ իր հետ միասին և այն էլ

ֆիզիկապես: Թեև շատ է ցավալի նրա անփոխարինելի կորուստը, բայց միաժամանակ գեղեցիկ է մի բան — Աբելյանը գնաց մահվան դեմ վահանի վրա իբրև արի մարտնչող:

Նրա սիրելի և հարգելի հիշատակը միշտ թարմ կմնա ժողովրդական լայն գանգվածների սրտում:

ՊՐՈԼԵՏԱՐԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՎԵՏԵՐԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Հակոբ Հակոբյանը հանդես եկավ 90-ական թվականներին իբրև մի հակադրություն տիրող գրական հոսանքներին: Նրա թե ուղղությունը և թե թեմատիկան տրամագծորեն հակառակ էին շրջապատի գրական և քաղաքական ուղղություններին: Նա իր սկզբնական դեմոկրատական մոտիվներից հետո շատ շուտով որոշակի կանգնում է հեղափոխական պրոլետարիատի դիրքերի վրա, գտնում իր ուղին, կոչումը, գրական ձևը, ոճը և անշեղ կերպով առաջ գնում մի գծով մինչև իր կյանքի վախճանը:

Շատ քչերին է վիճակված այդպիսի որոշակի, հետևողական, աննահանջ ընթացք: Բանաստեղծ քաղաքացին շրջապատի դաժան պայմանների մեջ մարգարեի բնագրով իմացավ, ճանաչեց, գուշակեց վեր ելնող դասակարգի հեղափոխական պրոլետարիատի պատմական դերը, հաղթանակը, գնաց նրա հետ, պայքարեց նրա հաղթանակի համար, ապրեց նրա նեղ օրերը, ուրախությունը, հույսը, գրչի հետ գործադրեց ճշմարիտ քաղաքացու հասարակական-հեղափոխական աշխատանքի, պրոպագանդի և գաղտնի գործունեության բոլոր ձևերը և իրավամբ կոչվեց պրոլետարական բանաստեղծ: Հակոբ Հակոբյանը պրոլետարիատի բանաստեղծը դարձավ նրա հալածանքի, ճնշման, ծանր շահագործման և դժվարին պայքարի տարիներին և երբեք, անգամ նրա ամենանեղ օրերին, չլքեց նրան, ընդհակառակը, ավելի ուժգին հնչեցրեց իր քաղաքացիական շեփորը:

Հակոբ Հակոբյանին ես միշտ տեսել եմ բարձր տրամադրության մեջ: Նրա մեջ տիրապետողը աննկուն օպտիմիզմն էր, հույսը, հավատը և ուժի գիտակցությունը — հատկություններ, որ հատուկ է միլիոնավոր մասսաներին, աշխատավոր մարդու առողջ հոգեկան տրամադրությանը: Պրոլետարիատի հարազատ բանաստեղծը պարզ տեսնում, զգում էր իր դասակարգի ուժն ու հավատը և համակվում էր նրա այդ կազդուրիչ հատկություններով:

Հակոբ Հակոբյանն, անշուշտ, ուներ իր հակառակորդները գրական բանակում: Նրան տեղ չտվին Բրյուսովի «Հայկական պոեզիա» ժողովածուի մեջ: Սակայն, որոշ համակրողների խավ գոյություն ուներ նաև գրական ու դպրոցա-

կան շրջաններում հանդեպ «հասարակական բանաստեղծ» Հակոբյանի: Ղազարոս Աղայանն ու Վրթ. Փափազյանը նրան ևս տեղավորեցին «Հայ գրողներ» ժողովածուի մեջ, և աշակերտության որոշ մասը հանդեսների ժամանակ շատ սիրով արտասանում էր նրա բանաստեղծությունները:

Հակոբյանի գրական ձևը պարզ է, անսեթևեթ: Նա չունի «արտաքին ձև» կտրված ներքին բովանդակությունից: Նա բովանդակության լրջությունը երբեք չի զոհել արտաքին պաճուճապատանքներին: Նրա ստեղծագործությունները ժողովրդային են ոչ միայն իրենց գաղափարներով ու կուլտուրայով, այլև ձևով, պարզ լեզվով և բնական ոճով:

Հակոբ Հակոբյանն այն երջանիկ բանաստեղծը եղավ, որն ապրեց իր դասակարգի պայքարն ու հաղթությունը:

Նա արժանանալով հաղթանակող պրոլետարիատի սիրուն և պատվին՝ միաժամանակ իրավունք ունեցավ այդ ամենն ընդունելու հանգիստ խղճով և արդար վաստակի մտքով: Հանդիսանալով մի պայքարող բանաստեղծ, որ ձևավորվել և առաջ է եկել հակառակ ամեն խանգարող պայմանների, լինելով միայնակ բազմաթիվ գրողների մեջ, որին ոչ թե նպաստել են, այլ խանգարել, միաժամանակ լինելով իմաստուն քաղաքացի, որ կարողացել է ժամանակին տեսնել պատմության իսկական ընթացքը և ընտրել ուղիներից ամենաազնիվն ու ճշմարիտը, Հակոբյանը հաղթեց: Նա իր անունը գրեց այն անջնջելի ցուցակում, որ կազմված է Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխության երգիչների անուններից:

Եվ այսօր, երբ նա մահանում է բնության մահով, նրա հիշատակը հավերժացնում է այն դասակարգը, որի հաղթանակի համար նա և տառապել է, և պայքարել է, և հուսացել:

Թող հայ պրոլետարական առաջին բանաստեղծի օրինակը պայծառ պատկերվի երիտասարդ սերնդի առջև:

ՄԵԾ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և գործունեության հետ կապված գերիշխող յուրահատկությունը, որ իբրև լայնմոտիվ հնչում է, այն բոլոր բնորոշումները, որ տվել են Թումանյանի պոեզիային, այն բոլորը, որ կազմում է նրա ստեղծագործության հիմքը, գաղտնիքներից մեկը և գլխավորը՝ դա նրա ժողովրդայնությունն է:

Ահա այս գաղափարին է, որ Թումանյանը նվիրեց իր ստեղծագործության սկզբունքն ու հավատարիմ մնաց մինչև վերջ: Ոչ մի զիզգազ, ոչ մի տատանում,

ոչ մի շեղում: Նա ստեղծագործում էր այդպես, քարոզում էր այդ, գործում էր այդ ուղղությամբ: Այնպես, որ ժողովրդայնությունը դարձավ Թումանյանի թեորհան և պրակտիկան:

Նրա երկերի մեծագույն մասի հերոսներին ինքը բանաստեղծը անձամբ էր ծանոթ եղել, պատմվածքը կամ անեկդոտը, դեպքը, թե այլ բաներ, այս ամենը անձամբ էր լսել պատմողի բերանից. կոնկրետը, իրականը, անմիջականը՝ կազմում էին Թումանյանի ստեղծագործության կենդանի աղբյուրը: Անգամ ստեղծագործելիս նա կենդանի կապ ուներ ընթերցողի հետ: Իր բազմաթիվ այցելուներին, ընկերներին նա ինքը ցանկանում էր ոչ միայն կարդալ իր երկը, այլև պատմել, խոսել այդ երկում պատկերացրած դեպքի, նրա բուն աղբյուրի մասին: Կարելի է ասել՝ Թումանյանն ստեղծագործում էր հրապարակորեն, մի տեսակ կոլեկտիվ կերպով: Այդ կողմով նա իրոք որ ժողովրդական երգիչ էր, «աշուղ», որի ստեղծագործությունը բաց «մեջլիսի» համար է, հասարակական, անմիջական կապի համար է: Դա մի յուրահատուկ ռեալիզմ է:

Անգամ իր մանկական գրվածքները նա ստուգում էր մանկական շրջանում: Դեռ չկարդացած, չստուգած՝ նա հրատարակության չէր հանձնում:

Նրա խարակտերը, նրա ոճը կյանքի մեջ անմիջականն էր, կենդանին, կոլեկտիվականը: Նա շրջապատում էր իրեն լայն հասարակությամբ, չէր սիրում մենակությունը: Զրույցը, հանդիսավորությունը, մարդկանց բազմությունը, ուրախությունը նրա սիրած կենցաղային երևույթներն էին: Եվ ահա այստեղից է գալիս այն գլխավոր, Թումանյանին բնորոշող առանձնահատկությունը, որ նա իր ստեղծագործության հետ կապում էր իր ժամանակի առօրյա, հասարակական, պատմական փոքր ու խոշոր անցքերը. և չի եղել մի դեպք, աննշան, թե հույժ կարևոր, որին նա մասնակցած չլիներ: Ճիշտ է, որ նրա ժամանակակից հասարակությունը շրջապատեց նրան և նրա վրա դրեց հասարակական գործերի բեռը: Նրա մեջ տեսնելով իր իղձերի, գաղափարների արտահայտիչը, հասարակությունն առաջ տարավ նրան պատմության ուղիներով: Եվ նա գնաց, ուր նրան մղում էր հասարակությունն ու իր անհատական կամքը:

Այսպիսով, եթե նա իր ժամանակի դեմոկրատական տրամադրությունների արտահայտիչը եղավ, ապա այդ հասարակության դեմոկրատ խավերն էլ նրան ճանաչում էին իբրև իրենց շարժիչ ուժը:

Պատմությունը Թումանյանին հաճախ ստիպում էր գրիչը վար դնել և գնալ «դեպքի» վայրն անձամբ մասնակցելու:

1905 թվին, երբ ցարական կառավարությունը սարքեց հայ-թուրքական արյունալի ընդհարումները, երբ եղբայրասպան կոտորածը բռնկվել էր ամբողջ Անդրկովկասում՝ Թումանյանին տեսնում ենք Լոռիում, գլուխ անցած Լոռու գյուղացիության իբրև ղեկավար ամբողջ գավառի՝

Բանաստեղծը գիտե լեռնցիների «աղաթը», հոգեբանությունը, նա պրովոկացիայից չի վախենում: Մոտենում են և թուրքերը, դիրքից դուրս թռչելով գալիս են, գրկախառնվում իրենց հարևանների հետ: «Խաղաղության չիբուխը» («Հայավաթի երգը») ծխում է երկու գավառների հայ և թուրք եղբայրակից ժողովուրդների մեջ: Սասունցի Դավիթը կնքում է հաշտության դաշինքը, և անեծքներն ուղղվում են արյունարբու Մսրամելիքի դեմ, որ նստած Պետերբուրգում եղբայրակից ժողովուրդների արյան մեջ է ուզում խեղդել հեղափոխությունը:

Հրդեհվում է համաշխարհային եղբայրասպան պատերազմը, ժողովուրդները վեր են կացել ժողովուրդների դեմ իմպերիալիստական բուրժուազիայի պրովոկացիայով: Բանաստեղծն այստեղ անգոր է այլևս ազդելու դեպքերի վրա: Բայց հանգիստ չէ իր տանը: Գնում է ռազմաճակատ տեսնելու ժողովրդի վիճակը, այցելում է Էջմիածնի փախստական ժողովրդին, որբերին, բարձրացնում է իր ձայնն ընդդեմ համաշխարհային ռճրագործների²:

Բանաստեղծն իր բախտը կապեց ժողովրդի հետ, ստեղծագործության աղբյուր ու միաժամանակ ստեղծագործության նպատակ ճանաչեց ժողովուրդը: Դա բախտավոր օրիենտացիա եղավ մի բանաստեղծի համար, որ ապրել ու ստեղծագործել է նախախորհրդային շրջանում, որովհետև ժողովրդի օրիենտացիան նրան առաջ տարավ և տեղ հասցրեց ճշմարիտ ճանապարհով: Թումանյանի ժողովրդայնությունը՝ նրան օժտեց կենդանի առաջադիմական իդեոլոգիայով, նրան հասցրեց արվեստի բարձր դիրքերին, ապահովեց նրա հարատևությունը նոր իրավակարգի պատմության մեջ: Ժողովրդայնությունը Թումանյանին դարձրեց նաև ինտերնացիոնալ, քանի որ ինչ որ ժողովրդային է մի երկրում, նա ժողովրդային է բոլոր երկրներում, և ահա այսպիսով Թումանյանը դուրս է գալիս իր երկրի սահմաններից և մտնում համաշխարհային գրականության լայն ասպարեզ:

Հովհաննես Թումանյանը դարագլուխ է մեր գրական կուլտուրայի մեջ: Նա բարձրացնում է մեր կուլտուրայի արժեքը, բարձրացնում է նրա տեսակարար կշիռը: Նա պատկանում է իր ժողովրդին, որին ծառայեց նա գրչով և խոսքով. և ահա խորհրդային ժողովուրդն իր կուսակցության և կառավարության գլխավորությամբ՝ նրան վեր է հանում այն բարձրության, որի մասին չէր կարելի երազել Թումանյանի ապրած դարաշրջանում:

Մեծ բանաստեղծը ժողովրդին մատուցեց ժողովրդից վերցրածը, և այսօր նրան ժողովուրդը վերադարձնում է անթառամ ծաղիկների սիրո պսակ նրա անմոռաց շիրիմին:

ՄԵԾ ԳՐՈՂԸ ԵՎ ՄԵԾ ՏՐԻԲՈՒՆԸ

Մաքսիմ Գորկին այն հոյակապ դեմքն է մարտնչող գրողի և քաղաքացու, որոնք երջանիկ են մի բանով, որ ունեն և ջերմ բարեկամներ, և կատաղի թշնամիներ:

Եվ այլ կերպ չէր կարող լինել: Այն գրողները, որոնց համար կյանքն ու իրականությունը հեղաշրջման են ենթակա, որոնք կռվում են այդ հեղաշրջման, հեղափոխության համար, որոնք գրում են մարտնչելու համար և մարտնչում են, որովհետև գրում են՝ նրանք չեն կարող անտարբեր դիրք ձեռք բերել պատմության մեջ:

Ռուսական առաջին հեղափոխության մրկահավը գուշակեց ու կանչեց այդ հեղափոխությունը՝ նախաճաշակելով նրա առաջին ուրախությունը՝ ռուս ժողովրդի զարթոնումը:

Սոցիալիստական մեծ հեղափոխության նույն մրկահավը ճախրեց կրկին անգամ և այս անգամ գուշակեց ու նախաճաշակեց գալիք մեծագույն մրրիկը՝ համաշխարհային սոցիալիստական հեղափոխությունը:

Ժամանակակից գրողներից ամենամեծը եղավ Մաքսիմ Գորկին, որի խոսքը համաշխարհային արձագանք էր տալիս: Նրան լսում էին և հավատով լցվում եվրոպայի, Ամերիկայի և այլ երկրամասերի բազմամիլիոն բանվորները, նրան լսում և սարսափով էր բռնվում բուրժուազիան: Մաքսիմ Գորկու գեղարվեստական երկերը, նրա վեպերն ու դրամաները, նրա հողվածներն ու նամակները, նրա անձնավորության հմայքն ու հեղինակությունը, այս բոլորը մի դինամիտ էր, որ պատրաստում էր հոգս ցնդեցնելու կապիտալիստական աշխարհը աննախընթաց ուժով:

Մաքսիմ Գորկու խոսքը, նրա գոյության իսկ մտաբերումը, նրա մասնակցությունը մեծ հեղափոխության ամրապնդման և տարածման գործին թափանցում էր սահմանները, թռչում արգելափակերը, հասնում էր ողջ մարդկության:

Մաքսիմ Գորկու հեղինակավոր խոսքը ղեկավարում էր ոչ միայն Խ «որհրդային» Միության գրական կազմակերպություններին, նա միաժամանակ ուղեցույց էր բանվորական, գյուղացիական մասսաների հոծ բազմություններին գրական կուլտուրայի, առհասարակ կուլտուրայի և քաղաքացիության բարձր գաղափարի խնդիրներում:

Նրա դինամիկ ուժը զգացվում էր ամեն թույլ: Նա սարի պես կանգնած էր Խ «որհրդային» Միության անսահման տարածության մեջ և գերիշխում էր խորհրդային գրական և կուլտուրական մտքին:

Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործության մեջ առաջին անգամ հանդես եկավ պրոլետարիատը և քաղաքացիությունը ստացավ իբրև հերոս: Մաքսիմ Գորկին

բարձրացրեց մարդու, կոնկրետ մարդու, աշխատավորի նշանակությունը գրականության մեջ, եղավ ամենամեծ հումանիստը, պրոլետարիատի մոլեռանդ տրիբունը:

Մաքսիմ Գորկին համարձակ էր, անխնա, հետապնդող միջև ոչնչացնելը, համառ էր իբրև գրող, հուսահատեցնող էր իբրև կռիվող: Նրա առաջխաղացումը ամենամեծ վտանգն էր ներկայացնում ֆաշիստական մտքի համար: Նա իր կրակե խոսքերով ոչնչացնում, մոխրացնում էր համաշխարհային ռեակցիոներների կողմից եկած ամեն տեսակի «իդեոլոգիաները»...

Ինչո՞ւն էր Մ. Գորկու այդ անօրինակ ուժը: Ինչո՞ւ էր Մաքսիմ Գորկին սնում իր կարողությունները իր երկարատև կյանքի բուռն փոթորիկներում: Դա ժողովրդի ուժն էր: Նրանից վերցրեց մեծ գրողը ապրելու, կռվելու, ստեղծելու հանձարը: Նրանից սովորեց լավատես լինել, սիրել ճշմարտությունը, արդարությունը, աշխատանքը, կյանքի ուրախությունը: Մաքսիմ Գորկին իր գոյությունը կապեց ժողովրդի հավիտենական կյանքի հետ և չունեցավ անձնական կյանք:

Մեծ արվեստագետի մահվան լուրը և պատմությունը կգնա, կշրջի ամբողջ աշխարհը և համաշխարհային պրոլետարիատի ցասման կրակի մեջ կրկին և ավելի մեծ փայլով հարություն կառնի սոցիալիզմի գրականության ու կուլտուրայի հրաշալի ֆենիքսը՝ նվիրական, միշտ սիրելի Մաքսիմ Գորկին:

ԼԵՋՎԻ ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Լեզվի կուլտուրան թատրոնում: Ի՞նչ հասկացողություն է դա: Արդյո՞ք դա պարզ լեզվի խնդիր է, ասենք՝ ինչպես մի հասարակ լրագրական լեզու: Եվ լրագրական լեզուն ինքնին մի հասարակ, պարզ հասկացողություն է, ինչպես մեր առօրյա, արդեն շատ հասարակ լեզուն: Ես կարող եմ ասել, որ առօրյա կյանքում ևս լեզուն պարզ ու հասարակ մի երևույթ է: Պարզ ու հասարակ լեզուն բառարաններում միայն կարելի է գտնել: Եվ դա լեզու էլ չէ, այլ կենդանի օրգանիզմից անդամահատած, փշրտած և մասնիկների բաժանած, մեռած վիճակի մեջ ներկայացրած մի հավաքածու է: Բավական է մի քանի խոսք, թեկուզ երկու, թեկուզ մեկ իրար բերի, կցեցիր՝ խոսելու համար, այդ լեզուն դառնում է բարդ երևույթ, որովհետև նա որոշ նպատակասլացք է ինքնին, թեկուզև շատ համեստ պահանջին բավարարելու համար: Եվ եթե մենք մի թատերական լեզվի կուլտուրան և սովորական խոսակցական լեզուն չենք դնում միևնույն մակարդակի վրա, դա ոչ թե նրանից է, որ նրանք իրար հետ ոչ մի առնչություն չունեն, այլ որ մեկը, առօրյան, լեզվական հասարակ կոմպլեքսային երևույթ է, իսկ մյուսը՝ թատերականը՝ շատ ավելի բարձր կոմպլեքսային երևույթ:

Թատրոնի լեզուն միայն քերականական տրամաբանական երևույթ չէ: Չի կարելի պիեսի լեզուն միայն քերականական մշակման ենթարկելով բավարարվել և խնդիրն սպառաժ համարել: Մեր թատրոնում դա այսպես, թե այնպես կատարվում է, և այն էլ տեղ-տեղ: Մենք դեռ այդ մասին չունենք հարկավոր տեղեկություններ: Տպավորությունն այն է, սակայն, որ լեզվական կուլտուրան մեր թատրոնների հոգսերի գլխավոր առարկան չէ: Դրա համար բավական է ներս մտնել թատրոն և ներկա լինել որևէ ներկայացման: Ո՛չ, թատերական լեզվի կուլտուրան դեռ չէ մտել մեր թատրոնները:

Երևանում մի յոթ-ութ տարի առաջ թատերական խնդիրներ արծարծելիս՝ միջի այլոց նաև խոսք էր լինում թատերական լեզվի մասին: Բայց ինչ խոսք... Խնդիրն այն չէր, թե ինչ կուլտուրա պիտի ունենա այդ լեզուն: Այլ՝ թե ղր աստիճան կարևոր ֆունկցիաներ ունի առհասարակ լեզուն բեմի վրա — առաջ-նակա՛ն թե երկրորդական:

Ֆորմալիզմի կատաղի օրերն էին: Գտնվում էին մարդիկ, որ դեռ ժխտում էին լեզվի դերը դերասանական խաղի մեջ... Մինչև անգամ լեզու չիմացողը դրանից «թեորիա» էր հանում — ամբողջ հայ ժողովուրդը հարմարեցնելով իր անգիտության, ասելով, որ լեզուն ոչ մի դեր չունի դերասանական խաղի մեջ, գլխավորը ռիթմն է, միմիկան, շարժումները և այլն...

Եզը տարվում էր դանակի մոտ...¹ Ֆորմալիզմը, որ կենդանական ատելություն է զգում դեպի իդեաբանական խնդիրները՝ իրեն զրահում էր նաև ըստ երևույթին և մինչև օրս **շատ ծանրակշիռ** թվացող մի հայտարարությամբ, թե — թատրոնը գրականություն չէ:

Այսինքն՝ թատրոնը դրամատուրգիա չէ: Որովհետև խոսքը այստեղ հարկավ վեպի, պոեմի մասին չէ, այլ դրամատուրգիայի, որի մեջ «գրականությունը» խոտելի է թատրոնի համար: Չվիճենք այն վաղուցվա փորձված և ընդունված ճշմարտությունը, որ իրոք բեմական արվեստը չի կարելի գրականության հետ նույնացնել, չի կարելի բեմական արվեստի յուրահատկությունները անտեսել գրականության դիմաց: Սակայն, կար ժամանակ, որ գրականությունը հալածվում էր թատրոնում ոչ որպես գրականություն, այլ որպես լեզվական կուլտուրա: Այսինքն լեզվական կուլտուրային, լեզվին տրվում էր երկրորդական նշանակություն դերասանական խաղի մեջ: Ավելի պարզելով մեր միտքը՝ կասենք, որ թատրոնը խնամքով ջնջում, հանում էր պիեսի այն մասերը, ուր հանդես էր գալիս հեղինակի իդեաբանությունը: Այդ մասերը, որոնց մեջ դրված էին լինում սովորաբար հեղինակի փիլիսոփայական, աշխարհայեցողական-քաղաքական հիմունքները՝ «չէին բռնում» դերասանական խաղի արվեստին, խանգարում էին, «թուլացնում էին»: Լավ պիեսը միշտ էլ չի կարող իր իդեաբանությունը ներկայացնել իր կերպարների մեջ: Դա լավագույն դեպքն է: Բայց Համլետի պես

բարձր գեղարվեստական կերպարներով կերտած պիեսն անգամ լի է բազմաթիվ դատողություններով՝ «հում» վիճակի մեջ, այսինքն՝ առանց կերպարի, առանց «զգացնելու», այլ ուղղակի պարզ ձևով:

Դա նշանակում է պիեսը միայն կերպարներ ու խաղեր չի տալիս, պիեսը տալիս է նաև դատողություններ, փիլիսոփայություններ, այսինքն՝ գրականություն, այսինքն՝ լեզու կամ շատ ավելի լավ է ասենք իդեոլոգիա:

Թերևս առարկելի է այս միտքը: Թերևս կասեն, որ պիեսի այս «իդեոլոգիական տեղերը», «գրականությունը» կարելի է պահել կամ չպահել պիեսի մեջ, և դա կապ չունի թատերական լեզվի կուլտուրայի խնդրի հետ:

Այդ «կապ չունենալը» երևույթական է:

Իհարկե, պիեսի իդեոլոգիան այդպես մեխանիստորեն և անջատ կղզիացած չի լինում մի պիեսի այս ու այն կետերում: Իհարկե, պիեսն ամբողջովին իդեոլոգիա է իր բոլոր կերպարներով և միայն պիեսը չի այդպես, դրան միանում է բեմական արվեստն իր բոլոր գործոններով: Բայց վերջ ի վերջո պիեսն հանդես է գալիս գլխավորապես լեզվական գործոնով: Լեզուն է որոշում նրա դեմքը, լեզուն է այն դարձնում հայկական, ռուսական և այլ ազգության թատրոն, լեզուն է որոշում խաղի բնույթը, միմիկան և շարժումները, լեզուն է բնորոշում մի դերի հասակը, խարակտերը, լեզուն է դառնում այն ներքին միտքը, որ պանտոմիմով անգամ հանդես եկող դերասանը դրդում է ստանում խաղալու իր իբրև թե «անլեզու» դերը: Որովհետև ինչ է նշանակում պանտոմիմ, կամ այլ անխոս մի խաղ խոսող դերի մեջ: Դա նշանակում է իր մտքում խոսել: Այլապես անմիտ, անտրամաբան պանտոմիմ գոյություն չունի: Գոյություն չունի անխոս խաղ: Խաղը խոսք է, միտք է, իդեոլոգիա է, նպատակասլացք է և կազմակերպիչ գործոն:

Թատերական լեզուն չլինելով միայն քերականական, տրամաբանական գործոն, միաժամանակ նաև չոր իդեոլոգիա չէ: Նա իդեոլոգիա է կենդանի օրգանիզմի մեջ: Ուրեմն նա նաև պատկերավոր է, հուզական, ռիթմական: Թատերական լեզուն ոճ է վերջապես, ոչ քերականական գործոն: Թատերական լեզուն իբրև կուլտուրական լեզու, նույն պահանջներին է գոհացնում, ինչպես գրականությունը, ժուռնալիստիկան և գիտությունը — այսինքն՝ կազմակերպված պիտի լինի, բայց նրա յուրահատկությունները տարբերվում են գրական և այլ լեզուներից նրանով, որ թատերական լեզուն հանդես է գալիս «հանդիսավոր», «հռետորային», «հրապարակային» պայմանների մեջ: Պայմաններ, որի մեջ են նաև գրականությունն ու արվեստները ընդհանրապես, բայց թատրոնի անմիջականության մեջ կա մի ավելի կենդանի, ավելի ակտիվ, ավելի ձեռներեց և ազդեցիկ մի յուրահատկություն:

Այստեղից էլ ավելի մեծ է թատրոնի պատասխանատվությունը լեզվի կուլտուրայի խնդրում:

Այն թատրոնական վարչությունը, որ ընտրում և իր ռեժիսուրայի ձեռքով մշակում է պիեսը դերասանների հետ փորձի անցնելուց առաջ, եթե միայն **ընդունում է** իրեն հանձնված պիեսը, նա ենթակա է ամեն պատահականության, նա կգնա պոչից և չի կատարի իր առաջատար կազմակերպչական դերը թատերական լեզվի կուլտուրայի մեջ: Այդ տեսակ թատրոնը տարիների ընթացքում չի ստեղծի և ոչ մի թատերական լեզու: Այդ տեսակ թատրոնին բարբառախառն լեզվով խոսող փողոցը կքաշի դուրս իր շենքից և քարշ կտա իր հետևից:

Թատրոնը, իբրև մի կարևոր անդամը մեր պետական հասարակական օրգանիզմի, իր հերթին մեծ դեր ունի՝ օգնելու, որ մեր անջատ բարբառներից եկող մասսաների քաղաքական միտքը կազմակերպվի, միանա մի ընդհանուր կուլտուրական պետական լեզվի մեջ: Այսինքն՝ մի ընդհանուր քաղաքական-կուլտուրական օրգանիզմի մեջ: **Դա խորհրդային բարձր մասսայական լեզուն է:** Վերադառնալով թատերական լեզվի կուլտուրայի առանձնահատկություններին, մենք չենք կարող չնշել այն շփերթը, անգիտակից վերաբերմունքը, որ կա թատրոններում դեպի լեզուն:

Թատերական լեզուն դերասանի լեզուն է վերջիվերջո: Եվ — շատ գեղեցիկ, կասեն. ղվ տվեց գեղեցիկ, կազմակերպող, կանոնավոր լեզու, և ղր թատրոնը մերժեց: Կասեն թատրոնի լեզուն գալիս է դրամատուրգիայից: Թող դրամատուրգները հոգան այդ մասին:

Դա ճիշտ առարկություն է, միայն՝ ըստ երևույթին: Վերևում նշեցինք թատրոնի վարչության և ռեժիսուրայի դերն այս խնդրում: Այժմ մի փոքր մանրամասնենք: Նախ և առաջ միայն դրամատուրգը չի, որ թատրոն է բերում իր լեզուն: Դրամատուրգից շատ ավելի մեծ ազդեցություն ունի այստեղ նրա թարգմանիչը: Եվ ահա այն ժամանակ, երբ թատրոնը պիտի լիներ լեզվական կուլտուրայի կազմակերպիչն ու դրդիչը, դառնար այն ինստիտուտը, որ տնօրինում, ղեկավարում է լեզվի բախտը, **ստեղծագործող թատերական լեզվի**, նա, որ պիտի ստեղծեր այնպիսի մի դրություն, ուր դրամատուրգն ու թարգմանիչը չհամարձակվեին ներս քշվել վատ լեզվով՝ թատրոնը դեռ ընդունում է ամեն տեսակ լեզվով պիեսներ և թեթև մշակում է, կամ վատ է մշակում այն:

Թատրոնը պետք է վերջ տա ամեն տեսակ թարգմանիչների աշխատակցության: Նա պետք է ունենա իր թարգմանիչների կադրային կազմակերպությունը: Նա պիտի ունենա հմուտ ոճաբան: Չի կարելի ճանապարհ տալ ամենքին, ովքեր ծուլլ չեն և գործարարական նպատակներով են մոտենում թարգմանչա-

կան գործին: Թատրոնի լեզուն կուլտուրապես կբարձրանա, եթե թատրոնը մշակի իր դերասանների լեզուն հատուկ դասընթացներով: Այնտեղ պետք է հղկվեն զանազան բարբառային ինտոնացիաները, դիկցիաներն ու կոշտությունները: Դերասանները պետք է կյանքում վարժվեն բեմական լեզվին: Խոսեն այնպես, ինչպես խաղում են — այսինքն գրական լեզվով, կիրթ, նվազային: Ոչ, իհարկե, «դերասանական»: Մասսան պիտի գա թատրոն լեզու սովորելու: **Մենք պետք է թատրոնում զգանք մեր խորհրդային լեզվի հմայքը, գեղեցկությունը:** Կյանքում հասարակությունը դերասանների լեզվից պետք է սովորի հարգել և սիրել բարձր կուլտուրական մտքի լեզուն: Դերասանները պետք է օրինակ տան դրան:

Եվ եթե թատրոնը կանգնած լինի իր դերի և պահանջների բարձրության վրա կանոնավոր, գեղեցիկ, կազմակերպ ու քաղաքականապես նպատակասլաց-բային լեզվի՝ կուլտուրական լեզվի բարձրության, դրամատուրգները կլարեն իրենց ուժերն այդ ուղղությամբ, «վայ-թարգմանիչները» չեն համարձակվի մոտենալ նրան, դերասանները կզգան իրենց ուժերի մեջ նոր թափ, կբարձրանա նրանց թատերական խաղը և նրանց խաղի յուրաքանչյուր կետը կդառնա խորապես ուժեղ — վայրկենապես ազդող **խոսք**, միացած նրա օրգանական մասերի՝ ինտոնացիայի, դիկցիայի հետ, միացած մյուս օրգանական մասերի՝ շարժումների, միմիկայի հետ, մի խոսքով հանդես կգա մի այնպիսի կոմպլեքսային զենքով, որ կնվաճի մասսայի սիրտն ու միտքը:

«ԿԱՊՈՒՏԱՆԻ» ՄԱՍԻՆ

«Կապուտանի»¹ նյութը ոռոգման խնդիրն է: Վայրը Հայաստանի մեծ լեռներից մեկի՝ «Կապուտան» լեռան ստորոտը: Գործող անձերը՝ պատասխանատու կուսակցականներ, մասնագետներ, կոմերիտականներ, բանվորներ, գյուղացիներ:

«Կապուտանի» նյութը կապված չէ հատուկ և որոշակի տեղի և դեպքի հետ: Ճիշտը՝ «Կապուտանի» նյութի և ֆաբուլայի ֆոն են կազմում ԽՍՀՄ խորհրդային Հայաստանի վերջին տարիների, օրերի իրականության բոլոր դեպքերը, անգամ նա ընդհանուր է մեր երկրից դուրս, ԽՍՀՄ խորհրդային Միության ժողովուրդների համար: Բայց տեղական կոլորիտը պահպանված է պիեսի մեջ: Կամենալով լուծել մի շարք քաղաքական-հասարակական խնդիրներ, անշուշտ առանձնահատուկ մի բան գրավել է ինձ այս երկն ստեղծելիս:

Դա ժողովրդի ճշմարտությունն է, որի համար նա դարերով կռվել,

տանջվել, արյունոտվել է, ստեղծել է այդ ճշմարտության հեքիաթը և ներկա իրականության մեջ տեսնում է իր ճշմարտության հաղթանակը:

Ջուրը, ոռոգումը, չոր երկրների կենսական այդ առարկան՝ ժողովրդի հնագույն պատմության մեջ ձևակերպվել է իբրև ջրի գլխին նստած դևի հեքիաթ: Դևը ջուր չէր տալիս ժողովրդին, Հազարան բլբուլը փակել էր «օխտն աշխարքի» տակին, կոտորում էր ժողովրդին ծարավ ու աներգ, դուրս եկավ մի կտրիճ տղա, գնաց կտրեց դևի գլուխը, բերեց ջուրն ու բլբուլը, ժողովրդին տվեց կյանք և ուրախություն:

Ոթտեղից է գալիս այդ ջրերի գլխին նստած դևի պատկերացումը: Արդյոք դա ֆեոդալը չէ, որ իր ամրոցը կառուցելով շատ անգամ այդ «ջրերի գլխին», կտրում էր ժողովրդի ջուրը: Պետք է ենթադրել, որ ավելի հին օրերի իրականության արձագանքներ են, քան ֆեոդալականության: Համենայն դեպս հնուց է գալիս ջրերի հեքիաթը և շարունակվելով ցարական ժամանակների միաբանների պատմություններով, ցույց է տալիս, որ ջրերի հեքիաթն արդեն «հեքիաթ» չէ, այլ իրականություն:

Իմ դրամայի մեջ բանվորներն ու գյուղացիները լծվել են մի պայքարի, որ նրանց դարավոր երազի իրականացման համար է գնում: Նրանք կուսակցության և կառավարության ղեկավարությամբ իրականացնում են ջրի պրոբլեմը: «Կապուտանի» ջուրը պիտի իջնի սարից և դառնա էլեկտրոֆիկացման և ոռոգման հիմք: Պայքարը բոլորին լարել է: Նվիրված, ազնիվ կուսակցականների հետ կոմերիտականներն ու բանվորները ոչ մի ջանք, անգամ կյանք չեն խնայում, որ ջուրը բերեն: Սակայն այս օրերում անգամ «դևը» դիմադրում է: Վնասարարներն ու դիվերսանտներն ուզում են վիժեցնել գործը: Պայքարը վերջանում է ճիշտ է, թունելի պայթեցումով, բայց հակահեղափոխականների լիովին մերկացումով և ազնիվ երիտասարդ ինժեների հաղթանակով: «Դևը» պարտված է, ջուրն ու բլբուլը բերել է կտրիճ տղան, և ժողովրդի դարավոր կյանքի հեքիաթն ավարտված է:

Դրամայի լայտմոտիվը ժողովրդի անընկճելի լավատեսությունն ու հույսն է, նրա հավատն ու անդուլ պայքարի պատրաստակամությունը: Ժողովուրդն անվնասելի է — ահա հիմնական գաղափարը: Կարելի է ժողովրդին ժամանակավորապես վնաս հասցնել, խանգարել, հետ գցել իր մեծ գործից, կարելի է արյունոտել նրան, բայց ժողովրդին չի կարելի սպանել, վերջնականապես ստրկացնել:

Դրաման հերոսական է: Ուստի և հասկանալի են այն հատուկ ձևերն ու պատկերները, որով օգտվել են ես: Զրադացական Մուրոն իր հեքիաթով, բանաստեղծը իր ֆիլմով, ճիշտ է՝ երկի «ինժեներ տեխնիկական» նյութի պրոգնոզի մեջ մտնում են որոշ ոճավորում և տրամադրություն. բայց հենց

այդ էլ իմ նպատակն է: Իհարկե, այդ կախված էր նախ իմ կարողություններից, ապա և թատրոնական ուժերի ճիշտ և ջանադիր աշխատանքից, որի մասին պիտի խոսեն հետագա ամիսները: Եվ անկախ նրանից, թե որքան եմ հաջողել ես այդ առաջադրանքի մեջ և ինչ բախտի կարժանանա բեմադրությունը, ես այս պիեսում գնացել եմ իմ այն հասկացողությամբ, որ ունեմ սոցիալիստական ռեալիզմի մասին: Մի ուղղություն, որն, իմ կարծիքով, ոչ մի կապ չունի կոպիտ, լուսանկարչական ռեալիզմի հետ՝ մի ուղղություն, որի մեջ հնչում է մեր էպոխայի հերոսականությունը և բարձրացած տրամադրությունը:

ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԸ ՎԵՐԱԿԱԶՄԵԼ ԱՐԱԳ ԵՎ ՎՃՌԱԿԱՆՈՐԵՆ

Առաջին նշանը, որ մի կազմակերպության մեջ գործն սկսում է փշանալ, դա այն է, որ այնտեղ թեև ընդունվում են ամենագեղեցիկ որոշումներ, բայց մարդիկ դանդաղում են ի կատար ածելու այդ որոշումը, իսկ եթե ի կատար են ածվում, չի ստուգվում, թե ինչպես ի կատար ածվեցին և վերջապես եթե ստուգվում են՝ մեղավորները չեն կանչվում պատասխանատվության իսկույն: Ձգձգումը, ուշացումը, թերակատար գործը, ստուգման բացակայությունը, վատ ստուգումն ու ներողամիտ վերաբերմունքը — այս բոլորն առաջ են բերում հիասթափություն, տարտամություն, կազմալուծություն:

Այստեղից պարզ է, որ տվյալ կազմակերպության ղեկավարության և անդամների ամենաառաջին գործը պետք է լինի արագացնել որոշումների գործադրությունը, իսկույն ստուգել և անխնա պատասխանատվության ենթարկել թերացողներին:

Սա ես համարում եմ ամենակարևորը, եթե ոչ՝ որոշումներ շատ ենք ունեցել մեր գրական կազմակերպության մեջ՝ մեկը մյուսից գեղեցիկ, մեկը մյուսից կենսական:

... Մենք իբրև գրողների կազմակերպություն ունենք մի հիմնական թերություն. ժամանակի վատնումն: Ամենաթանկ ժամանակը վատնում ենք շռայլաբար, չխնայելով տարիքը, նրա հետ կապված եռանդը, հնարավորությունները, միտքը, թարմությունը, երևակայությունը, մի խոսքով հասակի որոշ աստիճանների հետ դրանց հատուկ արժանիքները: Հաճախ աչքիդ առաջ տարիների ընթացքում պատանի գրողը սկսում է «ավագանալ»՝ անցկացնելով մի շատ պարապ երիտասարդություն: Նրա օրական մարշրուտը տարիների ընթացքում՝ տնից Գրողների տունն է, Գրողների տնից՝ իր տուն: Անգամ ամենակարճ տարածություններն անցնելու և որևէ կոլտնտեսություն կամ

գործարան այցելելու համար, նա պահանջում է այնպիսի հարմարություններ, որ կարծես հյուսիսային բևեռ է գնալու:

Անգ բոլորիս վրա ծանրացած ճնշում է ասիական ծուլությունը, անշարժությունը, դանդաղկոտությունը: Երկու տող, երկու տուն գրած պատանին պահանջում է, որ իրեն ապահովեն նյութական հարմարություններով, որպեսզի նա կարողանա գրել, մոռանալով, որ իր նախորդ սերունդը մութ սենյակների անկյուններում ու պատուհանների գոգերումն է գրել, չարքաշ կյանքի պայմաններում:

Անշուշտ, նյութական անապահովությունն ու չարքաշ կյանքը չէ, որ պիտի դառնա մեր իղեալը հետագա գրականության զարգացման համար և մեր խորհրդային գրողներից և ոչ մեկը այդ պայմաններում չէ, բայց մեր գրողական ընտանիքի անդամներից ոմանք հեշտ են ուզում ձեռք բերել գրական անուն ու վաստակ: Կարիքը, նեղությունը, չարչարանքը եղել է մեր հին գրողների դաստիարակը, և եթե մեծապես վնասել է նրանց, մյուս կողմից կոփել է նրանց կամքը, դիմադրության ուժը, պայքարի եռանդը, աշխատունակությունը: Մենք այժմ, խորհրդային կյանքի բոլոր հնարավորությունների մեջ այդպիսի դաստիարակի կարիք չունենք: Բայց գրողին, մանավանդ երիտասարդ գրողին անհրաժեշտ է ունենալ կյանքի մի որևէ դաստիարակիչ ռեժիմ: Դա աշխատանքն է, հիմնական, ջանադիր, համբերատար աշխատանքը:

Տեսնում ենք այդ աշխատանքը մեր գրողների մեջ: Այո, կան այդպիսիները, բայց կան և այնպիսիները, որ ձգտում են առանց աշխատանքի ձեռք բերել ամեն ինչ:

Ես կողմնակից չեմ — և ծփծաղելի էլ կլիներ, որ ստեղծվեն արհեստական դժվարություններ մեր երիտասարդ սերնդի առաջ՝ վարժեցնելու և դաստիարակելու համար: Բայց զարգացումը, վարպետություն, փորձ ձեռք բերելը, լավ բաներ ստեղծագործելը ինքնին և բնական դժվար բաներ են, և մեր կամքը չեն հարցնում՝ ուզում ենք թե ոչ: Ահագին գրականություն կա ռուսական և եվրոպական կլասիկների — պետք է կարդացած լինել, ուսումնասիրել, բազմաթիվ բնագավառներ կան մտավոր զարգացման — պետք է զբաղվել, կուլտուրայի, քաղաքականության, հասարակական, պետական խնդիրների բազմաթիվ կողմեր կան — պետք է լավ ծանոթ լինել: Դա պահանջում է ժամանակ, աշխատանք, նեղություն, ջանք: Պարապ լինելու հնար չկա, եթե մարդ սրանցով զբաղվում է, և հեշտ, մի երկու տարում մարդ չի կարող ավարտել այս ինքնակրթական աշխատանքը, որ ասի, ահա ես վերջացրի և հիմա կարող եմ զբոսնել տնից Գրողների տուն և ընդհակառակը: Շատ են կենտրոնացած նաև մեր գրողները երևանում: Նրանց այցելությունները շրջաններին պատահական բնույթ են կրում: Անգամ երևանում նրանք կենտրոնացած են Գրողների տանը:

երևան քաղաքն իր նոր կուլտուրայով, նոր բնակչությամբ, իր արդյունաբերական, կուլտուրական և այլ օբյեկտներով ղուրս է մտնում մեր գրողների տեսադաշտից:

Չկա ոտով ճամփորդելու հրաշալի սովորությունը: Ավտոմեքենան, որ մի տեղ արագ հասնելու համար անգնահատելի բան է, մյուս կողմից արագ թռցնում է գրողին իրականության կողքից: Իրականությունը, հետաքրքրականը, բազմակողմանին, ուսանելին — դա մեր երկրի յուրաքանչյուր անկյունն է իր մանրամասնություններով: Հետևակ մարշրուտը հնարավորություն կտա տեսնել շատ մարդկանց, ճանաչել բազմապիսի խարակտերների, շոշափել կյանքը շատ ուրույն, բազմաբովանդակ կերպով: Մեր երիտասարդները պիտի լինեն լավ ալպինիստներ, ճանապարհորդներ, ոտով գնացողներ, զրուցողներ, ուսումնասիրողներ: Այնպես որ ամեն անգամ ավտոմեքենայի վրա չպետք է հույս դնել, և խնդիրը ավտոմեքենայի մեջ չի ամեն անգամ: Կյանքն ամենուրեք է և ամենուրեք հետաքրքրական է կյանքը և նա չի գեղեցկանում ու մեծ նշանակություն ստանում, եթե նստում ես ավտոմեքենա, որն իհարկե նույնպես անհրաժեշտ է ուրիշ և հատուկ դեպքերում և մենք չէ, որ պետք է խոսենք ավտոմեքենայի դեմ: Իսկապես ասած ինչն է մեր գրողական կազմակերպության կետ-նպատակը, ինչ է նրա աշխատողների վերակազմության բուն իմաստը: Ահագին գրողների տուն, միություն, դեկավարություն, վարչություն, ապարատ, խմբագրություն — այս բոլորը վերածվում են մի պարզ կետ-նպատակի՝ այն է գրողի ձեռագրի: Եթե մեջտեղ չկա գրողի ձեռագիրը, վերոհիշյալ բոլոր կազմակերպությունը կորցնում է իր արժեքը: Գրողի ձեռագիրն է որոշում նրա բախտը սկսնակությունից մինչև ավագությունը:

Սկսնակը գրողների կազմակերպություն է մտնում համաձայն իր ձեռագրի արժանիքների և աճում, հասնում է լիակատար գրողի անվան դարձյալ համաձայն նույն արժանիքների: Ամբողջ գրողական կազմակերպությունը պիտի ձգտի կազմակերպել հենց այդ ձեռագրի ստեղծումը:

Շատ է խոսվում մեզանում, ու իրավացի, որ հենց այդ ձեռագրի ստեղծմանը խանգարում են դեռ մի շարք խոչընդոտներ՝ նյութական, բարոյական, կազմակերպչական, կենցաղային կարգի բաներ: Դրանք բոլորը պետք է վերացնել, պետք է կարգավորել գրողների փոխխարաբերությունը Պետհրատի, գրողների ընկերական հարաբերությունների, կազմակերպության սիստեմի, կենցաղային պայմանների խնդրում:

Պետհրատի վերաբերյալ մի խնդիր կա, որ սպասում է իր լուծման. դա գեղարվեստական գրականության ամառվա դադարն է, տեխնիկական պատճառներով: Դա կազմալուծում է, սովորեցնում է գրողին դադարներով աշխատել, փոխում է նրա աշխատանքի ռիթմը, պարզապես մտցնում է նրա աշխատանքի

մեջ որոշ անգործություն, ծուլություն: Տարին տասներկու ամիս պետք է տպագրական մեքենան բանի գեղարվեստական գրականության համար և սովորեցնի գրողին շտապել, հասցնել նյութը... Գրողների ընկերական փոխհարաբերության խնդրում անսկզբունք խմբակայնության վերացումը լուրջ, հիմնական — արդեն քաղաքական նշանակություն ունեցող գործ է: Արտաքին քաղաքավարական, դիպլոմատիկական էտիկետներով չեն կոծկվի և չպետք է կոծկվեն գրողների փոխհարաբերության մեջ գոյություն ունեցող հիվանդագին կողմերը: Հարկավոր է ուժեղ, կտրուկ ձեռնարկումներով և խելացի, դաստիարակիչ ընկերականությամբ անկեղծորեն, իսկապես վերացնել խմբակայնությունը, բայց ամենից լավ միջոցը աշխատանքն է: Աշխատանքը բերում է արդյունք, հաջողություն, մեղմում է նախանձը, քենը, անհասկանալի նյարդայնությունը, բարձրացնում է եսականությունից մինչև հասարակական առողջ մթնոլորտը: Աշխատանք պետք է տալ գրողին: Պարապությունն է, որ հաճախ ծնում է խմբակայնության տրամադրություններ:

Գրողները շատ են գանգատվում ժողովներից: Կենտրոնական մամուլում ևս լսվում են նույն բողոքները ժողովների դեմ: Որքան կարելի է քիչ ժողով, քիչ հավաքույթ, քիչ նիստ: Ժողովները, նիստերը, հավաքույթները ասում են, խլում են գրողի ժամանակը, էներգիան և, որ գլխավորն է, ժողովները չեն, որ գրականություն են ստեղծում, գրողի գործը իր տանն է, իր գրասեղանի մոտ: Ճիշտ է այս: Այո, կարծես թե: Թերևս իսկապես այդպես է եթե մի կազմակերպության մեջ, ինչպես գրողականն է՝ մարդիկ զբաղված են անբովանդակ, աննպատակ, սխոլաստիկ, ձանձրացնող զուտ ժողովներով և հավաքույթներով: «Որքան կարելի է քիչ» — դա կարելի է ձգել և հասցնել — «որքան կարելի է ամեննին» լոգունգին: Եվ իրոք, գրողներ կան, որոնց մեջ խոսում է մենատնտեսի ոգին: Նրանք շատ երջանիկ կլինեին, եթե ժողովներն ու հավաքույթներն իսպառ վերանայեին և իրենք առանձնանային իրենց տանը և «միմիայն ստեղծագործեին»:

Մենք կարծում ենք, որ շատ հեռու չի կարելի գնալ այդ ժողովամարտության մեջ: Գրողական կազմակերպությունը, գրողների տունը տեղեկանքային բյուրո չէ, ակումբ չէ և հրատարակչական գործի կարգավորիչ հիմնարկ չէ կամ լիտֆոնդ: Գրողների կազմակերպությունը մի կոլեկտիվ բնույթի հասարակական քուրա է, օջախ, ուր կազմակերպ և ազատ հավաքույթների շփման մեջ կոփվում է գրողների անհատական, հասարակական միտքը: Գրողները պետք է ունենան կյանքի կոլեկտիվ, հասարակական ձև, ուր գրողի համար նկատելի ու աննկատելի հասունանում է նրա քաղաքական-հասարակական սովորքները: Վերջապես գրողի «ձեռագիրը» — դա նրա անհատական արդյունքը չէ, չի կարող և չպիտի լինի: «Ձեռագիրը» առաջ է գալիս կոլեկտիվ փորձի աննկատելի ազդեցությամբ:

Այնպես որ չի կարելի մի որևէ կազմակերպչական միջոցի, ձևի, ժողովի դեմ խոսել, առանց իմանալու նրա բովանդակությունը, նպատակը:

Այո, աննպատակ ժողովներ շատ են լինում — ասենք և ազատվենք...

Մեր երիտասարդության խնդիրը, որ այժմեական է, պետք է հատուկ ուշադրության արժանանա գործնականում: Երիտասարդությունն աճում է, տվել է մի շարք ապացույցներ, որ նպաստավոր պայմաններում նա կարող է արագ աճել և տալ արժեքավոր գործեր: Սակայն դեռ չի սկսված գործնական աշխատանքը երիտասարդության օժանդակման խնդրում:

Եթե մի կողմից ուժ է գործադրվում առաջ քաշելու երիտասարդների գրական գործերը, ասենք տպագրելու, մյուս կողմից դեռ չի սկսված աշխատանքը նրանց գրական դաստիարակության խնդրում: Քննադատությունը լռում է դեռ: Նա պետք է զբաղվի երիտասարդների գործերի լուսաբանությամբ: Բայց մեր քննադատությունը մի հակում է առաջժմ ցուցաբերում — կլասիկների գործերի ուսումնասիրությամբ: Շատ տեղին և կարևոր, բայց դա չի նշանակում, որ պետք է անուշադրության մատնի և նորագույնը:

Մեր քննադատությունը պետք է սկսի իր գործը: Կարիք է դառել արդեն վերագնահատել մեր ամբողջ գրականությունը — կլասիկներից մինչև սկսնակները: Կարիք կա քննադատության բովո՞վ անցկացնել մեր գրականության արդյունքների բովանդակ արժեքները, սոցիալական-քաղաքական անալիզի հետ նաև գրական, գեղարվեստական, ստեղծագործական անալիզը, նշել, գատել, վեր հանել որակավոր գործը, դարձնել օրինակ, վերջ տալ «պատվավոր տաղանդավորման» մի կողմից և «բարեգործական հովանավորման» մյուս կողմից: Արժեքն արժե, անարժեքությունը անարժեքություն — ով ուզում է լինի: Պետք է վերջ տալ նաև գերապահովման տգեղ մեթոդին: Անկեղծ սխալվելը հատուկ է ամեն մի անկեղծ քաղաքացու, բայց հնարավոր սխալներից խուսափելու համար շարունակ լռելը և իր անձը ապահովելը պատասխանատվությունից — դա առաջ է գալիս կամ վատ էտիկայից, կամ տգիտությունից: Մարքսիզմին տիրապետող քննադատը չի վախենա սխալվելուց և չի էլ սխալվի:

Վերջում կրկնում ենք — շատ գեղեցիկ որոշումներ ու վճիռներ կարող ենք ընդունել, շատ խոստումներ տալ մեր կուսակցության և կառավարության, բայց եթե չենք գործադրում, վատ գործ ենք կատարում կուսակցության և կառավարության հանդեպ:

Պետք է գրողների կազմակերպության աշխատանքները վերակազմել, սկսել գործադրել որոշումները և հատկապես արագացնել այդ գործադրումը:

ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Պաշտպանության գրականության գաղափարը սերտորեն կապված է սոցիալիստական մեծ Հայրենիքի պաշտպանության գաղափարի հետ:

Բայց պետք է հենց սկզբից նկատենք, որ այդ թեմատիկան մեր այլ թեմատիկայի գրականությունից հետ է մնում և չի ծավալվել այն չափով, ինչ անհրաժեշտ է:

Ինչ է պաշտպանության գրականությունը:

Առաջին հայացքից դա մեր Կարմիր բանակի գրականությունն է: Գրականություն՝ Կարմիր բանակի կյանքից, նրա մասին, նրա առանձնահատուկ խնդիրների մասին:

Կարմիր բանակի գլխավոր ֆունկցիան — երկրի պաշտպանություն, ակներև են անում այդ սահմանումը պաշտպանության գրականության: Սակայն Կարմիր բանակն ունի և շատ ֆունկցիաներ, կամ լավ է ասել դերեր, նա կապված է իր հայրենիքի գրականության հետ այնքան թելերով, որ իր գլխավոր դերի հետ միասին նա դառնում է բարդ կոմպլեքսային հասկացողություն: Կարմիր բանակը բացի ռազմական կազմակերպությունից՝ նաև լրացուցիչ դպրոց է բանակայինի համար: Այնտեղ նա ստանում է շատ անհրաժեշտ գիտելիքներ իր մեծ հայրենիքի տնտեսության, քաղաքականության, կուլտուրայի և այլնի մասին: Այնտեղ նա շարունակում է կատարելագործվել իբրև խորհրդային քաղաքացի, բարձրանում է, աճում և երբ վերադառնում է գյուղ կամ գործարան, արդեն շատ բանով է փոխված, շատ մեծ լիցք ստացած, դառնում է շատ ավելի պարտաճանաչ և կարգապահ, գիտակից քաղաքացի՝ հետագա բնագավառներում:

Հենց բանակում եղած ժամանակ էլ Կարմիր բանակայինը չի խզում իր կապը մնացած քաղաքացիների կյանքի հետ: Նա նրանց հետ շարունակական հարաբերության մեջ է: Հաճախ նա բանակից կազմակերպչական օգնության է հասնում, ասենք, իր կոլտնտեսությանը, գործարանին, իր ընտանիքին, իր գյուղացիներին՝ պրոպագանդ է մղում ոչ միայն արի և պատրաստ լինել մեր հայրենիքի սահմանները պաշտպանելու, այլև հարվածային աշխատել, հետ չմնալ ստախանովական շարժումից, պլանները կատարել, բարձրացնել տեխնիկական որակը, կարգալ, զարգանալ, մաքուր ապրել և այլն... Մի խոսքով Կարմիր բանակայինը այնպես է գնում բանակ, որ և «տանից» և «գործատեղից» չի բաժանվում: Նա հեռանում է ֆիզիկապես միայն: Նա իր բանակային կազմակերպության մեջ, բանակայինի համազգեստում շարունակում է մնալ բանվոր, կոլտնտեսական, խորհրդային մտավորական աշխատող:

Կարմիր բանակի մասին եղած ընդհանուր և մասնակի հասկացողությունից էլ բխում են պաշտպանության գրականության խնդիրները: Այստեղից էլ պարզ

երևում է, որ պաշտպանության գրականությունը պիտի ունենա բազմակողմանի բովանդակություն: Բանակ գնացած բանվորին, կոլտնտեսականին, խորհրդային ինտելիգենտին, մասնագետին շարունակում են զբաղեցնել երկրի **ընդհանուր** խնդիրները, պետք է տալ այդ խնդիրներին նվիրված **ընդհանուր թեմատիկայի** գրականություն: Բանակում գտնվող բանվորը, կոլտնտեսականը, ինտելիգենտը զբաղված են իրենց ռազմական կազմակերպության առաջատար խնդրով **երկրի ռազմական պաշտպանությամբ**. ուրեմն պետք է տալ **ռազմական պաշտպանության** նվիրված գրականություն: Այստեղից արդեն ինքնին հասկանալի է պաշտպանության գրականության հիմնական թեմատիկան: Այսինքն՝ ռազմական:

Կարմիր բանակին, երկրի պաշտպանության նվիրված գրականությունը պետք է զբաղվի սպեցիֆիկ խնդիրներով, որոնք կապված են հենց այդ պաշտպանության հիմնական հասկացողության հետ:

Որո՞նք են այդ հիմնական հասկացողությունները: Դա այն՝ միջավայրն է և նրա ատրիբուտները, գործոնները, որի մեջ աճում, զարգանում է Կարմիր բանակայինը՝ շարքային թե հրամկազմային: Բանակայինն ունի իր կազմակերպության «խաղաղ» կողմը — ռազմական, քաղաքական, կուլտուրական ուսուցում, ֆիզկուլտուրա, ակումբ, ընկերներ, սոց-մրցում, կապ ընտանիքի, ծննդավայրի, ճամբարի նոր շրջապատի հետ և այլն: Նա ունի նաև — և սա գլխավորապես — հայրենիքի ռազմական պաշտպանության, անձնվիրության, ռազմական հնարամտության հրաշքներ գործելու խնդիրներ: Այս ամենը մտնում են բուն պաշտպանության գրականության թեմատիկայի մեջ: Պաշտպանության գրականությունը կապված է մեր հայրենիքի **Սոցիալիստական սիստեմի** հասկացողության և բովանդակության հետ:

Ահա այսպիսով, կարծում ենք, պարզ է գրականության կոչումն ու դերը պաշտպանության խնդրում: Երկրի պաշտպանությունը մեր կենսական խնդիրների մեջ շատ առաջնակարգ, գերազանցապես կարևոր, գերազանցապես **ընդհանուր**, լայն հասարակական նշանակություն ունի:

Սակայն ինչպիսի՞ ուշադրության է արժանացել մեր սոցիալիստական հայրենիքի այս կենսական խնդրին նվիրված գրականությունը: Քիչ են այն երկերի թիվը, որոնց մեջ շոշափվել է պաշտպանության թեմատիկան:

Սակայն մենք չենք կարող խորհրդահայ գրականության մեջ ցույց տալ այնպիսի երկեր, որոնք ամբողջովին նվիրված լինեին պաշտպանության խնդրին և այդ կարևոր հարցը գեղարվեստորեն պատկերեին, ինչպես օրինակ այդ կա խորհրդային Ռուսաստանի գրականության մեջ («Հաց» — Ա. Տոլստոյի, «Արևելքում» — Պավլենկոյի, «Պատերազմ» — Տիտոնովի, «Ինչպես էր կոփվում պողպատը» և «Փոթորկածիններ» Ն. Օստրովսկու և այլն):

Սրանից բխում է անհրաժեշտ եզրակացություն, որ խորհրդային Հայաստանի գրողները ավելի սերտորեն պետք է մոտենան այդ խնդրին և իրենց գեղարվեստական նոր գործերում տան Կարմիր բանակի անվան արժանավայել գործեր:

Քաղաքացիական կռիվների շրջանից վերցրած մի քանի գրվածքներում մեր գրողներից մի քանիսը շոշափել են պաշտպանության թեմատիկան:

Այդ գրվածքները պետք է մեր ուշադրության արժանանան և դա ոչ թե նրանց նշանակալից քանակի համար է, այլ քանի որ, եթե մենք պետք է մի վճռական շրջադարձ կատարենք դեպի պաշտպանական թեմատիկան, պետք է նաև իմանանք, թե ինչ տրադիցիաներ, հիմքեր ունենք այդ գրականության մեջ, ինչ ենք նվաճել, ավելի ճիշտ ինչ ուժեր և հնարավորություններ ունենք պաշտպանության գրականությունը զարգացնելու:

Ահա այս տեսակետից նայելով մենք կարող ենք ուրախությամբ նշել, որ այդ գրականության զարգացման համար մենք ունենք ուժեր, ունենք գրողներ, որոնց սակավաթիվ փորձերը տվյալ նյութի սահմաններում հաջող են եղել, նամանավանդ՝ այդ գրողները այժմ իրենց զարգացման շրջանն են ապրում և կարող են տալ պաշտպանության թեմատիկայի շատ շահեկան գործեր: Այդ կարևոր խնդրով զբաղվում են մեր բոլոր գրողները, աշուղները, բանաստեղծները, բանահյուսները, որոնց գործերը պետք է լայն կերպով լուսաբանել և ուսումնասիրել: Այժմ խոսենք մի քանիսի՝ Ընկ. Սիրասի, Ստեփան Ջորյանի, Գեղամ Սարյանի մասին, որոնց տված գործերից կարող ենք և օրինակ բերել: Սիրասի «Չգրված օրենք» վեպն ի միջի այլոց ունի պաշտպանության թեմատիկայի արժեքավոր տարրեր: Սիրասը այդ վեպում հանդես է բերում շատ արժանիքներ վիպելու: Գիրքը տոգորված է առողջ ռեալիզմով, զգում ես իրականության թարմությունը, առաջ է բերում կենդանի հետաքրքրություն իր վարպետորեն զարգացած ինտրիգով, որ մնում է լարված մինչև վերջ: Դաշնակցական ավանտյուրայի, Կարմիր բանակի և պարտիզանների կռիվների դեպքերը պատմված են համարյա ականատեսի ճշգրտությամբ: Քաղաքացիական կռիվի պատկերները և այնուհետև վերականգնման շրջանի խորհրդային կյանքով ապրող նախկին պարտիզանների և թշնամիների բախումները նկարագրված են կենդանի, հետաքրքրական հյուսվածքով: Պարտիզան Միքայելը, նրա դավաճանական սպանությունը Ռուբեն Զիմաքյանի ձեռքով, նրա մայրը, եղբայրը, Անդրեասը, հետագայում Ռուբենի քողարկումը, խորհրդային իրականության մեջ բուռն դրած այդ գալլի դեմքը, իրադարձությունները. — այս բոլորը գրված են հարկ եղած վիպականությամբ: Սիրասն այս րոպեիս գնում է իր վերելքի գծով: Ահա այս հանգամանքները նկատի ունենալով՝ մենք իրավունք ունենք սպասելու և Սիրասին առաջադրելու, որ իր վիպողի բոլոր այս հատկություններով նա

հանդես գա պաշտպանողական թեմատիկային նվիրված մի ընդարձակ վեպով։ Սիրասի լեզուն ունի անհավասարակշիռ ընթացք, ոճի մեջ նկատվում են հիպերբոլայի և ընդհանուր գույների ձևեր, տեղ-տեղ ձգձգվածությունը թուլացնում է հյուսվածքը։ Սակայն պետք է նշել Սիրասի, իբրև վիպողի, մի լավ հատկությունը — նկարագրել դեպքերով, գործողություններով, խարակտերները տալ պատմողական ձևով։ Պետք է ավելացնենք նաև Սիրասի այս վեպի արդեն գլխավոր արժանիքը. նրա գրքի հյուսվածքը օջերկային, հատվածական պատմվածքների շարան չէ մեծածավալ գրքով, այլ մեծ դեպքերի լայն, օրգանական հյուսվածք, այսինքն՝ վեպի գլխավոր հատկանիշը։ Ահա հենց այս հատկությունները ցույց են տալիս, որ չնայած վեպի մի շարք թերություններին, որ հրապարակական քննադատության ժամանակ նշվեց — նա մնում է իբրև մեծածավալ, հետաքրքրաշարժ ընթերցանության գիրքը մեր մասսաների համար։

Իհարկե, մենք աչքի առաջ ունենք այն պահանջը, որ կա մեր մասսաների մեջ և դա ճիշտ պահանջ է՝ ծավալուն ֆաբուլյար վեպ, պատմական կամ ներկա օրերի նշանակալից շրջանի հարուստ պատկերացումով։

Ընկեր Սիրասի «Չգրված օրենք» վեպի վերոհիշյալ հատկությունները կարելի է նշմարել վերլուծելով պատահած որևէ հատված։

Ահա բքի մեջ կորած գյուղը գիշերվա ժամին — «1921 թվականի փոթորկահույզ օրերն էին։ Այնպիսի մի պահ, երբ ռուպենները կարող էին ամբողջ տարիների ու դարաշրջանի բախտը վճռել»։

«Մեր նկարագրած գյուղում ամեն առավոտ վաղ, երբ նոր էր աղջամուղջը մաղվում՝ գյուղի ստորոտում երևում էր մի մարդ. թիկնավետ ու բարձրահասակ էր նա և սառնամանիքից կարմրած նրա դեմքն ավելի քան առնական էր երեվում...»։ «Ճեղքելով բուքն ու փոթորիկը, նա իր երիտասարդական թափի ամբողջ կրքոտությամբ քաջալերում, ոգևորում էր մարտիկներին կռվել բոլոր միջոցներով, կռվել ամենայն արիությամբ՝ թույլ չտալով, որ թշնամու բանակը ներխուժեր գյուղը»։

«Միքայելը, — այսպես էր երիտասարդի անունը, — անցնում էր տնից տուն, սիրտ էր տալիս թուլացածներին, որպեսզի նրանք չհուսալքվեն և չհուսալքեն իրենց կռվող ամուսիններին, որդիներին ու եղբայրներին»։

«Եվ ահա, այսօր այդ ամրակուռ մարդը վարանման մեջ էր»։

Սիրասը պահում է հետաքրքրության թելը, պահում է ընթերցողի մտահոգությունը, մասնակցել է տալիս պայքարին, մղում է օգնության հասնել պարտիզաններին և այդ գյուղին, որ տվել է քաղաքացիական կռվի առաջին պարտիզաններին։ Գործը դժվար է առաջ գնում, կռիվը տվյալ դեպքում անհավասար է։ Կարիք կա օգնության։ «Չորս օր առաջ, Միքայելն իր հետա-

խույզի միջոցով հաջողել էր կապ հաստատել Կարմիր բանակի շտաբի հետ և հրահանգ էր ստացել՝ բոլոր միջոցները գործադրել, պաշտպանել գյուղը, թույլ չտալ թշնամուն առաջ անցնել, մինչև կարմիր զորամասերը կհասնեն օգնության»:

«Միքայելը շարունակում էր քայլել... Հանկարծ նա կանգ առավ և հրամայեց իրեն հետևող մարտիկին նույնպես հրացանը կրակի պատրաստ պահել... և ահա, հազիվ անցած մի րոպե, երևաց թիկնավետ մի տղամարդ. նա հագած էր զինվորական վերարկու ու գլխին ծածկած ոչխարի մորթուց փափախը **Քաշել էր մինչև աչքերը**, իսկ վզին փաթաթած վզնոցը ծածկել էր նրա ծնոտն ու բերանը, այնպես որ նա **դժվարությամբ էր շնչում**: Բայց նա առաջանում էր **առանց ընկրկելու**՝ նկատելով Միքայելին, նա ձեռքը բարձրացրեց և նշմարելի դարձավ մի ձերմակ թաշկինակ:

— Ո՛վ ես, — բացականչեց Միքայելը:

— Բարեկամ, — լսվեց դիմացից:

— Պարո՛ն:

— Բարեկամ:

— Ձեռքերը բարձր, — գոչեց Միքայելը և ապա դառնալով իրեն հետևող մարտիկին՝ հրամայական հասկացրեց, որ կրակելու պատրաստ և զգաստ լինի:

— Գովելի է, գովելի է ձեր զգուշությունը, — սառնասիրտ վրա բերեց եկողը»:

Լարվածությունը շարունակվում է: Ո՛վ է եկողը: Նման դեպքերում ամեն եկող կասկածելի է: Բայց հեղինակն այստեղ դեռ ժամանակը չի համարում բաց անել հանգույցը:

Վերջապես մի փոքր հետո սկսվում է հանգստացումն ու միամտվելը: Նստում են խաղաղ ընթրիքի: Եվ այսքան ժամանակ հեղինակը լարված պահում էր ընթերցողին, մինչև պարզվելը, որ Ռուբեն Զիմաքյանը վերջապես Կարմիր բանակի շտաբից է եկել:

Բայց ավա՛ղ... հանգստությունն ու միամտվելը վաղաժամ և զուր եղան: «Զիմաքյանը» քնած ժամանակ սպանում է Միքայելին և անհետանում:

Ուաֆայել Բոշյանը, կեղծ Ռուբեն Զիմաքյանը ճարպկորեն խուսափում է վրեժխնդրությունից: Նա դեռ պիտի շարունակի իր ավերիչ գործերը, նա դեռ կենդանի կմնա քաղաքացիական կռիվներում, դեռ կապրի խորհրդային շինարարության ժամանակ, դեռ կմտնի կոմունիստական կուսակցության մեջ: Ընթերցողը դեռ շատ պիտի կարդա, և նա կկարդա լարված ուշադրությամբ: Պատիժը դեռ շատ հեռու է: Հեղինակը գիտե ինտրիգել: — Ավագը հիշում է «կապույտ աչքերը»: Ավագը մի օր բաց կանի այդ մարդասպանի գործերը: Եվ հատուցումը վերջապես գալիս է: Բոշյանը մերկանում է:

Այս վիպելու շատ արժեքավոր ունակությունները, որ հանդես են եկել քաղաքացիական կռվի շրջանի նկարագրությունների մեջ, մեր բանակայինները մեծ հետաքրքրությամբ կընթերցեն:



Նույն հատկություններով հանդես է գալիս նաև ընկ. Զորյանը իր «Հեղկոմի նախագահը» պատմվածքում:

«Ծանր, անհանգիստ օրեր էին, ու քանի օր էր քամիներ էին փչում անընդհատ — գիշեր, ցերեկ»:

Նույն պատմական շրջանը, նույն օրերը, ինչ որ Սիրասի նկարագրածի մեջ: Պատմական դեպքերը հանկարծակի, անսպասելի վրա են հասել մի պառավ կնոջ:

«Ամայի փողոցներից մեկով գնում է ահա մի սևաշոր պառավ՝ կուզը դուրս գցած:

«Հասկան՞ում չեմ էս ինչ բան ա... էրեկ կաթն ու կորեկ, ախպեր տղեք են, էսօր թուր ու թվանք... հասկան՞ում չեմ... բարշովիկ, տաշնակցական, էլ ինչ — չես իմանում...»:

«Գնում, քարշ է գալիս պառավը ու խոսում ինքնին»:

Չի հասկանում պառավը, թե ինչու են բուլշևիկները բռնել իր դաշնակցական երկու որդիներին: Գնում է իր աղջկա մոտ, որի ամուսինը հեղկոմի նախագահն է, գնում է իմանալու, կարծես բողոքելու, պահանջելու:

Լարումն սկսում է անմիջապես, վիպականորեն...

Դեպքերն այստեղ զուգորդվում են ներքին, հոգեբանական տվյալներով, պառավի միամտությամբ, նրա ամբողջ էության հակասությամբ, որով նա հակադրվում է նոր իրականությանը: Ընթերցողը հետաքրքրվում է նախ թե ինչ է սպասում երկու ձերբակալվածներին և, ապա, նաև, թե ինչ հոգեկան վիճակ է սպասում պառավին, երբ պատասխանը կստանա:

Ահա նա գնում է իր աղջկա՝ Վերգինեի մոտ և իհարկե որոշ հույսեր էլ ունի, որ սրա միջոցով կազդի իր **փեսի** վրա, ազատել կտա ձերբակալված որդիներին:

Պատմվածքի հետագա ընթացքը զարգանում է պառավի և Վերգինեի հանդիպման վայրկյանից իսկ սկսած մի նոր բարդությամբ:

Թումանյանի ստեղծագործությունը իբրև արվեստ ուշագրավ է ի միջի այլոց այլ տեսակետների մի, և եթե կուզեք, գլխավոր կողմով: Բացառիկ է դա իբրև կառուցվածք, ոճ և լեզու: Բացառիկ է հենց միայն այն հանգամանքով, որ Թումանյանն այդքան մոտ կանգնելով ժողովրդին, գեղարվեստորեն մշակելով ժողովրդական նյութերը, գլխովին տարբերվում է մեր ժողովրդական գրողներից, մեր գյուղագիրներից՝ իր կառուցվածքով, ոճով և լեզվով: Բացառություն է կազմում, թերևս, միմիայն Ղ. Աղայանը: Դե ասենք Թումանյանի հատուկ մտերմությունը Ղ. Աղայանի հետ միմիայն անձնական-ընկերական չէր. դա ստեղծագործական, գաղափարական ուղղության, արվեստի մտերմություն էր նախ և առաջ: Խ. Աբովյանը, Պռոշյանը և այլ գյուղագիրներ՝ հետագայում, անգամ Թումանյանի էպոխան վերապրող բոլոր ժողովրդական (հին մտքով) գրողները էպպես տարբեր արվեստ ունեին Թումանյանի համեմատությամբ:

Ափերից դուրս լցված առատաբանությունը, հաճությամբ կատարված կրկնությունները, անձնական ու հասարակական դեպքի, առիթի շեղումները, դիդակտիկական, խրատական, ժուռնալիստական նյութերի խառնուրդը, ժողովրդական ոճի և լեզվի ինքնանպատակ և ոչ միշտ անհրաժեշտ ցուցահանդեսը, բարքերի, սովորույթների էտնոգրաֆիան, դիտավորյալ պարզունակությունը, երբեմն և ռամկականությունը, գռեհկաբանությունը, որ եղել են մեր ժողովրդական գրողների արվեստի հատկությունները ավել կամ պակաս և անկախ այն խոշոր առավելություններից, հրաշալի կողմերից, որ նրանք ունեին՝ բնորոշ չեն Թումանյանի արվեստին, Թումանյանի արվեստը ժուժկալ է, պարզ և կառուցիկ: Նրան չի խանգարում այն հանգամանքը, որ մշակում է ուղղակի ժողովրդական նյութ («Պողոս Պետրոս», «Անիծած հարսը», «Շունն ու կատուն», «Անբախտ վաճառականներ», «Սասունցի Դավիթ» և այլն, և այլն): Ես կուզենայի ասել՝ ոչ թե չի խանգարում, այլ ուղղակի նրան նպաստում է ժողովրդական նյութը և իսկույն կասեմ ինչու: Սակայն մեր ժողովրդական գրողները, որ ինչպես տեսանք վերևում՝ համարյա բացառապես գյուղագիրներ էին ստեղծել էին գրելու արվեստի մի այնպիսի տրադիցիա, որ ժողովրդական գրականության արվեստի հետ ակամայից կապված էր լինում այն հատկություններով, որ վերևում հիշեցի: Արդյոք դա ժողովրդական արվեստի հատկություններն էին: Իհարկե ոչ: Ժողովուրդը ստեղծել է հեքիաթներ, որ ինչքան էլ «երկար են», բայց երկարաբան չեն. ժողովուրդն ունի անթիվ, անվերջ առակներ, գրույցներ — բոլորը սեղմ ու կառուցիկ: Ժողովրդական առածները միմի կուռ դրամաներ են: Ժողովուրդը ոչ ժլատ, բայց գեղարվեստական չափի տնտես է, դեղագործական կշռեքով կշռում ու բաշխում է ամեն մի արտահայտու-

թյուն, բառ: ժողովուրդը բնության է նման. առատ, բայց տնտեսող, իմաստուն պահեստապետ, որ հազար ու մի բարիքը պահում է գործածելու միշտ իր տեղը և իր նպատակին: Եթե ժողովուրդն իր առօրյայում երկարաբան է, բայց նա իր ստեղծագործությունների մեջ ամենահամառոտաբանն է: Եվ ահա ժողովրդի ստեղծագործական արվեստին հավատարիմ Թումանյանն իր գեղարվեստական մշակումներն ու **ինքնուրույն նյութերը** ենթարկում է իր մեծ ուսուցչի՝ ժողովրդի արվեստի սկզբունքներին և «կանոններին»: Հաճույքը կրճատելու, ամփոփելու, ազատվելու ավելորդ բեռից՝ Թումանյանն զգում էր միշտ, արտահայտում էր ամեն առիթի, և գործնականում երևում էր նրա այդ հատկությունը: Նրա պոեմների և բանաստեղծությունների մեծ մասը նախկին և հետագա հրատարակությունների մեջ ենթարկված է էական կրճատումների, իսկ եթե որոշ տեղերում էլ նկատում ենք ավելացումներ՝ դա հազեցումն է նյութի, լրացումը, զարգացումը և ոչ թե երկարաբանություն:

Թումանյանը խիստ էր իր նյութի մշակման խնդրում: Նախ և առաջ նա ժողովրդական նյութի մեջ ընտրություն էր անում՝ բազմաթիվ վարիանտներից ջոկում ամենակատարյալը: Նա բնագրաբար զգում էր, թե որ վարիանտն է ավելի մոտ իսկականին, որն է իսկականը, որն է աղավաղված, որն է նվազ արվեստով մշակված: Ապահովելով նյութի կլասիկ ամբողջականությունը՝ նա գտնում էր այդ հում նյութի (գրական-գեղարվեստական մշակման համար հում) կառուցման, ոճի, լեզվի այն **գրական** ձևերը, որոնք դառնալով գրական, չեն կորցնում ժողովրդական ձևերի հարազատությունը: Իհարկե, Թումանյանի ժողովրդական նյութերի գրական մշակությունն իր որոշ աստիճանավորումն ունի գրական բարձր ձևերի (ինչպես նաև բովանդակության) վերելքի մեջ: Նրա հեքիաթներն ու ավանդությունները չէին ենթարկվում այնպիսի մի ստեղծագործական լայն «մշակման», ինչպես Գյոթեի «Ֆաուստն» է: Եվ դա Թումանյանի նպատակը չէր: «Ֆաուստը» ժողովրդական է իր խոր և **հեռավոր** արմատներով: «Ֆաուստի» հեղինակի նպատակադրումներն այլ են, քան «Անուշի» և «Անիծած հարսի» հեղինակինը: Եվ եթե տեղն է և տեղին է համեմատություններ անելու՝ ապա Թումանյանի ժողովրդական նյութերի գեղարվեստական մշակումը կարելի է համեմատել Պուշկինի մշակումների հետ («Ոսկե ձկնիկ», «Սալթան թագավոր», «Օլեգ»): Եվ այս կողմից Թումանյանն իր մշակումները տանում է Պուշկինի՝ իր մյուս ուսուցչի գծով: Նրա նման համառոտաբան, կուռ, հյուրեղ, հարազատ: Պուշկինյան մոտեցումը ժողովրդական նյութերի մշակման, պուշկինյան վերաբերմունքը դեպի նման նյութերի կառուցումը, ոճը և լեզուն, Թումանյանի արվեստին հաղորդեց այն ուրույն հատկությունները, որ բարձրացնելով Թումանյանին, բարձրացնում են նաև մեր պոեզիայի կուլտուրան:

Թումանյանի արվեստն, անշուշտ, ամենից շատ պետք և նպատակահարմար եղավ իրեն իսկ Թումանյանի համար: Անուշի, Սաքոյի, Մարոյի, «Հառաչանքի» ծերունու իրականությունն ու կոլորիտը պահանջում էին այն ոճը, որ գործածում էր Թումանյանը: Այս տեսակետից Թումանյանն ամենից շատ նպաստեց իր իսկ պոեզիայի կուլտուրային և ուրիշ ժամանակակիցների և հետնորդների, մանավանդ մեր ժամանակի պոեզիան (և առհասարակ գրականությունը) պահանջում էին և պահանջում են Թումանյանի արվեստի, կուլտուրայի այլ բազմազանություններ, այլ մասշտաբի (քաղաքական-պետական) զարգացում: Սակայն այս բոլորի հիմքում կա մի խոշոր հիմնաքար, որ դրել է Թումանյանը: Դա նրա ժողովրդայնությունն է ընդհանրապես, նրա հսրազատությունն է գլխավորապես, նրա արվեստի մեջ այն կլասիկ կառուցիկությունն է, ժուժկալ, պարզ և խիստ ոճն է ընդմիշտ:

Թումանյանի արվեստը չի ընդունում շքեղ ոճ: Թումանյանը դեմ է ամեն «գեղեցկացումների», «փարթամության»: Այս տեսակետից նա «արևելյան» չէ, ինչպես ընդունված է կարծել, թե արևելյան ոճը փարթամ-շքեղ է արևելյան պոեզիայում: Այդ կա, բայց ոչ իսկական-լիարժեք արևելյան արվեստի մեջ: Արևելյան կլասիկների ոճը — աստվածաշնչից սկսած մինչև Ֆիրդուսի՝ **վսեմորեն պարզ են**, ուրիշ բան է, որ խորն են, գունեղ, վառ: Թումանյանի ոճն ունի իր ժողովրդական ոճի վսեմ պարզությունը: Այդ ոճի հատկությունն է մանրաքանդակ օրնամենտին տալ երկրորդական տեղ և ուժը գցել ամբողջի կառուցիկության, արխիտեկտոնիկայի վրա: Ինչպես հայ ճարտարապետական ոճն է, իր կոնստրուկտիվ, պարզ ու վսեմ ամբողջությամբ և մանրաքանդակի երկրորդական «փարթամությամբ»:

Թումանյանի այս հատկություններն ազդեցին և կազդեն մեր պոեզիայի արվեստի վրա: Առավելապես այն պատճառով, որ մեր խորհրդային պոեզիան գալիս է ժողովրդից կամ գնում է դեպի ժողովուրդը և ժողովրդայնությունը դառնել է նրա ուղղության նպատակակետը: Խորհրդային արվեստն իր պերսպեկտիվում երկար ճանապարհի ունի և մեծ նպատակներ: Նա պետք է ընկնի (և արդեն սկսել է) շատ ավելի մեծ ու լայն ճանապարհ, քան թե թույլ կտար այդ անել Թումանյանին նրա ծխական-եկեղեցական հայ միջավայրը և ճնշված հայ գյուղն իր հեղափոխական պոտենցիալով: Գիտական-քաղաքական համամիութենական մեծ կուլտուրայի հնարավորություններն անհամեմատ խոշոր են նոր արվեստի համար: Սակայն Թումանյանը դեռ մնում է մեր անցյալի արվեստի հսկաներից մինը, որ դեռ երկար ժամանակ կզնա համաքայլ նոր սերնդին նոր կուլտուրայի ճանապարհով իբրև մեծ ուսուցիչ և հեղինակություն:

Ազգային մեծատաղանդ բանաստեղծի պոեզիան, որքան էլ զանազան թելերով կապված է իր նախորդների և ժամանակակիցների գրական կուլտուրայի հետ, որքան էլ ունի իր «արենակցական» և «ազգակցական» «ընտանիքը» այնուամենայնիվ ներկայացնում է շատ բացառիկ և ինքնատիպ երևույթ մեր պոեզիայի պատմության մեջ: Ճիշտ է, որ մեր բանաստեղծի այդ պոեզիան սկզբնական շրջանում դեռ մի առժամանակ արձագանքում էր իր նախորդներին, նրա երկերի առաջին և երկրորդ հատորիկներում¹ հաճախ նկատվում էին նախորդ գրական շրջանի հատկանիշները, անգամ հասարակական ուղղությունը, ճիշտ է նաև, որ բանաստեղծի ձեռքով հրատարակված հայտնի հիմնական ժողովածուի² մեջ անգամ դրանց հետքերը մնացին, մինչև որ հետագայում դառնային նոր որակ — բայց այդ շահագիզյան թե նալբանդյանական մոտիվը մնում է Թումանյանի սկզբնական պոեզիայի գծերից մեկը:

Ոչ մի բանաստեղծ **բուրոուվին** նոր բան չի սկսում, Թումանյանը նույնպես: Այնպիսի մի գրական կուլտուրա, ինչպես «Մանկության օրերն» են, «Ազատն աստվածը», «Ես լսեցի մի անուշ ձայնը», «Ծիծեռնակը», «Ճախարակը»՝ ժողովրդական պոեզիայի հետ միասին սկսնակ Թումանյանին ցույց էին տվել այն արահետները, որով նա պիտի դուրս գար իր ապագա մեծ ու լայն ճանապարհը: Թողնենք միայն պոեզիան. այնպիսի մի երգախառն հերոսավեպ՝ ինչպիսին Աբովյանի «Վերքն» էր, մի այնպիսի սիրավեպ, նույնպես երգախառն ինչպես Պռոշյանի «Սոսն ու Վարդիթերն» էր, Աղայանի պոեմների ու **հեքիաթների** հետ միասին կազմում են այն ստեղծագործական նախատիպերը, որոնք կարողացան աղբյուր հանդիսանալ Թումանյանի գրական կուլտուրային: Մենք չենք կամենում աչքաթող անել համաշխարհային կլասիկներին, մասնավորապես Շեքսպիրին, Գյոթեին, հատկապես Պուշկինին, Լերմոնտովին, որոնք բանաստեղծի ողջ գրական կյանքում մատնացույց են արել նրան ստեղծագործության խորին գաղտնիքները:

Բայց մի բանաստեղծի երևան գալու և աճելու բուն լուսաբանությունը որոնել չի կարելի նրա կրած ազդեցությունների մեջ: Ազդեցություններն այն չափով նշանակություն ունեն, որքան զորեղ և ճիշտ ազդակներ են հանդիսանում, օգնում բանաստեղծին գտնելու իր պոտենցիալ ինքնատիպությունը: Միևնույն գրական ժառանգության մեջ առաջացավ և աճեց Թումանյանի տիպի մի այլ անվանի բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, բայց նա գնաց ուրիշ արահետով և վերջացրեց իբրև տարբեր տիպի բանաստեղծ:

Այսպիսով ազդեցությունների այս երկրորդական, բայց ոչ աննշանակ դերը չենք մոռանա Թումանյանի պոեզիան լուսաբանելիս՝ նրա ակունքներից մինչև

վախճանը: Որքան հեռու և խորն են նրա պոեզիայի արմատները՝ թեկուզ իբրև պոզիցիոն, որքան առողջ են և բարձր նրա գաղափարները, որքան մերձ են ժողովրդական ու համաշխարհային կուլտուրաներին, այնքան ավելի են բարձրացնում այդ պոեզիան և դարձնում հարատև:

Հովհաննես Թումանյանն հանդես եկավ իբրև մի բանաստեղծ, որ իր նախորդների ստեղծագործությունների առողջ էլեմենտները միացրեց, խորացրեց, լայնացրեց և ստեղծեց նոր երևույթ, նոր տիրական հոսանք, նոր բանաստեղծություն: Այդ նորությունը պետք է ցույց տալ ոչ միայն բանաստեղծի նոր լեզվի, նոր ոճի, արվեստի մեջ: Դա նրա թեմատիկայի և ուղղության մեջ էր: Թումանյանը և՛ հակառակ իր նախորդներից ոմանց և համաձայն նրանցից ոմանց եկավ ժողովրդից: Ահա թե ինչու նա շուտ ու հեշտ գտավ իրեն:

Մխիթարյան ու Մոսկովյան դպրոցների ռոմանտիզմը մի որոշ չափով ազդելով Թումանյանի պոեզիայի վրա՝ տեղի տվեց առողջ ռեալիզմին, և եթե հետագայում Թումանյանը տուրք տվեց ռոմանտիզմին, դա ավելի ոճ էր, քան ուղղություն: Հիմնականում Թումանյանը եղավ ռեալիստական պոեզիայի հաստատիչը հայ բանաստեղծության պատմության մեջ:

Թումանյանը չենթարկվեց ուրբանիստական կուլտուրային, առավել ևս հեռու մնաց սոցիալական պայքարից՝ քաղաքում:

Կյանքի մեծ մասն ապրեց քաղաքում, իբրև հոգեբանությամբ գյուղացի, և իբրև գյուղացի՝ ընդհարվում էր քաղաքի հետ («Գիքոր»), այնտեղ նա տեսնում էր կեղեքող խոշոր ու մանր բուրժուազիան, ծաղրում նրանց («Պոետն ու մուսան»):

Ժողովուրդը և ժողովրդական ստեղծագործությունը դառավ այսպիսով այն հիմնական հողը, որի մեջ Թումանյանը մշակեց իր պոեզիան: Ժողովրդական ստեղծագործությունները բաց արին Թումանյանի առջև ուղղության, թեմատիկայի, ոճի և լեզվի ճանապարհը: Ժողովրդի բախտն ու վիճակը, այդ դարերով կեղեքված, հալածված, տանջված, երբեմն զոհվող, երբեմն պայքարող և միշտ հուսացող ժողովրդի պատմությունը, նրա ուրախությունն ու վիշտը, նրա հանդիսավոր և առօրյա կյանքը — այս ամենը նյութ դառան նրա պոեզիային:

Եվ ժողովրդի ստեղծագործությունները՝ լեգենդներ, հեքիաթներ, առակներ, զրույցներ՝ բանաստեղծին թելադրելով իրենց հատուկ ոճը, լեզուն, կառուցվածքը՝ նրա մեջ առաջ բերին նոր գրական արվեստ: Կամենալով ձևավորել ժողովրդին ձև առավ նաև ինքը բանաստեղծը:

Թումանյանի խոր և լայն ընդգրկումը ժողովրդական նյութի՝ հնարավորություն է տալիս մեզ խոր և լայն ճանաչել ու բնութագրել թե՛ բանաստեղծի ներկայացրած ժողովրդին, և թե՛ իրեն՝ բանաստեղծին: Բանաստեղծի — տվյալ դեպքում Թումանյանի անհատականության և հասարակականության պորբլեմը

դառնում է շատ ուշագրավ, այն մտքով, որ մեր բանաստեղծի անհատական ու հասարակական կենսագագացումը շատ սերտորեն կապված են իրար: Թումանյան — անհատն ու այդ անհատական լիրիկան և Թումանյան հասարակությունն ու այդ հասարակական էպիկան կազմում են մի արենակցական հարազատ ամբողջություն: Այստեղից էլ այն նմանությունը և համառորեն կրկնվող շեշտը Թումանյանի լիրիկական և էպիկական ստեղծագործությունների մեջ:

Մենք շատ հեռուներում չենք որոնի բանաստեղծի ներքին աշխարհի լուսաբանությունը: Մեր առջև դրված են նրա երկերը — և դա գլխավորն է: Ինչ թեմատիկա ունի Թումանյանը: Ինչն է նրան զբաղեցնում օր ու գիշեր, տարիներ, ամբողջ կյանքը: Ինչ է նա պրպտում ժողովրդական ֆոլկլորում, ինչ է ընտրում, հետո՞ ինչ է **թարգմանում**: Մինչև անգամ ինչ գրվածքներ է տալիս «հասարակական աշխատանքի գծով՝ դասագրքերին, մանկական ընթերցանության հրատարակության... Զարմանալի երևույթ — Թումանյանի մոտ շատ համառորեն կրկնվում է մի քանի այլ թեմաների մեջ մի լայտմոտիվ թեմա. մի էակ, մի պանդուխտ, մի ճամփորդ հալածված գնում է իր ճամփան «դեպի տուն», «դեպի վայրերը իր անցած կյանքի», հայրենիքից էլ հալածված «դեպի մի անհայտ երկիր», «դեպի արևելքն աստվածային — հայրենիքը իր հոգու»: Այս **հալածվածության** թախիծով տոգորված է; ողողված Թումանյանի լիրիկայից սկսած մինչև էպիկան և դա հնչում է բազմապիսի լարերի միջով: «Երկու սև ամպ... հողմի առաջ գնում էին հալածական», «...Զերմ ըղձերը բախտից հալածված թռչում են լեռների մոտ... հախուռն երամով»: Նա «պանդուխտ է մանուկ օրերից»... գնում է... «հալածված բախտից հեռու», «իր հայրենի աշխարհում օտար... մենակ անցվորի նման»: «Ելած կյանքի ամեն ճամփից... անհանգիստ թափառում է իր հոգին»: «Ինքն ու հին տարին անդարձ ճամփորդի նման»:

Անգամ բանաստեղծի ժողովուրդը հալածված գնում է. «Մեր ճամբեն խավար, մեր ճամբեն գիշեր, գնում ենք դեպ վեր»:

Իսկ երբ բանաստեղծը չի գնում հալածված մնում է իր տեղում, ապա ուրեմն միշտ «տանջվում է անքուն... գիշերը երկար»: Նա չի կարող երգել. «նրա սիրտը բռնած է մուր հառաչանք, սև գիշեր»: Թախիծ, հառաչանք, հալածանք, փախուստ³:

Սակայն Թումանյանի այս լայտմոտիվին զուգընթաց հնչում են ուրիշ ձայներ ևս: Գիշերերգերի, թախծալի, անգամ հուսահատ էլեգիաների հետ հնչում են տենչանքների, սպասումների, հուսադրումների և ուրախ, «լայնսիրտ» փիլիսոփայության երգեր:

Իր հասակի «Վայրեքքի» հանդիսավոր, ամփոփող մոմենտին բանաստեղծը «իմաստուն ու բեռը թեթև, անհոգ ծիծաղով, երգով ու տաղով իջնում է գվարթ...

լեռան հետև»։ Նրա զայրույթը լիքն է սիրով, նրա «գիշերը լիքն աստղերով»։ «Նրա հոգին ժպտում է չարին, բարուն, ամենքին»⁴։ Նա հույս ունի, որ պիտի գա արդարության հատուցման օրը։

Ինչ՞ով բացատրել այս՝ առաջին հայացքից հակասական երևույթը։ Զուտ ընտանեկան, անձնական կյանքի պայմաններով բացատրել բանաստեղծի ներքին աշխարհը ուղիղ մեթոդ չէ։ Իհարկե, կարելի է պրպտել և երևան բերել արտաքին հայտնի փաստեր և կռահել հալածվածության, շրջապատին հակադրվելու, կոնֆլիկտի մեջ մտնելու որոշ կենսագրական նյութեր, որքան էլ որ ճիշտ է, որ դրանք շատ էլ չեն, և բանաստեղծն ապրեց շատ ավելի հաջող պայմանների մեջ, քան նրա ժամանակակիցները։ Բանաստեղծի նեղ կենսագրական փաստերը չեն կարող հիմք դառնալ բացատրելու նրա թախծի և հուսալքման և «ժպտացող հոգու, անհոգ ծիծաղի» և մանավանդ հույսի, հավատի հակասական այս արտաքին երևույթը։ Թումանյանի խոր թախծի և զվարթության, լավ է ասենք իմաստուն օպտիմիզմի աղբյուրները շատ խորն են և հեռու՝ քան ընտանիքը, ընկերները, և նրա մերձ հասարակական խավը — ինտելիգենցիան։ Թումանյանի թախծի և օպտիմիզմի աղբյուրները ժողովրդական մեծ հոգուց են գալիս, բանաստեղծի անհատական-հասարակական հոգեբանությունից։ Հալածվածության անհատական մոտիվին համահընչ-յուն լսվում է նաև բանաստեղծից դուրս արտաքին աշխարհի — նրա հերոսների հալածվածության մոտիվը։ Թումանյանի հերոսներն հալածված են՝ երբեմն անգամ ֆիզիկապես։ Հովիվ Սարոն հալածված է իր ընկերից, գյուղից, «Հառաչանք» պոեմի տղերքը հալածված են գյուղական իշխանավորներից, Մարոն հալածված է իր ծնողներից։ Անիծված հաքսը փախչում է իր սկեսուրից, Պողոս և Պետրոս որբերին հալածում է խորթ մայրը, «Ախթամարի» սիրահարները, Սաքոն հալածված են յուրովի։ Անգամ բանաստեղծի ժողովուրդը հալածված է բռնակալի սրից («Աղավնու վանքը»)։ Եվ ահա այդ էակները, թե՛ իբրև անհատ, թե՛ կոլեկտիվ եթե չեն փախչում հալածանքից, մնում են իրենց հալածողների միջավայրում՝ ապա նրանք ենթակա են տերության, քյոխվի, պարտատիրոջ, տերտերի հարստահարման, ճնշման, աշխատում են և չեն վայելում, «կռիվս են տալիս հազար ցավի հետ» և այնքան է մեծ այդ ճնշումը, որ մոտ են «ղաչաղ» (փախստական) դառնալու («Գութանի երգը», «Հառաչանք»)։ Անմեղ որբը, գեղեցիկ անպաշտպանը, ազնիվ թույլը, չքավոր աշխատավորը ենթակա են միշտ հալածանքի, ոչնչացման, իսկ եթե վերապրում են հազիվ շունչ քաշելու, ստրկական վիճակը տանելու համար։

Բանաստեղծի այս հիմնական թեման աչքի է ընկնում նաև նրա «ոչ կողմնակի պատվերով» կատարված թարգմանությունների մեջ, Օլեգին և Աբիլլեսին հալածում է ճակատագիրը, Չայլո Հարոլդին, Լաբերեոսին, Շիլիոնի

կալանավորին՝ բռնակալությունը, ազնվական բուրժուական հասարակությունը, մծիրին՝ իր լքվորի որբության վիճակը:

Սակայն այստեղ ևս ինչպես բանաստեղծի անհատական թախիծին զուգահեռ գնում է զվարթ երգը՝ իրենից դուրս ապրող հերոսների հալածվածության կողքին մենք տեսնում ենք օպտիմիզմի, փիլիսոփայական հանգստության, հավատի, լավագույն օրերի սպասումի, ուժի և հաղթանակի ուրախ զգացումը:

Դրանք ժողովրդի անհատներն են, ժողովուրդն ինքն է իր կոլեկտիվ կյանքով: Ժողովուրդն անվերջանալի քանակության և կոլեկտիվ որակի՝ հետևապես բարդ սոցիալական-հոգեբանական երևույթ է: Ժողովուրդն իր հալածանքներից ելք գտնում է երբեմն Անիծած հարսի, Պողոս Պետրոսի, Աղավնու վանքի՝ ժողովրդի ձևափոխությամբ, մետամորֆոզով: Սա ըստ էության փախուստ է: Նույն ժողովուրդը ստեղծել է ճակատագրի անխուսափելիության գաղափարը («Անուշ»): Բայց եթե ճակատագիրը հարատևորեն անշարժ է մարդու ճակատին («Աքիլես», «Օլեգ»), ապա և դրա հետ միաժամանակ աշխարհը փոփոխական է («Էսպես չի մնա»):

Եթե անխելքներն իրենց համար դարդ են հնարում ու իրենց գլխից անպակաս անում լաց ու կոծը («Մուկիկի մահը»), ապա և խելացի, հնարագետ մարդու համար կյանքը միշտ էլ ուրախ է («Քեֆ անողին քեֆ չի պակասի»):

Ազգային և սոցիալական կրկնակի ճնշման և հալածանքների ենթակա ժողովուրդը դիմացկուն է («Արծիվն ու կաղնին»):

Ժողովուրդն իր անհատների ու հատվածների ոչնչացման անվերջ շղթայում մի բան է տեսել միշտ, որ ինքը միշտ մնացել է, որ ինքը անմահ է: Շատ արգելքներ, փորձանքներ, վտանգներ կպատահեն այդ երկար ճանապարհին, չարը շատ կդիմադրի, բայց բարին, գեղեցիկը, արդարը վերջ ի վերջո կհաղթեն («Հազարան բլուլ» և ժողովրդական հեքիաթների հիմնական իդեան): Անձնական ձեռներեցությունը, իր վիճակի տնօրինման համար մղելիք պայքարը խորթ չեն ժողովրդի համար: Նա շատ լավ է հասկանում իր դասակարգային հակամարտությունը («միշտ քանի որ կա շահ և գերի, ստրուկ ու տեր, չի լինելու երկրի վրա ոչ շիտակ խոսք, ոչ կյանք, ոչ սեր» — «Թագավորն ու չարչին»): Եվ ահա եթե կան չարն ու բարին, տերն ու ստրուկը՝ ապա և կան չարին պատժող ու բարուն վարձատրող սաղմեր բարու և չարի իրենց իսկ սեփական բնույթի մեջ («Լեզուն կտրած ծիտիկը», «Չարի վերջը»): Այս ամենը ժողովրդի հայացքն է իր անհատների ու հատվածների ճնշման ու ոչնչացման, մասնակի փրկության, ելքի մասին: Բայց ժողովուրդն իր ողջ կոլեկտիվի կյանքի ու մահվան, օրհասի խնդրում **հերոսական է**: Բողոքում է, կռվում, բռնակալության դեմ և հաղթում («Սասունցի Դավիթ»): Ապա վերջապես ժողովուրդը ժողովրդի դիմաց խաղաղասեր է, եղբայրական, հաշտության ձգտող («Հայավաթի երգը»): Ժողովուրդը

հումանիստ է, օպտիմիստ, կենսուրախ, համբերատար, ճշմարտության սպասող և հավատացող:

Ահա որտեղից են գալիս Թումանյանի թախիծը, վիշտը, հույսը, սպասումը, օպտիմիզմը, լայնասրտությունը, հումանիզմը:

Այսպիսով Թումանյանի թախիծի և ուրախության աղբյուրները որքան էլ անհատական վիճակն է, բայց ավելին և գլխավորապես՝ նրա էպոխայի արձագանքներն են, որովհետև Թումանյանի ներքին «կենսագրությունը» իր ժողովրդի կենսագրությունն է: Թումանյանի էպոխան — դա ցարական բուրժուական-կալվաճատիրական, թավադական (Թումանյանի համար բնորոշ) հասարակարգն էր, հայ կյանքի ծխական եկեղեցական նեղ շրջապատը, հայ գյուղացիության, հայ ժողովրդի ազգային և դասակարգային կրկնակի ճնշման իրականությունը, գրական հասարակական կուլտուրայի ցածր մակարդակը, մամուլի բիրտ բարքերը, որի մեջ ապրում, պայքարում, ստեղծագործում էր բանաստեղծը: Թումանյանը նախագուշակում էր իր ճնշված-հալածվածների փրկությունը: Կապիտալիստական-կալվաճատիրական Ռուսաստանը պատրաստվում էր սոցիալական մեծ ցնցումների: Թումանյանի էպոխան **շարժվում էր**: Եվ Թումանյանն այդ իրականությունը սոսկ արձանագրող և նրա մասին սոսկ փիլիսոփայող բանաստեղծ չէր: Առանց վշտի, ցասումի, առանց բողոքի չէր պատկերում իր ապրած իրականությունը: Ճիշտ է, այդ իրականության շարժումը, նրա շարժիչ ուժերի գոյությունը, նրան փոխելու գաղափարը գիտակցված ու կազմակերպված չէր Թումանյանի մեջ, բայց այն վիշտն ու ցասումը բողոքի զգացումը, որով տոգորված էր բանաստեղծը՝ դա ինքնին իր հերթին մի քննադատություն էր իրականության և կոչ՝ փոխելու այն: Գյուղի մռայլ իրականությունը փոխող շարժիչ ուժերը չկան Թումանյանի պոեզիայում, բայց որքան որ նա հրաշալի կերպով պատկերավորեց այդ իրականության հակամարտ տրամադրությունները, գյուղի իշխանավորների, չինովնիկների լծի տակ տնքացող, **հառաչող** և վերջը «ղաչաղ» (փախստական) դարձող չքավոր գյուղացիությանը՝ նա տվեց այն պոտենցիալը, որ ունեին այդ ճնշված-հալածվածները Ռուսաստանի առաջին և երկրորդ հեղափոխությունների նախօրյակին: Թումանյանի ռեալիզմը հենց այդ իրականության քննադատությունն էր:

Թումանյանը վերադարձավ «գյուղ», ընտրեց «Լոռին» և արտաքնապես ապրելով «քաղաքում» չդարձավ ուրբանիստ բանաստեղծ: Սակայն «Լոռին», «գյուղը» չդառավ նրա ստեղծագործության համար մի այնպիսի նեղ շրջանակ, որ նա մեզ ներկայանար իբրև սոսկ ժողովրդական, **արվեստական** երգի բանաստեղծ: Սոսկ ժողովրդական երգի իմիտացիան Թումանյանի ստեղծագործությունների մեջ բռնում է որոշ տեղ: Սակայն նա իր փոքրիկ գավառի

սահմանից այնքան դուրս եկավ, որ մտավ ողջ հայ ժողովրդի կյանքի սահմանները և իր գավառով ներկայացրեց ողջ հայ ժողովուրդը: Թումանյանն օգտագործելով ժողովրդական ստեղծագործության հում նյութը՝ գնաց այդ նյութի մշակման այն ճանապարհով, ինչով որ Պուշկինը ժողովրդական նյութերի գեղարվեստական մշակման մեջ: Սա այն ուղին է, որ ավելի բարձր, ստեղծագործական լայն ու խոր մշակման ենթարկելով Գյոթեն տվեց իր «հեքիաթը» — «Ֆաուստը»: Թումանյանը ձգտում էր այդ ուղիով տալ իր ստեղծագործության գլուխգործոցը, բայց դա մնաց կիսատ — «Հազարան բլբուլը»: Սակայն այն բոլորը, ինչ որ տվեց նա լինի լիրիկական երգ թե բալլադ, պոեմ — բոլորը տոգորված են ժողովրդականությամբ, որ Թումանյանին դարձնում են ժողովրդական և **ժողովրդային**:

Թումանյանը իր ողջ գրական արվեստը մշակեց թեև ռուսական մեծ բանաստեղծների Պուշկինի, Լերմոնտովի որոշ ազդեցությամբ, բայց շատ շուտով նա ստեղծեց ժողովրդական, ուրույն, ինքնատիպ արվեստ: Եթե այդ ազդեցությունը, որին ենթարկված էին Նալբանդյան, Շահազիզ, Հովհաննիսյան Թումանյանին ևս դրդեց սկզբնական շրջանում տալ «Ինձ մի խնդիր», «Մի որոնիր» և նման տիպի երգեր, և «Դեպի անհունը» պոեմի նման ոճեր, ապա հետագայում դրանց տեղը բռնեցին քառյակների, «Անուշի», «Թմկաբերդի» նման «արևելյան» — այսինքն **հայ ժողովրդական ոճի** ստեղծագործություններ:

Թումանյանի պոեզիան, ինքնատիպ ոճի, արվեստի պոեզիա է, և եթե Թումանյանը **արվեստական** երգի ժողովրդական բանաստեղծ չէ, նույնպես և նրա արվեստը սոսկ ժողովրդական չէ: «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը» գրական բարձր ձևեր են ժողովրդական էպիկայի ոճով գունավորված (նախերգերը, միջներգերը, վերջերգերը, աշուղը, բայաթիները և այլն): «Հազարան բլբուլը» գրական-ժողովրդական ձև է, հեքիաթի հենքով: Իսկ այնտեղ, ուր պոեմի կառուցվածքը պուշկինյան-լերմոնտովյան պարզ պատմվածքն է, Թումանյանը տալիս է այնպիսի ուժեղ, անջինջ, տպավորվող մի լեզու, ոճ, որ հավիտյան չի մոռացվի («Հառաչանքը»):

Թումանյանի կառուցվածքները կուռ են, սեղմ, պարզ՝ իրենց արխիտեկտոնիկայով, պարզ՝ իրենց օրնամենտով: Նա չունի «շքեղ» ոճ: Դա հայկական ոճի կոնստրուկտիվ, խիստ ու վսեմ պարզությունն է, ուր օրնամենտը բռնում է երկրորդական տեղ: Թումանյանի պատկերները մանրամասների մեջ չլինելով ամբողջության մեջ ուժեղ են: Նա այստեղ հետևում է իր ժողովրդին և չի սիրում **հիանալ իր ասածով**, նա հետամուտ է իր գլխավոր նպատակին — պատկերել կերպարը, պատմել անցքը, տալ բուն գաղափարը, ազդել գլխավորը ներկայացնելով:

Այստեղից է, որ Թումանյանի բանաստեղծություններն ու պոեմները շատ էլ

հագեցված չեն իր սեփական, լեզվական, ոճական գյուտերով, այլ կառուցված են ժողովրդական ոճի, լեզվի ֆակտուրայով:

Նա կառուցող ստեղծագործող վարպետ է, շարում է քարտաշի պատրաստած քարերը, բայց տալիս է իր ընդհանուր շենքը: Այս է Թումանյանի ոճի, լեզվի ժողովրդական լինելը:

Թումանյանը գնաց իր ժողովրդի ստեղծագործությունների ուղիով, բայց անմասն չմնաց այլ ժողովուրդների ստեղծագործության աղբյուրներից: Նրա բազմաթիվ թարգմանություններն ու փոխադրությունները ցույց են տալիս, որ համաշխարհային ողջ ժողովրդական ֆոլկլորը նրա զբաղմունքի առարկան է եղել: Եվ Թումանյանի ժողովրդայնությունը նրան դարձրեց հումանիստ, օպտիմիստ, ազգերի համերաշխության, համամարդկային գաղափարներով տոգորված բանաստեղծը: Բոլոր ժողովուրդներն այդպես են:

Այստեղ է նրա ուժը, նրա այն կենսունակությունը, որ հետագայում (մեր օրերում) նրան տալիս է նոր նշանակություն — համաժողովրդական և ինտերնացիոնալ: Այն ժողովուրդը, որ իր տանջանքների, հալածանքների «մոլթ աշխարհից» պայքարի, հույսի, պայքարի և հաղթանակի ուժով դուրս եկավ իր լուսավոր ազատության աշխարհը՝ նա հիշում է իր սև անցյալը և այդ անցյալի իր մեծ երգչին: Եվ այն գրականությունը, որ այսօր ազատության և կուլտուրայի մեծ օրն է վայելում, իր զարգացման, ստեղծագործական վերելքում միշտ աչքի առաջ կունենա ժողովրդային մեծատաղանդ բանաստեղծի վիթխարի գործը, որը ճանապարհի հարթեց ներկա գրական կուլտուրայի համար:

Սրտախոր թախծի, ցասման, մարդկային սիրո, հույսի, սպասման, ժողովուրդների եղբայրության, իմաստության, լավատեսության, և Խորհրդային իշխանությանը ջերմ ժպիտով ողջունող մեծ բանաստեղծը եկավ ժողովրդի հավիտենական սրտից ու հար կապրի այնտեղ:

«ՎԵՐՆԱՏՈՒՆ»

(Հուլիս)

Դեռ աշակերտ էի Թիֆլիսի հայոց Ներսիսյան դպրոցի, երբ մի օր Ավետիք Իսահակյանն ինձ ծանոթացրեց Հովհաննես Թումանյանի հետ¹:

Ես նրան դրանից առաջ շատ էի տեսել փողոցներում: Բաց շոկոլադի գուլնի վերարկուն, լայնեզր շլապան, բայրոնական լայն փողկապը հովին, գանգուր մազերն ու թեթև մորուքը երազուն աչքերի հետ, դրան ավելացնենք նաև բանաստեղծի հաստ գավազանը կռան տակին՝ հապճեպ քայլափոխը — այս ամենը իսկույն գրավում էին իմ բանաստեղծիս ուշադրությունը:

Եվ ահա մի երեկո ես և Ավ. Իսահակյանը նրա բնակարանում... Ավետիք Իսահակյանը ներկայացրեց ինձ՝ բանաստեղծին, իբրև նոր հանդես եկած

բանաստեղծի, հյուրընկալը ժպտաց և իսկույն ավելացրեց, որ «կարդացել է, ճանաչում է²»:

Իսկույն անցանք գրական հրատապ նորություններին, ապա որքան հիշում եմ՝ Թումանյանը կարդաց մեզ Լերմոնտովի «Մծիրի»-ի թարգմանությունը: Մենք դիտողություններ արինք, խոսեցինք Լերմոնտովի այդ պոեմի մասին³, բայց զգացվեց, որ բոլորս էլ շատ բան ունենք ասելու, որ գրական շատ ու շատ նոր խնդիրներ կան լուսաբանության կարոտ:

Առաջին հանդիպումն ինչ-որ մի բան որոշեց. երիտասարդ Թումանյանի և համարյա պատանի երկու այլ բանաստեղծի ստեղծագործական գարունը, նոր տենչանքները, գրականության, արվեստի սպասելիքների մեջ ինչ-որ մի նույնություն, որ ունեին նրանք: Ինչ էր այդ, հազիվ թե մենք կարողանայինք բացատրել ոչ միայն այդ երեկոյին, այլև մի քանի տարի անց այդ երեկոյից, երբ մենք հետզհետե ավելի հաճախ էինք հանդիպում իրար: Թումանյանը հաստատ ոտը դրել էր գրական ասպարեզ: Նա տվել էր իր երկու առաջին հատորիկները: Ավետիք Իսահակյանը դեռ չէր տվել իր առաջին պրակը, բայց արդեն տպագրվում էր «Տարազում» և «Մուրճում»: Ավագն ու առաջատարը Թումանյանն էր, զգացվում էր, որ նրա շուրջն է կենտրոնանում գրական նոր շարժումը: Թումանյանին մի փոքր նեղում էին աջ ու ձախից, Գրիգոր Արծրունին, «Մշակի» խմբագիրը, որ մի քանի տարի առաջ Թումանյանին ենթարկել էր խիստ ծաղրի⁴: Բայց երկինքը պարզվում էր, և Թումանյանի համար եղանակը գուշակում էր պայծառ օր: Թումանյանը բարձրանում էր:

Մի քանի տարի անց այդ օրերից, 900-ական թվականների սկզբին մեր հաճախակի հանդիպումները և գրական ձգտումների մոտիկությունն առաջ բերեց գրական հավաքույթների, տեսակցությունների մի ձև գտնելու ցանկություն: Ցանկությունը վերածվեց որոշ գաղափարի և այդ տրամադրությունները հանգեցին մի գրական կազմակերպության⁵, որի մեջ մտան այն բանաստեղծները, որոնք գիտակցում էին գրական նոր շարժման պահանջը: Եվ ցանկություն ունեին հավաքական աշխատանք տանել գրական ասպարեզում: Կազմակերպությունը մեծ չէր, այնտեղ մտան Ղ. Աղայանը, Հ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը և մի երկու այլ գրողներ⁶: Ղ. Աղայանը հրավիրվեց իբրև Թումանյանի մտերիմը, մեր բոլորիս սիրելի բարեկամը, գրականության մեջ իր առանձնահատուկ ժողովրդական ուղղությամբ և իբրև շիտակ ու անվեհեր հասարակական գործիչ, «երիտասարդ ծեր»: Նա մեր կազմակերպության «նահապետը» դառավ:

Թումանյանը գլխավորում էր կազմակերպությունը՝ իբրև նրա իրական ուժը, գրական մեծ արժեքը: Ավետիք Իսահակյանը կազմում էր այդ գրական կոլեկտիվի ոսկե ֆոնդը, իսկ ես դեռ «ձայն էի պահում» իբրև ապագա խոստացող և ամենից կրտսերը:

Թումանյանը ապրում էր հինգերորդ թե վեցերորդ հարկում, Բեհբուլջան փողոցի վերին մասերում, բուսաբանական լեռան ստորոտին⁷։ Այդ բարձր բնակարանի սենյակներից մինը մեր հավաքատեղին էր և տեղի բարձրության պատճառով, նաև Քրիստոսի աշակերտների «Վերնատանը» հավաքվելու և սուրբ հոգուց շնորհք ստանալու կատակով արած նմանությունը մեջ բերելով՝ կազմակերպությունը կոչեցինք «Վերնատուն»։

Ես հիմա հաշիվ եմ տալիս և այժմ ինձ համար ավելի պարզ է «Վերնատան» ստեղծման արդարացումը։ Դա հասարակ քմահաճույք չէր և ոչ էլ պատահմունք։

Հայ գրականությունը չէր սահմանափակվում «Վերնատան» մի քանի անուններով։ Շատ գրողներ կային Թիֆլիսում. Պռոշյան, Շիրվանզադե, Փափազյան, Նար-Դոս, Մուրացյան և այլն, որ «Վերնատան» անդամ չէին։

Լեռնից սկսած մինչև ժամանակակից ոչ գրող մարդիկ, թյուրիմացաբար այնպես էին պատկերացնում, որ Թումանյանի բնակարանն այցելողներից շատերը «Վերնատան» անդամ էին։ Դա իրականությունն է։

«Վերնատունը» խստորեն սահմանագծված էր, թեև ոչ կտրված ժամանակի գրականությունից և գրողներից։ Դա հպարտ մարդկանց ինքնառանձնացում չէր «աննշան» մարդկանցից։ Դա արվեստի ու գրականության բացառիկ, նույն ձգտումների ապա նաև ընկերական հատուկ կապերի մի կոլեկտիվ էր։ «Վերնատան» գրական երեկոներին այցելում էին որպես հյուր՝ Պռոշյան, Փափազյան, Նար-Դոս, Մուրացյան, Հակոբ Հակոբյան և մանավանդ գրականության հետ կապված այլ մարդիկ՝ ժամանակի ինտելիգենցիայից։

Ինչ էր «Վերնատան» ներքին էությունը, ինչո՞ւ առաջացավ այդ կազմակերպությունը։

«Վերնատան» անդամներն իրենց սահմանագծում էին Պատկանյանի և Նրա հետևորդների ազգայնական տենդենցիոզ գրականությունից։ Այն ժամանակն իսկ, թեև, շատ դժվարին էր տարբերել, վերնատանցիները զատում էին ազգային և ազգայնական կուլտուրաները։ Ապա նաև որոշ ձգտում կար՝ մանավանդ Թումանյանի և Ավետիք Իսահակյանի մեջ՝ վճռապես գնալու ժողովրդական ստեղծագործությունների ուղիով։ Աղայանն արդեն այդտեղից էր գալիս։ Ես նրանց միանում էի, ըստ երևույթին, շատ տարբեր թևանցիկ շարժումով, բայց վերջնական նպատակակետը միևնույն տեղը — ժողովուրդը։

Այստեղ, ահա, արժե այդ ընդհանուր կապի լուսաբանությունը տալ։ Իրոք. ինչ նմանություն մեր չորսի ստեղծագործությունների մեջ։ Այդ ավելի դյուրին է հասկանալ, եթե ես մեջ բերեմ մեր զբաղմունքների առարկան։

Մենք որոշել էինք ամեն շաբաթ տանը կարդալ կլասիկներից մեկի որևէ գրվածքը և Վերնատան գրական երեկոյին քննադատել, խոսել այդ մասին։ Մենք անցանք հունական տրագեդիան՝ Էսքիլես, Սոֆոկլես, Էվրիպիդես և այլն՝

բարեխիղճ, ուղղակի սեմինարական մեթոդով: Այնուհետև, մեր զբաղմունքների առարկան էին Շեքսպիրը, Գյոթեն, Բայրոնը, Հայնե, Պուշկինը, Լերմոնտովը և այլ կլասիկներ: Կլասիկների բարձր արվեստն իրենց ժողովրդային հիմունքներով այն պատճորմն էր, որի վրա միանում էին վերնատանցիները: Հետագայում ես գրեցի իմ «Կյանքի տեսիլ» պոեմը, որի նյութը ժողովրդական ավանդությունն է⁸:

Թումանյանը շարժիչ ուժն էր «Վերնատան»: Նախ և առաջ նա ուներ հարուստ գրադարան, առանձնակի սենյակ, հյուրասեր սեղան, ընկերություն տաքացնող զվարճախոսություն և, որ գլխավորն է, գրական-հասարակական ուժեղ դիրք: Այն ժամանակվանից իսկ արդեն զգացվում էր, որ Թումանյանի բնակարանը դառնում էր մի տեսակ գրական սալոն, գրական շարժման մի նոր կենտրոն, որի ֆոկուսը Թումանյանն էր:

Կլասիկները զարթնեցնում էին, ավելի ճիշտ՝ խորացնում էին եղած այն լայն հայացքները, որով վերնատանցիք սկսել էին իրենց գրականությունը:

Դա հումանիզմն էր, արվեստի բարձր որակի ձգտումը, ժողովրդայնության ուժը, գրական ինտերնացիոնալիզմը, համաշխարհայնությունը:

Թող այն հանգամանքը, թե մենք որքան բարձր գրականություն ստեղծեցինք այն ժամանակ, բանը ձգտումն էր, սկզբունքը, ուղղությունը:

Հավաքություններն անցնում էին աշխույժ, ուրախ և սրտալի: Որքան նախաձաշեր դառնում էին ճաշ, ապա երեկոյան թեյ և վերջը կեսգիշերներից շատ անց ընթրիք ու լուսաբաց:

Քանի անգամ է վիթխարի նահապետը նստած Թումանյանի ուղիղ դիմացը՝ Ասլանը իր Ասլան բալասի դիմաց (իրենց խոսքն էր այդ) որոտացել իր Քյորոզլին: Նահապետը դեռ թարմ էր, Թումանյանը թե էր առնում ավելի լայն թռիչքի համար, Ավետիք Իսահակյանը պատրաստվում էր բաց անելու իր հոյակապ Շիրակի դռները: Կլասիկներով ոգևորված, նրանց անունները կատակով փոխառած Թումանյանը՝ Շեքսպիր, Իսահակյանը՝ Հայնե, ես՝ Բայրոն, և մեր բոլորիս հոգևոր հայրը՝ Աղայանը իբր նահապետը, հետագայում իմացանք և լավ զգացինք, թե որքան դժվարին է եղել կլասիկների ճանապարհը, որով գնացել են նրանք, որքան հեշտ էր հիանալ նրանցով, բայց որքան անհասանելի են նրանք:

Բայց և վերջը հասկացանք, թե որքան, գոնե, ճիշտ ենք որոշել մեր ուղին:

Թումանյանի բնակարանը «Վերնատնից» հետո դառավ գրական ավելի լայն հավաքությունների՝ գրույցների, հասարակական խնդիրների շոշափման, հասարակական մտքի կոփման մի սալոն, ուր «Վերնատունն» ուներ իր հատուկ, առանձնակի տեղը: Թումանյանը շատ ավելի լայն և բազմակողմանի խնդիրների հետ կապեց իր կյանքը, դառավ իր ժամանակի գրական-հասարակական և ապա քաղաքական կենտրոնական դեմքը:

Հիսուն տարի է անցել Նշանավոր սատիրիկի մահից, բայց այսօր բոլորովին այլ հասարակական վիճակում, քան այն, որի մեջ հանդես եկավ նա նրա անունն ու գործը վեր են հանվում նոր Նշանակությամբ, նոր թարմությամբ... Շչեդրինյան սատիրայի անսպառ կենսունակությունը, նրա գրականության ահագին քաղաքական կշիռը երևում է նաև այն փաստից, որ ընթերցողների թվում կան այնպիսի մեծ մտածողներ և նոր աշխարհ կառուցողներ, ինչպիսիք են Մարքսը, Էնգելսը, Լենինը: Հայտնի է, որ Շչեդրինին շատ հիմնովին ճանաչում էր Լենինը և միևնույնը պահանջում էր նաև բոլոր բուլշևիկ գրողներից ու ժուռնալիստներից: Շչեդրինի կերպարները, սուր ծաղրը, ակտիվ խոսքը պետք էր գալիս ռեակցիայի օրերին մամուլի էջերում: Որովհետև ինչ է գեղարվեստական խոսքը, կերպարը, դա հաճախ ամենամեծ կրճատում, ամփոփում, սինթեզն է որևէ փիլիսոփայական, քաղաքական և այլ մտքի, ամենամեծ սուգգեստիվ միջոցը մարդկային հոգեբանության մեջ: 1912 թվին Լենինը գրում էր. «Ընդհանրապես լավ կլինի ժամանակ առ ժամանակ «Պրավդայում» հիշատակել, ցիտել ու մեկնաբանել Շչեդրինին և «հին» նարոդնիկական դեմոկրատիայի մյուս գրողներին»: (Լենին, հ. 29, էջ 75) ¹:

Լենինն ընդգծում էր Շչեդրինի ստեղծագործության ինդեպոնտական դեմոկրատական կողմերը: Նա խիստ մերկացնում էր լիբերալ բուրժուազիայի փորձերը՝ դուրս բերել Շչեդրինին իբրև բյուրոկրատիայի լիբերալ մերկացնող: Այդ մերկացումն արդարացի էր և շատ տեղին, որովհետև հենց նույն Շչեդրինն է եղել, որ իր կծու, ոչնչացնող ծաղրով հալածել է նույնքան և լիբերալներին, որքան և ռուս բյուրոկրատիային:

Ահա այսպիսի տեղ ունի Շչեդրինը համաշխարհային մեծ նախատեսողների ու մարտնչողների մոտ: Եվ նա այդ տեղն ունի որպես մարտական մտքի գեղարվեստական ձևավորող, կերպարող վարպետ, որպես ռուս գրականության մեջ ինդեպոնտական դեմոկրատիայի սատիրիկը, որ պահպանել է այդ գրականության փառավոր ավանդները, իբրև զինակից Դոբրոյուբովի, Չերնիշևսկու և մյուսների:

Շչեդրինն իր ժամանակի ամենալուսավոր միտքն էր, ամենահամարձակ քննադատը ռուս դաժան իրականության, մարտնչողը այդ իրականության վերացման համար: Նա իր գրողի վարքագծով արտահայտեց իր ժամանակի լավագույն մարդկանց ձգտումները և բարձր հնչեցրեց իր ժամանակի խղճի ձայնը: Շչեդրինն էպոխային գրող էր: Նրա ռեալիզմը դուրս էր գալիս իր ժամանակի շրջանակներից. դա նախագուշակող, նախատեսող ռեալիզմ էր: Շչեդրինը կապված չէր իր օրվա չարիքի վաղանցիկ խնդիրների հետ. նա

դարավոր չարիքի գրողն էր և իր տիպերով պատկերացնում էր մարդկային այնպիսի խարակտերներ, որ մտնում են համաշխարհային մեծագույն սատիրիկների՝ Սերվանտեսի, Սվիֆտի, Գոգոլի և այլոց ստեղծած անմահ կերպարների գալերեում:

Շչեդրինը սոսկ կյանքի փիլիսոփան չէր, այլև այդ կյանքի քննադատողն ու փոխողը: Նրա ռեալիզմի մեջ կան սոցիալիստական ռեալիզմի շատ տարրեր այնքանով, որ Շչեդրինի համար իրականությունը մի կանգնած, անփոփոխ բան չէ, այլ նա ունի իր շարժիչ ուժերը, որ տեղաշարժեր են կատարում և փոխում կյանքը: «Մի քաղաքի պատմությունը» ամենահամարձակ քննադատությունն է շչեդրինյան ժամանակի ցարական, բյուրոկրատական Ռուսաստանի և իր ժամանակի համար ամենահանդուգն գուշակությունն այդ իրականության փլուզման: Այդ հոյակապ սատիրայում Շչեդրինը նախաճաշակում էր հեղափոխությունը. — «Հյուսիսը մըթագնեց ու ծածկվեց ամպերով, այդ ամպերից մի բան սլացավ քաղաքի վրա, կարծես տեղատարափ, կարծես մորիկ: Ցասունով լցված նա սլացավ, քանդելով գետինը, դղրդացնելով, որոտալով... Թեև նա մոտ չէր, բայց օդը քաղաքում տարուբերվեց, զանգերն իրենք իրենց որոտացին, ծառերը փշաքաղվեցին, կենդանիները կորցրին իրենց և ընկան դաշտերը, չգտնելով ճանապարհ դեպի քաղաք: Նա մոտենում էր, և որքան մոտենում էր՝ ժամանակը կանգնեցնում էր իր վազը: Վերջապես՝ գետինը դողաց, արևը խավարեց, հիմարայինները բերանքսիվայր ընկան»:

Ուզոյում-Բուրչենն այդ մորիկի մեջ ձիգ արեց բերանից մի խոսք բաց չթողնել, «բայց հենց խոսքը բերանին էր, որ հանկարծ լսվեց մի ճայթուն և զզվելի սրիկան վայրկենապես անհետացավ, կարծես հալվեց օդի մեջ»:

Կաշկանդված մամուլի, բռնակալական Ռուսաստանի իրականության մեջ այս այլաբանական համարձակությունն իրոք մեծ էր: Եվ դա է Շչեդրինի մեծության բնորոշ գիծը: Նա իր ժամանակի մարգարեն եղավ, որ բարձրաձայն խարանեց, դատապարտեց, ծաղրեց. նա գուշակեց մեծ ապագան:

Եկավ այդ ապագան և նա գլուխ է խոնարհում մռայլ անցյալի մեծ զինվորի, մեծ մարտիկի գործի առջև:

«ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ»-Ը ՈՐՊԵՍ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

Երբ «Սասունցի Դավիթի» հազարամյա հոբելյանի հանրապետական հանձնաժողովն էպոսի վերնագիրն էր մշակում՝ մտքերի կարճ փոխանակություներից հետո հանգեց այն եզրակացության, որ «Սասնա ծռեր»-ի բոլոր ճյուղերի ընդհանուր վերնագիրը լինի «Սասունցի Դավիթ»:

Դա սխալ չէր և ոչ էլ պատահական: «Սասնա ծռերի» բոլոր ճյուղերն էլ՝ եթե լավ խորամուկս լինենք հիմնական սյուժեին, լավ որոշենք նրանց՝ այսպես ասած միջանցուկ գործողությունը, դոմինանտը բոլոր ճյուղերի թեման օտար բռնակալին դիմադրելու, երկիրը պաշտպանելու թեման է, թեև նրանք բովանդակում են նաև տարբեր սյուժետական մանր բազմազանություններ:

Այս պաշտպանական թեման, որ ամենից գերազանց ուժով հանդես է գալիս Դավթի ճյուղի մեջ, դառնալով մի տեսակ ապոթեոզ՝ բնականաբար այնքան է տիրապետում այս վեպի մնացած ճյուղերին, որ մարդու մղում է ընդունել «Սասունցի Դավիթ» վերնագիրը իբրև բնորոշ դրանց բոլորի համար, իբրև դրանց բոլորին իրար հետ կապող և բոլորի ներքին հիմնական գաղափարն արտահայտող մի վերնագիր:

Այս հիմնական թեման — պաշտպանականը — ստանում է ավելի մեծ, ուշագրավ նշանակություն, երբ մենք ետ ենք նայում և դիտում «Սասունցի Դավիթ» վեպին նախորդող մեր այլ հին վեպերը՝ հնության կարգով — «Տարոնի» վեպը՝ պարսիկների դեմ մղված կռիվների մասին, ապա ավելի հին «Պարսից պատերազմ» վեպը, նույն թեմայով և վերջապես ամենահինը՝ «Հայկ և Բել» վեպը՝ ասորեստանցիների դեմ մղված կռիվների մասին: Սրանց բոլորի հիմնական թեման դարձյալ պաշտպանականն է՝ ընդդեմ օտար տիրապետողների հանուն ժողովրդի ազատության և անկախության: Ազդվել է «Սասունցի Դավիթ» վեպը այս վեպերից, թե՛ անկախ է ստեղծվել արաբական արշավանքների ժամանակ՝ սա այս րուպեիս այնքան կարևոր խնդիր չէ, որքան այն հարցադրումը՝ հիմնական տենդենցը և մեթոդը, որով մենք պիտի մոտենանք մեր «Սասունցի Դավիթ» վեպի գեղարվեստական, ստեղծագործական արժեքի վերլուծման:

Ինչ հարցադրում — առաջադրանք կարող է լինել մեր այս վեպի լուսաբանման համար: Ամենազխաժոր հարցադրումն այն է, թե հանդիսանում է այս վեպը հայ ժողովրդի իրական պատմության ճշգրիտ արտացոլումը գեղարվեստական ձևով, ուրիշ խոսքերով իսկական էպոս է այն, թե ֆանտաստիկ պոեմ: Այս ռեալականությունը թեկուզ գեղարվեստական արտաքինով, **իրապես տեղի ունեցած** դեպքերի արձանագրումը՝ թեկուզ հեռավոր արձագանքների ձևով, շատ է նշանակալից և կարևոր: Դա հաստատում է շատ մեծ կարևորության մի փաստ, որ հայ ժողովուրդն ապրել է պատմական այդ շրջանը, պայքարել է, որ նրա հոգեբանության մեջ խոր կնիք է դրել այդ շրջանի պատմությունը, դարձել նրա «արյան պատմությունը», նրա աշխարհըմբռնման և փիլիսոփայության հիմքը: Իրական պատմությունից եկած վեպի նշանակության ծանրակշիռ կողմն էլ հենց այդ է: Եվ եթե բանասիրությունը մեծ ջանքեր է գործադրում իր ձեռքն եղած բոլոր միջոցներով հասնելու վեպի իրական պատմության աղբյուրներին, ապա նա կատարում է շատ արժեքավոր աշխատանք: Եվ մեր բանասիրությունն

անգնահատելի մեծ գործ է կատարել պրպտելով և հասնելով «Սասունցի Դավիթ»-ի պատմական իրականությանը և ճիշտ է որոշել նրա շրջանը — արաբական արշավանքների շրջանը: Այս վեպը կապված է արաբական շրջանի իրական պատմության հետ, ծագել է այդ շրջանում, սյուժետային գծով շատ ակներև պատկերում է տվյալ էպոխան և բանասիրական առումով նա իր գերազանցով, դոմինանտով արաբական շրջանի պատմական իրականության զուգահեռն է էպիկական — գեղարվեստական արտացոլմամբ:

Սակայն բանասիրությունը հետապնդելով վեպի պատմական իրականության կոնկրետ փաստերի լուսաբանումը, ավելի հակված է սահմանափակվել մի որոշ շրջանի (տվյալ դեպքում արաբական արշավանքների) մեջ: Բայց գեղարվեստական մի ստեղծագործության լուսաբանությունը չի կարող լիովին ենթարկվել բանասիրական մեթոդին: Մինչդեռ բանասիրությունը կառչում է փաստագրության և իրական պատմության կոնկրետ սահմաններին և դժվարությամբ է դուրս գալիս նրանցից՝ գեղարվեստական լուսաբանությունը գործ ունի մի ստեղծագործող ժողովրդի հոգեկան աշխարհի հետ, որը կազմվել է հազարամյակների ընթացքում, չի կարող ամբողջովին սեղմվել և տեղավորվել որոշ քարտեզի ու թվականների սահմանագծերի մեջ, այնտեղից ետ և առաջ չշարժվելու խիստ պայմանով: Հոգեկան աշխարհը մի կենդանի, ապրող ազդակ է: Եվ ահա մինչդեռ պատմական անցքը ֆիքսացիայի է ենթարկվում որոշ թվականի շրջանակում, այդ անցքի գեղարվեստական պատկերացումը ընդգրկում է դրան **Նախորդող** և **հաջորդող** շրջանների ողջ հոգեկան կուլտուրան, **դարերի կուտակումը**:

Իհարկե, բանասիրությունը միշտ ու բոլորովին էլ չի ենթարկվում թվականների ու փաստագրության հրամայական պահանջներին, նա ևս պրպտում է շղթայական գծեր մի վեպից մյուսը: Բայց այդ ամենով հանդերձ բանասիրության սահմանները նեղ են և այդտեղ է նրա ուժը պատմական կոնկրետ արմատները որոնելու շատ կարևոր խնդրի մեջ:

«Սասունցի Դավիթ» վեպը արաբական շրջանի արդյունք է: Պատմական աստառը շատ է ակներև, կոնկրետ և իրական (պատմության ու գեղարվեստական պատումի զուգահեռները համոզիչ կերպով իրար բռնում են:

Մենք չենք հարուցելու «Սասունցի Դավիթ» և մյուս նախորդ վեպերի նույնության կամ փոխանցումների կամ փոխազդեցությունների խնդիրը: «Հայկ և Բել» վեպի նմանությունը «Սասունցի Դավիթ» ակներև է սյուժետական գծով և ոգով: Անգամ մյուս վեպերի առնչությունը պարզ է: Եվ եթե նա անժխտելի է իբրև սյուժետային խնդիր՝ չի ստանում այն մեծ նշանակությունը, որ ունի «Սասունցի Դավիթ» սյուժեի մի աչքի զարնող հանգամանքը, որի վրա պետք է ուշադրությունը կենտրոնացնել: Ամենակարևորն այստեղ վեպի **տիպականությո-**

յունն է: Երկրի պաշտպանությունը Հայկ ու Բելից սկսած մնացել է հայ ժողովրդի բոլոր վեպերի հիմնական սյուժեն ու գաղափարը: Եվ «Սասունցի Դավիթը» մնալով արաբական արշավանքների պատմական փաստերի գեղարվեստական պատկերացումն անշուշտ կրել է իրեն նախորդող «Տարոն», «Պարսից» և իրեն զարմանալի նման «Հայկ և Բել» վեպերի ազդեցությունը, արձագանքել է իբրև օբերտոն իր հետ համընկնող նման վեպերի սյուժեներին: Եվ եթե «Սասունցի Դավիթը» չի ծագել «Հայկ և Բել» վեպից, չի ազդվել «Պարսից» և «Տարոնի» վեպերից, ապա նա շատ ուշագրավ կերպով որդեգրել է հայ ժողովրդի հիմնական թեման իր գաղափարով — պաշտպանական թեման, և «Սասունցի Դավիթը» իր գաղափարով և փիլիսոփայական թռիչքի բարձրությամբ, իր դիապագոնով, մի խոսքով իր էությամբ ոչ թե հայ ժողովրդի պատմության մի էպիզոդն է, այլ հայ ժողովրդի ողջ պատմությունը: Այս տեսակետը հիմնովին փոխում է «Սասունցի Դավիթ» վեպի տեղայնության գնահատականը: Թող որ բանասիրությունը ջանա ապացուցել, որ այս վեպը Սասնա վեպ է, կապված Սասունի աշխարհագրական, պատմական սահմաններին: Դա նրա արտաքին «փաստագրական» հանգամանքն է: «Սասունցի Դավիթ» վեպի բովանդակության ընդհանրությունը հայ ժողովրդի պատմության հետ, նրա տիպականության ընդհանրությունը «Հայկ և Բելից» սկսած մինչև ինքը, լինելով այդպիսին ժամանակների «երկարության գծով», ընդհանուր է Սասունի սահմաններից դուրս գտնված ողջ հայ ժողովրդի համար՝ «լայնության գծով»: Այլապես «Սասունցի Դավիթը» չէր դառնա այսօր ողջ հայ ժողովրդի սեփականությունն ու հիացման առարկան: Սա շատ ծանրակշիռ հանգամանք է, սա լայնացնում է վեպի մեջ որոնելիք հատկությունների սահմանը, առաջ է բերում նոր մտքեր, նոր հայացք է ստեղծում վեպի մասին: Էպոխայական և տեղայնական նեղ սահմանագծերը ջնջելով, մենք ազատվում ենք գնահատման անխուսափելի սահմանափակությունից և մոտենում նոր, լայն մասշտաբների: Եվ իրոք, Դավթի գրույցը մարցի ծերունու հետ, պատերազմի և «ագրեսորի» որոշելը, ժողովուրդների եղբայրության գաղափարի ըմբռնումը, Դավթի հրաժեշտի խոսքը մարցի զորքին, դեռ ավելին Փոքր Միերի խոսքը, որ ինքն աշխարհ կգա կրկին, երբ «աշխարհ մեկ էլ քանդվի, մեկ էլ շինվի» — այս բոլոր գաղափարները, որ այսօրվանն են և ապագայինը, որքան որ աշխարհի հինգ վեցերորդը դեռ «չի քանդված և շինված», ահա այս գաղափարները դարեր առաջ արտահայտել է հայ ժողովուրդը... Վեպը բարձրացնող այս երկու սյուները՝ Դավիթը և Փոքր Միերը — խոշորացնում են վեպի քաղաքական նշանակությունը, լայնացնում են նրա դիապագոնը, խտացնում են նրա պատկերացման գույները, ուժեղացնում կերպարները, վեպին տալիս են մեծ սուգգեստիվ ուժ: Եվ ապա սա դարձնում է

վեպը համաշխարհային սեփականություն, տալով այսպիսի մի լայն աշխարհափիլիսոփայություն:

Սա անհամեմատ ավելի մեծ նշանակություն ունի, քան վեպի «տեղայնական» և «էպոխայական» պրպտումները՝ «Սասուն» թե «Վան», «Դավիթ թե Գուրգեն», «Աստվածաշնչից թե Պարսից վեպից»...

Արդեն իսկ այս բարձր, բացառիկ նշանակության գաղափարայնությունը ինքնին հիմք է տալիս հայտարարելու, որ «Սասունցի Դավիթը» շատ ավելի լայն քարտեզ և ժամանակ է պարունակում:

Կրկնում ենք՝ «Սասունցի Դավիթը» հայ ժողովրդի պատմության մի էպիզոդ է, այլ նրա ողջ պատմությունը: Այնքան մեծ է նրա հոգեկան և մտավոր կուտակումը, այնքան մեծ կենսափորձի արդյունք է նա:

Մենք այսքան հանգամանալից կանգ առանք «Սասունցի Դավիթ» վեպի գաղափարախոսության վրա, միայն այն պատճառով, որ նրա այս հատկությունը դարձել է նրա արժեքավորման արտակարգ, ծանրակշիռ հանգամանքը: Եվ անկախ այն խնդրից, որ «Սասունցի Դավիթ» վեպը բացի այս գաղափարախոսական մեծ արժեքից՝ միաժամանակ ունի բարձր գեղարվեստական ձև, որի մասին կխոսենք առանձին — անկախ սրանից այս գաղափարախոսական վսեմությունը, բարձրությունը, համամարդկային մեծ նշանակությունն ինքնին արդեն գեղարվեստական այդ ձևին մեծ ուժ է տալիս, որովհետև բարձր գեղարվեստական ձևն այն ժամանակ և այն պատճառով է խոշորանում, երբ հազեցված է խոր, լայն, աղեկվատ բովանդակությամբ: Երբ իտալացի մեծահանձար արձանագործ Միքելանջելոն անտիկ կլասիկական ձևերին հաղորդեց իր դարի հումանիզմը — դրանով հասցրեց իտալական արվեստը նոր ու համաշխարհային բարձրության: Այդպես են բոլոր անմար հանձարները՝ Շեքսպիր, Բեթհովեն, Գյոթե, Պուշկին, այդպես են ժողովուրդները:

ՊԱՏԵՐԱԶՄ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԴԵՄ

Պատերազմը նոր չէ, որ վարկաբեկված, անիծված երևույթ է դառել աշխարհիս բոլոր ժողովուրդների աչքում: Իմպերիալիստական պատերազմը, որ բռնկվեց 1914 թվին իր բոլոր հետևանքների հետ միասին ծնեց նաև այդ ատելությունը: Դա եղավ նրա հակասությունը, նրան վերացնող անտիթեզը: Պատերազմի գաղափարի դեմ հանված «Պատերազմ պատերազմին» լենինյան հզոր լոզունգը տարածված է ամբողջ աշխարհի մեջ և սպառնում է խեղդել պատերազմը: Հակաֆաշիզմը, լայն մասսաների մեջ հետզհետե զորացող շարժումը ֆաշիզմի դեմ, այս րոպեիս մի այնպիսի ուժ է, որի չափերը հետո

կիմանան պատերազմի հրձիգները: Կապիտալիստական երկրների աշխատավոր մասսաները, ինտելիգենցիայի լավագույն ներկայացուցիչները՝ գիտնականներ, գրողներ, արվեստագետներ, մտածող և զգացող մարդը՝ դեմ են երկրորդ իմպերիալիստական պատերազմին: Եվ դա այն ժամանակ, երբ այդ պատերազմը նոր է բռնկվել... Այսպես չէր առաջին իմպերիալիստական պատերազմի սկիզբը:

Այժմ Հաբեշտանի, Իսպանիայի, Ավստրիայի, Չեխոսլովակիայի, Չինաստանի անցքերը մտածել են տալիս ամբողջ աշխարհի այն մասսաներին, որոնք նախ առաջին հերթին իրենք զոհ են դարձել պատերազմի արհավիրքներին: Բայց նրանք հլու զոհ չեն անգամ այժմ, երբ երկրորդ իմպերիալիստական պատերազմի սկիզբն է: Այդ մասսաները և ինտելիգենցիան ցույց են տալիս իրենց դիմադրական ուժը: Եվ այդ ոչ միայն գիտակցությամբ և խոսքով, այլ նաև գործով: Ակտիվ դիմադրությունը իմպերիալիստական պատերազմի բոլոր բարդ ու քողարկված ձևերին, ուրիշների միջոցով մղած սեփական պատերազմին և այլ բոլոր խորամանկություններին, այդ դիմադրությունն այն ուշագրավ փաստն է, որ պիտի արձանագրենք: Երկրորդ ուշագրավ փաստը՝ իմպերիալիստական, ֆաշիստական պետությունների երկյուղն է՝ բացարձակ «պաշտոնական» պատերազմ հայտարարելու:

Յինիկ, կեղծավոր, քողարկված պատերազմն արդեն սկսված է, բայց չի հայտարարված... Սակայն նա, ով զգում է իր կաշվի վրա պատերազմը, նա, ով զոհ է դառնում պատերազմին, քայքայվում տնտեսապես, մեռնում ֆիզիկապես՝ նա շատ լավ գիտե, որ պատերազմն հայտարարված է: Դա Հաբեշտանի, Իսպանիայի, Ավստրիայի, Չեխոսլովակիայի, Չինաստանի ժողովուրդներն են, նաև ֆաշիստական երկրների կռվող զորքերի գիտակից ու գիտակցող մասերը:

Այդ պատերազմը, որ սկսել է ֆաշիզմը ու սպառնում է հետզհետե արժարժել և փորձում է նաև փաթաթել մեր մեծ Միության վզին՝ հղի է շատ անախորժ անակնկալներով՝ հենց այդ արժարժողների և փորձողների համար: Կա մի սարսափելի պոտենցիա, որ պիտի հայտնվի այդ պատերազմում, դա ամբողջ աշխարհի աշխատավոր ուժերի գիտակցությունն է, որ արդեն սկսել է արթնանալ և վաղը աչքը բաց կանի բոլորովին: Դրա վրա աշխատում է ոչ միայն ֆաշիզմի դեմ լարվող ուժը, հակաֆաշիստական միտքը և գործը, դրա վրա աշխատում է ինքը ֆաշիզմը, որովհետև պատերազմն ինքն իր հակասությունն է:

Մենք մեր ձեռները չենք ծալի ֆաշիստական պատերազմի առաջ, մենք կլարենք մեր բոլոր ուժերն այդ պատերազմի դեմ՝ ամեն կերպ ամրացնելով առանց այդ էլ ամուր ու սպառնալից մեր Կարմիր բանակի դիմադրական ուժը: Մենք չենք թույլ տա մեզ ընկնել ֆաշիստական պատերազմի անակնկալների մեջ: Մենք չենք տուժի այդ պատերազմում, որովհետև մենք կանգնած ենք

պատերազմի դեմ, մենք կաշտպանենք խաղաղությունը, մեր պատերազմը կլինի ֆաշիստական պատերազմի դեմ, մենք կհաղթենք, որովհետև ֆաշիստական պատերազմի դեմ է, մեր ողջ խորհրդային երկիրը, դեմ է մեզ հետ միասին նաև ամբողջ մարդկության լավագույն մեծամասնությունը:

ՄԻ ՖԱՆՏԱԶԻԱ «ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԹԻ» ԱՌԻԹՈՎ

Պատահե՛լ է ձեզ տեսնել հանճարը... Ա՛յ այնպես, մոտիկ, մի քանի քայլ հեռու, կենդանի ձեր առջև: Հանճարը, որի մասին լսել եք, կարդացել, երազել եք և չեք հավատացել, որ կտեսնեք, ավելի՛ն, որ չեք կարողանալու ըմբռնել, որ նա կարող է գոյություն ունենալ իրականության մեջ:

Բայց ահա նա ձեր առջևն է, և նա կատարում է իր մեծագործությունը՝ հատուկ միայն հանճարին: Եվ դուք պետք է տեսնեք, թե ինչպես է կատարում այդ մեծագործությունը ինքը հանճարը և ինչ բան է այն:

Իմ հիշողության մեջ զարթնում է մի ընդարձակ դահլիճ: Երեկո է: Դահլիճում լցված է երաժշտասեր մի հասարակություն և սպասում ջութակահարին, որ ահա մի տասը ռոպեից հետո պիտի սկսի իր համերգը: Բեմի վրա, որը դատարկ է և միայն մի դաշնամուր կա երկու աթոռի հետ, պիտի կատարվի այդ հանճարի գործը: Ահա ամենքն այն կողմն են նայում: Այնտեղ մի դուռ կա, որ եթե բացվի պիտի ներս մտնի անհավատալին, «հրաշքը»... Դահլիճը լուռ է, կարծես հեքիաթի քարացած քաղաքի մարդիկ են: Եվ իրոք, ոչ ոք չի խոսում, ոչ ոք՝ չի նայում ուրիշ կողմ, ամենքը երազանքի մեջ են, ուշքները գնացած դեպի մի երևակայական հրաշալի աշխարհ: Իրոք որ սրբազան լռություն: Մի տեսակ ճնշում, քաղցր ճմլում է մտել սիրտդ, դառել ես հեզ, բարի, վերացած ես, զգում ես մի արտակարգ ուրախ սպասում: Սպասում ես գեղեցկության: Դահլիճը լուռ է, կարծես դատարկ:

Հանկարծ ամբողջ դահլիճը մի բան լցվեց, մի հևք է արձակում դահլիճը: Հա՛, ինչ եղավ, նա է, ներս եկավ... Նա, Իզային... Նսկայամարմին, թանձր հոնքերն աչքերին իջած, բաշը ճակատին թափած, մի փոքր մռայլ, ստեղծագործության տենդի մեջ, ինքն ևս անհանգիստ, ինքն ևս սպասման մեջ:

Մի թեթև ծափահարություն, որն իսկույն էլ կտրում է հուզմունքից և անպատշաճությունից (ինչ ժամանակն է, և ո՞ւմ): Երագի մեջ տեղավորվում է նվագակցող դաշնակահարը, և Իզային առաջ է գալիս դեպի ռամպան: Եվ այդ անբիծ լռության մեջ, երբ շուրջդ նստած է հոծ բազմությունը, վառվում են լույսերը, բարձրանում են սյուները, դիմացդ նկատվում է էստրադան — այդ

ամբողջ **իրականության** մեջ, սովորական, հասարակ, ըմբռնելի իրականության մեջ հանկարծ սկսվում է արտակարգ, երբեք կյանքումդ չլսած անհավատալի մի հնչյուն, հնչյունների մի պար, մի կախարդիչ խաղ: Այդպիսի հնչյուններ չես լսել, այդպիսի նվագ չես պատկերացրել, այդպես մարդը չի կարող նվագել: Դող է անցնում ողջ մարմնովդ, հաճելի, բարձրացնող մի դող, և սկսում ես ճախրել ինքդ, սլանալ այդ նվագողի հետ: Նա քեզ թցնում է և տանում այնպիսի մի ֆանտաստիկ աշխարհ, որ մի քանի րոպե առաջ քեզ համար հրաշք էր միայն, բայց հիմա **իրական** է արդեն: Եվ հիմա էլ, երբ այդ հրաշալի հնչյունների կախարդիչ պարը, որ կատարվում է քո աչքի առջև, այդքան իրական, այդքան իսկական, ո՛չ երազում, այլ արթնության մեջ, շարունակ հարց ես տալիս շլացած և զարմացած. «միթե կարող է այսպիսի բան տեղի ունենալ»...

Ահա դա է հանճարը, անկարելին կարելի է դարձնել, կտրել, անցնել անանցանելին, խիզախել անդիմադրելին, հաղթել և տիրանալ այն բարձունքին, որ սովորական ուղեղի համար «խենթություն է, «գծություն»: Սըխրագործություն...

Նույնը չես զգում, երբ դիտում ես Միքելանջելոյի Մովսեսը, այդ փոթորկալի կերպարանքը, որի մեջ կարծես կայծակ ու ամպրոպ են ապրում և հիմա կվերկենա այդ մարդը, և կսկսվի փոթորիկը: Այդ ալեկոծ մորուքը, այդ շանթող աչքերը, այդ գալարվող մկանունքները: Հանճարի «խենթություն» է այդ արձանը, դեռևս չգործված ժամանակ խենթություն կլիներ մտածել ձեռնարկելու այդպիսի մի գործ: Դա «անկարելի» է սովորական առօրյայի մեջ:

Տաղանդը գործ ունի սովորականի հետ, հանճարը բացառիկի: Տաղանդը զգուշանում է, հանճարը խիզախում: Այնտեղ, ուր տաղանդը կանգ է առնում իբրև վերջին սահման, հանճարն սկսում է: Այդպես է կռվի դաշտում, այդպես է քաջը, այդպես է գյուտարարը, այդպես է հերոսը: Այդպես անցավ Ալպերը արտակարգ Սուվորովը¹: Այդպես կտրեց անկարելի, հեքիաթային Սառուցյալ օվկիանոսը Չկալովը²: Հանճարի մեջ կա ինչ-որ թռիչքային, սլացիկ հատկություն: «Ստեղծագործություն»: Այսինքն չկար մի բան և ահա կա: Հին դարերում դա գերբնական էր, հրաշք, մեզ համար հիմա դա արտակարգ է և հանճարեղ: Հին ժամանակ դա աստծուց էր, մեզ համար բնությունից և հասարակությունից:

Ահա ձեզ մի հասարակություն, ժողովուրդ, որ ապրում է արաբական տիրակալների սպառնալիքի տակ, երբեմն հարկատու, երբեմն ըմբոստ, բայց միշտ կանգնած մի մեծ դժվարության առաջ — ուժեղ թշնամու առաջ:

Ավելի շատ փորձ ես անում լեզու գտնել նրա հետ — հարկ ես տալիս, մտածում ես **սովորական** հնարքով ազատվել նրանից: Հնար չկա, հնարը օգուտ չի բերում, բռնակալը ստրկացնում է քեզ: Ըմբոստանալը թվում է շատ դժվար, երբեմն էլ անկարելի, իսկ երբեմն էլ հրաշք: Եվ ահա մի երիտասարդություն, մի

խումբ, անգամ մի մարդ, մի խութեցի ձեռնարկել է ուզում ապստամբել ահավոր, բազմաթիվ թշնամու դեմ: Նրան զգուշացնում են, նա հակառակում է, չի լսում, «թարսվում է»: Նա մի գործ պիտի կատարի, որ հավասար է խենթության: Նա «խելքը» կորցրել է: Կորցրել է սովորական կարգի «խելքը» և ձեռք է բերել արտակարգ վիճակի խելք: Նա զգում է, հասկանում, որ ժողովուրդը կարող է հաղթել, նրա ուղեղում պարզ պատկերացված է ուժերի իսկական դասավորումը, գիտե շեշտակի հարվածի տեղը և տեսնում է հաղթությունը: Նա հանձար է, ստեղծագործող: Նրա համար այդ անիրական հաղթությունը իրական է և այդ «խենթությունը» խելացի: Նա «շիտակ» չի գնում, «ծուռ» է գնում, նա «համաձայնող» չէ, այլ «հակառակ», «թարս»: Եվ ահա, երբ նա պիտի սկսի իր հարձակումը նրան կոչում են «ծուռ»: Եվ հանդիմանում են, թերևս խանգարելու փորձեր կատարում (Վախլան Վերգո): Նրան զգուշացնում են (Ձենով Օհան), բայց նաև քաջալերում են (Քեռի Թորոս): Սակայն երբ նա կատարում է «անհնարինը», երբ թշնամուն դուրս է շարտում երկրից, նրան հասկանում են, համակրում և եթե անվանում են «ծուռ», արդեն բարեմիտ ժպիտով և համակրանքի, սիրո զգացմունքով: Այժմ արդեն «ծուռը» նոր նշանակություն է ստանում, «ծուռը» դառնում է «շիտակ», «հակառակը» «ուղիղ»: Այժմ խենթություն, անմտություն չէ հերոսի կատարածը, այլ մեծ խելք, իմաստություն — հանձար:

Բայց այժմ տեղի է ունենում մի այլ հոգեբանական մետամորֆոզ: Հերոսի ներքին դրդիչները — դա նույն ժողովրդական զանգվածների սեփականությունն է: Զանգվածներն էլ ունեն նույն գծերը, ինչ որ իրենց հերոսը: Զանգվածներն էլ կկատարեն այդ «հրաշքը», նրանք էլ են հերոս, հերոսը միայն կազմակերպեց, դրդեց, առիթ տվեց, որ զանգվածների հոգու մեջ զարթնի սխրագործության պոռթկումը, ժողովուրդը վեր կենա, կատարի այն գործը, որ իր հոգու մեջ իսկ արդեն ձգտում էր կատարել: Չի կարող լինել համակրանք դեպի մի «հերոսի» գործ, որ հասկանալի չէ, ցանկալի չէ, իսկապես հակառակ է ժողովրդին: Հերոս է ժողովրդի հերոսը միայն:

Մեծ Միերն ու Դավիթը «ծուռ» են Իսմիլ խաթունի համար ևս: Իսմիլը զգուշացնում է Մելիքին Սասնա «ծռերից», զգուշանում են Դավթի «ծուռ» վարմունքներից նաև մատաղ անող սասունցի ժամավորները: Բայց գերագույն օրհասական ժամերին մի կողմի համար Դավիթը պատուհաս է, ատելի «հակառակ», մյուս կողմի համար սիրելի «ծուռ», սիրելի «հակառակ» — հերոս:

Սասնա ծռերը նույն Սասնա ժողովրդի ստեղծագործությունն են. դա ինքը ժողովուրդն է իր հերոսների մեջ: Սասնա «ծռերը» նույն «ծուռ», այսինքն բռնակալին հակառակող, ըմբոստացող, չհաշտվող ժողովուրդն է, որի մեջ առաջ է ընկնում հերոսը, տանում է իր ետևից ավանգարդին, և ապա ամբողջ

ժողովրդին: Հերոսի կազմակերպող, ստեղծագործող, տանող, գրավող հատկությունը համընկնում է ժողովրդի հոգեկան շարժումներին և մեկը պայմանավորում է մյուսին, հասկանալի դառնում համակրանքը, հերոսին հետևելը, նրան հերոսացնելը:

Սասնա ծռերի մեջ սակավ են նկատվում հին դյուցազնական վեպից եկած և մնացած այն «խուլական» հատկությունները, որոնց մասին խոսում է Մովսես Խորենացին հին աշխարհի հսկաների բնավորության գծերը նկարագրելիս: Այդ տարերային խուլականությունը, բնության արհավիրքների սարսափի և անմոտության տպավորությունը (հեղեղ, հրաբուխ, երկրաշարժ, փոթորիկ), որ գալիս է դյուցազներից — Սասնա ծռերը զերծ են արդեն: Նրանք անմիտ և տարերային խուլականություն չունեն: Նրանք արտակարգ ուժի տեր մարդիկ են և իրենց ուժը գործադրում են որոշ, մտածված նպատակի համար: Անգամ Սասնասարի և Բաղդասարի մենամարտը, Խանդութի և Դավթի մենամարտը և նման ընդհարումները բացատրված են ժամանակի հասկացողություններով: Սասնա ծռերը իրենց գործերի մեջ ցուցաբերում են մտածողություն, ընդունելի, հասկանալի շարժառիթ և երկաթե կամք: Սիս այդ երկաթե կամքն է, որ մեծ դժվարությունների առաջ հանդես գալով թողնում է «անմտության» տպավորություն:

Սասնա «ծռերը» քաջեր են, «գզեր», «դալիներ» (աղբբեջաներեն), безумцы, նրանք հանդես են բերում безумство храбрости-ը, որը երգում է Մաքսիմ Գորկին³: Գերմանացիք ասում են толкѹн (խենթ, քաջ):

Լոմբրոզոյի «Հանճար և խելագարություն»⁴ թեորիան չընդունելով, մենք կարող ենք վերոհիշյալ մտքով մոտեցնել հանճարը «խենթության», ստեղծագործական խիզախության, արտակարգության և անվախության, համարձակության հետ: Սասնա ծռերի քաջությունն ունի նաև մի այնպիսի հատկություն, որ բարձրացնում է նրանց մինչև ազնիվ հերոսությունը: Դա նրանց քաջագործությունների շարժառիթն է ու նպատակը: Նրանք առյուծների, ավազակների և թշնամի բռնակալների դեմ են գործադրում իրենց քաջությունը: Ոչ մի ինքնանպատակ քաջագործություն:

Սիս Սասնա ծռերի այն «ծուռ» հատկությունները, որոնց մասին երբեմն թյուրիմաց բացատրություններ են տրվել մեզանում, և որը պետք է մեր կարծիքով փոխել: Ժողովուրդը նրանց չէր ծաղրի, չէր վատաբանի ոչ մի անպատշաճ բառով այն ժամանակ, երբ այնքան ջերմ սիրով և գուրգուրանքով խոսում է իր հոգեզավակների — Սասնա հերոսների մասին:

«ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹԸ» ԲԱԶՄԱԴԱՐՅԱՆ ԿՅԱՆՔԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

«Սասունցի Դավիթը» հայ ժողովրդի պատմությունն է, նրա աշխարհայացքը, նրա աշխարհփիլիսոփայությունը: Նրա պատմությունը — սկզբի օրերից մինչև վերջ: Եվ սկզբից մինչև վերջ — որովհետև այդ պատմությունը տրված է գեղարվեստական ձևով, մի ձև, որ հնարավորություն է տվել հայ ժողովրդին իր պատմության ողջ սանդուխի որոշ աստիճանների վրա պատահած որոշ ուժեղ և տպավորիչ դեպքերին տալ ավելի լայն ժամանակների մեծ **ընդհանրացումներ**: Արաբական շրջանի երեքդարյան դեպքերը և նրանց խոր տպավորությունները քիչ են տալու այն մեծ ընդհանրացումները, որ կան «Սասունցի Դավթի» մեջ: «Սասունցի Դավթի» **խտացումների** համար հարկավոր է ավելի երկար ժամանակների կյանք և փորձ:

Արդեն իսկ խնդրի փաստական կողմը խոսում է հոգուտ այս մտքի: Արդարև «Սասունցի Դավիթը» արաբական արշավանքների գեղարվեստական պատկերավորումն է, եթե մենք կամենանք ոտ դնել պատմության մի որևէ իրական, կոնկրետ հողի վրա: Արաբական արշավանքները ուժեղ կերպով ներգործեցին ժողովրդի հոգեբանության վրա: Տվեց էպոսան հերոսական դեմքեր ու դեպքեր, և ժողովուրդը երգեց: Երգեց այն, ինչ որ արտակարգ էր, բայց և դրանից անկախ ժողովուրդն ինքը վեր կացավ, մտավ ասպարեզ, փրկելու իր գոյությունը, երկիրը, անկախությունը: Դա ժողովրդական պատերազմն էր, օրհասական, վճռական, ժողովրդի վճռով **Հայրենական պատերազմը**:

Անշուշտ, հայրենիքի անկախության պայքարը չէ միայն «Սասունցի Դավթի» նյութը: Էպոսն ընդգրկում է լայն և բազմազան սյուժե: Նա պատկերացնում է հայ ժողովրդի շինարարությունը, աշխատանքը, կենցաղի անվերջ փառանքներ, նաև խաղաղ կյանքը: Բայց դժվար չէ նկատել, որ էպոսի չորս ճյուղի մեջ տրված է արտաքին թշնամու վտանգը՝ երբեմն թուլացող, երբեմն ուժեղացող ալիքով: Եվ Գազիկ թագավորը, և Սանասար-Բաղդասար եղբայրները, և Մեծ Միերը, և Դավիթը, և Փոքր Միերը ասպարեզ են կանչվում կռվելու երկրի պաշտպանության համար: Սա հիմնական թեման է, էպոսի դոմինանտը, միջանցուկ գործողությունը (сквозное действие): Արդեն իսկ հայ ժողովրդի ծագման ավանդությունը, որ տալիս է Մովսես Խորենացին, երկրի անկախության պաշտպանության թեման է: Ասորեստանցի հսկա Բելի բռնությունից հեռացած բազմաթիվ ցեղերի հետ հեռացավ նաև հայ ժողովուրդը իր նահապետ Հայկի հետ, եկավ մի բարձրավանդակ երկիր և հայրենիք ստեղծեց: Բելը պատգամ ուղարկեց Հայկին թե «գնացիր բնակվեցիր ցուրտ սառնամանիքի մեջ, լավ կանես, որ քո սառն հպարտությունը թողնես և գաս հանգիստ ապրես իմ

ընդարձակ երկրի մեջ»¹: Հայկը խիստ պատասխանով ետ դարձրեց պատգամավորներին Բաբելոն: Բելը զայրացավ Հայկի այս պատասխանից և մեծ զորքով եկավ նրա վրա: Բզնունյանց ծովի ափին հանդիպեցին իրար, և Հայկը մենամարտի դուրս գալով Բելի հետ նետի հարվածով ցած գլորեց հսկային, ցրիվ տվեց նրա զորքը փրկելով երկրի և իր ժողովրդի անկախությունը: Սա հայ ժողովրդի ծագման էպոսն է, որ ֆիկսացիայի է ենթարկված հինգերորդ դարում: Այսպես է սկսվում հայ ժողովրդի պատմությունը... Բայց ինչպես է շարունակվում... Ահա և մյուս վեպը — «Պարսից պատերազմի» վեպը, որ պատմում է Փավստոս Բյուզանդը չորրորդ դարում: Դա մի վեպ է Մուշեղ Մամիկոնյանի սխրագործությունների մասին, նրա դիմադրական կռիվների մասին ընդդեմ Հայաստան արշավող պարսիկների: Մի ուրիշ վեպի մեջ — «Տարոնի պատերազմը» վեպում, որ պատմում է Հովհան Մամիկոնյանը, ուր հանդես են գալիս Մուշեղ Մամիկոնյանը, և իր ժառանգները Գայլ Վահան, Մանվել և Վարդան դարձյալ ընդդեմ պարսից լծի: Միշտ հարձակում մեր երկրի վրա, միշտ պաշտպանություն երկրի ազատության: Սա է հիմնական թեման: Եվ ահա պրոֆեսոր Մ. Աբեղյանի հիշած այս վերջին երկու պատերազմների վեպերը, որոնց վրա համարձակություն են վերցնում ավելացնելու գլխավորապես Հայկ և Բելի վեպը՝ իրենց գլխավոր թեմաներով — երկրի անկախության և ազատության պաշտպանությունը ընդդեմ օտար նվաճողների — այն սկզբնական աղբյուրներն են, որոնցից մեծապես օգտվել է «Սասունցի Դավիթ» վեպը²: Իսկ Հայկ և Բելը ուղղակի ձևած է Դավիթ և Մարա Մելիք անձերի վրա, ուղղակի կոչ է անում նույնացնելու իրեն հետ Դավթից շատ և շատ դարեր առաջ հայ ժողովրդի ստեղծած դյուցազնական այս վեպը...

«Սասունցի Դավթի» սկզբնաղբյուրների գոյության մասին վկայում են ոչ միայն Հայկն ու Բելը: Մեծ Մհերի և Իսմիլ Խաթունի զուգահեռը մենք տեսնում ենք Արա և Շամիրամ վեպի մեջ: Փոքր Մհերի նման սյուժեն *համընկնում* է Մասիսում փակված Արտավազդի վեպի հետ: Մովսես Խորենացու պատմած այս վեպերը փաստական տվյալներ են «Սասունցի Դավթի» հնության: Մի ընդհանուր վեպ կամ վեպեր են դրանք, որ գալիս են հայ ժողովրդի ծագման ավանդություններից մինչև արաբական շրջանը — և այդ շրջանի պատմական դեպքերի շատ ուժեղ տպավորության տակ հիմնովին կերպարանափոխվում, ընդունում նոր սյուժե, մշակվում և վերջնականապես հաստատվում իբրև նոր վեպ արաբական շրջանի: «Սասունցի Դավիթը» վերջնականապես ձևավորվեց ուրեմն արաբական շրջանում:

Այս խորին հնությունը, էպոսի ծագման և զանազան մետամորֆոզների շղթան, այս Հայկ ու Բել, Դավիթ ու Մարամելիք զուգահեռները կամ նույնությունները էպոսին տալիս են շատ մեծ արժեք: Հայկից սկսած

պարսկական պատերազմներով շարունակած և Դավիթ—Միերով վերջացած այս մեծ վիպաշարի հիմնական գաղափարը ուրիշ ոչ պակաս հիմնական թեմաների շարքում պաշտպանականն է։ Այս հիմնական գաղափարը ավելի ցայտուն է դարձնում, հասցնում մինչև տրագիկական պաֆոսի այն մյուս գաղափարները, որ խորացնում են էպոսի նշանակությունը։ Դա շինարարական կուլտուրայի, աշխատանքի և խաղաղ ստեղծագործության—**աշխարհի շենացման** գաղափարն է, խաղաղության, **ժողովուրդների եղբայրական մերձեցման**, **աշխարհը քանդելու և նորից շինելու գաղափարներն են**, հանուն որոնց և ժողովուրդը պայքարում է, պաշտպանում իր գոյությունը։ Երկիրը պաշտպանվում է հանուն այսպիսի բարձր գաղափարների։ Սա արժեք է և շատ մեծ։ Էպոսի մեջ երևում է բազմադարյան կյանքի փորձ։ Այդ երկարատևությունն է այն դիպագոնը, որ հնարավորություն է տվել հայ ժողովրդին մտածել այս աշխարհի մասին և ստեղծել իր փիլիսոփայությունը։

Էպոսում դրած այս գաղափարները, այս փիլիսոփայությունը չէին կարող պարփակվել պատմության մի էպիզոդի մեջ։ Նմանապես այսքան մեծ կյանքի և հոգեկան աշխարհի այսքան հարստությունը չէր կարող ծնունդ լինել մի գավառամասի։ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի քարտեզը և ժամանակամիջոցը շատ լայն է ու երկարատև։

«Սասունցի Դավիթը» ժողովրդական էպոս է, հոգով ու մարմնով, և էպոսի հերոսներն այնքան են բարձրացել իրենց ներքին աշխարհով, այնքան են դուրս եկել տեղից և ժամանակից, որ դառել են միանգամայն ուրիշ որակ։ **Թշնամու զորքի մեջ տեսնել աղքատ ու խեղճ մարդկանց, աշխատավոր մարդկանց մի ժողովուրդ, մտածել և հասկանալ, որ դրանց զոռով են կռվի բերել, և բերողը թագավորն է, գաղափարապես միանալ թշնամի զինվորի հետ, համաձայնվել, որ նրանք բարեկամներ են և նրանք—այս հայը և մըսրցին ունեն ընդհանուր թշնամի—մըսրցի Մելիքը—սա մի որևէ իշխանի և իշխանական դասի իդեոլոգիա չէր կարող լինել և մի որևէ կոնկրետ իրական դեպքի ժամանակ չէր կարող արտահայտվել⁴։ Որ աշխարհը նեղ է արդարություն որոնողի համար, որ կռվելով ու հաղթելով էլ ժողովուրդները չեն կարող երջանիկ լինել, որ պետք է գտնել ուրիշ ելք, որ աշխարհը վատ է շինված և նա կարիք ունի մի անգամ հիմնովին քանդվելու և նորից շինվելու⁵։**

Այս գաղափարը, այսօրվա և վաղվա այս գաղափարը չէր կարող պարփակվել մի կոնկրետ մարդու, իրական մի կարճ շրջանի — թեկուզ երեք դարու մեջ։ Այս գաղափարները պահանջում են լայն ժողովրդական մասսաների բազմադարյան մտածողությունը։ Այս գաղափարները մշակել է ժողովուրդը «Հայկից» մինչև վերջին դարերը։ Եվ այս գաղափարներով հայ ժողովուրդը տվել է իր տիպիկ պատմության գերագույն իմաստությունը։

Սանասար-Բաղդասարին հետևող Մեծ Միերը, ապա Դավիթը և Փոքր Միերը ունեն զարգացման մի գիծ: Սկզբնական հերոսներն ավելին են տարերային և խղիական, հետևյալները ավելի մարդկային և բանական: Մինչ Սանասարն ու Բաղդասարը դուրս են գալիս քաջագործություններ անելու, Միերը և Դավիթը իմաստ, գաղափար են դնում այդ քաջագործության մեջ: Նրանք ուժի մեքենաներ չեն, չեն կռվում սխրագործության համար, ուժերը չափելու սնափառության համար, այլ միշտ մի որևէ ընկերական, հասարակական բարիքի համար: Նրանք «ծռեր» են, այսինքն «թարս», «հակառակ»: Հանուն ինչո՞ւ: Միշտ հանուն մի արդար գործի: Եվ այդպես էլ շարունակ նրանց, Սասունի հերոսներին ծուռ են կոչում ոչ միայն թշնամիները, այլև հայրենակիցները: Եվ մի կողմը ատելությանմբ, մյուսը՝ սիրով, և հերոսները այդ մականունը լսում են առանց վիրավորվելու, առանց անդրադառնալու:

Մի քանի անձնավորությամբ էպոսը պատկերավորել է ամբողջ հայ ժողովուրդը: Դա մի սքանչելի խտացում, ընդհանրացում է: Ինչպես վերևը նշեցինք՝ հերոսները շատ են հեռացած մի դարաշրջանից, շատ են տարածված պատմական երկարաձիգ ժամանակների մեջ: Նրանք հազարամյակների ներկայացուցիչներն են: Ի՞նչ է ներկայացնում Ձենով Օհանը: Դա նախ և առաջ շատ ռեալիստորեն գծված տիպ է: Բարդ է նա — ինչպես ժողովուրդը: Նա արդյունքն է հայ ժողովրդի դառն ու խրատական պատմության: Նրա մեջ խտացած է հայ ժողովրդի պատմության նեղ ու դաժան մոմենտների — դարերի իմաստությունն ու հեռատեսությունը: Նա տան մեծն է, տան տերը, ժողովրդի հոգսը քաշողը: Եվ եթե Դավիթը «գծություններ» է անում՝ Ձենով Օհանը պարտավոր է մտածել այդ մասին, հոգալ, որ տան «ծուռ» տղան մի որևէ փորձանք չբերի տան գլխին — ժողովրդին: Դավթի շատ պետքն է ինչ կլինի իր վարմունքների հետևանքը: Ո՞վ է պատասխանատու նրա քայլերի համար — իհարկե, Ձենով Օհանը, ժողովուրդը: Ձենով Օհանի այս պատասխանատվության զգացմունքը, կյանքի դառն փորձը նրան դարձրել է զգուշավոր: Նա իսկույն չի բռնկվում Դավթի նման, չի քաջալերում իսկույն Դավթին, որ սա գնա իր «կռվարար» գործի ճամփով: Ձենով Օհանը սիրում է Դավթին, սիրում է ժողովրդին, սիրում է երկիրը և եթե համաձայնվում է հարկը տալ թշնամուն, այդ անում է բռնադատված և միմիայն մի նպատակով — որ ժողովրդին փրկի կոտորածից: Նա պահպանում է ժողովրդի կյանքն անշահախնդիր հոգով, ինչքան իր խելքն է կտրում: Բայց այդ բոլորը մի որոշ չափով:

Առաջ դեռ քանի զգուշավորության ժամանակ էր՝ Ձենով Օհանը թաքցրել է Դավթից նրա հոր ձին, գնքն ու զրահը — չլինի՞ր Դավիթը անմտածած գործեր կատարի: Բայց երբ Դավիթը հարկահաններին վնդդելուց հետո կռվի դաշտ է գնացել, երբ պատերազմն սկսված է — Ձենով Օհանը կերպարանափոխվում է

արդեն: Դանակը ոսկորին է հասել, ժողովուրդը վեր է կենում և բարձրացնում է իր ձայնը: Ձենով Օհանը բարձրացնում է իր ահռելի ձայնը — դրա համար էլ ժողովուրդ է նա — և կանչում է Դավթին, որ դուրս գա հորից և կռվի: Ձենով Օհանը — ժողովուրդը, ժողովրդի զանգվածային մեծությունը օրհասական ժամին գնում է իր ավանգարդի — խիզախների հետևից: **Հայրենական պատերազմ:**

Ձենով Օհանը դարերի լուծը քաշած, փորձված, համակերպված արտաքին տակ ըմբոստ ու պայքարող հոգի ունեցող հայ ժողովրդի իմաստուն տիպն է: Նա է, որ երբեմն իր պասսիվ դիմադրությամբ, երբեմն բաց ու ակտիվ պայքարով պահել է իր գոյությունը և դուրս է եկել դարերի փորձանքների, բուքերի, հեղեղների միջից: Ժողովրդական երգիչները — ժողովուրդը — մեծ սիրով և գորովանքով, շնորհալի հումորով, բայց և մեծ հարգանքով պատկերավորել են Դավթին: Նա որբ է, Ձենով Օհանի խնամքի տակ, նրա կնոջ՝ Սառիեի անբարյացական վերաբերմունքներին ենթակա: Նա մանուկ հովիվ է, պարզամիտ և միամիտ: Ուշ է գլխի ընկնում, որովհետև ցրված է, չի դիտում շուրջը, գազանն ու անասունը չի տարբերում:

Բայց նա հրաշք մանուկ է, շնորհալի գործեր է կատարում: Նա սիրում է իր ընկերներին, հոգում է նրանց մասին, պատուհասում է 40 ավազակներին, Սասունի կողոպուտը հետ խլում նրանցից: Նա մեծ ուժ ունի, բայց երբեք չի գործադրում այն հաճույքի համար: Այդ ուժը միշտ ժողովրդի գործի վրա է դնում: Դավիթը գոռոզ չէ և արկածախնդիր: Դավիթը միշտ կանգնած է իր ժողովրդին պաշտպանողի դերում: Նա ասպետ է կռվի մեջ, նա ոչնչացնող է և քաջ, բայց երբ մըսրցի ծերուկը նրան հիշեցնում է միայն, որ Սասուն արշավող զորքը **ժողովուրդն է**, Դավիթը ձեռաց անդրադառնում է և հասկանում այդ բանը: Նա սիրելով իր ժողովրդին՝ պատրաստ է սիրել և ուրիշ ժողովուրդներին: Ծերուկի հետ միասին որոշելով պատերազմի իսկական «ագրեսորին», իսկույն ըմբռնում է թագավորի և ժողովրդի տարբերությունը, ճամփու դնելով մըսրցի զորքին՝ նրան ասում է եղբայրության մեծ խոսքը, մարդկության վեհ գաղափարը: Բայց հայրենապաշտպան հերոսը զգուշացնում է կրկին հարձակման փորձ անելուց⁶:

Դավթին հակառակ ժողովրդական երգիչները Մըսրամելիքին ներկայացնում են սև գծերով — ինչպես և վայել է մի բռնակալի, որ ագահ է, գիշատիչ, անգուր, ճնշող է, ավերող: Նա տիպիկ բռնակալ է, պարծենկոտ, շաղակրատ երբ թույլերի առաջ է, քսու, շողոքորթ, վախկոտ երբ իրենից ուժեղի հետ գործ ունի: Նա ասպետ չէ, միայն օգտագործում է ասպետական օրենքները, նա խաբեբա է և չար: Իբրև նվաճող նա հետամուտ է ավազակային հնարքների և միջոցների:

Քեռի Թորոսը ամբողջական տիպ է: Նա առանց տատանվելու՝ միշտ պատրաստ է կռվի ելնելու և օգնելու Դավթին: Նա հավատարիմ զինվոր է

հայրենիքի և ժողովրդի: Փոքր է նրա նկարագրությունը, բայց մեծ է նրա դերը իր հասարակ և ուղղամիտ վարքագծի մեջ:

Սրտաշարժ է Ծովինարը: Պարկեշտ և առաքինի լեռնական այս աղջիկը և հայրենասեր է, և մարդասեր: Նա, տեսնելով, որ իր համար պատերազմ է սկսվել՝ իր երջանկության, ազատության և ժողովրդի կյանքի երկընտրանքի մեջ՝ Վճռում է զոհել իր կյանքը, միայն թե ժողովուրդը չվնասվի: Նա հոգում է մարդկանց մասին: Արմաղանը հարազատ կերպարն է ամուսին-կնոջ, խստաբարո, առաքինի: Ամուսնու վարմունքը խորը վիրավորանք է հասցնում նրան, բայց վերջը ներում է նրան **սերնդի համար** և զիջում: Ասպետական է խանդութով: Նրա սերը դեպի Դավիթը, զուսաններ ուղարկելը Դավթին, որ իր գովքն անեն նրա մոտ, նրա մենամարտը Դավթի հետ, Դավթի մահից հետո իրեն ժայռից նետելը — ուժեղ խարակտերի, հոգեկան հարուստ գծերի, մեծ կամքի և սիրո նշաններ են:

Իսմիլը՝ թշնամու երկրի թագուհին, խորթ մայրը նկարված է ուժեղ գույներով: Նա խնամում է Դավթին, ազատում է նրա կյանքը Մելիքի սրից, խղճում է Դավթին, բայց պատրաստ է զոհելու սրան իր զավակի համար և անգամ փորձում է այդ անել մենամարտի ժամին:

Ծաղրելի և արհամարհելի են վախկոտ Վերգոն և Սառիենը: Վախկոտ Վերգոն, այդ ստրուկը, ստրկահոգին և անսիրտ, ստոր մարդը, Դավթի մահից օգտվելով, նույնիսկ առաջարկ է անում խանդութին իր հետ ապրելու: Սառիենը գերի է կրքերին, անբարո, պատրաստ դավաճանելու իր ամուսնուն: Հոյակապ է պառավը, Դավթի խորհրդատու իմաստունը, անշահասեր և Դավթին նվիրված իր բնավորությամբ:

Շատ են կերպարները... Եվ այդ ամենքին պատկերավորելու մեջ ժողովուրդը հանդես է բերում էպիկական հանգստություն և օբյեկտիվություն:

Ոչ բոլոր հայերը հրաշալի են և ազնիվ, ոչ բոլոր մըսրեցիները վատ են և ատելի (հայ Սառիենը, հարգելի Ձենով Օհանի կինը, Վախկոտ Վերգոն, մըսրեցի ծերուկը, անգամ Իսմիլը և այլն): Օբյեկտիվիզմը, հումանիզմի ջերմ շունչը զգում ես ամեն տողը կարդալիս: Ռեալիստական առողջ գույները տիպերին կենդանացնում են անմոռանալի կերպով: Էպոսը ներկայացնում է մի ամբողջական, միաձուլյ, մոնումենտալ գործ: Հայկական պարզ ու վսեմ ճարտարապետության կոնստրուկտիվ խիստ ու գեղեցիկ գծերին ներդաշնակում են էպոսի արխիտեկտոնիկան և օրնամենտները: Չկա պարծենկոտ բովանդակություն, չկան ուռուցիկ, փքուն խարակտերներ, պալատական երգիչը չէ պատրաստել հատուկ դասի ականջի ներդաշնակության համար, ժողովուրդն ինքն իր համար է ստեղծել և պատմում այս էպոսը — ուստի և ոճը պարզ է, բիբլիական և ֆունկցիոնալ: Ոչ մի ավելորդ բառ, ոչ մի պակաս բառ: Ժողովրդական երգիչը չի էլ մտածում, որ ինքը ստեղծագործում է գեղեցիկ բան,

ուստի և չի գեղեցկացնում: Ահա թե ինչու գեղեցկանում է այն գերազանցորեն: Բնության մոտիկությունն ու հազարամյակների շունչը այդ կառուցվածքին հաղորդում են մի տեսակ ցիկլոպյան կառուցվածքի⁸ ներգործություն:

Էպոսը լիքն է հումորով գծված կերպարներով ու դարձվածքներով: Գազանների և անասունների խառնուրդ նախիրը, հարկահաններին վնդեղը, Կոզբադինի ատամները, կոտի թռչելը մինչև հիմա, Արմաղանի քառասուն տարի պայմանաժամը իջեցնելը մինչև մի ժամ և «հիմա»-ն, Սառիենին և Վերգոյին ամեն հարմար առիթի ծաղրելը, անգամ դրամատիկ մոմենտներում հանդես բերած իրոնիկ կամ ուրախ խոսքերը, էպոսը դարձնում են կենդանի, ապրող, ժպտուն մի գործ: Հումոր կա և մեծ սրամտություն հիպերբոլների մեջ: Մըսրամելիքը կիսվել է Դավթի սրից, բայց դեռ չի զգում, թափ է տալիս և նոր է միայն կեսն ընկնում այս կողմ, կեսը՝ այն: Մըսրամելիքին զարթնեցնելու համար ոտների վրա շիկացած խոփ են դնում: Զորքը գետի ջուրը խմում է և ցամաքեցնում: Արյան հեղեղը բշտում է դիակները: Ձենով Օհանը յոթը կաշի է հագնում, որ իր ձայնից չպատռվի: Փոշուց արևը ծածկվում է երեք օր, երեք գիշեր: Մենամարտի ժամանակ թափ առնելու համար Մելիքը և Դավիթը գընում են Հալեպ և Սասնա լեռները: Դավիթը վերցնում և վայր է գցում Մելիքի գուրզը, որից և երկիրը շարժվում է:

Էպոսը արագ ու սլացիկ ընթացք ունի: Նա միտում է պատմել անցքերը, մտահոգված է դեպքերի դինամիկայով: Ուստի և ոճը գործողության ոճ է: Քիչ են մակդիրները, բայց նրա ոճի հոգին է:

Զգիտե ծամծմել՝ նկարագրությունների հյուսվածք տալու հետամտելով: Ապա և օրհասական, հանդիսավոր մոմենտներին, ուրախ կամ տխուր դեպքերի ժամանակ էպոսը կանգ չի առնում երկար և անձնատուր լինում սենտիմենտալ լիրիզմի: Լիրիկական տեղեր կան և ողջ էպոսը զգացմունքի ջերմ շնչով է տոգորված: Բայց էպիկական հանգստությունը և զսպվածությունը միշտ պահում է առողջ հավասարակշռություն:

«Սասունցի Դավթի» ստեղծագործմանը մասնակցել է ողջ հայ ժողովուրդը, և նրա մեջ վառվում է ժողովրդական հանճարի կրակը:

Հայ ժողովուրդը ստեղծեց այս էպոսը իր պատկերի նման, իր կյանքի ճշմարտությունը դնելով նրա մեջ: Անվերջ դարեր աշխատած, ստեղծագործած, տանջված ու պայքարած ժողովուրդը տոկաց, մնաց և իր նվիրական ձգտումներով — ազատության, աշխատանքի և ստեղծագործության — եկավ հասավ իր երազած ապագային: Աշխարհի մի վեցերորդը «քանդվեց և նորից շինվեց», և հայ ժողովուրդը դուրս եկավ քարայրից:

«ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԹԻ» ՊՈԵՏԻԿԱՆ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ

Ընկերներ.

«Սասունցի Դավիթ»-ը մի քանի առանձնահատկություններ ունի, որ թույլ է տալիս կանգ առնել դրանց վրա: Ավելի ճիշտը այդ առանձնահատկությունները թույլ չեն տալիս անցնելու դրանց կողքով: Էպոսի պոետիկայի վերլուծումն ավելի դյուրին կլինի երբ մենք շատ համառոտ նշենք այդ առանձնահատկությունները: Եվ այդ այն պատճառով, որ տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք մի ստեղծագործության հետ, որ ունի սյուժետիկայի պրոբլեմներ, ունի ոչ սովորական շարահյուսություն (изложение) և ունի, որքան էլ այս թվա տարօրինակ ծագման պրոբլեմ: Ծագման ոչ ի վնաս նրա հազարամյա հնության, այլ հօգուտ նրա շատ ավելի պատկառելի հնության: Չմոռանանք, որ մենք գործ ունենք մի ստեղծագործության հետ, որ մի պալատական երգչի անհատական գործ չէ: Չպատկանելով մի անձնավորության, չլինելով մի բանաստեղծի անհատական ֆանտազիա կամ ժողովրդական բանավոր նյութի գեղարվեստական գրական մշակումն չի ենթարկվել ֆիքսացիայի և կանոնիզացիայի: Նա ժողովրդական կոլեկտիվ ստեղծագործություն է: Էպոսն առաջ է եկել իբրև կենդանի բանավոր խոսք՝ իր զարգացման անընդհատ պրոցեսի մեջ մնացել է միշտ կենդանի խոսք: Ահա այս իսկ հանգամանքը, որ մենք գործ ունենք էպոսի հետ, բառիս խիստ առումով, և ոչ թե էպոպեի հետ, և ապա այն տրադիցիան, որ էպոսը ասացողների աչքում սրբություն է եղել, որին ձեռք տալ և աղավաղել թույլատրելի չի եղել, բայց բազմադարյան շրջայի մեջ իբրև բանավոր խոսք նա ենթարկվել է ակամա փոփոխումների, մյուս կողմից չմոռանանք, որ եղել են լավ ու վատ ասացողներ, լավ ու վատ գրանցումներ — այս ամենը թողել է իր հետքերը էպոսի սյուժետիկայի, կառուցվածքի, արխիտեկտոնիկայի, շարահյուսության՝ ուրեմն և ոճի, ռիթմիկայի մեջ:

Մենք ընդունել ենք, որ էպոսն ընդգրկում է արաբական շրջանի անցքերը: Այդ ֆիքսացիան երեք դարի շրջանակում մի փոքր լավ չի բացատրում էպոսի սյուժետիկայի խնդիրները: Չի բացատրում ավելին — էպոսի արտակարգ բարձր աշխարհ — փիլիսոփայությունը: Էպոսի դիցաբանական տարրերը թույլ չեն տալիս արդեն շատ հաստատորեն մնալ տվյալ ֆիքսացիայի մեջ:

Վերջապես փաստական տվյալները մեզ ստիպում են դուրս գալ այդ շրջանակներից, էպոսն աներկբայորեն կրում է իրենից առաջ եղած հայ էպոսների՝ ակնհայտ հետքերը: Հետքերը ետ են տանում մեզ դեպի երկու վեպեր՝ «Պարսկական պատերազմի մասին», դեպի ավելի ետ «Արտաշես — Արտավազդ» վեպը, սրանից ավելի հին «Արա և Շամիրամ» վեպը և վերջապես

«Սասունցի Դավթի» բուն սյուժեի նմանը՝ «Հայկ ու Բել» վեպը, որը պատմում է հայ ժողովրդի ծագման մասին:

Միֆոլոգիական «Հայկ ու Բելի», «Արա և Շամիրամի», «Արտաշես — Արտավազդի», պատմական Մամիկոնյանների էպոսների, «Սասունցի Դավթի» առանցքային նյութը երկրի պաշտպանությունն է օտար նվաճողներից: Սյուժեն սկզբից մինչև Սասունցի Դավթի մնացել է նույնը... Այսպիսով ստացվել է ինչ-որ մի տիպական, խարակտերիկ թեմատիկա, որ պատկերացնում է հայ ժողովրդի պատմական բախտը գեղարվեստական պրիզմայի մեջ: Ահա այս իսկ հանգամանքը, որ այս էպոսների խարակտերիկ նյութը դառել է այսքան հիմնական, ժողովրդական, հայրենասիրական մի նյութ՝ «Սասունցի Դավթի» էպոսի ողջ կառուցվածքին տվել է միանգամայն յուրահատուկ բնույթ: Հայրենիքի պաշտպանության դեպքերը ոչ միայն պատկերացվել են վառ, ուժեղ գույներով, այլև խորացել են **համաշխարհային նշանակության գաղափարներով**: Նյութի բազմադարյան մշակման պրոցեսը ծնել է իր իսկ նյութի փիլիսոփայությունը: Էպոսը թափանցված է բարձր գաղափարականությամբ և դա կերպարներին հաղորդում է մեծ սուգգեստիվություն: Սասունցի Դավթի հերոսը **ուժի մեքենա** չէ, արկածախնդիր ասպետ չէ, չի որոնում կռիվ: Բայց երբ անհրաժեշտությունն ստիպում է նրան կռվել՝ կռվում է՝ միաժամանակ խորհելով այդ կռվի իմաստի մասին և հանում է իր փիլիսոփայությունը: Կերպարը խոշորանում է և խորանում:

Եվ ինչ է բարձր արվեստը — մեծ ընդհանրացում, մեծ խորացում:

«Սասունցի Դավթի» ստեղծագործական արվեստն առանձնահատուկ է: Նրա ոճը տարբերվում է գրական-գեղարվեստական մշակման ենթարկված էպոսների ոճից: Խորին հնության կնիքը կա նրա մեջ: Նախ և առաջ նրա լեզուն, շարահյուսությունը պարզ է, ժուժկալ և խիստ, ոչ մի ձգտում չլացնելու փարթամ էպիտետների, անսպասելի մետաֆորների հախուռն շարաններով: Ոչ մի ձրգտում հարբեցնելու **երազկոտ պատկերների** օրորանքով: Ասացողն իբրև ականատես պատմում է եղելությունը՝ ջանալով շատ ճշմարտացի լինել՝ շատ տարված և մտահոգված նրա բովանդակությամբ: Ինչպես հայկական հին ճարտարապետական հուշարձան, որ ուժը տվել է ամբողջության, ջանացել է տալ մի մեծ պատկեր միայն և՛ ուրիշ ոչինչ, և զանց է առնում փոքր պատկերները — օրնամենտները՝ այդպես էլ էպոսը տվել է համեմատաբար մի ամբողջություն և օրնամենտիկային տվել է երկրորդական տեղ: Հին հայ ճարտարապետության ֆունկցիոնալ և կոնստրուկտիվ կառուցվածքային սկզբունքները խոսել են նաև այդ ժողովրդի հինավուրց ստեղծագործության մեջ և դուրս բերել այն իր մոնումենտալ վեհությամբ: Լեռնական և աշխատավոր հասարակության առողջ ու լայնախոհ խարակտերը, Հայաստանի լեռների, բլուրների և դաշտերի գծերը, որ պարզ են,

երբեմն էլ խիստ, և միշտ մի առանձին վեհություն ունեն նույնը հաղորդել են և էպոսին:

Առողջ ռեալիզմի շունչը վեպին տալիս է յուրահատուկ հանգստություն և համեստություն: Ոչ մի ուռա-հերոսական պոզա, ոչ մի ուռուցիկ, կեղծ կեցվածք, ոչ մի սնապարծ, անվայել արտահայտություն: Առօրյա, հասարակ դեպքերին հաջորդող հանդիսավոր կրիտիկ մոմենտներն անգամ արտահայտված են համեստությամբ. թեև եռանդուն են, իսկապես հերոսական ուժի ոգևորությամբ ներշնչված: Վեպի ոճական հատկության վրա խոր կնիք է դրել այդ առողջ ռեալիզմը, որով տոգորված է այս հեքիաթական, դյուցազնական, էպիկական գործը: Այս ռեալիզմը զարմանալիորեն մարդկայնացրել, առօրյա կյանքին է մոտեցրել ըստ էության դյուցազնական հերոսների կյանքն ու գործը: Հրաշքա-յին և հիպերբոլիկ տարրերը թվում են շատ իրական ու առօրեական: Սա մեր վեպի մյուս, խիստ աչքի ընկնող առանձնահատկությունն է: Այն բարի, ուժեղ հոգուց բխած հանգիստ հումորը, որով ժողովուրդը խոսում է իր տիպերի մասին, մեծ դեր է կատարում վերոհիշյալի մեջ: Դավիթը միամիտ կերպով գազաններին անասուններին խառնած քաղաք է բերում, և հասակավոր քաղաքացիները վախեցած թաքնվում են տներում՝ չգիտեն ինչ անեն այդ մի մանկան անգիտա-կից խաղից: Ծիծաղելի է ոչ միայն քաղաքացիների, այլև գազանների վիճակը: Ձենով Օհանն ու Վերզոն քափ քրտինքի մեջ կորած ոսկի են չափում Կոզբաղինի համար և ինչքան Օհանն ասում է «երկու», Կոզբաղինն ասում է «մեկ»: Սա ծիծաղելի-ողբերգական վիճակ է: Բայց հիմա էլ Դավիթն է չափում ոսկին՝ կոտի տակը վերև բռնելով: Հիմա էլ ինչքան Կոզբաղինն է ասում «մեկ», Դավիթն ասում է «մեկ-երկու»: Կոտի օղակը դիպչում է Կոզբաղնի բերանին, ջարդվում են ատամները, ճակատին շարվում: Այնուհետև Կոզբաղնի վիճակը Մսրա կանանց մոտ, որոնց առջև պարծեցել էր, թե մեծ ավարներ պիտի բերի Մըսր: Քեռի Թորոսը Մըսրա Մելիքի ականջը կտրում, տանում է Վախկոտ Վերգոյին նվեր: Վարդապետները հաշտեցնում են Միերին ու Արմաղանին, քառասուն տարին իջեցնելով քառասուն ամիս, օր, ժամ և հիմա...

Այս առողջ հումորով են համակված և այն սրամիտ հիպերբոլները, որոնցով լի է վեպը:

Վեպը արագ ու սլացիկ ընթացք ունի: Նա միտում է պատմել անցքերը, մտահոգված է դեպքերի դինամիկայով: Ուստի և ոճը գործողության ոճ է: Խոսքը սրի պես կտրում է և անցնում: Չգիտե ծամծմել նկարագրությունների հյուս-վածքներ տալու հետամտությամբ: Չգիտե աղետավոր և հանդիսավոր, ուրախ կամ տխուր դեպքերի վրա կանգ առնել և անձնատուր լինել սրտառու լիրիկայի: Պատմողը՝ փորձված, իմաստուն և փիլիսոփա, միաժամանակ մեծ սրտի տեր — պատմում և էպիկական հանգստությամբ:

Ոճի բայական ձևը տիրում է սրամիտ մետաֆորներին, անձնավորություններին և այլ ձևերին, որոնցով նույնպես հարուստ է վեպը:

Ընդհանրապես էպոսի ծանրության կենտրոնը, ուժը գտնվում է ներքինի, բովանդակության մեջ: Նա ստեղծում է այնպիսի կացություններ, դրություններ, նա այնքան շեշտը դնում է այդ դրությունների նշանակության վրա, որ գտնելով և տալով այդ դրությունը թեկուզ ակնարկող մի հասարակ խոսքը — նա ազդում է մեծ ուժով: Դրության ոճ — դա ամենասուզգեստիվ միջոցն է ազդելու: Այսպիսի մի դիալոգ: Դունկանի սպանության հետևյալ առաջնություն է, խոսում են անհանգիստ անցկացրած գիշերվա մասին. «Անհանգիստ էր գիշերը» ասում են Մակբեթին: «Այո, անհանգիստ էր», ասում է նա²:

Էպոսի ոճի այս ֆունկցիոնալ խստությունն ու ժուժկալությունը չպետք է նկատել իբրև բացարձակ ժխտումն ոճական օրնամենտների: Էպոսի շարահյուսությունը կենդանացնում են հեքիաթական-էպիկական համեմատությունները: Սակայն ոճական տրոպների թիվը ոչ թե այս և սրանց նման օրինակներն են, որ ընդհանուր են ռուսական-եվրոպական ոճաբանության համար: Դժբախտաբար անխուսափելի է մի հանգամանք թարգմանությունների մեջ առհասարակ, դա ազգային լեզուների բնական և որոշ չափով քարացած դարձվածքներն են, որ թարգմանությունների մեջ կորչում են իբրև անթարգմանելի: Խոսքն արմենիզմների մասին է, որ կենդանացնում են մեծապես էպոսի լեզուն, բայց չեն անցնում թարգմանական լեզվին: Զորքը քաշվավ, ձեռք-ոտք տեսավ:

Ես երկար կանգ չեմ առնի հիպերբոլները թվելու. դա ամենքն իսկույն նկատում են, թե բնագրում և թե թարգմանության մեջ: Ես միայն կնշեմ մի հանգամանք: Դա հիպերբոլների անմիտ, ֆիզիկական մեծությունը և ուժը չէ, այլ պատմությունը, խելացիությունը և գեղեցկությունն է:

Նույնպես կանգ չեմ առնի ոճական հայտնի ձևերի վրա, ինչպես համեմատություններն ու մետաֆորներն են:

Կա մի առանձին խարակտերիկ դիժմ էպոսի շարահյուսության մեջ: Ըստ երևույթին նա բաղկացած է երկու դիժմական շարահյուսությունից, որոնցից այն մասը, որ վերաբերում է երգերին որոշ չափով ենթարկվում է մեզ հայտնի տաղաչափության օրենքներին:

Ինչ վերաբերում է բուն տեքստին ապա դա կազմում է մի այնպիսի բարդ հյուսվածք, որը, ճիշտն ասած, պահանջում է շատ ավելի երկար ժամանակի ջանադիր աշխատանք՝ վերլուծման ենթարկելու և գտնելու նրա օրենքները: Իսկ դրանք կան:

Ինչ է ներկայացնում իրոք այդ տեքստը: Արձակ: Ապա ինչո՞ւ է ենթարկվում որոշ դիժմի: Սա նկատել են բոլոր բանահավաքները և տողատել են տեքստը: Գուցե արձակ է և տեղ-տեղ ոտանավորի է վերածվում, ինչպես Աշուղ

Ղարիբը, Քյոռզողին, Ասլին և Քյարամը...³ Այն ժամանակ ինչո՞ւ է ոտանավորը ասիմետրիկ ռիթմով:

Գուցե խանգարված է կանոնավոր տաղաչափությունը ժամանակի ընթացքում: Ինչո՞ւ է բիբլիական և հայ հին գողթան երգիչներին նմանվում, որոնց ռիթմը նույնպես ասիմետրիկ է (3—4—5):

Գուցե գողթան երգերը հին են և մեր ձեռքն են հասել հնությունից խանգարվելով: Այն ժամանակ ինչո՞ւ է ասիմետրիկ երգում Նահապետ Քուչակը՝ 16-րդ դարում: Ինչո՞ւ է նրանից առաջ Ներսես Շնորհալին գրում սիմետրիկ ոտանավորով:

«Աասունցի Դավիթ» էպոսի նյութի և տաղաչափության բուն արմատները պետք է որոնել հին հեթանոսական և ժողովրդական էպոսների մեջ: Արդեն իսկ էպոսի հատվածներն ու նրանց ռիթմական կուլտուրան հիշեցնում են հին արվեստի որոշ հատկությունները:

Հինգերորդ դարում աստվածաշնչի թարգմանիչները տալիս են այսպիսի ֆակտուրա.

Աջ քո, Տեր փառաւորեալ է գօրութեամբ իւրով.

Աջ քո, տէր խորտակեաց զթշնամին:

Պաղեցան որպէս պարիսպք՝ ջուրք.

Պաղեցան ալիք ի մէջ ծովուն⁴:

Գուցե առարկություն լինի, որ եբրայական բնագիրը ասիմետրիկ է թարգմանված: Բայց ահա բուն հայ ժողովրդական հեթանոսական դյուցազնական երգերը, որոնք ստեղծվել են աստվածաշնչի թարգմանությունից առաջ, հետո և անկախ.

Երկներ երկին և երկիր.

Երկներ և ծիրանի ծով.

Երկն ի ծովուն ուներ զկարմրիկ եղեգնիկն.

Ընդ եղեգան փող՝ ծուխ ելաներ.

Ընդ եղեգան փող՝ բոց ելաներ

Եւ ի բոցոյն պատանեկիկ մի վազեր.

Նա հուր հեր ուներ,

Ապա թէ՛ բոց ուներ մորուս.

Եւ աչկունքն էին արեգակունք⁵:

Այս հատվածների մեջ կա այնպիսի ռիթմ, որ չի կարելի դրանք համարել գեղարվեստական արձակի ռիթմ: Սրանց ռիթմը ասիմետրիկ է: Որքան էլ հանդիպում ենք սիմետրիկ երկերի, դարձյալ այդ ասիմետրիան կա:

10-րդ դարու եկեղեցական բանաստեղծ, հանճարեղ Գրիգոր Նարեկացին, որ ունի շատ սիմետրիկ ռիթմով գրված բանաստեղծություններ, իր գլխավոր գործը՝ աղոթամատյանը գրել է այս ասիմետրիկ ռիթմով.

Պատուար (պճնայորեն) ի զանազան,
մաքրազարդ (ականց) հարմարեալ.

Պատուար (հրապարփակ) անմատոյց,
ընդդիմողացն հենից:

Պատուար բոցանշոյլ անհուպ և անհաս
մատուցման դժնեայ դժրողաց

Պատուար ամենահիրաշ ըստ եզեկիէի,
որ աղխեալ զմուտ քո՝

Ճշգրտապատումս գրեաց... և այլն⁶:

Ի՞նչ ենք եզրակացնում այս բոլորից. 1) հին գողթան հեթանոսական երգերի ռիթմը ճշտությամբ է տվել Խորենացին. նրանք չեն աղավաղվել վերապատմության ժամանակ. 2) բոլոր գողթան երգերի ասիմետրիկ ռիթմը հայկական տաղաչափության բնորոշ հատկությունն է:

Այսպիսով, կրկնում ենք, ասիմետրիկ ռիթմը ոչ թե գեղարվեստական արձակի ռիթմն է, այլ հայ տաղաչափության բնորոշ տեսակը: Ռուսական բիլինան ևս ունի այդ ասիմետրիկ ռիթմը:

Ես կարծում եմ, որ այս մի քանի օրինակներից ևս պարզ է, որ «Սասունցի, Դավթի» շարահյուսության և այս վերոհիշյալ տաղաչափության մեջ մեծ առնչություն կա:

Այսպիսով էպոսն ունի մի յուրահատուկ տաղաչափություն, որ կարելի է կոչել կադենցա, կադանս: Այս շարահյուսությունը չափում է ստոպները, արտասանում է շեշտելով այս ստոպները, բայց այն տարբերությամբ, որ այս ստոպները չափազանց բարդ են, որոնց մասին չեմ ուզում երկարել:

Միայն պետք է նշեմ, որ հայկական ստոպները հավասար չեն, նրանք կազմված են ոչ միայն եվրոպական հինգ ստոպներից, այլև ունեն չորս-անոգամ, հինգ-անոգամ ստոպներ, այդ ստոպները հետևում են բազմատեսակ շարահյուսությամբ, որոնց օրինակները բերելը շատ հեռու կտաներ:

Այսպիսով, մենք նկատում ենք, որ ասիմետրիկ տաղաչափությունը կադենցան դառնում է «Սասունցի Դավթի» շարահյուսության բնորոշ ֆակտորան: Շեշտված վանկը բազմազան զուգորդումներով ընկնում է ամեն տեսակ տեղ և նա է հնչում ավելի, քան անշեշտ վանկերը: Շեշտված վանկի ուժը ավելի է այստեղ, քան մեր գիտեցած գրական բանաստեղծության մեջ:

Բայց թողնենք ասիմետրիկ ստոպների այս հատկությունները և անցնենք մի ուրիշ երևույթի, որ գոյություն ունի էպոսի շարահյուսության մեջ: Դա

շեշտված խոսքի շարահյուսությունն է անշեշտ խոսքերի հետ, այնպես, ինչպես այդ տեսանք շեշտված և անշեշտ վանկերի շարահյուսության մեջ: Ի՞նչ է սրա բացատրությունը: Առաջինը այն է, որ հայկական տաղաչափությունը որոշ տեսակի երկերում խուսափում է սիմետրիայից: Ամեն մի տողում նա ստեղծում է առանձին ներդաշնակություն սիմետրիկ և ասիմետրիկ ստոպներից: Ապա նաև գործ է ածում կարճ ու երկար տողեր: Ապա նաև նկատելի է մի ձգտում. կարճ ու երկար ստոպների շարանի մեջ նա դիտավորյալ կերպով այնպիսիներն է ստեղծում, որ կարճ կամ հավասար ստոպների մեջ ընկնեն երկար ստոպներ, որոնք արտասանելիս ձմլվում են, կծկվում և ստիխին տալիս են էներգիա և ուժեղ մղում, հարված.

Դինամիկ ընթացք են տալիս խոսքերի կրկնությունները: Ասվում է մի խոսք, անուն, դա կրկնվում է մյուս նախադասության մեջ և ասվում ուրիշ խոսք, դա կրկնվում է և այլն, ստացվում է մի տեսակ շղթա:

Գնացին մանազկերտու բերդ:
 Մանազկերտու բերդ Թևաթորոս կա.
 Կայնան Թևաթորոսի դուռ
 Ու հարցուցին թե. — Թևաթորոս տանն է:
 Ասին. — Թևաթորոս գնացեր է Վան:
 Ազրատգահ գնացին Վան
 Ու հարցուցին. — Թևաթորոս հո՞ղ է:
 Ասին. — Չէ. բերդի հիմ թալեց,
 Իր հաց կերավ գնաց Արզրում:
 Գնացին կեսավուր Արզրում. և այլն⁷:

* *

Բայց էպոսի թեմատիկայի գերագույն էությունը — կոիվների թեման — նրա ոճին հաղորդել է սլացիկ, մրկային մի դինամիկա և թափ:

Էպոսի մեջ մեծ դինամիկա կա և դա արտահայտված է կարճ ու կտրուկ խոսքերով: Հասկանալի է, այստեղ բայն անցնում է իր դերին:

Էպոսն ունի մի աչքի ընկնող ձև ևս: Մի որևէ նշանակալից դրություն կամ դեպք կտրուկ խոսքով տալիս է և կանգ առնում:

ՍՄՐԱ ՄԵԼԻՔԻ ԶԱՐԹՆԵԼԸ

Օֆ. օֆ
 Չէք թողնի դինջանամ.
 Ելավ, նստեց⁸:

Մեկ կտոր ընկավ էստեղ, մեկել էստեղ,
Մտրա Մելիք խատավ⁹:

Շատ ուրիշ կողմեր ունի, շատ և բազմազան թե պատկերներով և թե ոճի այլ հատկություններով, որ անհնար է այստեղ առաջ բերել: Ֆրագի լակոնիկ ձևերը, անհանգիստ ռիթմը, դեպքերի սլացիկ կամ խաղաղ ընթացքի համեմատ ֆրագների մշտաշարժ փոփոխությունները, էպոսին տալիս են մեծ ուժ, էներգիա, կենդանություն: Ասիմետրիկ ռիթմը, պատկերների ասիմետրիկ շարահյուսությունը ստեղծում են մի ներդաշնակություն, որը ոչ թե մանր մասերի մեջ է, այլ ամբողջի մեջ: Ինչպես սիմֆոնիայի մեջ:

Ընկերներ, այս ռուպեիս, երբ մենք խոսում ենք Դավթի մասին, մեր Կարմիր Բանակը գնում է դեպի Արևմուտք, ազատելու մարդկությունը: Երբ ստացվեց լուրը, որ մեր Կարմիր Բանակն անցավ լեհական սահմանը, մեկն ասաց. «Ինչպես ի դեպ չեղավ Դավթի տոնակատարությունը, ուրիշ բան սկսվեց»: Նա չէր հասկանում, որ, ընդհակառակը, շատ ի դեպ եղավ Դավթի տոնակատարությունը: Դավիթը գնում է Արևմուտք իր եղբայրներին օգնության: Փառք նրան, կտրուկ լինի նրա Թուր-կայծակին:

Կեցցե մարդկության ազատարար կոմունիստական կուսակցությունը:

ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Հայ դրամատուրգիայի կյանքը կապված է հայ թատրոնի պատմության հետ: Առաջին իսկ ստեղծման օրից հայ թատրոնում օրիգինալ դրամատուրգիան ունեցել է իր տեղը: Ճիշտ է, որ նա իր ծագման կետից սկսած զարգացման պրոցեսի ընթացքում մինչև օրս չի ունեցել մշտական մի գիծ, նորմալ պատկեր, հետզհետե աճող մի երևույթի լրիվ պատկեր: Եղել են շրջաններ, երբ հայ դրամատուրգիան եղել է թատրոնի զարգացման խթանը, բարձրացրել է հայ թատրոնը: Այսպես, Սունդուկյանի դրամատուրգիան ստեղծեց, կարելի է ասել, օրիգինալ դրամատուրգիայի թատրոն: Սունդուկյանի մեծ տաղանդը կարողացավ ոչ միայն հասնել իր ժամանակի թատերական ուժերի աստիճանին, այլև բարձրացրեց այդ ուժերը, տալով առաջատար դրամատուրգիա:

Այնուհետև հայ թատրոնը ապրեց օրիգինալ դրամատուրգիայի մտքով անկման շրջաններ: Հայ դրամատուրգիան դարձավ երկրորդական և պատահական էլեմենտ հայ թատրոնի զարգացման գործում:

Այնպես որ հայ դրամատուրգիայի զարգացման կորագիծն ունեցել է մեծ

զիգզագներ: Կարելի է ասել, որ նա ապրել և զարգացել է աննորմալ պայմաններում:

Սունդուկյանի դրամատուրգիան մի հակադրություն էր հայ պատմական կեղծ կլասիկ տրագեդիային: «Շուշանիկ»-ի նման բազմաթիվ տրագեդիաներ, որոնցով սնվում էր հայ թատրոնը և սնում հասարակությունը՝ տեղի տվին Սունդուկյանի կենցաղագրական ռեալիզմին: Ճիշտ է, այդ կենցաղագրական ռեալիզմը նեղացնում էր հայ դրամատուրգիայի «տեղագրական քարտեզը», շրջանակելով Թիֆլիս քաղաքի ուրույն առանձնահատկությունների մեջ: Ճիշտ է, նա մտցնում էր բարբառ, հատուկ ինտոնացիա և այլ կոլորիտային սահմանափակություն, բայց Սունդուկյանը եղավ հայ դրամատուրգիայի, լավ է ասել հայ թատրոնի, Աբովյանը: Նա շուռ տվեց հայ դրամատուրգիայի, ուրեմն և հայ թատրոնի ուղին և դրեց առողջ հողի վրա: Սունդուկյանի դրամատուրգիայի ամենախոշոր գծերից մեկն էլ այս էր: Կարտոնե նախարարներին ու թագավորներին փոխարինեցին մարմնեղեն հերոսներ և բեմն սկսեց կենդանանալ, ժպտալ: Դա թատրոնի և դրամատուրգիայի վերածնությունն էր:

Շատ հարմար էր և բնական, շատ նպաստավոր էր հիմք ընդունել այս տեղագրական ու կենցաղային դրամատուրգիան և նրա վրա բարձրացնել համայնապարփակ, լիարժեք դրամատուրգիա՝ լայն թեմատիկայով, գրական լեզվով, նորագույն իդեաներով և աշխարհայացքի փիլիսոփայության հագեցվածքով:

Սակայն հայ դրամատուրգիային սպասում էր մի հարված, որը պիտի դառնար նրա հետագա անկման պատճառը, միաժամանակ և նոր պայմաններ պիտի ստեղծեր որոշ չափով բարձրանալու և հետագայում: Դա թարգմանական դրամատուրգիայի թատրոնն էր: Հարվածը հասցրեց թեև ոչ դրամատուրգ, բայց մի մարդ, որի հանձարը փայլատակեց հայ բեմի վրա կայծակնային ուժով և թատրոնն ու դրամատուրգիան տարավ այլ ճանապարհով:

Դա Պետրոս Ադամյանն էր: Նա եկավ և հիմք դրեց շեքսպիրյան դրամատուրգիային հայ բեմի վրա: Նրա անպարփակ հանձարը, ահռելի դիապազոնով, լայն թափը, չէր կարող տեղավորվել սունդուկյանական դրամատուրգիայի շրջանակներում: Դե, իհարկե, այստեղ ոչ մի դեր չէր կարող խաղալ Սունդուկյանի բարբառը և Ադամյանի պոլսահայ լինելու հանգամանքը: Խնդիրը դիապազոնի մեջ էր: Ադամյանը կարող էր միմիայն իբրև էպիգոդ հանդես գալ Սունդուկյանի որևէ պիեսում, բայց սնվել, աճել այդ դրամատուրգիայում չէր կարող բոլորովին: Ոչ Շեքսպիրը կարող էր տեղի տալ մրցության և ոչ էլ Ադամյանը: Նրա հանձարի թռիչքը մի այնպիսի մեծ հսկայի դրամատուրգիայում, ինչպիսին Շեքսպիրն էր, հաղթական կերպով տիրեց հայ թատրոնին:

Ադամյանի գործն իրոք մեծ եղավ: Նա հայ հասարակությանն ընտելացրեց

բարձր դրամատուրգիային: Նա բարձրացրեց հայ թատրոնն իբրև կուլտուրա անհամեմատ վեր, քան թե կարող էին այլ դրամատուրգիա և այլ հանգամանքներ:

Ադամյանը լայնացրեց հորիզոնը և տվեց հայ թատրոնին նրա զարգացման համար այնպիսի մի ռեալիզմ, ինչպիսին Շեքսպիրն էր: Թող որ դա թարգմանական դրամատուրգիա էր, բայց բարձրացնող, առաջատար գործոն էր հայ թատրոնի և դրամատուրգիայի համար:

Այնպես, որ հարվածելով Սունդուկյանի թատրոնին՝ Ադամյանի թատրոնը տվեց նրա հետագա զարգացման հեռանկարները:

Բայց պատմությունն ուրիշ ընթացք ստացավ: Հսկա հանճարը մարեց իբրև մի հրաշալի գիսավոր, և չթողեց մի այնպիսի հետնորդ, որ շարունակեր գործը:

Ադամյանը գնաց և հայ թատրոնը կապվեց թարգմանական ռեպերտուարի հետ: Դա վատ չէր, բայց Ադամյանը տարավ իր հետ շեքսպիրյան դրամատուրգիան: Տարավ այն մտքով, որ Շեքսպիրի դրամատուրգիան չէր կարող դառնալ հայ թատրոնի կենտրոնական ռեպերտուարը: Դրա ոչ ուժերը կային, ոչ էլ էնտոլոգիաստները: Շեքսպիրը պահանջում էր մեծ ուժեր... Եվ հայ թատրոնը գնաց անկման գծով: Նա դարձավ թարգմանական խոհանոցի բոլոր ընտիր և ամեն տեսակ անընտիր նյութերի ասպարեզ: Թատրոնը, որ ղեկ ուներ մինչև այդ ժամանակ, ուներ որոշ ուղղության դրամատուրգիա, ուրեմն և որոշ դեմք իբրև թատրոն, օրինակ Սունդուկյանի թատրոն, Ադամյանի թատրոն այժմ սկսեց դառնալ ամեն տեսակ ուղղությունների, պատահական ռեպերտուարների թատրոն: Սունդուկյանի թատրոնի ճաշակը կորավ: Ադամյանը մնաց իբրև փայլուն հիշողություն, և թեև Սունդուկյանը մնաց հայ թատրոնի ռեպերտուարում, թատրոնը երբեք էլ չազատվեց օտար ռեպերտուարի պատահական պիեսներից: Հայ թատրոնը կորցրեց իր զարգացման հիմքերը — օրիգինալ և առողջ թարգմանական ռեպերտուարը:

Անշուշտ այս բացասական գնահատությունը չպետք է հասկանալ այն մտքով, որ թարգմանական ռեպերտուարն արդեն բոլորովին կորցրեց իր արժեքը, որ նա չունեցավ ոչ մի դրական դեր կատարելու: Նույնպես չի կարելի ասել, թե Սունդուկյանն ու այլ հեղինակներ մնացին դուրս հայ թատրոնից:

Մեր խոսքը ուղղության մասին է, զարգացման օրինաչափ շարժման մասին է: Այդ գիտակցական շարժումը չկար: Հայ թատրոնը գնաց ամեն տեսակ պատահականությունների ուղիով:

Հայ օրիգինալ ռեպերտուարը մնաց թատրոնից դուրս՝ իբրև մի աղքատ ազգական հարուստ տան համար:

Սունդուկյանի հաջորդները՝ Պարոնյան, Մուրացան, Շիրվանզադե, Փափաջյան և այլերը, չկարողացան մեծ հոսանք ստեղծել հայ թատրոնում: Բայց

անկասկած իրենց դերը կատարեցին: Նրանք անմար պահեցին օրիգինալ դրամատուրգիայի կրակը: Նրանք չհասան երբեք Սունդուկյանի գեղարվեստական բարձրությանը, նրա ուժին և փայլին, բայց նրանք բարձրացան Սունդուկյանից մի այլ հանգամանքով: Նրանք լայնացրին թեմատիկան և դուրս բերին դրամատուրգիան նեղ կենցաղայնությունից: Նրանք մեծացրին «տեղագրությունը», լայնացրին խնդիրները: **Վերջապես նրանք տվին գրական լեզու:**

Այն հանգամանքը, որ Սունդուկյանի դրամատուրգիան մինչև այժմ հարվածում է հայ թատրոնական լեզվի և խոսքի արվեստի զարգացմանը — սրա վրա ոչ մի ուշադրություն չի դարձվում մինչև օրս: Սունդուկյանի դրական դերը ուրիշ բանի մեջ պետք է տեսնել: Նա տալիս է բարձր բեմական արվեստ, տիպեր, գործողություն, հոգեբանություն, բեմական լեզու: Նա տալիս է դերասանին խաղի բոլոր աղբյուրները: Սակայն Սունդուկյանի ռեպերտուարը հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի **կանգառման էտապն** է այժմ: Նա չի կարող դառնալ մեր **տիրապետող ռեպերտուարը**: Նա մեր կլասիկ դրամատուրգիան է, որից պետք է սովորել շատ բան: Պետք է առաջ անցնել Սունդուկյանից: Եվ թող այս հայտարարությունը առաջ չբերի իրոնիկ ժպիտ ընթերցողի մեջ: Մեր դրամատուրգիան Սունդուկյանից հետո զարգացել է և բարձրացել է բարձրացնելով մի բան, որ չարեց Սունդուկյանը — դա լայն հասարակական թեմատիկան էր և **գրական լեզուն**: Թող, որ Պարոնյանն ու Շիրվանզադեն, մանավանդ Մուրացանն ու Փափազյանը չտվին Սունդուկյանի բարձրության դրամատուրգիան: Բայց նրանք երբեմն էլ տալիս էին այնպիսի փայլուն պոռթկումներ, որ Սունդուկյանից հետո չէին մնում (Պարոնյանը): Բայց նրանք ընկան թարգմանական ռեպերտուարի տակ և հետ մղվեցին:

Օրիգինալ դրամատուրգիայի ճիգերը մեծ են եղել, որքան էլ սակավ են դրամատուրգները: Նրանք պետք է մի կողմից հաղթաբերին դրամատուրգիական ստեղծագործության դժվարությունները, իսկ մյուս կողմից պետք է կարողանային մրցել «համաշխարհային շուկայի» արտադրանքների հետ տալով սեփական լավագույնը և էժանը, օտարի վատագույնի և թանկի դիմաց: Բայց այդ այդպես չէր: Նրանք առաջարկում էին սեփական վատագույնը և թանկը օտարի լավագույնի և էժանի դիմաց:

Ուրիշ կերպ էլ չէր ընթանա հայ թատրոնի պատմությունը: Դա հասարակական զարգացման բուռն թափի էպոխա էր, եվրոպական — ռուսական կուլտուրայի արագահաս մուտքի էպոխա. գալիս էր ավելի բարձր կուլտուրա, ազդում, հետ էր մղում դանդաղ զարգացող մի թատրոնական դրամատուրգիական կուլտուրա: Թատրոնը չէր սպասում հայ դրամատուրգիային, որը չէր կարող հասնել թատրոնին (հիշենք Ադամյանին): Ուրեմն և պիտի դուրս մնար ռելսից կամ կախվեր գնացքի բռնատեղերից:

Խորհրդային հայ դրամատուրգիան բոլորովին այլ դրույթներով է հանդես գալիս: Նա ամենից առաջ հանդես է գալիս իբրև մի հասարակության արգասիք, որ կցված է համամիութենական կուլտուրայի զարգացման գործին իբրև այդ նոր հասարակության լիարժեք և իրավագոր անդամ: Իրավագոր՝ զարգանալու, որքան կամենում է, որքան կարող է: Հայ թատրոնն ունի այնքան կուլտուրա և հնարավորություններ, որ կարող է բարձրանալ և բարձրացնել դրամատուրգիան իր արժանի աստիճանին: Թող երբեք չխաբի այն հանգամանքը, որ հայ դրամատուրգները սակավ են: Սակավ են նաև ուրիշ ժողովուրդների մեջ: Հայ խորհրդային դրամատուրգիան առաջացավ եթե չվերցնենք մի երկու անվան բացառությունը 1920 թվի երկրորդ կեսում: Այժմ նա կարող է հաշվել մի քանի անուններ, իրավ է՝ երիտասարդների, բայց զարգացման այն տեմպը, որ հանդես եկավ այս վերջին երկու տարում՝ գրավական է, որ հայ դրամատուրգիան շատ շուտով կբարձրանա և կպահանջի լիարժեք թատրոն: Թող ովքեր որ երազում են հեռու մնալ այդ դրամատուրգիայից՝ հիասթափվեն և որքան հնարավոր է շուտ, որ հայ օրիգինալ ռեպերտուարը կշարունակի մնալ թատրոնի կողքից ընթացող հետամնաց ուղեկից: Նա շատ շուտով կդառնա թատրոնի ռեպերտուարի ողնաշարը: Դա է հայ թատրոնի զարգացման գործոններից մեկը, թերևս ամենախոշորը: Թարգմանական ռեպերտուարը, որ հայ թատրոնի պատմության մեջ, կրկնում ենք, կատարել է խանգարիչ դեր հայ օրիգինալ դրամատուրգիայի համար և միաժամանակ օգնել է նրան բարձրանալու կուլտուրապես՝ կշարունակի մնալ և զարգանալ հայ թատրոնում այժմ արդեն ոչ իբրև խանգարիչ մրցորդ, այլ օգնող էլեմենտ հայ դրամատուրգիայի համար, ինչպես և թատրոնի համար: Թարգմանականը մենք չենք ժխտում, այն չափով, որ նա չի խանգարում օրիգինալ դրամատուրգիային: Մնում է ստեղծել այն պայմանները, որ այդ չխանգարելն ու օգնելը տեղի ունենան: Դա կլինի, եթե մեր թատրոնական աշխարհը փոխի իր տեսակետները օրիգինալ ռեպերտուարի մասին: Դա ոչ թե տխուր պարտականություն պիտի լինի, այլ ուրախ կամեցողություն:

Այդ ուրախ կամեցողությունը կլինի, իհարկե, եթե մեր օրիգինալ դրամատուրգիան ևս իր հերթին թափ տա իրեն և հասու լինի այն բոլոր նոր խնդիրներին, որ այժմ դրվում են Միության կենտրոնում: Այդ խնդիրները մեծ են, նոր, պարտավորիչ, ուսանելի:

Բայց դրանց մասին հետո:

Մշտական տոմսերի վերացման քաղաքականությունը, որ թատրոնական գործի և հետևաբար դրամատուրգիայի համար ստեղծեց նոր պրոբլեմներ՝ վրա հասավ այն մոմենտին, երբ թատրոնն ու դրամատուրգիան արդեն մտնում էին որոշ փոխանցման էտապ: Արդեն հասունանում էին զարգացման նոր պրոցեսների խնդիրներ, առանց որոնց լուծման այլևս անկարելի էր առաջ գնալ:

Եվ երբ այս ռուպեիս մշտական տոմսերի վերացումը թվում է թե մեխանիկորեն է լուծում շատ խնդիրներ՝ եթե մի փոքր խոր նայենք, կտեսնենք, որ նա կատարելապես հեղաշրջում է թատրոնի և դրամատուրգիայի ամբողջ էությունը: Թատրոնն ու դրամատուրգիան զրկվում են փրկարար գոտիներից:

Այդ նոր սիտուացիայի մեջ թատրոնն ու դրամատուրգիան ազատվում են կողմնակի, բազմաթիվ միջնորդ օղակներից և կենդանի կապով կապվում հասարակության հետ:

Թատրոնն ու դրամատուրգիան և հասարակությունը ընդհուպ մոտենում են իրար՝ առանց միջնորդի:

Սակայն այդ մոտեցման մեջ զուր կլինի որոնել զիջողականության էլեմենտներ... Հասարակությունը պահանջկոտ է և ոչ մի մեղմացուցիչ հանգամանք նկատի չի առնում:

Եվ եթե ճիշտ է, որ արվեստագետն ու հասարակությունը պայմանավորվում են առհասարակ և պայմանավորվող կողմերը պարտավորվում — ապա ուրեմն և թատրոնն ու դրամատուրգիան կանգնած են իրենց պարտականությունների լրիվ կատարման առաջ:

Միաժամանակ մեծանում է թատրոնի և դրամատուրգիայի մերձեցումը: Թատրոնը պիտի որոնի միանգամայն արժեքավոր ու ընդունելի պիես, դրամատուրգը պիտի գրի նույն պահանջի համեմատ: Երկուսն էլ հասարակությունից են կախված այժմ՝ և շատ ավելի, քան առաջ էր:

Թատրոնը հիմա փորձ կանի ավելի լայն կերպով օգտագործելով կլասիկ ռեպերտուարը խիստ մեծ չափերով օգտվել նրա գանձարանից: Հին կլասիկան, փորձված, գնահատված և պատրաստի նյութ է նրա համար: Դա կդառնա թատրոնի գայթակղության քարերից մեկը: Նա կփորձի գնալ այդ ճանապարհով և գլուխն ազատել նոր ռեպերտուարի ստեղծագործական դժվարություններից:

Բայց դա ճիշտ ճանապարհ չէ: Նոր ռեպերտուարը նոր ստեղծագործական փորձերի շրջան է ապրում, նա պահանջում է համառ, անընդհատ որոնումներ, ճիգ ու ջանք: Նոր դրամատուրգիան նոր բովանդակություն է, պահանջում է նոր ձևեր, պահանջում է նոր արվեստ: Ո՞վ պիտի ստեղծի այդ և որտեղ: Հո չի գնալու նոր դրամատուրգիան ինչ-որ թատրոնից և հասարակությունից կտրված հեռա-

վոր վայր՝ կատարելագործվելու և դառնալու թատրոնի և հասարակության համար ընդունելի որակ, որպեսզի նոր արժանանա բեմադրության: Նոր դրամատուրգիան պիտի զարգանա, թերևս ավելի լավ է ասել, ծնվի նոր թատրոնում, նոր հասարակության մեջ:

Այս խնդիրներն այնքան էլ նոր չեն: Կարելի է ասել հին են, միայն այժմ հանդես են գալիս ավելի ցայտուն, ավելի կատեգորիկ կերպով:

Ինչ էլ որ լինի, թատրոնը, որ վերջնական հաշվով պատասխանատու է հասարակության առաջ իրավունք ունի պահանջելու լիարժեք դրամատուրգիա: Ուրեմն նոր դրամատուրգիային մնում է լրջորեն մտածել իր անելիքների մասին: Նա պիտի նորոգվի, պիտի դառնա ավելի կենսական, կարողանա «լողալ առանց փրկարար գոտիների»:

Արդեն իսկ՝ դեռ թատրոնական նոր գրությունից առաջ էլ՝ դրամատուրգիայի համար սկսվել էր նոր շրջան: Այն ահագին բանավեճը, որ մղվում էր կենտրոնական մամուլի էջերում՝ ցույց էր տալիս, որ նոր դրամատուրգիան պետք է վերանայի իր ողջ ստեղծագործական նվաճումները և նորոգվի¹:

Դրամատուրգիայի շուրջ եղած խնդիրները՝ ինչպես վերևն ասացինք, նոր չեն: Սակայն չի նշանակում, թե չպիտի կրկնել այդ խնդիրները: Որովհետև եթե բազմիցս գրվել են այդ խնդիրները՝ այդ չի նշանակում, թե ամեն անգամ էլ լուծվել են: Լուծվել են հաճախ արտաքին կողմերը, ոչ էականը: Էականը լուծելու համար պետք է խորացնել խնդիրը: Իսկ այդ ամեն անգամ չի հաջողվում:

Օրինակ՝ թեմատիկայի հարցը:

Մեր սոցիալիստական կյանքն ամեն տարի, ամեն օր թեմաներ է առաջադրում դրամատուրգին: Խոշոր երևույթներ, հերոսական դրվագներ, նոր մարդու ապրումներ, դառնում են կենտրոնական թեմաներ: Կյանքի բոլոր թելերով այդ թեմաները ձգվում են դեպի դրամատուրգը: Պահանջում են պատկերավորել այդ, «տալ» այդ թեմաները ստեղծագործության մեջ:

Դրամատուրգն անշուշտ ունկնդիր է կյանքի այդ ձայներին և ինչ եք կարծում, չի կամենում նա արձագանքել: Նա կամենում է և սկսում... Սկսում է հոգեբանորեն յուրացնել այդ թեմաների ներքին էությունը: Նրան պետք են այդ թեմայի, կյանքի այդ երևույթի, դրվագի «յուրացումը»: «Յուրացում»... Շատերն են կարծում, թե դա նշանակում է մոտիմոտո ուսումնասիրությունը այդ կյանքի: Կարծում են, որ եթե դրամատուրգը գնաց և ամիսներով ապրեց, ուսումնասիրեց իր ընտրած կյանքի վայրը, մարդկանց, տեխնիցիզմը, կենցաղը — գործը վերջացավ: Ոչ ոք չի կարող ժխտել կյանքի ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը: Դա կլասիկներն էլ էին անում մեզանից շատ առաջ: Եվ թող չհասկացվի մեր ասածն այն մտքով, որ կյանքի ուսումնասիրությունը կարող է փոխարինվել ուրիշ ինչ-որ հրաշագործ միջոցներով: Մենք ուզում ենք լուսաբանել խնդիր

մյուս կողմերը ևս: Յուրացումը թեմայի — դա միայն ճանաչողությունը չէ: Յուրացումը դա կյանքի մեջ թափանցելու այն աստիճանն ու դրությունն է, երբ տվյալ կյանքի վայրը, մարդիկ, դեպքերը, գաղափարները դառնում են պատկերներ, կերպարներ, ապրումներ, հուզականություն: Եվ եթե որևէ մեկը կհայտնի այն միտքը, թե դրամատուրգը տվյալ վայրը և մարդկանց է միայն պատկերել, կամ նրա նպատակը հենց այդ էլ եղել է, նա մեծ սխալ գործած կլինի: Տվյալ վայրն ու մարդիկ հենց միայն այն պատճառով են պիեսի մեջ մեզ ներկայանում կենդանի, հուզիչ և համոզիչ, որ այդ ստեղծագործության ենթակա կյանքը ամբողջ հասարակության համար, ուրիշ այլ վայրերի և մարդկանց համար ընդհանուր գծեր ունի ըստ էության:

Այնպես որ՝ չի կարելի դարձնել տվյալ վայրերի ու մարդկանց կյանքի ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը ինքնանպատակ և միանգամայն ըս-պառիչ բան:

Դրամատուրգն, առհասարակ, լավ պիտի ճանաչի կյանքը: Դրամատուրգը պետք է լավ ուսումնասիրի տվյալ վայրն ու մարդկանց, բայց չպետք է դառնա նրանց գերին: Ինչպես, որ՝ մյուս կողմից էլ չպետք է դառնա գերի նաև իր ընդհանուր կենսագրության և պիեսի մեջ տա մարդիկ, որ զուրկ են կենդանի կյանքի յուրահատուկ գույներից, առանձնահատկություններից և մարդիկ են ընդհանրապես — այսինքն մարդիկ չեն իսկապես:

Թեմատիկայի հարցում ահա այսպիսի խորդուբորդ տեղեր կան:

Թեմատիկայի խնդրում մի «նեղ տեղ» կա: Դա թեմայի հնացումն է: Գալիս են որոշ տարիներ, կյանքը մեջ է գցում մարդիկ, դեպքեր, դրամատուրգի գրչին արժանի: Եվ ահա սկսվում է մի հետաքրքրական երևույթ: Տվյալ թեման ողողում է բոլոր պիեսների բովանդակությունը: Ամենքը գրում են միևնույն թեմայի մասին:

Եվ թեման հնանում է...

Որ թեման հնանում է — սա անժխտելի է թվում ըստ երևույթին: Արդյո՞ք թեման հնանում է, թե՞ հնանում է մի ուրիշ բան, որ շատ անգամ քիչ կապ ունի հենց այդ թեմայի հետ: Ավելի լավ չէր լինի ասել, որ թեմայի տվյալ ձևերն ու կերպավորման նույն եղանակներն են, որ հնանում են:

Նկատվում է և մի այլ սխալ: Դա նոր թեմայի հնացման տեսակետն է: Հենց որ լսվում է նոր հերոսի կամ դեպքի պատկերացման կոչը՝ հասկանալի է, որ իսկույն առաջ է ընկնում ճարպիկ դրամատուրգը, խալտուրիստը, գործարարը... Սրանք ողողում են թատրոնները իրենց միջակ և ցածրորակ գործերով, ձանձրացնում են հասարակության, ստեղծում սխալ կարծիք թեմայի մասին, և հենց որ հայտնվում է այդ թեմայի տաղանդավոր դրամատուրգը (և նա գրեթե միշտ ուշ է հանդես գալիս) — գտնում են, որ այդ թեման «հնացած է»:

Եվ հարց կարող է առաջ գալ: Ինչի է ուշանում դրամատուրգը: (Իհարկե սա օրենք չէ, որ պետք է ուշանա և ամեն անգամ էլ չի ուշանում):

Դրա պատճառներն հենց այն պահանջի մեջ պետք է որոնել, որ հասարակությունը դնում է դրամատուրգի առջև — տալ գեղարվեստական կատարելություն:

Դե որ այդպես է, դրամատուրգն իրավունք ունի պահանջելու իր ժամկետը: Կյանքն ուսումնասիրվում, ընդգրկվում, կերպարանավորվում է, հուզականությամբ լցվում է ոչ թղթակցական արագ տեմպի մեջ: Կյանքի պատկերացումը պահանջում է խորացում և արվեստ — իսկ սա ձեռք է բերվում որոշ ժամանակի ընթացքում: Դրամատուրգն ինքն ուրախ չէ իր ուշացման համար. գործն է հարկադրում, իսկ գործը նուրբ է և պահանջկոտ տանջելու չափ:

Հիշենք Տոլստոյին, Պուշկինին և մյուս կլասիկներին:

Դրամատուրգը (ստեղծագործողը) պետք է գնա կյանքի առջևից, ոչ պոչից: Սա ճիշտ է: Բայց եթե մեկը այս րոպեիս մի հանճարեղ բան գրի կոլեկտիվացման սկզբնական շրջանից — արդյո՞ք նա հետ է մնում կյանքից: Արդյո՞ք նրանից առաջ է կանգնած մի միջակություն, որ այս րոպեիս տալիս է հաղթական կոլեկտիվացման այսօրվա պատկերը միջակին հատուկ արվեստով: Հին է, հնանում է օրվա չարիքայինը, մնայուն է էպոխայինը:

Սակայն պետք է խիստ զգուշանալ, որ այս ճշմարտությունը չվերածվի ինչ-որ մշտական սկզբունքի և հին թեմաների ընտրությունը համարել ստեղծագործության արժանի և մեծ տաղանդներին վայել բաներ, իսկ նորը, ինչպես և օրվա չարիքայինը հատուկ և ընտրելի միջակություններին: Օրվա չարիքը, չէ որ անցավոր է և փոքրանշան: Օրվա հրատապությունը պատկերող դրամատուրգը եթե չի գտնում նրա այն օղակը, որով այդ հրատապությունը կապված է էպոխայի հետ անցնում է իր ընտրած թեմայի հետ — հնանում է: Չեխովի թեմաները օրվա չարիքային են եղել իր էպոխայի մեջ: Բայց նա գտել է մնայուն օղակները, որով և կապել է այդ օրվա չարիքը ուրիշ էպոխաների հետ:

Մեր դրամատուրգիան վերջերս կանգ է առել թեմայի նեղ սահմաններում: Դիվերսանտների, ժողովրդի թշնամիների, հակահեղափոխականների ներկայությունը պիեսում մի ժամանակ նոր տարր մտցրեց խորհրդային դրամատուրգիայի մեջ: Դա ժամանակի պահանջ էր: Սակայն երբ այդ պերսոնաժը սկսեց ողողել մեր դրամատուրգիան, հասավ մի սահման, երբ պիեսներն սկսեցին իրար կրկնել: Այս թեման սկսեց շատ լայնացնել իր տեղը մեր դրամատուրգիայում: Մինչդեռ ժողովրդի թշնամիների խայտառակ պարտությունն ու մերկացումը, սոցիալիստական վերելքին նվիրված հերոսների նոր ալիքը, նոր կյանքը

պահանջում են՝ դրամատուրգիայում կենտրոնական տեղը հատկացնել նոր մարդուն:

Սա չի բացասում, իհարկե, այն հանգամանքը, որ մի շատ տաղանդավոր պիես ժողովրդի թշնամիների մասին կարող է ուշագրավ լինել և այսուհետև:

Խորհրդային դրամատուրգները փորձելով գտնել նոր թեմաներ, սկսեցին պատկերավորել մի նոր կատեգորիայի մարդկանց, նրանց, ովքեր «սխալվում են» կամ «զրպարտվելով անմեղ տեղը՝ տուժում են»: Եվ շատերը վրա ընկնելով այս կարգի պերսոնաժին նեղացրին, աղքատացրին թեմատիկան:

Խորհրդային դրամատուրգիայի ուշագրավ երևույթներից մեկն էլ այն եղավ, որ դրական և բացասական հերոսների կերպարների գծագրման մեջ անհամաչափություն էր առաջ գալիս: Բացասական տիպերը տրվում էին ուժեղ գույներով, իսկ դրականները՝ ավելի թույլ: Շատ-շատերն են հարց տալիս, թե ինչ է սրա պատճառը: Իհարկե, երեխայություն է կարծել, թե դա բխում է դրամատուրգի մտադրությունից: Ոչ: Դրամատուրգը ջանում է ուժեղ ներկայացնել իր դրական հերոսին: Բայց հաճախ ստացվում է թույլ: Սա շատ կարևոր խնդիր է, և խորհրդային դրամատուրգիային առաջադրած պահանջների ամենագլխավորը հենց այդ է: Ունենք բազմահազար ուժեղ, կամքի տեր հերոսներ: Մեր իրականությունը լցված է ուղղակի առասպելական հերոսներով: Վերջապես մեր ժամանակի հերոսը — նոր մարդը, կոմունիստը, նվիրված անկուսակցականի հետ հրաշքներ են գործում մեր սոցիալիստական կյանքի բոլոր բնագավառներում: Ինչո՞ւ պետք է նրանք ավելի թույլ դուրս գան պիեսի մեջ, քան բացասական տիպերը: Սա զարմանալի է և զայրացուցիչ: Մանավանդ, որ դա բոլորովին չի մտնում հենց դրամատուրգի մտադրությունների մեջ:

Ի՞նչ է պատճառը:

Նախ պետք է ասել, որ միայն մեր դրամատուրգիայի մեջ չէ այդ երևույթը և միայն դրամատուրգիայի մեջ չէ: Համաշխարհային գրականության և դրամատուրգիայի մեջ այդ երևույթը նկատվել է բազմաթիվ գործերի մեջ:

Մենք կարծում ենք, որ բազմաթիվ այլ պատճառներից մեկն էլ այն է, որ դրամատուրգը չխնայելով իր բացասական հերոսին նրան տալիս է ռեալիստական գույներով: Իսկ դրական հերոսին «խնայելով» աշխատում է կերպարավորել շատ լավ և դուրս է բերում նրան օժտված նաև շատ վերացական գծերով: Սա զրկում է դրական հերոսին մարդկային իրական հատկություններից:

Բայց սա բավական բարդ պատճառներից է առաջ գալիս: Բացասական հերոսը ամեն էպոխայի համար վերջացող մարդն է կամ ցանկալի է համարվում, որ վերջանա: Բացասական պերսոնաժը դատապարտված է արդեն: Նա իր մեջ կրում է այն ամենը, ինչ որ համարվում է այլևս վնասակար, խոտելի: Իդեալականացնելու ոչ կարիք ունի նա, ոչ էլ ցանկություն կա իդեալականացնելու

Նրան: Նրա կերպարը տալիս դրամատուրգը չի վախենում սխալվել: Նրան նկատում է համարձակ, առանց ցերեմոնիայի:

Սակայն դրական հերոսին կերպարավորելիս դրամատուրգը գործ 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 հատկություններ է դնում, որքան որ իրականում այդ հերոսն ունի, և որքան որ ցանկանում է ավելացնել նաև դրամատուրգը: Դրական հերոսի մեջ խտացնում է նա շատ առաքինություններ, գնում է նրան վերացական գծերով օժտելու ճանապարհով:

Բայց բանն այն է, որ դրամատուրգը պատկերավորելով իր դրական հերոսի ներքին, գաղափարական կողմը, մոռանում է նրա մյուս՝ մարդկային, կոնկրետ, կենդանի գծերը:

Այս կապակցությամբ կարևոր է հիշել խարակտերների կերպարավորման պրոբլեմը: Ինչ բան է խարակտերը: Դա նախ և առաջ մարդ է: Մարդկային հատկությունները միայն կարող են խարակտերի ստեղծման հարցում օգնել: Առանց խորքը թափանցելու, առանց ինքնատիպ գծերի, առանց մարդկային կենդանի հատկությունների խարակտեր չկա: Խարակտերը որքան ընդհանրացում է, այնքան էլ կոնկրետ է, «տվյալ դեպքում» է: Խարակտերը պետք է հանդես գա իր մտքերով ու ապրումներով, իր յուրահատուկ գծերով: Այլապես նա կդառնա վերացական մարդ:

Սխալ է հասկացվել կերպարները տալու ձևը: Կարծես բոլոր հերոսները միևնույն հոգեբանությունը, միևնույն գծերն ունեն: Միօրինակ կերպարավորումը աղբատացնում է հերոսին: Օրինակ՝ սահմանապահի կերպարը մինչ այժմյան կերպարավորմամբ արդեն շատ անգամ կրկնված, իրարից ընդօրինակած նյութ է: Թվում է, որ այսպիսով այլևս կարիք չկա ընտրելու այդ թեման, այդ կերպարը: Մինչդեռ իրականության մեջ այդպես չէ: Մարդիկ միևնույն ռազմաճակատում տարբեր են որպես մարդիկ, տարբեր որպես խարակտերներ: Անվերջ կարելի է բազմազանել այդ կերպարները: Խարակտերները կյանքում են, իրենց բնական միջավայրի, իրենց յուրահատուկ պայմանների մեջ: Այնտեղ պետք է որոնել խարակտերները:

Խորհրդային դրամատուրգիայի առաջ դրված են նոր խնդիրներ: Պետք է այն լուծել: Առանձնապես այժմ, թատերական-դրամատուրգիական նոր, կենդանի փոխհարաբերությունների շրջանում: Պետք է պատկերավորել մեր նոր կյանքը՝ իր հաստատող հատկություններով: Դիվերսանտների, հակահեղափոխականների մեծ տեղ բռնելը այլևս դառնում է շատ միակողմանի բան դրամատուրգիայի մեջ: Այս պերսոնաժը կարող է երբեմն մնալ դրամատուրգիայի մեջ և թերևս սպասում է իր մեծատաղանդ արվեստագետին: Բայց ժամանակ է

ավելի տալ պիեսներ, որոնց մեջ տրված լինի մեր հաղթական իրականության պատկերը: Նոր դրամայի և նոր կոմեդիայի խնդիրն է առաջ քաշվում: Իհարկե, դրամատուրգների համար ստեղծվում են որոշ «մտահոգիչ» հանգամանքներ: Սա զուտ «մասնագիտական» խնդիր է, ինչպես և հասարակական: Դրամատուրգներին «օգնում էր» թշնամու պերսոնաժի ներկայությունը ինտրիգ ստեղծելու զուտ բանահյուսական հարմարության տեսակետից: Այժմ հարկավոր է տալ դրամա և կոմեդիա նոր, դրական տիպերով: Սա «դժվարացնում է» դրամատուրգներին: Բայց այս դժվարությունը առերևույթ է: Այստեղ պահանջվում է նոր որոնումներ կատարել, գտնել մարդկային կոնֆլիկտների այնպիսի սրություններ, որ նյութ տան ինտրիգին: Ինտրիգի հարցը շատ է կարևոր. սա մտահոգում է դրամատուրգին: Կան շատ զբաղեցնող, հետաքրքրական պիեսներ՝ ուրախ ընթացքով և այդ պիեսների դիտումը ստեղծում է նոր հասկացողություն խորհրդային դրամատուրգիայի նոր ձևերի մասին: Սակայն նկատվում է այն հանգամանքը, որ կյանքի խոր և լիարժեք վերարտադրության համար պետք է որոնել նոր էլեմենտներ՝ պիեսները դարձնելու ներգործոն, ցնցող, տպավորող — ինչպես կլասիկական դրամատուրգիան է:

Այն բոլոր թերությունները, որ նշվեցին վերևում խորհրդային դրամատուրգիայի մեջ — դա մի կողմն էր իրական դրության: Խորհրդային դրամատուրգիան աճել է վերջին երկու-երեք տարիներում, տվել է լիարժեք գործեր, առաջ է մղվել և պատկերավորել է մեր նոր, երջանիկ կյանքը: Սակայն բոլոր նոր պահանջները, որ դրվում են նրա առջև՝ երևան են բերում նրա թերությունները: Պահանջներն են մեծացել, ոչ թե դրամատուրգիան է փոքրացել: Այդ պետք է լավ ըմբռնել և սխալ եզրակացություն չանել խորհրդային դրամատուրգիայի թերությունների մասին լսելիս:

Վերջ կրկնություններին, ընդօրինակումներին: Նոր կերպարներ, նոր գծեր, — և այդ բոլորը կենդանի կյանքից և ոչ թե բեմից ու գրքերից:

ՄԵԾ ԳՐՈՂԻ ՆԻՇԱՏԱԿԻՆ

(Ալ. Շիրվանզադեի մահվան 5-րդ տարեկիցի առթիվ)

Շիրվանզադեն մեր ամենախոշոր ռեալիստ գրողն է: Նա իր բոլոր ժամանակակիցների մեջ, ինչպես Մուրացանը, Նար-Դոսը, չասենք իր նախորդները՝ ինչպես Պռոշյանն ու Ռաֆֆին — բռնում է առանձնահատուկ տեղ: Նրա թեմատիկայի, կյանքի վայրն անհամեմատ ավելի ընդարձակ տեղ է բռնում — Շամախի, Բաքու, Օդեսա և այլն. և համարյա չունի նկարագրած կյանքի, դեպքի

մի վայր, ուր ինքը ապրած, տեսած չլինի: Համարյա չունի հերոսներ, գոնե գլխավորները, որոնց նախատիպերն իր տեսած մարդիկը չլինեն:

Շիրվանզադեն ամենից առաջ շատ պարզ է, որոշ: Նա չունի գրական-փիլիսոփայական «պրոբլեմներ»: Անգամ չունի հոգեբանական «պրոբլեմներ»: Թեև նա տալիս է իր հերոսների խորը հոգեբանությունը:

Շիրվանզադեն ընդգրկում է իր ժամանակի գավառական քաղաքից մինչև մեծ ինդուստրիալ քաղաքի իրականությունը: Նրա ընդգրկած գավառը մեզ ներկայանում է տգիտության, ասիական բռնակալության մի պատկեր: Այստեղ պատկերանում է մի իրականություն, որ կաշկանդված է նամուսի ավանդական հասկացողության ճիրաններում, որ մարդկային ընտանեկան փոխհարաբերությունների ընթացքում դառնում է չարիք: Ամբողջ մի հասարակություն գերված է այդ նամուսին, որը միջամտում է ընտանիքների, անհատների կենսական հիմնական շահերին և մեխանիկորեն վճռում մարդկանց բախտը: Ընտանիքների բռնակալ մեծերն իրենց կամքին ու քմահաճույքներին զոհ են դարձնում նույն ընտանիքի անզոր անդամներին: Շիրվանզադեն մեծ վարպետի վրձինով նկարում է այդ երկու կարգի անձնավորություններին՝ բռնակալներին և նրանց զոհերին: Շիրվանզադեին մի փոքր մեղադրել են ռեալիստական չորության մեջ: Դա սխալ է: Նա առանձին գուրգուրանքով, հուզական օբյեկտիվիզմով նկարագրում է զոհերին «Նամուսի» և «Չար ոգու» մեջ: Նույնքան լիրիկական է դարձյալ հասարակական պայմաններին զոհ դարձող պատանու նկարագրությունը «Արտիստում»: Միայն Շիրվանզադեն զուսպ է և արտաքուստ «անտարբեր»...

Նույնպիսի երևույթական օբյեկտիվիզմով նա նկարագրում է իր բացասական տիպերին: Եվ եթե այդ շարքում նրա ներկայացրած հերոսը բուրժուա է՝ անպայման զգացվում է Շիրվանզադեի ռեալիստական բացասումը դեպի այդ տիպը:

Շիրվանզադեի գավառական կյանքից առնված վեպերը, որ հետագայում նա վերածեց դրամատիկական երկերի, գրված են թանձր գույներով: Տիպերը ցայտուն են, գծված խոշոր շտրիխներով, կենդանի կանգնում են մարդու առջև ու չեն մոռացվում երբեք: Վեպերի մեջ, մանավանդ «Նամուսում» զգացվում է ինչ-որ արևելյան վիպասանության ընթացք՝ հերոսների ասպետական, ողբերգական գծերով: Մի փոքր հիշեցնում են Բաֆֆուն, և Բաֆֆու ազդեցությունն անպայման, թեև շատ փոքր չափով, կա այս վեպերի մեջ:

Սակայն որքան էլ նշանակալից են Շիրվանզադեի այս վեպերը, որքան էլ մեծ է նրա ուժը այս վեպերում, այնուամենայնիվ, Շիրվանզադեն գերազանցապես քաղաքի վիպասան է: Բազմակողմանի թափանցողությունը և ուրբանիստական զգացողությունը, որ հանդես են գալիս այնպիսի ուժով ու թափով

Շիրվանզադեի քաղաքային վեպերում, նրան դնում են բացառիկ դիրքի մեջ մնացած բոլոր վիպասանների շարքում: Շիրվանզադեն այստեղ արդեն ցույց է տալիս քաղաքի բազմակողմանի ճանաչողություն: Քաղաքն ամեն կողմից, քաղաքն իր ընդհանուր պանորամայով, քաղաքն իր բազմապիսի բնակչությամբ — այս ամենը դուք կտեսնեք Շիրվանզադեի վեպերում:

Ավելին դեռ: Առաջին ինդուստրիալ վեպը ոչ միայն հայ գրականության մեջ, այլև ամբողջ Ռուսաստանում՝ դա Շիրվանզադեի «Քառսն» է: Առաջին լայն, մեծ կտավը, ինդուստրիալ քաղաքի կապիտալիստներով, բանվորներով, զելս կենցաղով և մարդկային փոխհարաբերություններով: Շիրվանզադեն այստեղ արդեն բարձրանում է իր բոլոր ժամանակակիցներից՝ ոչ միայն հայկական, այլև ռուսաստանյան մասշտաբով: Այս խնդիրը որքան գիտենք չի ուսումնասիրված և արժեք, որ դրանով մեր քննադատներն զբաղվեին:

Շիրվանզադեն մեր մեծատաղանդ վիպասանն է նախ և առաջ: Սակայն, շատ խոշոր է նրա դերը նաև հայ դրամատուրգիայի մեջ: Մոտ մի տասնյակ պիեսների շարքում նրա «Պատվի համարը», «Չար ոգին», «Նամուսը» ոչ միայն բազմաթիվ ու անվերջ անգամ բեմադրվել են հայ թատրոնում, այլև մեծապես ազդել են մեր դրամատուրգիայի և թատրոնի զարգացման վրա:

Սունդուկյանից հետո մեր սակավաթիվ դրամատուրգների մեջ Շիրվանզադեն բռնում է առաջնակարգ տեղ: Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի ամենամեծ դերն այն եղավ, որ նա ընդգրկեց շատ ավելի լայն կյանք և մեծացրեց դրամատուրգիայի հասարակական դիապագոնը:

Վերջապես Շիրվանզադեն էր, որ Մուրացանի, Պարոնյանի և այլոց հետ մեր դրամատուրգիային տվեց մի բան, որ շատ խոշոր նշանակություն ունի: Դա գրական լեզուն է:

Մեծատաղանդ ռեալիստի, խոշոր վիպասանի և վաստակավոր դրամատուրգի հիշատակը շատ թարմ է մեզ համար այսօր ոչ այն պատճառով, որ դեռ նոր է լրացել նրա մահվան հնգամյակը:

Շիրվանզադեի հիշատակը թարմ է և կմնա միշտ թարմ այն մեծ գործի շնորհիվ, այն գերազանց արվեստի շնորհիվ, որ նա թողեց գալիք սերունդներին:

Շիրվանզադեն դպրոց է, ոչ միայն անհատ գրող:

ՊԱՏԱՍԽԱՆ ԻՄ ՕՊՈՆԵՆՏՆԵՐԻՆ

Սույն թվի մայիսի 20-ին «Գրական թերթ»-ում գետեղված էր իմ մի հոդվածը՝ «Շայ դրամատուրգիայի հեռանկարները»¹ վերնագրով:

Դեռ հոդվածը չավարտված՝ ընկ. Տ. Հախումյանն սկսեց իր հարձակումը²: Չհամբերեց նաև ընկ. Աբովը³:

Ստիպված եմ պատասխանել մի քանի թյուրիմացությունների, որ առաջ բերին հողվածագիրները:

Նախ՝ էթիկան...

Ընկ. Հախումյանը հանդես եկավ խնդրին տալով դատարանական մեծաշառաչ գործի կերպարանք. «Հենց սկզբից ևեթ ուզում եմ պարզ ասել — ես չեմ կարողանում հասկանալ, թե ինչի դեմ է կռվում ընկ. Դեմիրճյանը և ինչ է ուզում ապացուցել»: «Այս տարիների ընթացքում (ընդգ. — Դ. Դ.) ընկ. Դեմիրճյանը մի շարք (ընդգ. — Դ. Դ.) ելույթներ է ունեցել մեր թերթերում և ժուռնալներում, բազմաթիվ (ընդգ. — Դ. Դ.) ելույթներ է ունեցել մեր դրամատուրգիայի խնդիրներին նվիրված խորհրդակցություններում, և երբ փորձում ես պարզել նրա ասածի ուղն ու ծուծը, նրա — այսպես ասած — (բերանը ծռելով — Դ. Դ.) «ուզելիքը», — խնդիրը չափից դուրս ավելի դժվարանում է»:

Բանից դուրս է գալիս, որ այսքան տարի խեղճ խմբագիրներն ու հասարակությունը Դեմիրճյանի հողվածները տպում են, ամբիոններից լսում ու չեն հասկանում, որ չեն հասկանում նրան... Դա տևում է բավական տարիներ, ոչ մինը գլխի չի ընկնում նկատելու այդ աղետը և ահա վերջապես գտնվում է մի մարդ, որ գալիս է ահազանգելու և խնայելու այսքան ժուռնալների թուղթն ու հասարակական հավաքությունների ժամանակը:

Եվ ահա թե ինչու ընկ. Հախումյանն իրեն ներկայացնելով մի հասկացողության կղզի այս անհասկացողության ծովի մեջ՝ անցնում է գործի: Եվ առաջին իսկ հողվածի ժամանակ ընթերցողի առաջ դնում է մի շշմեցուցիչ տարօրինակություն: Մինևույն Դեմիրճյանի այսքան «անհասկանալի» հողվածից ընկեր Հախումյանը հանում է շատ հասկանալի և որոշ եզրակացություններ՝ «առաջին», «երկրորդ» և այլն և կրակն ուղղում է նրանց վրա:

Նույնպիսի դերում հանդես է գալիս նաև ընկ. Աբովը և «ընդհանուր և անորոշ» հողվածիցս շատ կոնկրետ և որոշ թեզիսներ է հանում և սկսում խարազանելը:

Ուրիշ տարօրինակություն... Ամբողջ աշխարհից սրտնեղած ընկ. Հախումյանին չգիտեմ ինչու ջղայնացրել է իմ հողվածի ծավալը՝ 280 տողը: — «Իր բավական երկարաշունչ (ընդգ. — Դ. Դ.) հողվածում»... Սակայն իսկույն նույն այդ սրտնեղ վիճակագիրը իմ 280 տողի դիմաց ինքն էլ գրում է 280 տող:

Նույն բանից գանգատվում է նաև ընկեր Աբովը և նա էլ իսկույն առանց խղճահարության ծավալում է մի հողված մինչև 1238 տող:

Այս ամենը թերևս մանրուք համարվեին, եթե ընկ. ընկ. Հախումյանի և Աբովի այս արհամարհական սրտնեղության հետևանք չդառնային շատ ավելի հիմնական և պատասխանատու նճու, մեղմ ասենք՝ հայտարարություններ, որոնց մասին թույլ եմ տալիս խոսելու հենց հողվածիս սկզբում: Երկուսն էլ շատ

պեսիմիստ են հայ նորագույն դրամատուրգիայի վերաբերյալ: Ընկ. Հախումյանը գրում է «...հարկավոր են շատ պիեսներ և լավ պիեսներ (ընդգ. — Դ. Դ.): Այս ֆորմուլայի առաջին մասը մեզ մոտ արդեն իրականություն է: Այժմ մենք ամեն ջանք թափում ենք, որ իրականություն դառնա նաև երկրորդ մասը՝ «**ուռնենանք նաև լավ պիեսներ**» (ընդգ. — Դ. Դ.): Ընկ. Հախումյանի կարծիքով ուրեմն մեր այսօրվա խորհրդային հայ դրամատուրգիան չունի լավ պիեսներ...

Իսկ ընկ. Աբովը գրում է. «Սունդուկյանը ռեալիստորեն խորացնում էր տիպերի հոգեբանական, դրամատիկական ապրումները, իր ուշադրությունը կենտրոնացնում էր գործող անձանց հոգեկան վիճակների, խարակտերների ամբողջացման վրա, և ոչ գործող անձանց, գուցե և **ծիծաղաշարժ, բայց պատահական կապակցությունների վրա** (ընդգ. — Դ. Դ.) ինչպես այդ տեղի է ուռնենում երբեմն նաև **մեր այսօրվա մի քանի անհաջող պիեսներում**» (ընդգ. — Դ. Դ.):

Արդեն իսկ մեր բեմերում երևցած նորագույն պիեսները **մի քանիսն են...** Դե, երբ դրանք էլ անհաջող են, էլ չեմ հասկանում ինչն է հաջող մեր նոր դրամատուրգիայում:

Անգամ լեզվի մասին խոսելիս՝ ընկեր Աբովը գրում է. «Այդ պիեսը («Ամուսիններ» — Դ. Դ.), իր **գրական** լեզվով (ընդգ. — Դ. Դ.) օրինակելի կարող է լինել մեր շատ ու շատ դրամատուրգների համար, եթե նրանք դադարեին Սունդուկյանի մասին միմիայն «Պեպոյով» ու «Խաթաբալայով» դատելուց»:

Ուրեմն մեր հասարակությունը չկարողացավ Սունդուկյանից մինչև հիմա մշակել գոնե մի այնպիսի գրական լեզու, որ նրա դրամատուրգը գործածեր իր պիեսներում:

Այսպես՝ թարգմանական դրամատուրգիան ներկայացնելով **ամեն դեպքում** բարձր մեր նոր ինքնուրույն դրամատուրգիայից՝ ընկ. Աբովը և ընկեր Հախումյանը ինքնագոհ ու անսրտացավ քաշվում են մի կողմ և պահանջում, որ նոր ինքնուրույն դրամատուրգիան նախ ընդունի, որ ինքը ոչինչ է և երկրորդ՝ գնալ **մեր թատրոնից և հասարակությունից** կտրված հեռու ինչ-որ տեղ, ինքն իրան, իր ուժերով դառնա կատարելություն և միայն թատրոն գա և արժանանան նրանց:

Անցնենք չարաբաստիկ խնդիրներին...

Ընկեր Աբովը գրում է. «Սխալվում է ընկեր Դեմիրճյանը կարծելով թե Ադամյանն է Շեքսպիրի հիմքը դրել հայ բեմի վրա»:

Ընկ. Աբովը գերի է դառել **մեռած անարյուն փաստագրության**: Նա կարծում է, թե հիմնադիրները նրանք են, ովքեր «փաստորեն» մի բան սկսում են: Այդպիսով էլ ինչև՛ ենք Աբովյանին համարում մեր աշխարհաբար լեզվի և գրականության հիմնադիր: Չէ որ նրանից առաջ աշխարհաբարի օրինակներ

տվել են Թաղիադյանը և ուրիշներ: Էլ ինչո՞ւ ենք Սունդուկյանին համարում ռեալիստական կոմեդիայի հիմնադիր: Չէ որ նրանից առաջ Ալադաթյանը, Փուղինյանը, Պատկանյանը և Տեր-Գրիգորյանը «սկսել» էին իրենց կենցաղագրական պիեսները՝ «Վայ իմ կորած 50 ոսկին», «Մոցիկուլ», «Դալալ Ղադո», «Պեպոյի տկճորը», «Էս էլ քի մոցիքլութին» և այլն, և այլն:

Հիմնադիրները նրանք են, ովքեր իրենցից առաջ եղած կյանքի մասնակի, փոքրանշան փաստերից ելնելով, բարձրանում են, նոր բովանդակություն և որակ են տալիս այդ փաստերին, խորացնում, ընդհանրացնում են, **հասարակական երևույթ, հոսանք են դարձնում այն:**

Ադամյանի դերը Շեքսպիրի վերաբերմամբ այս էր: Նա եկավ և մեկնաբանեց Շեքսպիրին, բարձրացրեց նրա նշանակությունը:

Ընկ. Արովը գրում է. «Շեքսպիրյան դրամատուրգիան չէր կարող հարվածել և չի հարվածել Սունդուկյանի թատրոնին»:

Նույնը պնդում է նաև ընկեր Տ. Հախումյանը:

Ըստ ընկ. Հախումյանի և ընկ. Արովի՝ ռեպերտուարները (ինքնուրույն թե թարգմանական) միշտ միևնույն, ստատիկ, անփոփոխ նշանակությունն ունեն: Այսինքն՝ օրինակ, եթե թարգմանական ռեպերտուար է՝ միշտ էլ լավ է, իր ամբողջությամբ էլ լավ է, ամեն չափի կիրառմամբ էլ լավ է: Բավական է, որ թարգմանական է: Այս դրամատիկ տեսակետի վրա հիմնվելով է, որ օրինակ՝ ընկեր Հախումյանը յուրացնելով իմ միտքն այն մասին, որ թարգմանական ռեպերտուարը կատարել է նաև իր դրական դերը ինքնուրույնի վերաբերմամբ, ինձ մեղադրում է, թե ես չեմ տեսնում այդ դրական դերը: Բայց իբրև դրական երևույթ, որ կարող էր լավ ազդել մեր դրամատուրգիայի վրա՝ թվելով անցյալի թարգմանական ռեպերտուարի դրականը. — Ավագակներ, Նորա, Ուրվականներ, Դոկտոր Շոտկման, Ջրասույզ գանգ, Ուրիել Ակոստա, Ռևիզոր, Խելքից պատուհաս, Անմեղ մեղավորներ, Անտառ, Համլետ, Օթելլո, Լիր Արքա... ընկ. Հախումյանը խնամքով լռում է թարգմանական ռեպերտուարի հետևյալ գոհարների մասին՝ Արյան բիծ, Փարիզի աղքատներ, Կողոպտված փոստ, Հարստահարված առաքինություն, Լեոնի սուրհանդակը, Կույր, Մի կնոջ տանջանքը, Հայրասպան, Գաղտնիք անգլիական պալատի, Կովերլեի սպանումը, Մայրական սեր, Լապտերավառ հարսանիք, Կեղծ մազեր, Սեմուելի կոմսուհին, Բաղդատի իշխանուհին, Մանկական գող... և այլն, և այլն, ի՞նչ մեկը թվես...

Եթե Շեքսպիրն ու մյուսները թարգմանական ռեպերտուարի լավ կողմն էին, սա էլ նրա հոռի կողմն էր, որ տխուր տեսքով նայում է ընկերներ Հախումյանին և Արովին: Ի՞նչ եղավ այս ռեպերտուարի հետևանքը: Այն, որ ինքնուրույն ռեպերտուարը համարյա մոռացվեց, որ Սունդուկյանի պիեսները,

շատ սակավ էին երևում թատրոններում: Մուրացանի «Ռուզանն» էր միայն հիշեցնում, որ կա նաև ինքնուրույն դրամատուրգիա...

Բայց զարմանալին այն է, որ մինչդեռ այս ֆրանսական մելոդրամներից գանգատվում էին ժամանակի բոլոր լրագիրներն ու անգամ այդ ...ռեպերտուարն ստեղծողները — ընկեր Հախումյանն ու ընկեր Աբովը գովաբանում են:

Ահա թե ինչու թարգմանական ռեպերտուարն իր մեջ կրում էր թե՛ նպաստող, և թե՛ արգելակող սաղմեր: Արդեն իմ առաջին հոդվածներում (թե՛ հայերեն, և թե՛ ռուսերեն) ցույց եմ տվել, հայտարարել եմ, որ թարգմանական ռեպերտուարը, եթե վնասել է մի կողմից (անարժեք պիեսներով) օժանդակել է մյուս կողմից (լավագույն պիեսներով): Այս միտքը մի քանի անգամ կրկնել եմ, բայց ընկ. Հախումյանն ու ընկ. Աբովն այդ իմ միտքը յուրացնելով ուղղել են իմ դեմ: Հին մեթոդ բանավեճի:

Ահա ինչպես տեսանք՝ գայլն ու գառը միասին չէին արածում այս ինքնուրույնի և թարգմանականի օբյեկտ դառած հայ թատրոնում, որ այն ժամանակ և «խանգարել», և «հարվածել» կար: Ահա այս «անարխիկ տնտեսության» ժամանակ և Սունդուկյանի թատրոնը (այսինքն ինքնուրույն թատրոնը) չկարողացավ Սունդուկյանի ժամանակ և անմիջապես հետո ապրել այն օրգանական վերելքը, որին արժանի էր, որն անհրաժեշտ էր: Եվ ինչ եղավ այս պատմության շարունակությունը... Այն, որ Սունդուկյանից հետո երկար ընդմիջումով միայն հանդես եկան Մուրացանը, Պարոնյանը, Շիրվանզադեն, Փափագյանը:

Եվ ինչպես կարելի է պատմության երևույթները պատկերացնել իրենց զարգացման պրոցեսում անշարժ, իրենց էությանմբ անփոփոխ, իրենց բոլոր կողմերով նույնարժեք, իրենց ամբողջության մեջ անքակտելի:

Ես հոդվածումս ասել եմ, «Սունդուկյանն եկավ և հիմք դրեց ինքնուրույն առողջ դրամատուրգիային»: Սունդուկյանն եղավ հայ դրամատուրգիայի, լավ է ասել՝ հայ թատրոնի Աբովյանը: Նա շրջեց հայ դրամատուրգիայի, ուրեմն և հայ թատրոնի ուղին և դրեց առողջ հողի վրա: Սունդուկյանի դրամատուրգիայի ամենախոշոր դերերից մեկն էլ այս էր:

Այնուհետև ուշադիր ընթերցողը հենց նույն հոդվածում կգտնի այս վերոհիշյալ մտքի շարունակական կապը: «Շատ հարմար էր և բնական, շատ նպաստավոր էր հիմք ընդունել այս տեղագրական-կենցաղային դրամատուրգիան և նրա վրա՝ բարձրացնել համայնապարփակ, լիարժեք դրամատուրգիա՝ լայն թեմատիկայով, գրական լեզվով, նորագույն իդեաներով և աշխարհայացքի փիլիսոփայության հայեցվածքով»:

Ոչ մի դրամատուրգ հավիտենական կատեգորիա չէ: Ինչո՞ւ չէր կարող Սունդուկյանը՝ մեծ դրամատուրգ լինելով հանդերձ՝ իր բոլոր բարձր

հատկությունների հետ միասին ունենալ նաև այնպիսի կողմեր, որով նա տեղի տար ուրիշներին:

Շեքսպիրի հանդես գալը երբեք էլ տեղի չէր ունենա մի որևէ հոտենդոտական կամ նյամնյամական թատրոնում: Եթե հայ հասարակությունն այն ժամանակ ընդունեց ու խանդավառվեց Ադամյանի Շեքսպիրով դրա պատճառը Շեքսպիրի մեծությունը չէր միայն, այլ հայ հասարակության հասունացող պահանջները: Իսկ ինչ էին այդ պահանջները:

Կարծեմ կարիք չկա բացատրելու, թե ինչ է բովանդակում Շեքսպիրը... Օրինակ՝ կարո՞ղ էր ընդգրկել Սունդուկյանն այդ Շեքսպիրյան խնդիրների մեծությունը... Սունդուկյանին խոնարհ տեղ տալ Շեքսպիրի կողքին՝ չի նշանակում նվաստացնել նրան: Ոչ մի նվաստացում չի նաև Փափազյանի համար՝ եթե ասենք, որ նրա կողքին Սունդուկյանը տիպերի ու խարակտերների մեծ վարպետ է: Ոչ մի նվաստացում չի Սունդուկյանի համար, եթե ընդունենք, որ Մուրացանը, Շիրվանզադեն, Փափազյանը մեր դրամատուրգիայի մեջ հաստատեցին գրական լեզուն:

Արդեն իսկ ընկեր Հախումյանի ավելորդ վկայությամբ (ավելորդ՝ որովհետև ես արդեն իմ հողվածում այդ միտքն հայտնել եմ) հայ հասարակությունն այնքան բարձրացել էր, որ կամենում էր ընդգրկել նաև թարգմանական ռեպերտուարը: Եվ այդպես էլ վարվեց:

Ընկ. Հախումյանը մեր հին դրամատուրգների մասին գրում է. «Որքան էլ նրանք շատ գրեին — այնուամենայնիվ չէին կարող կազմել ռեպերտուարի ողնաշարը: Չպիտի մոռանալ նաև այն, որ հիշյալ ժամանակաշրջանում **մենք կազմակերպված հանդիսատես էլ չենք ունեցել...**» (ընդգ. — Դ. Դ.): Իսկ մի փոքր հետո էլ թե՛ մեր թատրոնը կուլտուրական ժողովրդի կուլտուրական թատրոնն էր... Հետո էլ թե՛ Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Պարոնյանի, Փափազյանի, Մուրացանի գործերը «**չէին կարող լիովին գոհացում տալ մեր հասարակության պահանջներին...**» և ավելացնում է. «ահա թե ինչն էր պատճառներից մեկը, որ մեր թատրոնը կապվեց թարգմանական ռեպերտուարի հետ»: Ապա թե համաշխարհային համբավ ունեցող պիեսները՝ Ավագակներից մինչև Համլետ եկան և բռնեցին ինքնուրույնի տեղը: Սրա դիմաց ես էլ կասեմ, որ «ահա այս է այն «դժբախտությունը», որ պատահեց ինքնուրույնի հետ»: Եվ եթե ես այդ կապում եմ «մի Ադամյանի» Պոլսից գնալու հետ՝ դա մի հասկանալի **ընդհանրացում էր** թարգմանական ռեպերտուարի վերաբերմամբ: Ադամյանը թե սոսկ իր անձով և թե իր հասարակական երևույթով հավաքական, սիմվոլիկ գործոն էր թարգմանականի խնդրում: Այդ մտքով էլ գրել եմ: Նաև ավելացրել եմ, որ **բացի Ադամյանի** անհատական ազդեցությունից՝ մեծ դեր են կատարել և **այլ հասարակական պայմանները**:

Ընկ. Աբովն ինձ մեղադրում է այն բանում, որ իբր թե ես նվաստացրել եմ Շիրվանզադեի և մյուսների դերը մեր դրամատուրգիայի մեջ: Եվ առհասարակ նա այնպես է ճգնում դուրս բերելու, որ այդ նվաստացումը հանդես եմ բերել նաև Սունդուկյանի վերաբերմամբ:

Ահա այստեղ տեղն է և ժամանակն է պարզաբանելու, որ Սունդուկյանի և մյուսների մասին խոսելիս ես նրանց վերցրել եմ ոչ միայն իրենց ժամանակի շրջանակներում, այլ և մեր օրերը և հետագայի հեռանկարներն աչքի առաջ ունենալով: «Տեղայնականն» ու «ընդհանրականը» ստացվել է ահա այս զուգորդություններից... գուցե սա է շփոթեցնում ընկ. Աբովին... Ես գիտեմ և իմ հոգվածի իմաստն էլ է տալիս, որ հակառակ չեմ այն մտքին, թե Սունդուկյանն ու մյուսները իրենց էպոխայի ամենախոշոր ներկայացուցիչներն են եղել: Նրանք տվել են գործեր, որոնք դուրս են գալիս իրենց ժամանակի շրջանից և հասնում են մեր ժամանակին: Օրինակ՝ Սունդուկյանի «Պեպոն» և Շիրվանզադեի «Պատվի համարը» խոշոր սոցիալական արժեք են ունեցել և ունեն հիմա:

Բայց այդ չի նշանակում, որ նրանք՝ Սունդուկյանը, Մուրացանը, Շիրվանզադեն, Պարոնյանը և Փափագյանը՝ իրար համեմատությամբ նույնարժեք են, և բացարձակապես միևնույն հատկություններով են բարձր կամ ցածր իրարից: Ինչ որ եղել է և է Սունդուկյանի գլխավոր արժեքը՝ պակասել է մյուսներին և ընդհակառակը: Սունդուկյանի առավելությունը մյուսներից «... բարձր բեմական արվեստն էր — տիպեր, գործողություն, հոգեբանություն, բեմական լեզու» (հոգվածս): Մյուսները չհասան երբեք Սունդուկյանի գեղարվեստական բարձրությանը, բայց նրանք բարձրացան Սունդուկյանից մի այլ հանգամանքով: Նրանք լայնացրին թեմատիկան և դուրս բերին նեղ կենցաղայնությունից: Նրանք մեծացրին «տեղագրությունը» (չակերտներն իմն էին հոգվածում), լայնացրին խնդիրները: Վերջապես նրանք տվին գրական լեզու» (ընդգ. — իմն է):

Ինչու է ընկ. Աբովը վեր հանելով Սունդուկյանի սոցիալական մեծ արժեքը, որին լիովին համաձայն եմ՝ միաժամանակ նրան պոկում է տեղից, այսինքն շատ որոշ, առանձնահատուկ գծեր ունեցող միջավայրից — Թիֆլիսից, նրա Հավաբար կամ Սուրբ Սարգիս թաղից, միայն Թիֆլիսին հատուկ բազմաթիվ հանգամանքներից, վերջապես բարբառից:

Այլևս ուրիշ ձր քաղաքում, ձր գյուղում կգտնեիք այս առանձնահատկությունները: Ահագին էթնոգրաֆիական նյութեր կարելի է քաղել Սունդուկյանի պիեսներից: Անգամ Թբիլիսիում այժմ առանց բացատրությունների չես կարողանա հասկացնել Թիֆլիսի առանձնահատկությունները, լեզվական և կենցաղային: Եվ վերջապես ինչ է նշանակում կենցաղային (бытовой), ինչ կա վիրավորվելու: Ընկ. Աբովին քաջ հայտնի պիտի լիներ, որ Սունդուկյանն այն

ժամանակ հանդես եկավ իր թիֆլիսահայ բարբառով, երբ մաքուր գրական լեզուն մեր մամուլի և գրականության մեջ տիրել էր արդեն: Ի դեպ լեզվի մասին: Լրջորեն ընկ. Աբովը կարծում է թե գրական լեզուն և բարբառը միևնույն արժեքն ունեն... Էլ ինչու ենք նստել ու մեծ նշանակություն տալիս Աբովյանին, որ գրաբարի տեղ մտցրեց աշխարհաբար, կամ մի Նալբանդյանի ու Նրա Նախորդներին ու ժամանակակիցներին, որ աշխարհաբարի բարբառներից ստեղծեցին գրական լեզու, մի լեզու, որ մինչև հիմա մշակում ենք ու չենք դադարում մշակել: Լեզուն կուտուրա է, ինչպես որ Նաև իդեոլոգիա է, քաղաքական ֆակտոր...

Սակայն ճիշտ է, որ ասել եմ, թե «Սունդուկյանի ռեպերտուարը մեր կլասիկ դրամատուրգիան է, որից պետք է սովորել շատ բան»: Իսկ համայնապարփակ, լիարժեք դրամատուրգիա՝ լայն թեմատիկայով, գրական լեզվով, նորագույն իդեաներով և աշխարհայացքի հագեցվածքով ես հասկացել եմ և հարկավոր էր հասկանալ, որ սա այն ամենն էին, որ այն ժամանակվա հասարակությունը տեսնում էր թարգմանական լավագույն համաշխարհային ռեպերտուարում: Բոլորովին չնվաստացնելով, այլ ընդհակառակը վեր հանելով «Պեպո»-ի և մյուս պիեսների սոցիալական բարձր արժեքը՝ ես չեմ կարծում թե Սունդուկյանն ընդգրկեց Շեքսպիրի, Շիլլերի, Մոլիերի, Իբսենի, Վիկտոր Հյուգոյի, Գոգոլի դիսպազոնը: Նույն բարձրության չհասան Նաև հետագա դրամատուրգները, բայց Նրանք շատ բան առաջ տարան, լայնացրին այդ դիսպազոնը:

Այստեղ ի դեպ և ամենից առաջ՝ պիտի անցնեմ մի բավականին սխոլաստիկ հարցի: Սխոլաստիկ է ոչ այն պատճառով, որ թե Շիրվանզադեի և մյուսների դրամատուրգիական գործերը մեծարժեք եմ համարում, թե փոքրարժեք: Այս մեկը կարևոր նշանակություն ունի: Սխոլաստիկ այն պատճառով, որ ինձանից ընկ. ընկ. Հախումյանը և Աբովը պահանջում են, որ կոչեմ դրամատուրգ Շիրվանզադե, դրամատուրգ Պարոնյան, դրամատուրգ Մուրացյան, դրամատուրգ Փափագյան... Ես աչքի առաջ եմ ունեցել այս հեղինակների բելլետրիստիկան, որ իմ կարծիքով ավելի մեծ տեղ է բռնել Նրանց գործերի մեջ: Եվ Նրանց զբաղմունքի գլխավոր առարկան, գերազանցն աչքի առաջ ունենալով Նրանց չեմ կոչել դրամատուրգներ: Եթե շատ են ցանկանում իմ քննադատները՝ ես կարող եմ զիջել, դրանով ես ոչինչ ասած չեմ լինի այս հեղինակների դրամատուրգիայի որակի մասին: Իսկ ինձ համար գլխավորը այս որակն էր, որի մասին ես խոսել եմ:

Ես այդպես եմ ըմբռնել մեր թատրոնի և դրամատուրգիայի պատմությունը: Չեմ մեղադրել, այլ արձանագրել եմ: Այն ժամանակվա մարդիկ վարվել են իրենց ժամանակվա հասկացողություններով և ինձ ոչինչ չեն հարցրել: Նրանք դիմելով թարգմանական ռեպերտուարին բնավ մտադիր չէին դրանով զարգացնել ինքնուրույնը:

Այդպիսի մտադրություն ունեցող մարդիկ չէին հակադրի թարգմանականը ինքնուրույնին, այլ կնպաստեին ինքնուրույնին կանգնելով նրա դիրքերի վրա և այնտեղից ներս թողնելով թարգմանականը: Կապահանքին մի ծրագրված համաչափություն երկուսի մեջ: Կմտահոգվեին առաջ բերել ինքնուրույն պիեսներ Սունդուկյանից բացի և նրանից հետո: Հիմք կընդունեին Սունդուկյանի դրամատուրգիան և նրա վրա կշարունակեին նրա հետագա օրինաչափ զարգացումը: Կաշխատեին այն բոլոր կուլտուրական բարձր հատկությունները, որոնցով պահանջ էր դառել թարգմանականը, մտցնել նաև ինքնուրույնի մեջ, որ այս երկուսը իրար հետ զարգանային իրար օժանդակելով: Այսինքն բաներ, որ այն ժամանակվա թատրոնը չէր կարող և չարեց, կարող է և սկսել է անել խորհրդային հայ թատրոնը: Զարմանալի ու անբնական էլ կլինեին, որ մի հայ դրամատուրգիա կարողանար մրցել համաշխարհայինի հետ: Ես գրել եմ, որ համաշխարհային դրամատուրգիան ուրիշ ճանապարհով է նպաստել հայ դրամատուրգիայի զարգացմանը: Բայց դրանից հետևում է, որ թարգմանական ռեպերտուարն անվերապահորեն, միշտ էլ դրական դեր է կատարել և կկատարի առհասարակ: Եվ տեղն է ասելու. մեղավորը ոչ թե օտարազգի ռեպերտուարն ինքն էր, այլ նրա կիրառումը, կիրառման չափը, նրա հակադրումը ինքնուրույնին, նրա հանդեպ ցուցաբերած անվերապահ, անքննադատ, պասսիվ վերաբերմունքը:

Ինքնուրույնի և թարգմանականի խնդիրները մեր խորհրդային թատրոնում լիակատար և մեթոդիկ կերպով սկսել են լուծվել միայն վերջին երեք տարիներում: Արվեստի վարչությունը օրինակ՝ 1941 թվի իր պլաններում բավական տեղ է տվել ինքնուրույնին: 1920 թվից մինչև մեր օրերը ինքնուրույնը իր սեփական երեսի կաշվի զոռով բավական ճանապարհ է բացել իր համար: Բայց ինքնուրույն ռեպերտուարը դեռ շատ ավելի մեծ պահանջներ ունի իր զարգացման համար: Կատարյալ անձնագոհություն է պետք, որ նրա գործը գլուխ գա: Ընկեր Հախումյանի, ընկեր Աբովի և մյուսների արհամարհական, ժխտողական վերաբերմունքը դեպի ինքնուրույն դրամատուրգիան ցույց է տալիս, որ վերջինս դեռ շատ հոգեբանական արգելքներ ունի հաղթահարելու: Ընկեր Շիրոյանը «խորհրդային արվեստ»-ում նշել էր Կիրովականի թատրոնի 1941 թ. օրինեսիր ռեպերտուարը, որի 7 պիեսից մեկն է միայն ինքնուրույն⁵:

Ընկեր Շիրոյանը գտնում է այս «ռեպերտուարը» «անորոշ և պայմանական»: Իսկ որ Կիրովականի թատրոնը 7 պիեսների մեջ միայն մի ինքնուրույն պիես է նախատեսում, այն էլ դեռ անորոշ, դեռ նոր գրելիք՝ սա վրիպել է ընկեր Շիրոյանի տեսողությունից: Կիրովականի թատրոնը հին հոգեբանության իներցիայով ու մեքենաբար է կազմել այդ 6:1 ռեպերտուարը...

Եվ վերջապես ընկ. Շիրոյանը ուղղելով իմ հասցեին այն նկատողությունը,

թե «ընկ. Դեմիրճյանը... ուղղակի չի տեսնում կամ չի զգում այն նոր և խոշոր փոփոխությունները, որոնք տեղի են (ընդգ. Դ. Դ.) ունենում մեր թատրոններում և դրամատուրգիայի բնագավառում, մասնավորապես վերջին մի քանի տարիների ընթացքում» — ինքն էլ է հաստատում, որ այդ փոփոխությունները տեղի են ունենում **մասնավորապես վերջին մի քանի տարիներում**։ Կիրովականի թատրոնի սիմվոլիկ ռեպերտուարը արդեն նշում է մեզ որոշ հոգեբանության դեմ մղվելիք պայքարը։

Այս 20 տարվա ընթացքում մեր ինքնուրույն դրամատուրգիան հաշվում է մի շարք պիեսներ, որոնք ավելի են հասարակություն գրավում, քան մի քանի թարգմանական պիեսներ։ Թարգմանականի և ինքնուրույնի իրար **խանգարելը** առաջ է գալիս մեկն ու մեկի մեջ **անվերապահորեն թաղվելուց**։ Հեռավոր անցյալում անարխիա էր, ինչպես տեսանք։ Իսկ հիմա պետք է պլանաչափություն, որ Արվեստի վարչության 1941 թ. նախագծի մեջ արդեն կա։ Մնում է, որ թատրոններն իրենց աշխատանքի մեջ իրար չհակադրեն թարգմանականն ու ինքնուրույնը, կլասիկներն ու ժամանակակիցները։ Խանգարելն ու արգելակելը շատ հեշտ բան է։ Եվ ինչո՞ւ մի Շեքսպիր չի կարող արգելակել ինքնուրույն դրամատուրգիան, ինչո՞ւ ոչ թե մի Սունդուկյան, այլ նույնիսկ մի համաշխարհային դրամատուրգիա չի կարող մեր ինքնուրույնի համար դառնալ արգելակող՝ եթե թատրոնն իր **ամբողջ ուշադրությունը, եռանդը, աշխատանքը թափի բացառապես կլասիկների կամ ժամանակակից թարգմանականի վրա և բոլորովին աչքաթող անի ինքնուրույնը**։ Արդյո՞ք մեր այժմյան թատրոնում Սունդուկյանը չի կարող դառնալ կանգառման էտապ, եթե նրա պիեսների բեմադրությունն անցնի իր չափից, դառնա բացառիկ, դուրս մղի մեր **մնացած կլասիկներին և թե արդիական դրամատուրգներին**։ Եվ կար ժամանակ, որ այդ այդպես էր։

Մի քանի խոսք էլ **թարգմանական** դրամատուրգիայի մասին։ Չգիտեմ ինչո՞ւ և ինչպե՞ս ընկ. Հախումյանը դուրս բերեց, թե ես դեմ եմ թարգմանական դրամատուրգիային... Նո՛ւ, այդպիսի մի վերագրում մի գրողի, որ Շեքսպիրի, Մոլիերի, Գոգոլի մասին մի քիչ բան գիտի՝ մեղմ ասած՝ հանդգնություն է։ Վիրավորական է ուղղակի։ Այս խնդիրներում թերևս ճշմարիտն այն է, որ՝ երբ ընկ. Հախումյանը դպրոց էր գնում, մեկ ուրիշը դպրոցից վերադարձել էր շատ վաղուց, և նրա ուսուցիչը սրա աշակերտն էր։ Ես դեմ եմ ինքնուրույնը խեղդելու չափ թարգմանական ռեպերտուարին տեղ տալուն։ Ինչպես և դեմ եմ թարգմանականը խեղդելու չափ ինքնուրույն ռեպերտուարին տեղ տալուն։ Եվ երբ ընկ. Շիրոյանը գրում է, թե «մեզ պետք է մեղադրել այն բանում, որ երբեմն շատ ենք ոգևորվում օրիգինալ դրամատուրգիայի **քանակական աճով և գիշումներ ենք անում որակի աճով**» (ընդգ. Դ. Դ.)՝ ես կասեի, որ ահա դա էլ խանգարիչ

հանգամանք կհանդիսանա ինքնուրույնի համար: Հարկավոր չէ գիջել որակի հարցում: Պետք է կատարել խիստ ընտրություն: Բայց մի անգամ ընդունված պիեսի բեմադրությունը պետք է կատարել անձնվիրաբար և սիրով:

Մեզ պետք են թե թարգմանական, և թե ինքնուրույն պիեսներ և նրանց մեկն ու մեկի առաջ ոչ թե պետք է դռները հանել, ոչ թե փակել, այլ ուղղակի և պարզապես թողնել բաց և դռների առաջ էլ նստել ու հսկել:

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԴԱՐԱՎՈՐ ՊԱՅՔԱՐԸ

Հայաստանն իր բնական դիրքով հենց այդպես էլ «ծնվեց»՝ անհանգիստ երկիր: Դա ազգերի ճանապարհի էր: Ճանապարհների խառնարան, «խաչ փողոց»: Հարավից՝ հյուսիս, արևելքից՝ արևմուտք: Կամուրջ:

Եվ կամուրջի վրայի ժողովուրդ: Այդտեղ էին գալիս նվաճողական ազգերն արշավելով նրա վրա, այդտեղով էին անցնում՝ արշավելով իրար վրա:

Եվ այս ոչ թե մի դար, հինգ դար, տասը դար, քսան դար, այլ ավելի վաղ՝ մինչև... Ասորա-բաբելական դարաշրջանը, նրանից էլ առաջ:

Հայ ժողովուրդն ինչ «աչքը բաց արեց» տեսավ միայն ու միայն արշավանքներ կամ իր վրա, կամ իր վրայով: Եվ այդպես էլ ձևակերպվեց, հաստատվեց նրա վրա պատմության այդ «խարակտերը»:

Այդպես էլ ստեղծվեց նրա պատմության էպոսը: Եվ ինչպես որ հայ ժողովրդի պատմության բնորոշ գիծն եղավ պայքար նվաճողների դեմ՝ իր անկախության համար, այդպես էլ բովանդակվեց ու ձևավորվեց նրա էպոսաշարը՝ «Հայկ ու Բել», «Արա և Շամիրամ», «Պարսկական պատերազմների վեպը», «Սասմա ծռեր», («Սասունցի Դավիթ») և այլ վեպեր, պատմապոեմներ, վկայաբանություններ, երգեր...

«Բնականն» ու «հարմարը» թերևս այն էր, որ հայ ժողովուրդը ոչնչանար այս նվաճողական արշավանքներից հետո, տեղի տալով արշավողներին կամ ազգովին գաղթելով այլ երկրներ ու այնտեղ ձուլվելով նոր ժողովուրդների մեջ, և այսպիսով «ազատվելով» մի պատմությունից, որ պայքարի և չարչարանքի պատմությունն եղավ:

Բայց հայ ժողովուրդը չընտրեց այդ «բնականն» ու «հարմարը», ընտրեց «անբնականն» ու «անհարմարը», կռվեց շարունակ, կռվեց գեներով, կռվեց խելքի ուժով, կռվեց կուլտուրայով, համառ աշխատանքով և իրան մի կերպ «լույս աշխարհի գցեց», ազատվեց վերջապես:

Եվ իր հետև թողեց մի բազմատանջ, իր նմանը չունեցող, արյունալի, ողբերով լի, հերոսական, խրատական մի բացառիկ պատմություն:

երկար, մեծ պատմություն էր այդ դարավոր ծանր շրջաններով:

«Իր ծագումից մինչև պարթևների Հայաստան գալը...»:

«Պարթևների Հայաստան գալուց մինչև քրիստոնեության հաստատումը...»:

«Քրիստոնեության հաստատումից մինչև արաբացիների արշավանքները...»:

«Արաբացիների արշավանքներից մինչև քաղաքական կյանքի անկումը...»:

«Կիլիկյան շրջան...»:

«Քաղաքական կյանքի անկումից մինչև սովետացումը...»:

Ասորա-բաբելական, մարա-պարսկական, հռոմեա-հունական, արաբական, մոնղոլական, թաթարական, նոր պարսկական, օսմանյան, ռուս-ցարական պատերազմների, նվաճումների, բռնակալությունների և դրանց արանքում այդքան ազդությունների հետ որոշ կենցաղաձևի երկար պատմություն...

Հայ ժողովուրդն իր ուսերի վրա կրեց օտարի ու հայրենի բոլոր բռնակալների լուծը, օտար ու հայ թագավորների, օտար ու հայ եկեղեցու լուծը...

Սակայն, ունեցավ շատ և շատ փայլուն, հերոսական դրվագներ, երբ իր ծոցից ելած հերոսներն անձնագոհ կռվի էին նետվում օտարերկրյա նվաճողների դեմ — հայ ժողովուրդը նեցուկ եղավ նրանց, գնաց նրանց հետևից, նրանց առաջնորդությամբ, կամ իր սեփական ձեռներեցությամբ թշնամու վրա ու պաշտպանեց իր հայրենի երկիրն ու իր ազատությունը:

Այդ կռիվների մեջ զորացավ ու ամրացավ նրա ազատատենչ ոգին:

Պայքարը, դարավոր, անվերջ պայքարը փոխեց իր ձևերը:

Նա ճանկերը խրեց իր անհանգիստ երկրի հողի մեջ և կառչեց նրան: Հողն էր, որ պետք է կերակրեր ռազմերից հոգնած բռնակալին ու նրա բանակներին, արհեստը պետք է շենացներ ավերակները՝ բնակության համար:

Եվ բռնակալների ճնշմամբ հայ ժողովուրդը, այդ «դարավոր ռայաթը»^{*} ճորտը, ապավինեց իր վերջնական զենքին — հողին ու աշխատանքին: Ապավինեց հողին, սիրեց նրան, հույսը դրեց նրա վրա:

Եվ երկիրը, հողը, չխաբեց նրան:

Անցնում էին արքաները, շահերը, կայսրները, սուլթանները, անցնում էին պարսկական, հռոմեական, հունական, արաբական, օսմանյան «շրջան»-ները, մնում էր Հայաստանի հողը և այդ հողին ապավինած հայ ժողովուրդը:

^{*} ռայաթ — աղբբեջաներեն ժողովուրդ (ծ. կ.):

Այդ սևահողն էր, հողի ուժն էր, աշխատավոր ժողովրդական ոգին էր, որ ստեղծեց հայ ժողովրդի պատմությունն ու կուլտուրան:

Այն հոյակապ էպոսների շարքը, որով զարդարված են Խորենացու և հետագա պատմիչների պատմությունները՝ Հայկ-Քել, Արա ու Շամիրամ... Վահագն, Արտավազդ — Տորք... Արշակ թագավորի հայրենի հողի և այլ բազմաթիվ դյուցազներգական և լեգենդային պատումները, բոլորը ժողովրդի ընդերքից են բխել:

Հանճարեղ Գրիգոր Նարեկացին ժողովրդից է վերցրել իր խաղացկուն, թրթիռներով լի, նրբերանգ բանաստեղծության գույները:

Հայկական ռեսեսանսի վսեմ կոթողները, միջնադարյան կոչված փայլուն շրջանի բանաստեղծները՝ Ֆրիկ, Երզնկացի, Աղթամարցի, Քուչակ, հայ բնութայունն են, հայ ժողովուրդն են իրենց ցասումներով, կենսախնդությամբ, հույսերով ու սիրով: Երկրի հողի բուրմունքը, ծաղիկները, աշխատավոր ժողովրդի առողջությունը, վառ երևակայությունը:

Հայ ճարտարապետներն իրենց կոնստրուկտիվ, ամրաշեն, պարզ ու վսեմ ձևերի մեջ դրին հայ ժողովրդի մեջքի ուժն ու հոգու պարզությունը:

Միջնադարյան մինիատյուրան ամբողջովին զարդարված է ժողովրդի ծիծաղկուն աչքով տեսած բնությամբ՝ իր երփներանգ, գարուն կյանքով:

Հայ ժողովուրդը, այդ ոչնչացման մշտական օբյեկտը, այդ դարերով չարչարանքի դատապարտվածը՝ այսպիսով, շնորհիվ իր առողջ բնության, դիմացկուն հողի, մշտանորոգ, ամրապնդիչ աշխատանքի, դիմացավ հետագա ստրկացմանը...

Կորցնելով քաղաքական իշխանությունը, ընկնելով օտար բռնակալների լծի տակ՝ պահելով նրանց՝ պահեց և իրան: Եվ եթե վերևից իշխում էր տիրողը՝ զենքի ուժով, ներքևից իշխում էր ժողովուրդն իր ապրեցնելու ուժով: Հայ ժողովուրդը դառավ այն տարրը, որին որոնում էին իրար հետ կռվող բռնակալները, կռիվներից ավերված ռազմավայրերը շենացնելու, արհեստներն օգտագործելու, հաց արտադրելու համար:

Ահա այդ մոմենտներում ժողովուրդը վերապրում էր:

Արդյոք ունե՞ր հայ ժողովուրդը փրկության գաղափարը, ազատագրության ձգտում և դրանց հույսը:

Դա պիտի տեսնել նրա էպոսների մեջ, նրա ողջ բանաստեղծության մեջ:

Հայ ժողովուրդն է ասել կրտսեր Միերի բերանով, թե՛ «Աշխարքը մին էլ պիտի քանդվի, մին էլ շինվի»:

Հայ ժողովրդական բանաստեղծության ամբողջ իդեան, փիլիսոփայությունը, ոգին, այդ կորովի ձգտումն ու հույսն է շնչել:

Այդ հուսով էլ պայքարեց հայ ժողովուրդը իր ծագումից մինչև 1920 թիվը: 1920 թվին նա տվեց իր վերջին կռիվը և դիմավորեց իր ազատության կռիվն օգնության հասնող ռուս մեծ ժողովրդին:

Այդ վերջին օրհասական կռվի առաջին շարքերումն էր հայ ժողովրդի ծաղիկը, պայքարների բովով անցած նոր սերունդը: Բոցափայլ դրոշը ձեռքին Արգինայի ձորով թռչնամու վրա էր արշավում լեգենդական պատանի Ղուկաս Ղուկասյանը, որ իր պայծառ հավատով լի հայացքն ապագային հառած՝ ընկավ անհավասար կռվում: Սասնա տան առյուծասիրտ հետևորդները, կորովի Ավավերդյանի, Ղարիբջանյանի, Բատիկյանի, Մուսայելյանի ու հարյուրավոր ուրիշ երիտասարդների կերպարանքով ձեղքեցին իրենց սիրտը ու ջերմ արյունով սրբագործեցին հայրենի հողը:

Հայ ժողովուրդը, որ մայրական խանդաղատանքով փայփայել ու մեծացրել էր իր կորյուններին, հուզմունքն ու ցասումը զսպած՝ ողջակեզ հանեց նրանց որպես իր կյանքի արշալույսի շքեղ արևներ, որպես իր դրոշը՝ ազատության կարմիր փայլով:

Լավերն են ընկնում ազատության ճանապարհին: Լավերը ընկան հայ ժողովրդի վերածնունդի ճանապարհին: Ու Հոկտեմբերյան մեծ ռևոլյուցիայի փրկարար շողերով Հայաստան աշխարհը գտավ իր ստեղծագործության ուղին, իր կյանքի ուղին:

Մեծ Լենինի պարտիան բարձրացրեց հայ ժողովրդի երկիրը, տվեց նրան կյանքի և ստեղծագործության այնպիսի ազատություն, որ նա չէր տեսել և չէր էլ կարող տեսնել քսան թվից առաջ:

«Աշխարհը մին էլ քանդվեց ու մին էլ շինվեց» — հայ ժողովրդի իսկական պատմության սկիզբը դրվեց:

Ազատագրված հայ ժողովուրդն այսօր Սովետական Մեծ Միության ժողովուրդների եղբայրական ընտանիքում կերտում է իր լուսավոր ու հրճվալի կյանքը:

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ

Աբովյանի կիրառած գրական ժանրերը ոչ պակաս ուշագրավ են մեծ հայրենասերի գրական կուլտուրայի մեջ: Աբովյանը մեզ թողեց երկասիրություններ, որոնց շահագրգռությունն իբրև իդեոլոգիական, սոցիալական երևույթ, խորանում են ոչ միայն իբրև ձևաբանական խնդիրների արժեք, այլ իբրև ստեղծագործական հոգեբանություն և ուղղություն իր հերթին դարձյալ իբրև հասարակական արժեք: Մեր աշխարհաբարի մեծ նվաճող մարտնչեց ոչ միայն այդ լեզվի հաղթանակի համար. նրա կռիվը նաև այդ լեզվի բովանդակության

համար էր, առաջին հերթին գրականության, իսկ եթե մենք ուշադիր շարունակենք մեր դիտողությունները՝ ապա կնկատենք, որ Աբովյանը պայքարեց ի վերջո նաև գրական ժանրերի համար՝ իբրև գրականության ձևավորման հիմնական խնդիր: Սակայն, որ «Վերք Հայաստանի»-ի ժանրային հարցը լուծելու համար Աբովյանը ոչ պակաս տանջվեց և որ դա նրա մեջ լոկ ձևաբանական խնդիր չեղավ, այլ ստեղծագործական-հասարակական մենք ստորև կտեսնենք այդ:

Այս խնդրում նա եղավ շատ համարձակ և ինքնատիպ և հասնելով իր նպատակին մենք կտեսնենք այդ հետո — նա խորը հետքեր թողեց մեր գրականության պատմության մեջ մինչև Թումանյան:

Մենք կամենում ենք մեր քննադատության ուշադրությունը կենտրոնացնել այդ կետի վրա:

Աբովյանը կիրառել է մի քանի գրական սեռեր, որոնց տերմինաբանությունը պարզ է: «Օվսաննան», «Թուրքի աղջիկը», «Ֆեոդորան», «Հազարփեշեն», առակները, բայաթիները, ինչպես նաև էլեգիաներն ու այլ լիրիկական բանաստեղծությունները լիովին համապատասխան են իրենց ձևերով մեր ժամանակի գիտական ժանրերի հասկացողության:

Սակայն «Վերք Հայաստանի»-ն, որն Աբովյանի գլուխ-գործոցն եղավ միաժամանակ դառավ նրա որոնումների և ստեղծագործական տանջանքների աղբյուրը: Եվ սա ոչ իբրև լեզվական պրոբլեմ, այլ նաև իբրև գրական ժանր: Այս հանգամանքը ուշագրավ է դառնում մանավանդ այն հետաքրքրական փաստով, որ «Օվսաննան» իբրև վիպական գործ, պարզ ցույց է տալիս, որ Աբովյանին ծանոթ էր եվրոպական ռոմանի ժանրն ու ոճը, համարյա այնքան, որքան այս վերջինս ձևավորվել էր Աբովյանի ժամանակ: Սակայն չնայած այդ ծանոթության՝ Աբովյանը մեծ տքնությամբ ու դժվարին պայքարով և հոգեկան ծանր ապրումներից հետո ձեռնարկեց մի գործի, որ նման չէր իբրև ժանր իր մյուս գործերին: Այստեղ էլ կրկին հետաքրքրական է այն փաստը, որ իր դժվարածանր գործը նա անվանեց «Ողբ հայրենասիրի»՝ ճիշտ է, շատ սրտառուչ, բայց և շատ անորոշ մի տերմինով: Իր հուզականությամբ և տեղ-տեղ վերասլաց ոճով թերևս հիշեցնի Նարեկացու աղոթամատյանը, նույնպես ողբը¹, բայց սա նրանցից շատ տարբեր բան է, չունի ոչ մի ձևաբանական առնչություն աղոթամատյանի հետ: Նույնպես չի կարելի մոտեցնել տրագեդիայի ժանրին անգամ իր տրամադրությամբ: Ոչ, այս «Ողբը» բոլորովին այլ ժանր է, և նրա սահմանումը պետք է որոնել մի կողմից՝ շատ մոտիկ տեղերում՝ լուսաբանելով հեղինակի նշանավոր «Հառաջաբանի» նշումներն իր ձեռնարկության մասին, մյուս կողմից հարկ կլինի մի փոքր հեռանալ և պրպտումներ կատարել եվրոպական ռոմանի կազմավորման որոշ ֆազերում:

Վերջինս աննպատակ բան չէ: Քանի որ այն գրական ժանրը, որին վերջ ի վերջոյ վճռեց դիմել Աբովյանը, ճիշտն ասած՝ միանգամայն ու լիովին չստացվեց այնպէս, ինչպէս պատկերացնում էր: Իսկ մյուս կողմից՝ չի կարելի ասել՝ թե «Վերք Հայաստանի»-ի մեջ Աբովյանն իսպառ հեռացավ եվրոպական ռոմանի ժանրային սկզբունքներից:

Մենք կտեսնենք, թե ինչ էր այդ որոշումը և ինչ՝ եվրոպական ռոմանի սկզբունքները:

Մի հանգամանք միանգամայն պարզ է, որ Աբովյանը, որքան էլ մեծ տրանսի մեջ ընկավ «երեսուն թաբաղա» լցնելու գիշերը², այնուամենայնիւ, ոչ որոշել էր և ոչ էլ դուրս եկավ այդպէս — գրել ինչ որ պատահի, ինչպէս պատահի:

Շատ ու քիչ շեղումները մի կողմ թողնելով և ողբի բուն ողնաշարը դիտելով՝ կտեսնենք, որ Աբովյանը շատ լավ էր գիտակցում, թե ինչ ժանրի հետ գործ ունի: Գոնե գործի անցնելու մոտ էտապում այդ պարզ էր նրա՝ համար:

Եվ իրոք՝ նա վճռեց մի հեղաշրջում կատարել նաև գրական ժանրի հարցում: Այլապէս, կրկնում ենք, ինչ միտք ուներ եվրոպական ռոմանից հեռանալը, մի ռոման, որ արդեն ծանոթ էր Աբովյանին:

Այստեղ հարց է ծագում՝ թե իրոք Աբովյանը հեռացել է իր ժամանակի եվրոպական ռոմանից: Թերևս կարելի է «Վերք Հայաստանի»-ն համարել հենց եվրոպական ռոմանի բազմատեսակություններից մինը և խնդիրը փակել: Սակայն Աբովյանի երկն իր ողջ կազմով իբրև կառուցվածք, իբրև խարակտեր և ոճ՝ իրոք որ մոտենում է պոեմի, ինչպէս կարծվում է սեզանում, քան տիպիկ եվրոպական ռոմանին, թեկուզ Աբովյանի ժամանակի հասկացողության:

Եվրոպական ռոմանն Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ի ժամանակ արդեն անցել էր իր զարգացման երկար ուղին: XIX դարուց նա սկսել էր պոեզիայի (լայն մտքով) տիրապետող սեռերից մեկը դառնալ: Այն սինկրետիկական ուղին, որ նա՝ այդ ռոմանն անցավ հելլենական-արևելյան կազմավորման օրերից, շարունակելով իր գիծը իբրև միլեթական, սիբարիտական, բաբելոնական և եթովպիական **հեքիաթ**, իբրև միջնադարյան ասպետական **էպիկա**, հասնելով վերջապէս արկածային, հովվերգական ու այլ բազմաթիւ ուղղությունների ռոմաններին և հանգեց XIX դարու ռեալիստական ռոմանին՝ այդ սինկրետիկական էլեմենտները մենք տեսնում ենք «Վերք Հայաստանի»-ի մեջ:

Հենց միայն եվրոպական միջնադարյան ասպետական էպիկան, որի մեջ ռոմանը դեռ ապրում էր ժողովրդական էպոսի տրագիցիաների սինկրետիկ վիճակ՝ ինչքան որ հեռու էր XIX դարու «բյուրեղացած» ռեալիստական ռոմանից՝ իր մի քանի յուրահատկություններով մոտ է Աբովյանի երկին: Նա, միջնադարյան ռոմանը, նախ իր էպիկական բովանդակությամբ կապված էր ժողովրդական տրագիցիաների հետ և ապա նրա տարածման ձևով բանավոր էպիկական երգով

շատ է ավելի մոտենում «Վերք Հայաստանի»-ի խարակտերին: Բանավորի և երգեցողության առնչությունները մենք ցույց կտանք ստորև: Այստեղ նախ մենք կրկնենք, որ խարակտերի մասին է խոսքը, ոչ անմիջական ազդեցության, որովհետև Աբովյանի մոտեցումը դեպի իր երկը, մեր կարծիքով շատ ավելի բարդ երևույթ է, քան հասարակ նմանողությունը եվրոպական ասպետական էպիկային: Եվ ապա հաստատ փաստեր բերել անկարելի է:

Բայց Աբովյանի գրական կրթության ասպարեզը, աղբյուրները չէին կարող շատ էլ հեռու լինել, ասենք, մի գերմանական գրականությունից: Հարց է առաջ գալիս. արդյոք Շիլլերի «Վիլհելմ Տելլը» իր ապստամբ հերոսով և «Ավագակները» իր «ղաչաղ» երիտասարդներով, կամ Հանս Սաքսը իր «Ֆյունզինդենյան ձիագողի» անխելք ու պարզամիտ գյուղացիներով, կամ Սեբաստիան Բրանտը իր «Անջամադրության և ծուկության մասին» երգիծանքով և նման շատ բաներ ինչ դեր են խաղացել Աբովյանի այդ **ոճերը** հիշեցնող երկերի մեջ:

Գերմանական (նաև ֆրանսիական ու ռուսական) գրականությունը դարձավ այն դպրոցը, որից դուրս չմնաց Աբովյանը, բայց թե ինչ վերցրեց և ձրչափ -- դա գիտական ուսումնասիրության և ջանադրության գործ է:

Հերդերի «օրինետացիան» անշուշտ որոշ դեր կատարել է Աբովյանի գրական ուղղության մեջ, ինչպես և նրա մանկավարժական-հասարակական հայացքների մեջ: Գերմանական լուսավորության այդ ականավոր ներկայացուցիչը, որը կոչ արեց ուսումնասիրել ժողովրդական պոեզիան, ժողովրդի ոգին, որը դրսևորվում է լեզվի, պոեզիայի, սովորույթների միջոցով, հենց Աբովյանի գործի բնորոշ գծերում պայծառ գծագրվում է իբրև առաջնորդող դեմք: Հերդերն ինքը բանաստեղծ էր, ժողովրդական երգեր հավաքող: Եվ ամեն քրդական և հայկական բանաստեղծության հավաքող Աբովյանն իրոք դառնում է Հերդերի պատվեր կատարողը: Եվ ոչ միայն այդ: Նա գնում է այդ ուղիով շատ ավելի հեռուն:

Սակայն հարց է ծագում, ի՞նչ աստիճան մեծ եղավ եվրոպական գրական կրթությունն Աբովյանի համար և արդյո՞ք դա ամբողջովին կլանեց Աբովյանին: Միթե այսպիսով Աբովյանը դարձավ եվրոպականության ներկայացուցիչը մեր գրականության ստեղծման գործում: Այստեղ է ահա, որ մենք պետք է նայենք նաև դրամի մյուս երեսը և պետք է հարց տանք, թե կոնկրետ ինչ է ներկայացնում «Վերք Հայաստանի»-ն: Դիտելով նրա կառուցվածքը՝ մենք նկատում ենք առաջին հայացքից մի շարք «անհարիր» (ռոմանի մտքով) մասեր գրվածքի թե՛ հաջորդականության և թե՛ խարակտերի մեջ: Բարեկենդանի դեպքերի ռեալիստական նկարագրությանը հետևում է Երևանի բերդի գեղարվեստական նկարագրությունը, որ վերածվում է **սոսկական պատմագրական** շարահյուսության: Սրան հաջորդում է խրատական-փիլիսոփայական մի **խորհրդածություն**՝ լեզվի,

հավատի, քաջության և այլ նյութերի մասին: Ապա կրկին սկսվում է Արարատյան դաշտի շոգի, Երևանի շուկայի գեղարվեստական նկարագրությունը, որին կցվում է Մահառլամի սուգի **Էթնոգրաֆիական գրանցումը**, օչերկը կրոնական միստերիայի **տեքստի մեջբերումով** (որն իհարկե սառը գիտական մոտեցում չէ, այլ արվեստագետի հուզականություն) :

Նման կողմնակի նյութերը մտնելով երկի մեջ՝ ազդում են ոչ միայն նրա արխիտեկտոնիկային, այլ նաև նրա գեղարվեստական հատկություններին: Սակայն այս բոլորի մեջ կա մի հիմնական էլեմենտ, որ էապես փոխում է կամ ավելի ճիշտը՝ որոշում է երկի ժանրային հիմքը: Դա լիրիկական շեղումներն են, որոնք երբեմն մեջ են ընկնում երաժշտության կադենցի նման արձակաշար չափածոյի շարահյուսությամբ, երբեմն էլ իբրև սյունաշար ոտանավոր, երբեմն էլ իբրև սոսկական երգ: Ավելին. լիրիկական էլեմենտը հյուսվելով պատմողական տեքստին ոչ միայն ընդհատում է նրան իբրև շեղում, այլև մշտապես ներկա է ողջ պատմության ընթացքում իբրև լայտմոտիվ, իբրև միջանցուկ տրամադրություն:

Ինչո՞ւ այսպես ստացվեց: Ինչո՞ւ «Օվսաննա»-ի Աբովյանի ժամանակի համար, Աբովյանի իր համար հարթ, հավասար, կարելի է ասել, ռեալիստական ոճը պետք չեկավ «Վերք Հայաստանի»-ին:

Այստեղ է, որ մենք պետք է մոտենանք այդ բարդ, կոմպլեքսային խնդրին, ինչպես «Վերք Հայաստանի»-ի ծնունդն էր և էությունը:

Ահա Դորպատում եվրոպական ուսում ստացած մի մտավորական, մանկավարժ վերադառնում է հայրենիք և սկսում է իր գործունեությունը: Նա իրեն համարում է մանկավարժ-գործիչ, թեև մինչ այդ բավական գրել է «ոտանավորներ ու շարադրություն»: Եվ նկատենք, Աբովյանը երբեք չի մոռանում իր կոչումը — ազգի լուսավորիչ-մանկավարժ գործիչ լինելը: Այստեղ խնդիրը հոգեբանությունն է, որ կամենում ենք առանձնապես ուշադրության առարկա դարձնել: — Աբովյանն իր «Վերք»-ից առաջ իրեն կարծես չի էլ համարում գրող, ինչպես և գրելու նախօրեին: Այլ բան է, թե նա զգում էր իր մեջ այդ գրողը, գեղարվեստական գրողը, ավելին՝ պրոֆեսիոնալ գրողը: Սա կարևոր ենք համարում բոլորովին մի այլ կապակցությամբ: Դա «Վերք Հայաստանի»-ի ծննդյան նախորդող Աբովյանի ստեղծագործական երկունքի հոգեբանությունը պարզելու համար է:

Եվ ահա, Դորպատից հայրենիք վերադարձած մանկավարժն անցնում է իր շատ սահմանավորված գործի պրակտիկային: Նա դաս է տալիս: Ինչպիսի՞ հոգեկան խռով և հուսահատ օրերի նկարագրություններ ունի Աբովյանը «Վերք»-ից առաջ, իր ուսուցչության ժամանակ:

«Ամեն օր գերեզմանս առաջիս տեսնում էի, ամեն սիաթ մահվան հրեղեն

սուրը գլխիս պտտվում էր...»³: «Շատ անգամ ուզում էի իմ գլուխս մահու տամ: Չէի իմանում թե սրա չարեն ինչ կլի: Թող լսողը չհավատա, ամա էս ցավն էնպես էր սիրտս առել, որ շատ անգամ **գծվածի պես** ընկնում էի սար ու ձոր, ման գալիս, մտածում, էլ ետ սիրտս լիքը տուն գալիս»⁴: — Այսպես է նկարագրում Աբովյանն իր հոգեկան վիճակը «Վերք»-ի ստեղծագործման նախօրյակին: Ավելին. — «**ձարս կտրվեց**, գնացի նեմեցի Կոլոնիին մեկ նեմեց բարեկամի մոտ, նրանք էլ **ինձ վրա ցավելով** իրեք օր չթողին գամ քաղաքը»: «Բայց քաղաքում... իմ **սուքս վաղուց էին արել**: Հենց իմացել էին, թե Բուռն եմ ընկել»: Հետո աշակերտների հետ հանդիպելը, սրտաշարժ վիճակը, որը «**ո՛վ կարող է պատմել...**»⁵:

Բայց ինչ էր պատահել, ինչ կար այդ աստիճան հուսահատության, մահամերձ, ինքնասպանության վիճակի հասնելու: Կարծել, համարել թե դրա պատճառը մի դասատուի մտատանջությունն էր՝ աշխարհաբար լեզվի խնդիրը միայն լուծելու — դա կնշանակեր ոչ լրիվ ներկայացնել իրողությունը: Աշխարհաբարի ստեղծումը, ճիշտ որ հասարակ խնդիր չէր և իսկական Մեսրոպ Մաշտոցի հոգեկան վիճակը հիշեցնող մի բան էր: Դա անժխտելի է: Հայաստանի անցյալի փառքը, մեծագործությունները, անկախությունը, «երևելի անձերի» գործերը հայ ժողովրդի պատմական ու կենցաղային ավանդությունները, հոգեկան հարստությունը, բանահյուսական գանձերը — իհարկե տանջում էին Աբովյանին: Չունենալ գրական լեզու՝ այդ ամենը ժողովրդին հասկանալի դարձնել, դասավանդել, լուսավորել — սա Աբովյանի գիտակցության մեջ էր գիշեր-ցերեկ:

Արգելքը, որ խանգարում էր Աբովյանին **միայն գրաբար** լեզուն չէր և նրան հարվածելու ղժվարությունը: Ինչպես և նպատակին հասնելը **միայն աշխարհաբարի** առաջ քաշելը չէր: «Լեզուն դարտակ բառը չի, **հոգին ա մարդիս**» — ասում է Աբովյանը: Իսկ Աբովյանի «հոգին», ինչպես մենք կտեսնենք «Վերք Հայաստանի»-ն գրելուց հետո, շատ ավելի բարդ, կոմպլեքսային երևույթ եղավ, քան ինչ որ նա կարողանում էր արտահայտել գիրքը գրելուց առաջ: Դասավանդելիս նա նրա համար չէր տանջվում միայն, որ աշակերտները գրաբար չէին հասկանում և աշխարհաբարն էլ «անպատիվ» էր. տանջանքն առաջանում էր նաև ոչ միայն նրանից, որ ուսուցանելիս Աբովյանը տեսնում էր, թե ինչպես աշակերտները հայերեն գրքեր չեն **սիրում**: Աբովյանին տանջող հոգեկան վիճակի պատճառներն ավելի խորն ու բազմաբովանդակ մի աշխարհ էր և ինչպես երևում է, շատ էլ **լավ չէր գիտակցված նրա կողմից** «Վերք Հայաստանի»-ի ստեղծման նախօրյակին: Տանջանքների ու հուսահատության պատճառների լրիվ պատկերը **պարզվեց նրա համար իր ստեղծագործության առաջին գիշերը**: Այդ գիշերը նա իրեն գտավ լիովին: «Վերք Հայաստանի»-ի առաջին «երեսուն թաբաղայի» լցնելը պարզեց, նրա գիտակցությանը լիովին

հասցրեց այն միտքը, որ ինքը գեղարվեստական գրող է **գերազանցապես**: Նրա խորն ու բազմաբովանդակ այդ աշխարհը, որ ստեղծագործման նախօրեին նրան հանգիստ չէր տալիս՝ չստանալով մի տող կերպար, որոշ գաղափար, նաև ի հարկե լեզու, երբ նա գործի անցավ նոր միայն **հեղեղված գետի պես հորդեց**, հիմա էլ պատճառելով ստեղծագործության այն նոր, անծանոթ տանջանքը, որ նա չէր սպասի: Աբովյանն այդ պրոցեսը նկարագրում է շատ ճշմարտացի՝ նյութ տալով հոգեբանական շատ խոր անալիզների: Հատկապես այդ **հորդումը**: Հորդումն այնպիսի նորանոր, վաղուց կուտակված պատկերների, մտքերի, զգացմունքների, որ **իրար առաջ կտրելով, անկարգ ու հախուռն** լցվում են «երեսուն թաբաղա» թղթի վրա **մի անգամից**: Հարց է ծագում. ինչ պատճառ կար այդ տանջանքների, այդ զառանցանքների ու հառաչանքների՝ եթե երկար որոնումներից հետո Աբովյանը գտել էր նյութը, պարզել ամեն անելիք և նստել գրելու: Միթե ֆիզիկական տանջանքն էր այդ «երեսուն թաբաղա» միանգամից լցնելու: Նա կարող էր հանգիստ բաժանել իր աշխատանքի քանակն ու ժամերը և նստել ճիշտ է՝ մեծ տրամադրությամբ, բավական հանգիստ գրել: Այդպես արել ու անում են ոչ մի տասնյակ գրողներ Աբովյանից առաջ ու հետո: Հատկապես այդ «ստեղծագործական տանջանքը», որով բռնվեց Աբովյանն իր և իր էպոխայի համար, մի մեծագործություն էր, աննախընթաց մի դեպք: Աբովյանի մեջ այդ ստեղծագործական պրոցեսով խոսեց մի ամբողջ էպոխա: Այն, ինչ որ պետք է աներ մի տասնյակ ու ավելի գրողների սերունդ՝ մաս-մաս, իրար հետևից կուտակելով ու լրացնելով Աբովյանը բխեց իր միջից, հորդեց մի գիշերվա կամ մի երկու օրվա մեջ: Կարող էր այս ամենը, այս անհուն կուտակումը լրիվ ու պարզորոշ, սիստեմատիկ ու մեթոդիկ առաջանալ ու **հանգիստ** կերպարանավորվել մի մարդու մեջ: Գիտակցության մոմենտն անշուշտ կատարել է իր առաջնորդող դերը և Աբովյանի ստեղծագործությունը համարել ենթագիտակցական, ինքն իրենից հանկարծ առաջացած երևույթ դա կլիներ պարզապես ընկնել իրականության հակառակ կոնցեպցիաների մեջ: Սակայն Աբովյանի գիտակցության առաջ երևույթները պարզվում էին միանգամից, անսպասելի նորությամբ ու արագ, այնքան արագ, ուժեղահոս, շլացնող առատությամբ, որ ստեղծագործական պրոցեսը վերածվում է մի տեսակ գանձ գտնելու վիճակի և ուրախությունը, ոգևորությունը «տանջում է»: Ստեղծագործական տանջանք և ուրախություն:

Այս ամենը ապացույց է Աբովյանի ստեղծագործման պրոցեսի խորն անկեղծության և անմիջականության, նաև գեղարվեստական բարձր արժեքի, ուրեմն նաև գրական ուղղության ճշմարտացի, ցայտուն արտահայտության: Լեզվի և դպրոցական այլ առարկաների ուսուցիչն սկսեց աշակերտների ընթերցանության գրքից և վերջացրեց լայն ժողովրդական գրական ստեղծագործու-

թամբ: Եվ այն, որ նա մինչև այդ գրել էր և «դեն դրել», մինչև այդ, որքան էլ գեղարվեստական տարերք ունենային չէին դառել նրա հոգեկան կուտակման, նրա բուն էության, նրա հուզական լիցքի արտահայտությունները: Աբովյանը գտավ Աբովյանին «Վերք Հայաստանի»-ով, հայտնագործեց իրեն:

Եվ եթե «Վերք Հայաստանի»-ի ստեղծմամբ Աբովյանը լուծեց լեզվի հարցն իբրև լեզու, լեզվի հարցը լուծեց նաև իբրև ձև, իբրև ոճական կատեգորիա: Լեզվի հարցում Աբովյանը գտավ իր գրականության և նրա արվեստի ուղին: «Լեզուն հոգին ա մարդի» — ավելի խորը և պարզ չես էլ ասի: Այդ աշխարհաբարը, Քանաքեռի բարբառը, հանդես գալով Աբովյանի «վճռական գրոհի» ժամանակ իբրև ոճ և գրականագիտական գենք՝ իր հետ բերեց նաև այն կառուցվածքային, ժանրային ձևը, որ տեսնում ենք «Վերք Հայաստանի»-ում:

Ի՞նչ ժանրային ձև է այդ:

Ամմոռանալի «Հառաջաբանում» ասված է այդ մասին. «Միտք էի անում, որ գիծն էլ էս չի անիլ: Էլի էսպես մտքիս ընկած՝ շատ անգամ՝ որ ղոնաղ էի գնում, յա քաղաքովն անց կենում, ուշ ու միտքս հավաքում էի թե՛ տեսնեմ խալխը խոսալիս, քե՛ֆ անելիս, ի՞նչ բանից ա ավելի հազ անում: Շատ անգամ տեսնում էի, որ մեյդանում, փողոցում մեկ քոռ աշըղի ինչպես են հայիլ-մայիլ մնացել ու կանգնել՝ ականջ դնում, փող բաշխում նրան, որ բերնըների ջուրը գնում էր...: Միտք արի, միտք արի, մեկ օր էլ ասեցի ինձ ու ինձ, արի՛ քո քերականություն, ճարտասանություն, տրամաբանություն ծալիր, դրաղ դիր ու մեկ աշըղ էլ դու դա՛ռ, ինչ կըլի, կըլի»⁶:

Այս խոսքերի իմաստը ոմանց այնքան պարզ է թվում, որ խուսափում են լավ խորանալուց դրանց էության մեջ: Սրանց մեջ տեսնում են Աբովյանի ժողովրդական ոգու արտահայտությունը, լեզուն ու գրականությունը ժողովրդին մոտենեցնելու և այլ ձգտումները, բայց աշըղի խուսափում է մի գլխավոր հանգամանք, որ Աբովյանը վճռում է «մի աշըղ էլ» ինքը դառնալ: Կոպիտ բառացի չի կարելի ընդունել իհարկե այս միտքը, այսինքն սազ վերցնել և աշուղական երգեր երգել, սա ճիշտ է, բայց չի էլ կարելի շատ հեռանալ այդ մտքից: Այո, Աբովյանը վճռում է աշըղ դառնալ: Պետք է պատկերացնել այն ժամանակների համար, Մխիթարյան գրաբարի, հայկական կլասիցիզմի ժամանակ այս վճիռը — Քանաքեռի բարբառը բարձրացնել գրականության ամբիոն: Սա համարձակություն չէր միայն լեզվի տեսակետից, սա նախ և առաջ ժանրային հարց էր: Եվ ժանրը աշուղային էր: Լավ գիտենք «Վերք Հայաստանի»-ն իր ժանրային կողմերով: Ինչո՞վ նա չի հիշեցնում արևելյան սիրավեպերը և հերոսավեպերը, «Լեյլին և Մեջնունն» և «Քյարամն ու Ասլին», «Աշըղ Ղարիպը», «Ամանն ու Զեյջանը», «Շահ Իսմայիլը», «Քյորոզլին»...

Այս արևելյան վիպասանությունները, որ սովորաբար կոչվում են «Հեքիաթներ»՝ իհարկե սպասում են իրենց ուսումնասիրության: Դրանց մեջ հրաշքային տարրեր կան, որ իրոք հիշեցնում են հեքիաթը, սակայն մյուս կողմից կան և այլ գծեր, որով մոտենում են էպոսին: Սակայն դրանք ունեն հաճախ նաև այնպիսի դեպքերի ռեալիստական նկարագրություններ, այնքան են մոտենում արևելյան ժողովուրդների առօրյա կյանքի իրական պատկերացման, որ շեղվում են հեքիաթի և էպոսի բնորոշ հատկություններից:

Մենք չենք կամենում առայժմ նախօրոք որոշել և սահմանել արևելյան այս վիպասանության ժանրային ձևը, թեև սա մտնում է որոշ չափով մեր նյութի սահմանների մեջ: Սակայն արևելյան վիպասանության մի կողմի վրա կուզեինք կենտրոնացնել ընթերցողի ուշադրությունը: Արևելյան վիպասանությունը ռոմանտիկ կամ երբեմն էլ շատ ռեալիստական ոճով սկսում է իր պատմվածքը: Դա պրոզայական, արձակ պատմողական տարր է, հաճախ առանց բարձր տրամադրության: Հանգիստ պատմում է դեպքը, նկարագրում է հերոսներին, նրանց ծագումը, քաղաքը, տեղը, հանգամանքները: Սակայն մի որևէ կետում աշուղը հանկարծ փոխում է պատմողության ձևը, ուղղակի կտրում է թելը և սկսում է երգել: Անգամ ասում է. «Հստեղ վերցրեց սազն ու ասաց»: Եվ արձակ, ռեալիստական պատմվածքը փոխվում է պոեմական լիրիկական տարրի: Ապա ընդհատում է երգը և կրկին անցնում պատմողության փոխելով տրամադրությունը, ոճը պրոզայական, արձակ շարահյուսության: Ահա այս պրոզայական պատմողությունը, երգերով ընդհատվելը, շարահյուսության այս երգախառն ձևը ամենից շատ արևելյան վիպասանություններին է հատուկ:

Արևելյան վիպասանությունն ենք կոչում պայմանական ձևով, իհարկե: Դրանք ունեն իրենց առանձնահատկությունները՝ նայած բովանդակության: Սիրային արկածների հյուսվածքն ընդունում է սիրավեպի ձև («Աշուղ Ղարիպ», «Ասլի և Քյարամ»), մինչդեռ հերոսական սխրագործությունների հյուսվածքը դառնում է մի տեսակ հերոսավեպ («Քյորոզլի»): Գերադասում ենք չանվանել վերջինս էպոս կամ էպոպե, քանի որ տերմինաբանության խստագույն սահմաններում մնալու դեպքում մենք կտեսնենք, որ էպոսը կապված է ըստ մեծի մասի ժողովուրդների և նրանց հերոսների բախման հետ, իսկ էպոպեն այդ ժողովուրդական էպոսի գրական-գեղարվեստական մշակումն է: Իհարկե հետագայում և այժմ այս տերմինները կորցնում են իրենց նախկին խստորոշ հասկացողությունները:

Ահա այս արևելյան սիրավեպի (մասամբ) և գերազանցորեն հերոսավեպի, կամ ինչպես ընդունեցինք պայմանական տերմինով վիպասանության հետ ավելի շատ և սերտ կապ ունի «Վերք Հայաստանի»-ն, քան եվրոպական հետնադարյան ռոմանի:

Իհարկե, «Վերք Հայաստանի»-ի կառուցվածքը ստվաբացած է, չասենք խճողված է նաև այլ բնույթի ուղղակի ասենք՝ պատմական, լուսավորական, փիլիսոփայական և այլ խնդիրների գեղարվեստական ու պրոգնայիկ խորհրդածություններով, որ կորցնում, ծածկում են արևելյան այս վիպասանության սյուժետային շղթան և ժանրային ձևը: Այսպիսով այս երկու հատկությունների բախման մեջ առաջ է գալիս մի դրություն. այն, որ իբրև եվրոպական ռոման Աբովյանի այս երկը շատ է ծանրաբեռնված լիրիկական տարրերով, երգերով, իսկ իբրև արևելյան վիպասանություն՝ ընդհակառակը, նույնքան ծանրաբեռնված է դիդակտիկական լուսավորական խնդիրների լուսաբանություններով: Մեկի «շեղումը» մյուսի «հիմնական» տարրն է՝ իբրև ժանրային սպեցիֆիկում:

Հասկանալի է, որ խոսքը իդեոլոգիայի մասին չէ, որ անբաժան է ոչ միայն այս երկու ժանրերի, այլ ամեն տեսակ ժանրի մեջ: Այստեղ խոսքն այն սպեցիֆիկայի մասին է, որ կապված է տվյալ ժանրում իրականության բացատրության պրիոմի հետ: Մինչ քիչ թե շատ ռեալիստական ռոմանը հաճախ ու ստեպ ընդհուպ մոտենում է գիտության և արտահայտում է օբյեկտիվ կյանքի ճշմարտությունը, լիրիկան և լիրիկական ժանրային բազմատեսակությունները ավելի նեղացնում են այդ ուղին, հիմքում դարձյալ կյանքի օբյեկտիվ ճշմարտության արտահայտությունը լինելով: Իհարկե, խստորեն դատելով մենք չենք կարող «Վերք Հայաստանի»-ն համարել զուտ արևելյան վիպասանություն՝ ինչպես ասենք «Քյորոլին» է: Բայց չենք կարող և նույն խիստ առումով համարել այն եվրոպական ռոման: Բայց գերակշռությունն արևելյան ռոմանի կողմն է և մեծ չափով: Այդ է ապացուցում մեզ Աբովյանի խոստովանությունը գրքի «Հառաջաբանում», նրա բացատրությունների ոգին, այդ ենք տեսնում երկի կառուցվածքում: Իսկ կառուցվածքում արձակ մասերին կցվում են չափածո մասեր: Սա հասարակ շարահյուսական արձակաշար և սյունաշար ձևի հարց չէ, սա տրամադրության, իրականության բացատրության, ոճի հարց է — սա ժանր է: — Նկարագրում է մի տեսարան՝ ասենք բարեկենդանի առավոտը, Աղասիենց տունը, Աղասուն, քեթխուդաներին, նրանց քեֆը, և ահա այս ռեալիստական պատմողական ձևը, Թագուհու առևանգման դեպքի նկարագրությունից հետո փոխում է իր բնույթը, պատումը տոգորվում է զգացմունքների հորդումով, հեղինակը մեջ է ընկնում, սկսում է մասնակցել դեռ իբրև ականատես ու մասնակցող, ապա թողնում է պատմելը և ծածկելով իր հերոսներին իր ներկայությամբ՝ սկսում է «երգել»:

Վայ էն ազգին որ աշխարքումս անտեր ա...⁷

կամ՝ երևանի բերդի նկարագրությունը: Նկարագրում է գեղարվեստական ոճով, անցնում է սոսկական պատմական տեղեկագրության, ապա իր իսկ պատ-

մածով տարված և զգացված շարահյուսությունը կտրում է ու սկսում. «Հայրնց ազգ, հայրնց ազգ» լիրիկական հռետորական խորհրդածությունները, որ չափածոյի չեն փոխվում **պատահաբար**, մինչ ուրիշ տեղերում անգիտակցաբար վերածվում են չափածոյի: Խոսքն այստեղ «Մահառվամի սուգի» տեքստը չէ, որ բանահավաքական բնույթ ունի (իբրև ձև), այլ հատվածներ, որ **արձակաշար չափածո են**. — «Արի՜նը ծովի պես գնում էր, կանգնում, հայերն լաշերի վրեն անց կենում՝ նոր հոգի առած՝ իրանց տունն ընկան. հեր ու մեր, որդի դոշ դոշի կպան, հարսն ու փեսայի ջուր դառած աչքը, երկինք վերացած հոգին ու կյանքը՝ էլ աշխարհ եկան» և այլն:

Այս չափածոն և արձակախառն չափածոն, կադենցները բազմաթիվ են:

Բայց իհարկե այս լիրիկական շեղումներից շատ ավելի բնորոշը իբրև արևելյան վիպասանություն պետք է ընդունել **երգերը**, որ ընդհատում են պատմողության շարահյուսությունը, երբեմն իբրև «թարմացուցիչ», իբրև պատմողական դեպքերի շղթայի օղակ, երբեմն իբրև հերոսների զգացմունքների արտահայտիչ:

Մենք չենք զբաղվի այդ արձակի ու ոտանավորի «չափագրությամբ»: Դա ուրիշ զբաղմունք է, այլ շահագրգռության առարկա: Միայն պետք է եզրակացության համար ընդունենք, որ չափածոներն ու երգերը ֆունկցիոնալ օրգանական կապ ունեն երկի համայն տեքստի մասերի հետ և **շեղում չեն**: Ընդունել շեղում այդ տարրերը՝ կնշանակի միանգամայն մերկացնել, աղքատացնել երկը, նվազեցնել նրա արժեքը և, ուղղակի, սխալ տեսակետի վրա կանգնել:

Այսպիսով «Վերք Հայաստանի»-ի ողնաշարը արևելյան վիպասանությունն է, որի կառուցվածքի ու բովանդակության մեջ մտել են եվրոպական ռոմանի էլեմենտներ:

Այս երկու կողմերն են ահա, որ իրար չեն բռնում, եթե խիստ կանգնում ենք ժանրային սկզբունքների վրա:

Գիտե՞ր Աբովյանը, թե ինչ է ստացվում իր երկից: Մենք կարծում ենք, որ ոգևորության մեջ, գործով տարված ժամանակ թերևս իրան լավ հաշիվ չէր տալիս, բայց հիմնականում նա գիտակցում էր այս արևելյան վիպասանության բնույթն իր գործի մեջ: Այնպես որ՝ աշուղ դառնալու դարձվածքը, որքան էլ որ բառացի չպետք է հասկանալ, մանավանդ բառացի՝ աշուղական **ոտանավոր-երկերի** մտքով, բայց այնքան, որքան դա վերաբերում է արևելյան վիպասանության, որ աշուղներն են **պատմում** մինչև օրս՝ ահա վերոհիշյալ բոլոր վերապահումներով ինչպես ռոմանային տարրերի ներկայությունն է Աբովյանի գործի մեջ՝ պետք է ընդունել իբրև փաստ: Այո, նա բառացիորեն աշուղ չդառավ, բայց իր գործի ժանրային ձևով և բնույթով ընտրեց աշուղական տվյալ ձևը, որի լուսաբանությունը շատ է բարդ ի միջի այլոց՝ եթե նկատի առնենք մի քանի այլ

կողմնակի առնչություններ այս արևելյան վիպասանության հանգամանքի հետ: Արևելյան վիպասանությունները «Աշըղ Ղարիպ», «Քյորոզլի» և ամբողջ այս սերիան **պատմվում և երգվում են** իրենց նախնական ձևում: Հետագայում նրանք գրի առնվեցին և տպվեցին թուրքերեն և Զիվանու ձեռքով հայերեն: Ահա որտեղ է առնչությունը, այդ **պատմվելն ու երգելը**, այդ բանավոր կատարման ձևը, որ հիշեցնում է միջնադարյան ասպետական էպիկան: Արդյոք ի՞նչ տարան խաչակիրներն արևելքից եվրոպա, եթե հայտնի է, որ Ալեքսանդր Մակեդոնացու կործանած հելլենական գրական կուլտուրան դրանից էլ շատ առաջ իր մեջ ընդունելով արևելյան հեքիաթը՝ ստեղծեց եվրոպական ռոմանի նախնագույն ժանրը: Չի կարելի միջնադարյան տրուվերների⁸, ժոնգլորների⁹, շախմասների¹⁰ և արևելյան վեպ պատմող աշուղների մեջ մի նմանության գիծ անցկացնել: Այս հարցն սպասում է իր ուսումնասիրողին: Բայց որ Աբովյանն այսպես «ոտնատակ տվեց» եվրոպական ռոմանի իր ժամանակի ձևը և անցավ աշուղական արևելյան վիպասանության ձևին, միաժամանակ ռոմանի շատ առանձնահատկություններ մտցրեց դրա մեջ — դա մի համարձակ, ինքնատիպ փորձ էր նրա կողմից: Նա հիմք դրեց հարազատ, ժողովրդական, արևելյան (այսինքն նաև հայկական) գրական ժանրի: Եվ իբրև նովատոր նա կատարեց որոշ, թերևս շատ սխալներ, բայց հիմնականում հաջողեց: Վիպասանության այս բարդ կոմպլեքսի մեջ մենք տեսնում ենք նաև ուրիշ տարրեր, որոնց ուսումնասիրությունը պետք է հետաձգել այլ առիթների, բայց մի հանգամանքի վրա կուզեինք մենք ուշադրություն հրավիրել, որ սերտ կապ ունի «Վերջ Հայաստանի»-ի արևելյան վիպասանության հիմնական ժանրային հանգամանքի հետ: Դա «Մհոլամի սուգի» նկարագրությունն է և Աբովյանի վերաբերմունքը դեպի այդ ժանրային ձևը: Իհարկե, դա միստերիա է, դրամատիկական ժանր: Բայց հետաքրքրական է, որ Աբովյանի աչքից չփախավ այդ լիրիզմով և բարձր տրամադրությամբ հագեցած միստերիան: Եվ այդ այն ժամանակ, երբ նա որոշ հումորով նկարագրելով Երևանի շուկայի տիպերին, մզկիթի մուլլային և մի փոքր հետո պիտի նկարագրի հայերի կոտորածը՝ այդքան սիրով նկարագրում է «Մհոլամի սուգն» իբրև արվեստագետ, որ տարվում է միստերիայի «բեմադրությամբ», որից «քարերն էլ ձեն են տալիս, մղկտում»... «Լավ սիրտ պետք է, որ դիմանա, լավ աչք՝ որ տեսնի ու լաց չըլի»: «Բոլորն էլ խոսում են, բոլորն էլ ենպես կենդանի իրենց խաղը խաղում, որ տեսնողը հենց կիմանա, թե էսօր ա Հյուսեյինը մեռել»¹¹:

Այստեղ շատ բան կա: Ե՛վ Աբովյանի արվեստագետի աչքը, և՛ ազգային համերաշխությունը դեպի մեր «համաչափիքը», և՛ ներքին, արյունային ներդաշնակությունն ու համակրանքը դեպի մի ստեղծագործական ժանր, դեպի մի ողբ, որ շատ հիշեցնում է իր «ողբը»:

Արևելյան գրող... եթե իհարկե այս խոսքը բացատրում է և հասկանալի է միաժամանակ իբրև հայ ժողովրդական գրող:

Արևելյան խանդավառ ոճը, որ տեսնում ենք Նարեկացու աղոթամատյանի մեջ, որի շորշոփներն զգում ենք Աբովյանի երկում — դարձյալ նույն առանձնահատկություններն են նշում — արևելյան:

Աբովյանի ստեղծագործության ժանրային պատկանելությունը, որ ահա այսպես լուսաբանման առարկա է դարձել, հասարակ ձևաբանական խնդիր չէ ուրեմն: Դա գրական ուղղության խնդիր էր իր ժամանակ և իբրև այդպիսին էլ պետք է դիտվի: Աբովյանն առաջարկեց և ինքն էլ իրագործեց արևելյան վիպասանության ժանրը իբրև ամենամոտ և հարազատ ժանրը իր ժամանակի ժողովրդի համար:

Ի՞նչ եղավ հետևանքը: Նա գործեց ահագին տպավորություն իր ժամանակակիցների և հետնորդ գրական սերնդի վրա: «Վերք Հայաստանի»-ն դառավ մեր ժողովրդի այն գիրքը, որ նա միշտ որոնում էր քաղաքի խանութներում, «Աղասու գիրքը» հարցնում էր սրան-նրան և ձեռք գցելով գյուղական օդաներում՝ կարդալ տալիս: Ավելին: Պատմել էին տալիս օդաներում՝ եթե գիրք չկար, և ստեղծագործության տարածման ձևը դրանով մոտեցնում այդ և նման երկերի նախնական ձևին այսինքն աշուղական արևելյան վիպասանության...

Ժողովրդական գրականության սկիզբը դրվել էր ժողովրդին հարազատ ժանրով: Լեզուն ժողովրդական էր, ոճը նույնպես, նյութը նույնպես: Գրական ուղղությունը չէր սկսված հեռվից, որ կարիք լիներ հետգիտետ մոտեցնել ժողովրդին: Նա արդեն ժողովրդի մեջն էր: Գիրքը կախարդեց հետագա ընթերցողներին այնպես, ինչպես և գրողներին: Աբովյանն ստեղծեց գրական դպրոց: Արևելյան վիպասանության այս ժանրը որդեգրեց նաև Պռոշյանը: Նա գրեց իր «Սոս և Վարդիթերը»: Նույն արևելյան վիպասանությունը, հերոսավեպը իբրև սիրավեպ, նույն երգախառն ձևով, նույն լիրիկական շեղումներով:

Պռոշյանին ձայնակցեց Աղայանն իր «Արություն և Մանվել»-ով: Իհարկե այս երկուսի գործերի առնչությունն Աբովյանի երկի հետ բազմաթիվ վերապահումներ ունի: «Սոս և Վարդիթեր»-ի մեջ էթնոգրաֆիան գերակշռող դեր է կատարում և ձգտում է խեղդել արևելյան վիպասանության սյուժետային գիծը և կենցաղային այս նյութը իջեցնում է բանաստեղծական, հուզական այն բարձր, տիրական տրամադրությունը, որ գետի պես լցված է «Վերք Հայաստանի»-ի մեջ: «Սոս և Վարդիթեր»-ը շատ ավելի «նստած», հանգիստ և համեստ հավակնությունների գիրք է, քան «Վերք Հայաստանի»-ն — սա անվիճելի է: Իսկ ինչ վերաբերում է «Արություն և Մանվել»-ին՝ սա էլ իր հերթին նման լինելով — իհարկե հեռավոր, թերևս շատ հեռավոր արևելյան վիպասանության իր ստեղծագործական ուժով շատ ավելի հեռու է իր նախորդներից: Այստեղ մեզ

շահագրգռողը ձևաբանական խնդիրն էր: Թեև Աղայանի գործը իբրև ժողովրդին մոտ կանգնած գրական ուղղություն, չի կորցնում իր հետաքրքրությունը:

Հետաքրքրական էվոլյուցիա ունեցավ այնուհետև արևելյան վիպասանության այս ժանրը: Միալ է կարծել, թե Աղայանով էլ վերջացավ այս ժանրը: Մեր ժողովրդական գրողների մոտ պրպտումը կարող է երևան բերել այս ժանրի տարրերը: Բայց մենք կարծում ենք, որ Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ»-ի և Վ. Միրաքյանի «Լավարի որս»-ի մեջ ուրիշ կերպարանքով կրկին հանդես է գալիս այդ ժանրը: Ճիշտ է, «Անուշ»-ը նմանապես բոլորովին այլ կուլտուրաների արձագանքն է. դա բայրոնական և պուշկինյան լիրո-էպիկական պոեմի ժանրն է որոշ մասով, բայց հեռու չէ բոլորովին արևելյան վիպասանության ժանրային հատկություններից: Ճիշտ է, այս ելակետից մեկնելով մենք կորցնում ենք արահետը... արձակ սյուժեն: Բայց դա թաքնված է պոեմի ռեալիստական սյուժեի մեջ, որին հյուսվում են Սարոյի, աղջիկների և փերիների երգերը և «շոկ» են առաջ բերում այս ռեալիստական սյուժեի մեջ: Ոչ մի պուշկինյան կամ լերմոնտովյան ռեալիստական պոեմ այսպիսի միթոլոգիական տարր չունի:

Եզրափակենք:

Եվրոպական ռոմանն անցել էր իր զարգացման երկար ուղին, երբ Աբովյանը գրում էր իր «Վերջ Հայաստանի»-ն: Ճիշտ է, այդ ռոմանը XIX դարուց է սկսում դառնալ պոեզիայի տիրապետող սեռը և նրա վերելքը սերտորեն կապված է ռեալիզմի վերելքի հետ, ռեալիզմ, որ դառնում է ռոմանի սպեցիֆիկ գեղարվեստական բովանդակությունը, ուղղությունը, ինչպես տրամադրությունը՝ պոեզիայի, և գործողությունը՝ դրամայի: Ճիշտ է, որ Գյոթեի, Շիլլերի, Հերդերի, Ռուսոյի, Հոմերոսի, ապա նաև Սոֆոկլեսի, Վերգիլիոսի, Հորացիոսի. Դանթեի ու Պետրարկայի, ինչպես և Ժուկովսկու, Կարամզինի և Լեյնիցի, Հեգելի, Նիմեյերի, Կումպեի, Կրաուզեի գործերին ծանոթանալը, նրանցով կրթվելը և իր ժամանակի ռոմանի մասին հասկացողություն կազմելը Աբովյանին կարող էր օժանդակել շատ ավելի «եվրոպական» ռոման գրել, մերթ ռեալիստական, մերթ ռոմանտիկ, մերթ սանտիմենտալ ուղղությունների մի էկլեկտիկ գործ տալու համար, սակայն այդ ամենը շատ ավելի քիչ երևաց Աբովյանի գրական ժանրի մեջ: Նույնպես ճիշտ է, որ եթե նա ռոմանտիկ էր, արևելյան վիպասանությունն ևս ռոմանտիկ է և «արևելյան» ու «արևմտյան» տերմիններն այստեղ իրարից դանակով կտրած ու բաժանած կատեգորիաներ չեն, և Աբովյանի «արևելյան ռոմանտիզմը» շատ և շատ **ժողովրդական, ուրեմն նաև շատ ռեալիստական** տարր և ուղղություն ունեցավ: Ավելին: Արևելյան վիպասանության ժանրը, որ աշուղների մոտ ուլտրառոմանտիկ բնույթ ունի, Աբովյանին փրկեց այն համատարած ռոմանտիզմից և սանտիմենտալիզմից, որի մեջ նա կընկներ լիովին եթե փորձեր տալ զուտ եվրոպական ռոման: Մինչդեռ «Վերջ

Հայաստանի»-ն բովանդակում է շատ ռեալիստական տարրեր, որ պարագրեսալ կերպով գալիս են արևելյան ռոմանտիկ վիպասանությունից, որին դիմեց Նա, և որը նրան տարավ հակառակ, լիովին հարազատ ուղիով — այսինքն **դեպի ժողովուրդը, դեպի ռեալիզմի աղբյուրները**: Այլ բան է, որ Աբովյանը լիովին էլ չօգտագործեց այդ աղբյուրներն իբրև ռեալիզմ և իր տուրքը տվեց ռոմանտիզմին:

Մեծ փորձ եղավ «Վերջ Հայաստանի»-ն իբրև ստեղծագործական, կուլտուրական, գրական պատմական երևույթ և նա կարող է դառնալ, և շատ կարևոր է որ դառնա, բազմակողմանի ուսումնասիրության նյութ:

ՎԵՐԱԾՆԱԿԱԾ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԴԱՐԱՎՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մեր սերնդին բաժին ընկավ մի վսեմ և պատվավոր գործ, ժողովուրդների մայրաքաղաք Մոսկվայում ցուցադրելու հայ ժողովրդի 1500-ամյա գրական կուլտուրան¹:

Մեծ է ծավալը ընդգրկող նյութի, խորիմաստ է նրա նշանակությունը, խոշոր է նրա արժեքը և պատասխանատու նրա մասին ասված յուրաքանչյուր խոսքը:

Առաջադրանքը գալիս է մեր հարազատ Կոմունիստական պարտիայի, մեր սիրելի կառավարության կողմից: Մեր ժողովուրդը, որ տարիներով ձգտել է անձի և կուլտուրայի ազատության լողալով արյան ծովի մեջ, այսօր հասնելով ազատության և ծաղկման ափերը՝ նոր է սկսել կարգի բերել, ուսումնասիրել և արժեքավորել մեր կուլտուրան, գտնել նրա էությունը, ամբողջական գնահատականը: Սովետական գիտական քննադատությունը գտնում է նոր հարստություններ, նոր գանձեր մեր հին կուլտուրայի մեջ: Պետք է այն դարձնել համայն Միության բոլոր ժողովուրդների սեփականությունը և հարստացնել սովետական ընդհանուր կուլտուրան:

Սակայն մեզ ճանաչում են բավականին: Մեր գրական կուլտուրան վաղուց գրավել է եղբայրակից ժողովուրդների ուշադրությունը: Անգամ ժամանակ եղավ, որ Վալերի Բրյուսովը եկավ մեզ մոտ և ձեռնարկեց մեր շատ խորթացած խավերին ճանաչել տալու մեր կուլտուրան...² Շնորհիվ ռուսական կուլտուրական մտքի, մեր կուլտուրան նշանակություն ստացավ մեր աչքում: Խոստովանենք այս առանց ծածկելու: Շնորհիվ կուլտուրական մեծ գործիչ ակադեմիկ Մառի, մենք լսեցինք հանձար բառը Գրիգոր Նարեկացու մասին: Խստացած է եղել մեր սիրտը, չենք ուզեցել բարի բերան բաց անել մեր արժեքների մասին:

Ազգային իսկական, ազնիվ հպարտությունը տեղի է տվել ստրկամտության, և մենք շատ հաճախ պայքարել ենք հանուն մեր կուլտուրայի նվաստացման և օտար բարեկամներն են հաճախ պաշտպանել մեզնից մեր կուլտուրան: Այդ ստրկահոգության վերապրուկները նոր նոր են վերջնականապես անհետանում մեր միջից: Սովետական իշխանությունն է այժմ մեր կուլտուրայի պաշտպանը և նա այդ գործը կատարում է գիտական հիմնարկների, շքեղ հրատարակությունների, կազմակերպված մամուլի և պրոպագանդայի միջոցով:

Սովետական կառավարությունը պետական գործի է վերածել հայ ժողովրդի կուլտուրայի գնահատությունն ու տարածումը, այժմ միայն մի բան ունենք անելու գրողներն՝ կատարել մեր կառավարության առաջադրանքները:

Միաժամանակ մեր կուլտուրայի գնահատման և ցուցադրման գործը մեզ գրողներին սիրելի գործն է: Մենք պետք է արժեքավորենք մեր հոյակապ հին էպոսները, մեր Գողթան երգիչներին, մեր մեծ լուսավորիչ Մեսրոպ Մաշտոցին, որ մեզ տվեց գիր ու գրականություն, մեր փիլիսոփա, արվեստագետ, պատմաբան Խորենացուն, որ ստեղծեց մեր պատմության գիտական սիստեմը, մեր Դանթեին հանձարեղ Նարեկացուն, այդ խորաթափանց միստիկին, որ փշրեց եկեղեցական սխուլաստիկան և տվեց պանթեիստական մտքի և աշխարհիկ ենթագիտակցության, աստվածանալու, տիեզերք դառնալու ընդվզումն ու տրագիկ պայքարը:

Ամենահին փիլիսոփան Միության ժողովուրդների՝ եզնիկ Կողբացին, Անանիա Շիրակացին, որի պայծառ միտքը շատ ավելի վաղ, քան հետագա աստղաբաշխները, խոսում է երկնային լուսատուների մասին գիտական բաներ, արժեն, որ դառնան համամիութենական ուշադրության կենտրոնը: Մեր մյուս գազաթը, հանձարեղ լիրիկը՝ Նահապետ Քուչակը, որի պոեզիայի հիմնական լարը սերը, առողջ է, պայծառ — ինչպես գարուն, որ մարմնավորում է աշխատավոր ժողովրդի հատկությունները — այդ իսկական ժողովրդային բանաստեղծը, որ միաժամանակ և պարզ է, և կառուցիկ, բարձրարվեստ, կդառնա մեր գնահատության կենտրոնական առաջադրանքներից մեկը:

Այսպիսով, մեր մեծ կլասիկան, մեր բուռն վերածնությունը, որ տևեց մի հազար տարի, ներկայացնելով մեր ժողովրդի հարատև պայքարի բնորոշ առանձնահատկությունը, մեր հետնադարյան վերածնությունը, որ նախորդեց նորագույն վերածնության, իր փառավոր համաստեղությամբ՝ Սայաթ-Նովա, Աբովյան, Սունդուկյան, Բաֆֆի, Պռոշյան, Պարոնյան, Մուրացան, Շիրվանզադե, Հովհաննես Թումանյան, Իսահակյան և վերջապես սովետական սերունդը, որի ուսերին ընկած է թերևս պարտականություններից ամենապատասխանատուն ու պատվավորը — ստեղծել սոցիալիզմի գրական կուլտուրան,

այս ամենը պիտի դառնա մեր ամենաօբյեկտիվ, անվախ, անկեղծ մատուցման առարկան:

Թող մեր ժողովրդի պատիվն ու սերը, նրա դարավոր տանջանքների ու պայքարի և նրա վերջնական հաղթանակի գիտակցությունն ու զգացումը մեզ թև ու թիկունք դառնա մեր այս պատմական միսիայի կատարման մեջ:

«ԵԼՈՒՅԹ ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄՊՈՒՏՈՒՄ»

Մի քանի հանգամանքներ կան, որոնք ազդում են գրականության զարգացման վրա:

Երբեմն այնքան արագ կերպով են փոփոխվում պահանջները, որ մենք չենք հասնում նրանց, գրողն իրեն պետք է լարի այդ նոր դրույթներով և ըմբռնի այդ նոր պահանջները: Մինչև մենք սկսում ենք մարդուն ուսումնասիրել այդ ասպեկտով, մեզանից պահանջվում է մի նոր խնդիր, իսկ մեր քննադատությունը այս հանգամանքները հաշվի չի առնում: Գրականության պահանջների և գրողի ստեղծագործման միջև եղած տեմպերի այսպիսի դիսպրոպորցիա գոյություն ունի: Մեր քննադատությունը գտնում է, որ սա շատ հեշտ է. նա կարծում է, որ եթե նա այսօր մի պահանջ դնի գրողի առջև՝ մյուս օրը ևեթ գրականության ընթացքը կփոխվի:

Գրողը պատրաստ է լսելու քննադատությանը և գնալու նրա գծած ճանապարհով երբ մեկ էլ մեր այդ ընկերները կլասիկների մասին են սկսում խոսել և պահանջում, որ պետք է ստեղծել նոր սովետական կլասիկներ: Բայց հաճախ մեր քննադատները մոռանում են, թե ինչպիսի տեմպերով է զարգացել կլասիկական գործը. նրանք հաշվի պետք է առնեն թե՛ ասենք հենց թեկուզ մի Տոլստոյ՝ մի վեպ գրելու վրա ինչքան ժամանակ է անցակացրել, կամ Շոլոխովը, որի մասին ամենից շատ ենք խոսում, «Խաղաղ Դոն»-ի վրա ինչքան ժամանակ է աշխատել. եթե նրանց պահանջներով շարժվելու լինենք այն ժամանակ պետք է արագագործյամբ զբաղվենք: Թվում է թե սա, կարող է անել գուցե նովելիստը, սա տեխնիկապես նրա համար, թերևս, հեշտ է, բայց, որպեսզի մենք կարողանանք տալ այն ինչ մեզանից պահանջվում է, ապա մենք պետք է կարողանանք նստել, մարսել եղած նյութը: Բավական չէ, որ գրողը գիտենա, թե ինչ պետք է գրի, բավական չէ, որ իր նյութը ուսումնասիրել է, մտնում է, որ նա կարողանա տրամադրվել և գրել: Նշանակում է այսօր քննադատության և պահանջների, գրականության հնարավորության և տեմպերի անհամաչափության խնդիր կա: Ահա մի պրոբլեմ, որի մասին մենք պետք է մտածենք: Երկրորդը՝ այդ այն է, որ քննադատությունն առհասարակ իր տեսական պահանջները

ղնելիս շատ քիչ է մտածում անդրադառնալ այդ խնդիրների լաբորատորական կողմի վրա. այն է՝ մտնել գրողի աշխատանոցը և տեսնել, թե ինչ հնարավորություն կա այս բոլորն ի կատար ածելու համար: Ես պետք է ասեմ, որ քննադատությանը հեշտ է թվում մի որևիցե բան գործադրել, մանավանդ նրանց, որոնք չեն զբաղվում գրականության սպեցիֆիկումով:

Մեզ մոտ շատ է խոսվում այն մասին, որ պետք է կյանքը ճշմարտացի կերպով վերարտադրել: Կյանքը ինքը ճշմարտացի է, ուստի և նա պետք է վերարտադրվի արվեստի մեջ ճշմարտությամբ: Զեկուցողը նույնպես այս խնդիրը դրեց: Ընկերներ, պետք է մի բան հաշվի առնենք, որ այդ կյանքը շատ շատերն են արտահայտում, վերարտադրում իրենց գործերի մեջ, բայց այդ վերարտադրությունը իրար համեմատությամբ նույն արժեքը չեն ներկայացնում և այդ արժեքը գրականության մեջ հնարավոր չի լինում տալ այնպես, ինչպես լուսանկարչության մեջ:

Լուսանկարչությունը մենք չպետք է համեմատենք գեղարվեստի հետ: Եթե մենք դիտենք Ռեպինի Յոհան Ահեդի նկարը և դիտենք որպես անատոմիկ երևույթ, մի շարք անատոմիական սխալներ կտեսնենք նրա մեջ և պետք է ասել, որ Ռեպինը ինքը դա շատ լավ գիտակցում էր: Կամ վերցնենք Լենինի արձանը, որ մենք Հայաստանի սովետականացման 20-րդ տարեդարձի կապակցությամբ երևանում կանգնեցրել ենք: Այդ արձանի մասերը, եթե մենք դիտեինք արկղերի մեջ եղած ժամանակ, կտեսնեինք, որ համաչափ չեն, իսկ այժմ, երբ նա արդեն պատրաստի կանգնած է, շատ շատերը ձեզանից այդ անհամաչափությունը չեն նկատում:

Միթե Ռեպինը չէր կարող համաչափություն մտցնել: Կմտցներ, բայց այն ժամանակ նա շատ բան կկորցներ: Կամ վերցնենք մի այլ օրինակ. գեներալ Սուվորովին: Եթե դուք գիտեք նրա Ալպերից անցնելը, կնկատեք, որ առաջին զինվորի դիրքը սխալ է տրված, և նկարիչը այդ բանը նկատել է, ոչ միայն նկատել է, այլև ցանկացել է շտկել, բայց տեսել է, որ նկարի ամբողջականությունը դրանից կտուժի և սրա համար էլ նկարի ամբողջությունը չխանգարելու համար պահել է:

Առհասարակ ֆոտոգրաֆիզմը խանգարում է արվեստին: Այս բոլորը հսկայական նշանակություն ունի այն մեծ հարցերի համար, որ կապված են ռեալիզմի հետ: Առհասարակ մեր գրողները և մի շարք քննադատներ չեն զբաղվում ռեալիզմի զանազան տեսակներով: Վերցնենք այս դափնի՜ք. ինչ գեղարվեստականություն կա այստեղ մեզ ներկայացրած իրականության մեջ, եթե մի լուսանկարիչ հրավիրենք և այն նկարել տանք: Ի՞նչ եք կարծում, ինչ տպավորություն կարող է գործել այն, իբրև արվեստի արտադրանք: Ես կարծում եմ առանձին մի մեծ տպավորություն չի կարող թողնել: Ահա այդպես էլ մարդու և

կյանքի վերարտադրության խնդիրն է արվեստի և սոսկական իրականության մեջ:

Այս խնդիրը, դա բացասական և դրական տիպերի խնդիրն է: Ես որպես գրող այս մասին շատ եմ մտածել և շատ հաճախ կարծել եմ, որ այդ խնդիրը արդեն ինձ համար լուծել եմ, երբեմն էլ տեսել եմ, որ դեռ չեմ լուծել: Բայց ինձ զարմանալի է թվում մի բան, որ մեր քննադատները, միայն սովետական գրականության մեջ են տեսնում, որ դրական տիպերը թույլ են, իսկ բացասական տիպերը ուժեղ: Այնինչ նկատված է, որ կլասիկ գրողների մոտ էլ շատ անգամ բացասական տիպերը ուժեղ են: Բայց պարզենք ինչու. եկեք այս խնդիրը լուծենք:

Այս երևույթի պատճառն այն է, որ արվեստագետը, ընթերցողը, ինչպես և քննադատը շատ էլ չեն մտահոգված բացասական տիպի վիճակով: Քննադատն էլ նրա վիճակից չի հուզվում, իսկ դրական տիպով բոլորն էլ շահագրգռված են, հուզվում են, ապրում են նրա բախտով: Դրա պատճառն այն է, որ ընթերցողների ճնշող մեծամասնությունը դրական մարդիկ են, կյանքի առաջխաղացման հոգսերով մտահոգված մարդիկ և ուզում են, որ դրական հերոսների մեջ տեսնեն ոչ միայն իրենց, այսօրվա մարդուն, այլև ապագա մարդուն, դրա համար էլ նրանց մոտ պահանջի չափը դրական մարդու վերաբերմամբ մեծ է, նրանք այս դեպքում չափ չեն ուզում ճանաչել, որովհետև ընթերցող հասարակությունը, ինչպես և քննադատությունը ուզում է տեսնել այդ դրական մարդու մեջ ոչ միայն ներկայի բոլոր առավելությունները, այլև ապագայի, որովհետև դրական հերոսը ոչ միայն այսօրվա մարդն է, այլև ապագայի, ուստի ուզում են, որ նա շրջապատված լինի բոլոր դրական կողմերով, որպեսզի կարողանա դեպի ապագան էլ գնալ: Այսպիսով շատ դժվար է օբյեկտիվ լիժել դեպի դրական հերոսը, և մարդիկ ցանկանում են, որ այս ու այն առավելություններից բացի՝ նրանք այլ առավելություններ ևս ունենան: Այսպիսով մեր վերաբերմունքը դեպի դրական և բացասական հերոսները հավասար չեն և սա է պատճառը, որ հաճախ մեզ թվում է, թե դրական հերոսը քիչ առավելություններով է օժտված:

Հետևյալ խնդիրը, որի շուրջը պետք է մտածենք, թեմատիկայի հարցն է: Թեմատիկայի մեջ մեր քննադատությունը շատ մեծ նշանակություն է տալիս թեմատիկ, արտաքին բախտավոր վերջավորություն ունեցող խնդիրներին: Բայց օրինակ դուք ինչ կասեք Ֆադեևի «Խորտակում»-ի մասին, որտեղ ամբողջ պարտիզանական խումբը ոչնչացվում է: Սա «թեմատիկական պարտություն» է: Ի՞նչ կասեք «Խաղաղ Դոն»-ի վերջավորության մասին. ես որքան գիտեմ «Խաղաղ Դոնը» դատապարտված չեմ...

Ես ցանկանում եմ, որպեսզի մեր գրողները, մենք ինքներս այս խնդիրներին նվիրենք ուրիշ երեկոներ ևս, և **մենք** աշխատանքը տանենք լաբորատորիական

սեթոդներով և ինձ թվում է, որ այս ձևով մենք շատ բան կարող ենք պարզել: Բայց շատ հաճախ մեր քննադատությունը, Նույնիսկ այն հարցերը, որ պարզ են. չի տեսնում, ես կցանկանայի, որ մեր քննադատությունը իր աշխատանքը տանի գրողների հետ սերտ կապ հաստատելու միջոցով: Ճիշտ է, որ նրանք այս խնդրում մեզ շտապեցնում են, և մենք պետք է մեր ուժերը շատ լարենք, որպեսզի կարողանանք կարճ ժամանակամիջոցում մեր ունեցած թերությունները վերացնել և տալ ավելի շատ գրական արտադրանք, ավելի տալ մեր Նոր սովետական մարդու պատկերը կերտող գործեր և այս բոլորը տանք պատվով, որպեսզի մեզնից յուրաքանչյուրը պատասխանատու լինի ոչ միայն հասարակության առաջ, այլև իր խղճի առաջ, որովհետև գրողի յուրաքանչյուր գործ նրա ներքին խոսքն է, նրա խղճի ձայնն է, իսկ այդ խոսքը պետք է լինի ճշմարտացի և իր կոչման բարձրության վրա:

ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ԼԵԶՈՒՆ

Ղազարոս Աղայանի լեզուն, որքան էլ որ այն մոտ է իր ժամանակակիցների լեզվին բռնում է առանձնահատուկ տեղ:

Մենք այս հոգվածում չենք զբաղվի այն խնդրով, թե ինչպես զարգացավ մեր գրական լեզուն Աբովյանից հետո: Թեև դա շատ կարևոր էր: Նույնպես չենք շոշափի այն խնդիրները, թե ինչպես է ընթանում նրա զարգացման ուղին և այժմ և թե որոնք են լինելու նրա հետագա զարգացման հեռանկարները: Թեև սա ավելի կարևոր էր:

Այդ խնդիրները չի կարելի շոշափել մի գրողի — Ղազարոս Աղայանի — լեզվի մասին ընձեռված առիթով:

Ահա թե ինչու այս հոգվածը, որ նվիրված է Ղազարոս Աղայանի լեզվին, այն էլ մի քանի դիտողությունների սահմաններում՝ չի լուսաբանելու հիմնական խնդիրներ, չի լուծելու այդ խնդիրները: Սակայն մեզ թույլ կտանք հարևանցիորեն շոշափել կամ նշել այդ հիմնական խնդիրները, սկզբունքները:

Հաճախ այսպիսի հարցեր են տալիս գրողներին կամ առհասարակ. «Ո՞ր հայ գրողի լեզուն է օրինակելի, ո՞ր գրողի լեզվին հետևել և այլն»: Հարցը գալիս է շատ հասկանալի դրդումից, այն է՝ բարձրացնել գրական լեզվի կուլտուրան: Սակայն հարցն այնքան ճիշտ չէ, որքանով նա լեզվական կուլտուրայի զարգացման պրոցեսն ու օրինակը սահմանափակում է մի գրողի լեզվով միայն: Որովհետև, եթե գրական լեզուն ընդհանրական լեզու է — և այլ բան էլ չի կարող լինել, երբեք էլ չի դառնա միայն մի գրողի առանձնահատուկ գործը, նրա սեփականությունը: Գրական լեզուն, նրա զարգացման պրոցեսները հասարա-

կական, կոլեկտիվ երևույթներ են, որի մեջ այս կամ այն գրողն ունի իր մասնակցությունը: Ուրիշ բան է. թե այդ ընդհանրական, հասարակական պրոցեսում տվյալ գրողն ինչ մասնակցություն ունի: Այնպես որ՝ դժվար կլինե՞ր վերոհիշյալ հարցին ձր գրողի լեզուն է օրինակելի՝ տալ նման պատասխան՝ այսինչ գրողի լեզուն:

Սակայն մի գրողի լեզուն մյուսից տարբերվում է շատ ու շատ առանձնահատկություններով: Ամեն գրող իր գրական լեզվի ֆակտուրայով ներկայացնում է իր գործի երկու կողմը. մեկ որ՝ նա մասնակցում է ընդհանուր գրական լեզվին, հաստատում, ամրացնում է նրա հիմքերը, երբեմն պարզապես «կրկնում է» եղածը, և երկրորդ՝ մշակում է այդ լեզուն, մտցնելով իր սեփական տարրերը, երբեմն շատ խորը «քանդելով և շինելով»...

Այստեղ արդեն տվյալ գրողը մեզ ներկայանում է ոչ միայն իբրև պարզապես եղածն հաստատող, այլ իբրև հեղաշրջող, լեզվական կոլտուրայի բարձրացման նպաստող գործիչ: Այստեղ այդ գրողը հասարակական զարգացման պրոցեսի մեջ դառնում է ակտիվ անհատ: Այստեղ արդեն գծագրվում են այն բոլոր առանձնահատկությունները, որ հատուկ են տվյալ գրողին: Եվ այստեղ ահա տեղին է ու կարող է հարցը տրվել ոչ թե այնպե՞ս թե ձր գրողի լեզուն է օրինակելի, այլ՝ թե ձր գրողի լեզուն ունի ուսանելի, պրոգրեսիվ առանձնահատկություններ: Եթե հարցն այդպես դրվի՝ կարելի է գտնել այդպիսի գրող, ճիշտ՝ գրողների խմբակցություններ և կարելի կլինի որոշել, նշել մի ընդհանուր, մոտավոր ուղղություն, որին կարելի է հարել:

Կան սկզբունքներ, որ *a priori* պետք է ընդունել նման հարցադրումների ժամանակ: Օրինակ՝ ժողովրդայնությունը: Առանց ժողովրդայնության չկա լեզվի զարգացման պրոցեսում առողջ սկզբունք:

Ահա այս ընդհանուր սկզբունքի անվիճելությունն ընդունելով իբրև գլխավոր հիմք՝ ես կմոտենամ բուն նյութին — Ղազարոս Աղայանի գրական լեզվին:

Ղազարոս Աղայանին միշտ դասել են «ժողովրդական» գրողների շարքը: Որքան էլ պարզ որոշում չէ այդ ժողովրդական հասկացողությունը, այնուամենայնիվ՝ դրա մեջ ճշմարիտ շատ բան կա: Ղազարոս Աղայանը շատ մոտ է կանգնել ժողովրդական զանգվածներին, նրա ստեղծագործության աղբյուրները գալիս են ժողովրդից:

Աղայանի գրական լեզուն իրոք առանձնահատուկ և ուշագրավ երևույթ է մեր գրականության և լեզվի պատմության մեջ: **Մենք թերացել ենք հատուկ ուշադրություն դարձնելու այս հանգամանքի վրա:** Ես կարծում եմ, որ կգտնվեն Աղայանի լեզուն ուսումնասիրողներ, որոնք լայնորեն քննության կառնեն այդ լեզվի առանձնահատկությունները և կհանեն շատ հետաքրքրական եզրակացություններ: Վերապահելով ինձ առայժմ այդպիսի մի ձեռնարկությունից՝ ես

միայն բավականանում եմ այս հողվածում նշելով այս հանգամանքը և անցնում ընդհանուր դիտողություններին:

Որպես գրող — մեզ զբաղեցնող այս խնդրում — Աղայանը գալիս է Աբովյանի տրադիցիաներից և անմիջական նախորդն է Հ. Թումանյանի: Այստեղ մեծ նշանակություն չունեն Աբովյանի, Թումանյանի (և իհարկե Պռոշյանի) ստեղծագործական առանձնահատկություններն ու զարգացման տարբեր աստիճանները: Գրական լեզվի կուլտուրան այս գրողների համար ունեցել է մի գլխավոր աղբյուր — «Ժողովրդական» լեզուն: **Լեզվի ժողովրդականությունը:** Լեզվական կուլտուրայի այս սկզբունքը մեր այդ գրողների համար այնքան բնորոշ է, այնքան նշանակալից, որքան որ ժողովրդի մոտ լեզուն դառնում է նրանց ստեղծագործության համար նյութի գեղարվեստական ձևի, ոճի օրգանական խնդիր: Ոչ Աբովյանը, ոչ Պռոշյանը, ոչ Աղայանը և ոչ Թումանյանը չէին կարող լեզվի ժողովրդայնության վրա նայել իբրև մի երկրորդական խնդրի վրա: Լեզվի խնդիրը երկրորդական չէ և ոչ մի գրողի համար **ընդհանրապես:** Բայց այս գրողների համար դա ավելի օրգանական, անմիջական էր: Դա կապված էր նրանց սյուժեների շատ առանձնահատուկ «կոլորիտի» հետ: Մի կոլորիտ, որ չկար դիցուք՝ Նար-Պոսի մեջ: Աբովյանը շատ պետք է հոգար իր սյուժեի և լեզվի մասին: Դա միայն աշխարհաբարի խնդիր չէր: Դա ժողովրդին հասկանալի, նրա ճաշակի, նրա արվեստին մոտ մի ձևի, լեզվի, ոճի խնդիր էր, որ Աբովյանն ընտրեց ու գործադրեց: Պռոշյանի ժամանակ արդեն ստեղծված էր գրական լեզուն և նա որոշակի սահմանագծում էր իր՝ «հեղինակի» և իր «հերոսների» լեզուն: Այդ՝ «հեղինակի և հերոսների» լեզվի սահմանագծումը այնուհետև սկսեց երևալ մնացյալ գրողների երկերում, այդ սահմանագծումը եղավ տարբեր աստիճանի, տարբեր չափի և ուժի:

Սակայն եթե մի հայացք նետենք մեր գրողների այդ հատկություններին Աբովյանից մինչև մեր օրերը՝ ապա Պռոշյանի, Աղայանի և Թումանյանի մեջ կտեսնենք տարբերություններ, որ առաջին հայացքից կթվան աննշան: Սակայն ուշադիր հայացքը կնկատի էական տարբերություններ:

Պռոշյանը («հեղինակի լեզուն») մի կողմից խաթարված է շատ բարբառային բառամթերքով, մյուս կողմից դեռ գերի է գրաբար ձևերին: Թումանյանը, որ սկսեց «շահագիզյան» լեզվով՝ միաժամանակ և բարբառով («Շունն ու կատուն»)՝ շուտով գտավ իր լեզուն: Դա ոչ միայն գրաբարից, այլև «շահագիզյան-հովհաննիսյան» մի փոքր վերամբարձ լեզվից հեռու արևելահայ գրական մի լեզու էր, հիմնված արևելահայ ժողովրդական բարբառի բառամթերքի քերականության և համաձայնական-ոճական տարրերի վրա: Նրա և Աղայանի լեզուները մոտենում են իրար: **Բայց միայն մոտենում են:** Նրանք տարբեր են իրենց շատ հատկություններով: Մինչդեռ երկուսն էլ գնացել են դեպի

ընդհանրապես ժողովրդական լեզուն և որոշ չափով գավառաբարբառը, բայց տարբերվում են իրենց այդ մոտեցման չափերով: Աղայանը, ճիշտ է, վճռական շարժումով գնացել է դեպի արևելահայ ժողովրդական լեզուն, բայց Թումանյանի պես այնքան էլ չի առաջացել այդ շարժման մեջ: Աղայանը կանգ է առել մի որոշ տեղ: Թումանյանն այնքան է մոտեցել ժողովրդական լեզվին և անցել առաջ, որ արդեն սկսում ես զգալ Լոռու բարբառը կամ ավելի ճիշտը՝ առհասարակ բարբառը: Աղայանը՝ ինչպես ասինք՝ կանգ է առնում և մնալով իր ժամանակի գրական լեզվի սահմաններում — երևակայեցեք — չի քարանում, այլ կատարում է մի շատ ուշագրավ աշխատանք: Նա շարունակում է իր գրական լեզվի զարգացման, մշակման գործը ուրիշ ճանապարհով — դեպի գրական լեզուն քաշելով ժողովրդական լեզվի և բարբառի բոլոր կարևոր տարրերը՝ խստորեն մշակելով այն:

Այնպես որ կարդալով Աղայանի մի որևէ երկը, լինի դա մանկական ոտանավոր, վիպակ, հեքիաթ թե հոդված, միշտ զգում ես ժողովրդական լեզվի և բարբառների ազդեցություն, **ոգին**, բայց չես տեսնում այդ աղբյուրների փաստական ներկայությունը՝ բառ, քերականական ձև և այլն, այնպիսի չափով, որ փոխեր գրական լեզվի որոշ մակարդակը:

Ինչպես վերևն ասացինք՝ մենք մտադիր չենք հիմնականորեն դնել հարցերը և լուսաբանել դրանք, մենք միայն հարևանցի շոշափում ենք այն: Այսպիսով մենք խոսում ենք միաժամանակ և այս լեզվական հատկությունների մասին ընդհանուր առումով:

Ղազարոս Աղայանն ունի մի շարք և տարբեր բնույթի երկեր և հոդվածներ, ինչպես և վերևը նշեցինք: Նա ունի միաժամանակ և իր գրական լեզվի զարգացման մի որոշ աստիճանավորումն: Սա միանգամայն հասկանալի է: Բայց մեծ տատանում ու մեծ փոխանցումներ և թռիչքներ դրանում չենք նկատում: Ղազարոս Աղայանի լեզուն զարգանում է օրինաչափորեն և հաստատուն սկզբունքներով: Ինչ վերաբերում է գրաբարին՝ Աղայանը վճարում է իր տուրքը դրան: Նա ունի բավականին գրաբար քերականական ձևեր, մի բան, որ զգալիորեն վերացած է Թումանյանի լեզվում: Նաև Աղայանի լեզվում նկատում ենք մի քանի հնացած ժողովրդական ձևեր. պալատումը, սրտիցը: Ջերծ չէ այլ բարբառային ձևերից: Բայց Աղայանի լեզուն ընդհանրապես հեռու է բարբառային ժողովրդական ձևերից: Էս, էդ, է՛ն դերանունը նա չընդունեց իբրև գրական լեզվի քերականություն:

Այսպիսով, Աղայանի լեզուն, չնայած իր գրաբար և բարբառային մի քանի ձևերին, որ օրգանական և վճռական նշանակություն չունեն ներկայացնում է կիրթ, կանոնավոր, մշակված, հարազատ լեզու:

Ընդունելով իբրև հիմք ժողովրդայնությունը՝ Աղայանն իր մեջ կրում է գրաբարի և արևելահայ բոլոր բարբառների կենսական, առողջ հյուսթերը և ընդունակ է զարգանալու **ավելի լայն հունով**, քան Թումանյանի լեզուն, որ միտումներ է ցույց տալիս սեղմվելու ավելի նեղ շրջանակների մեջ: Այսպիսով Թումանյանը լեզվի ժողովրդայնության խնդրում Աղայանի անմիջական հաջորդըն է, բայց լեզվական կուլտուրայի զարգացման գործում՝ Նրա ճյուղավորումներից մեկը: Թումանյանն ստեղծեց **իր** ստեղծագործության լեզուն: Նրա գլխավոր աշխարհը գյուղն էր և գյուղացին և ապա **այդ աշխարհի միջոցով** ավելի լայն սահմանները: Թումանյանի կարծես գլխավոր մտահոգությունն էր ապահովել իր սեփական ստեղծագործությունների լեզուն միայն: Սա, թերևս, սխալ չէ և վատ չէ, որքան որ ամեն գրող իր սեփական նյութի լեզուն է որոնում: Ուշագրավ երևույթ է, որ Թումանյանը պայքար չմղեց իր էս, էդ, էն դերանունների և այլ բարբառային ձևերի համար¹: Նա բարվոք համարեց ավելի շուտ գործել և ոչ թե խոսել. բանավեճերը կարող էին գրգռել խնդիրը և վտանգել այդ ձևերը: Եվ ապա Թումանյանը հույս ուներ, որ կյանքն ինքը կմտցնի այդ և նման ձևերը կմտցնի աննկատելի կերպով: Բայց Թումանյանի և գրական հասարակայնության մեջ ստեղծվեց մի լուռ համաձայնություն. այն, որ Թումանյանը կունենա իր հատուկ լեզուն իր ստեղծագործությունների համար և չի խանգարի ուրիշներին ունենալու իրենց լեզվական հատկությունները: Եվ, ըստ երևույթին, այլ կերպ էլ չէր լինի և միտք չուներ: Թումանյանը չէր գրի Հովհաննիսյանի լեզվով...

Սակայն հարց է առաջանում. կարո՞ղ էր Թումանյանը գրել Աղայանի լեզվով: Մեզ թվում է կարող էր: Աղայանի լեզուն ուներ այն բոլոր տարրերը, որ հարկավոր էին Թումանյանին արտահայտելու և պատկերելու ժողովրդական աշխարհն իր հերոսներով և ուրույն կոլորիտով: Սակայն Թումանյանն ավելի առաջ անցավ Աղայանից և գնաց մխրճվեց ժողովրդական լեզվի մեջ: Ըստ երևույթին նա գոհ չէր Աղայանի գրական լեզվի եղած աստիճանի հաստատումից, որքան էլ որ այդ լեզուն ժողովրդայնության բոլոր հիմքերն ուներ: Նա կամեցավ ավելի «տակից» վերցնել կամ ավելի ճիշտը գնալ ավելի «տակը»: Թումանյանը դժգոհ էր ուրեմն ոչ թե իր ժամանակի որոշ ուղղության գրողների լեզվից (Շիրվանզադե, Մուրացան, Նար-Դոս, Հովհ. Հովհաննիսյան), այլև Աղայանի լեզվից, որ ճիշտ է, ուներ ժողովրդայնության բոլոր տարրերը, բայց ոչ այն չափով, որ կկամենար Թումանյանը: Թումանյանն ուրեմն գտավ **իր** լեզուն, **իր** ստեղծագործության լեզուն և խնդիրը համարեց լուծված: Մինչդեռ խնդիրը գրողի համար միմիայն «իր» լեզուն ստեղծելը չէր: Խնդիրը շատ ավելի լայն էր, բարդ և կոմպլեքսային: Մի բան, որ մեր օրերում արդեն միանգամայն պարզ է:

Եվ արդյո՞ք Աղայանի լեզուն կիրառելի էր միմիայն Աղայանի ստեղծագործությունների մեջ: Մենք այդպիսի կարծիք չունենք: Աղայանի լեզվի

սահմանները շատ ավելի լայն էին: Աղայանը շատ ավելի մոտենում էր ընդհանրական լեզվի իդեալներին:

Այդ **ընդհանրական** լեզվի որոշումն ու սահմանումը մեր ծրագրից դուրս է: Դա պիտի արվի կոլեկտիվ կերպով և ոչ մի տասնամյակի ընթացքում: Դա անում է մեր այժմյան պետական-հասարակական լայն կյանքը ինքը: Մենք տեսնում ենք, թե ինչպես են գծագրվում լեզվի կոնտուրները, տեսնում ենք նրա ուղղությունն ու շարժումը, զգում ենք, որ մեր լեզուն կանգնած է մեծ փոփոխությունների առաջ. սկսվում է բարբառների քայքայումը և նրանց ձուլումը ընդհանրական լեզվի մեջ, տեսնում ենք, որ մեր լեզվի կյանքը միմիայն գրական կյանք չէ, այլ շատ ավելի լայն կոլտուրական, քաղաքական, գիտական, տեխնիկական կյանք. մենք վկա ենք օտար կուլտուրական լեզուների ազդեցության, միաժամանակ մեր նոր սոցիալիստական հասարակության լեզվի շինարարության մեջ օրեցօր ավելանում է լեզվի կազմավորման և հարստացման համար անհրաժեշտ «հումուլյոթ» սուր պահանջը, որից ստիպված առաջ են քաշում և բարբառները, և գրաբարը, և արևմտահայ լեզուն, և օտար լեզուների պաշարը: Այս մեծ ու վճռական վերելքի, այս լայն զարգացման, անսխալ խոշոր «ներդրումների» օրերում մի հեղինակ չի կարող «իր» լեզվով խնդիրներ լուծել:

Սակայն որքան էլ մեծ լինեն նոր լեզվի կազմավորման փոփոխությունները, անգամ թռիչքները՝ մենք հիմնովին, կարծում եմ, չենք քանդելու մեր այժմյան գրական լեզվի հիմքերը: Եվ եթե Աբովյանից մինչև մեր օրերը մեր գրողներն ամենքն իրենց չափով օժանդակել են այդ հիմքերը դնելուն՝ դրանց բոլորի մեջ շատ ավելի կարկառուն երևում է Աղայանի դեմքը: Նա ամենից ավելի մոտեցել է ընդհանրական լեզվի սահմաններին և գծել նրա ապագա զարգացման ուղիները: Պետք է մի անգամ էլ կարդալ նրա գրվածքները այս մտադրությամբ: Եվ հասկանալի կլինի, թե որքան ներդաշնակություն կա Աղայանի լեզվի մեջ — ներդաշնակություն իր ժամանակի գրականի և ժողովրդական լեզվի օրգանական միացության մեջ, որքան մեծ է չափի զգացմունքը: Միաժամանակ որքան հյուսթալի է, կենդանի և ազատ, անարհեստական:

Տեսեք ինչպես են խոսում հովիվները արքայազուկների հետ, պալատականները, արհեստավորները, ժողովուրդը, ինքը: Ե՛վ կոլորիտ կա, և հարազատ է, և ժողովրդի շունչը կա, բայց և միաժամանակ մշակված է, բարձրացրած, ազնվացրած: Այդ լեզվով իսկույն կարելի է անցնել ոչ միայն ուրբանիստական վեպին, այլև բարձր գիտական, փիլիսոփայական շարադրության: Այդ լեզվով կարելի է և Շեքսպիր թարգմանել, և Խոբենացի, և բանաստեղծություն գրել, և պաշտոնական գրություն:

Եվ եթե՝ ինչպես վերևն ասացինք՝ Աղայանի սկզբնական և հետագա

շրջանների լեզուն մեծ փոփոխությունների չի ենթարկվել՝ շատ տարբեր լեզուներ չունեն նմանապես նրա զանազան ժանրի գրվածքները:

Աղայանի մանկական երգերից մինչև նրա հրապարակախոսական գրվածքների լեզուն միևնույն մակարդակի վրա են: Հասկանալի է, որ ոճական տարբերություններ կան նրա գրվածքներում, բայց դա չի վերաբերում Աղայանի լեզվի ընդհանուր կազմին:

Անշուշտ Աղայանի լեզուն հետազոտողը կամ հարևանցի ընթերցողը կնկատի գրաբար և մի քանի հնացած քերականական ձևեր: Դա չի փոխում խնդիրը: Այդ ձևերն օրգանական չեն: Լեզվի հետագա զարգացման մեջ դրանք իբրև արտաքին երևույթներ՝ կանհետանան, ինչպես և անհետացան: Բայց այն, ինչ կազմում է Աղայանի լեզվի ամենամեծ արժանիքը՝ գոեհկաբանությունից զերծ՝ բայց ժողովրդային, արհեստականությունից հեռու՝ բայց կիրթ գրական լեզուն — դա մնաց և կմնա մեր նոր լեզվի մեջ եթե ոչ իբրև միակ հիմքը, բայց **նրա հիմքերից մեկը**: Աղայանն ստեղծեց ոչ միայն իր, այլև մեր լեզվի արժեքավոր օրինակներից մեկը: Ահա թե ինչ կարելի էր պատասխանել ոմանց այն հարցին, թե՞ իր հայ հեղինակի լեզուն է օրինակելի:

Թեև չի մտնում մեր նյութի սահմաններում, բայց անցողակի հիշենք մի հանգամանք: — Աղայանը դիալոգների վարպետ է: Նա ունի շատ աշխույժ, սրամիտ, կենդանի դիալոգներ («Արեգնազան», «Անահիտ» և առհասարակ հեքիաթները): Աղայանը միաժամանակ շատ աշխույժ է և «կրքոտ» պոլեմիկ է: Մի կողմ թողնենք նաև նրա երկերի գնահատականը, որով նա հանդես է գալիս ոչ իբրև կյանքից հեռացած, անկենդան, գրքային մթնոլորտում սակավարյուն դառած մի գրող:

Աղայանը կենդանի և հետաքրքրական գրող է: Ահա այդպիսի մի գրողի լեզու է Աղայանի լեզուն: Սա չպետք է մոռանալ:

Մենք դիտմամբ չչոշափեցինք մեր մյուս գրողների (Նալբանդյանի, Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի և մյուսների) լեզվի հետ ունեցած Աղայանի լեզվի առնչությունները: Թերևս դա շատ էր կարևոր: Բայց մենք վերապահ եղանք այն պատճառով, որ այդ գրողները իբրև **գերազանցապես «ուրբանիստ»** գրողներ՝ ոչ թե, ասենք, կապ չունեն Աղայանի հետ, այլ ունեն ուրիշ առնչություն նրա հետ: Այն երկու գծերը, որ մենք անց ենք կացնում, մի կողմից՝ Աբովյան, Պռոշյան, Աղայան, Թումանյան և այլն, մյուս կողմից՝ Նալբանդյան, Շահագիզ, Մուրացան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս և այլն, ճիշտ է, շատ էլ հիմնական տարբեր և անջրպետող գծեր չեն, ինչպես և նույնացող գծեր: Բայց այս զուգահեռի տարբերությունները և նույնությունները լուսաբանելը մեզ կտաներ շատ հեռու: Երևի մեր գրականությունը կզբաղվի այս խնդրով: Եվ հետո՝ մենք կարծում ենք, որ այս զուգահեռ գծերը — եթե այն իհարկե մեծ վերապահու-

թյուններով ընդունենք — կապված լինելով տվյալ երկու շարք գրողների ուղղության և բովանդակության հետ, առաջ բերելով համապատասխան լեզվական կուլտուրա՝ իր հերթին էլ որոշում է տվյալ գրողի, այս դեպքում Աղայանի տեղը: Այդ տեղն ավելի մոտ է Աբովյանի գծով գնացած գրողներին:

Այսպիսով Աղայանը իբրև «աբովյանական» ուղղության գրող՝ լեզվական կուլտուրայի խնդրում հանդես է գալիս իբրև երկու գծերից մեկի՝ մեջ ընկած գրող, թե՛ առանձնակի տեղ է գրավում նա:

Ափսոս, որ մենք դժվարանում ենք միանգամայն որոշ և վերջնական պատասխան տալ այս շատ հետաքրքրական հարցին: Սա կպահանջեր մեծ էքսկուրսիա և բազմաթիվ խնդիրների շոշափում: Սակայն մի բան կարելի է մեծ վերապահումներով ասել: Աղայանը՝ իբրև «աբովյանական» գծի գրող, մյուս կողմից շատ ավելի մոտ է կանգնած մյուս «նալբանդյանական» գծի գրողներին: Նա իր **Ժամանակի սինթեզը** (լեզվական խնդրում) կարող էր լինել, եթե դրա նախապատրաստող հասարակական պայմանները թույլ տային: Միաժամանակ սա պահանջում էր Աղայանից շատ ավելի խոշոր անհատական տվյալներ...

Այդպիսի մի սինթետիկ լեզվի կազմավորումը պահանջում էր հասարակական-քաղաքական կյանքի հիմնական, խոշոր հեղաշրջում, պետական կուլտուրայի դարաշրջան:

Դա ստեղծված է, մենք ապրում ենք այդ նոր ֆորմացիայի մեջ և եթե մեր պետական, հասարակական, կուլտուրական լեզուն պիտի զարգանա ներկա և ապագա լեզվական նվաճումների հիման վրա՝ Աղայանի լեզուն իբրև անցյալ կուլտուրայի արժեք՝ կընդունվի և կմնա որպես շատ մնայուն և շատ մեծարժեք մի ժառանգություն:

ԽՈՍՔ ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ԾՆՆԴՅԱՆ 100-ԱՄՅԱԿԻՆ

«Մինն ընկնում է, մյուսները

հետևում են նրան.

«Բայց ես ընկնում եմ չհաղթված,

եվ իմ զենքերը չեն

կոտրած» :

Հայների այս խոսքերը կարող էր ամենայն իրավամբ ասել իր մասին նաև Աղայանը, քանի որ նա էլ մարտիկ էր իր ամբողջ կյանքում, պայքարող քաղաքացի:

Եվ եթե ճիշտ է ասում Հակոբ Պարոնյանը՝ թե «ամենուն բարեկամը և ոչ մեկին բարեկամն է» — Աղայանը կեղծավոր չեղավ դեպի կյանքը, չեղավ

մեջ որոշ անգործություն, ծուկություն: Տարին տասներկու ամիս պետք է տպագրական մեքենան բանի գեղարվեստական գրականության համար և սովորեցնի գրողին շտապել, հասցնել նյութը... Գրողների ընկերական փոխհարաբերության խնդրում անսկզբունք խմբակայնության վերացումը լուրջ, հիմնական — արդեն քաղաքական նշանակություն ունեցող գործ է: Արտաքին քաղաքավարական, դիպլոմատիկական էտիկետներով չեն կոծկվի և չպետք է կոծկվեն գրողների փոխհարաբերության մեջ գոյություն ունեցող հիվանդագին կողմերը: Հարկավոր է ուժեղ, կտրուկ ձեռնարկումներով և խելացի, դաստիարակիչ ընկերականությամբ անկեղծորեն, իսկապես վերացնել խմբակայնությունը, բայց ամենից լավ միջոցը աշխատանքն է: Աշխատանքը բերում է արդյունք, հաջողություն, մեղմում է նախանձը, քեռը, անհասկանալի նյարդայնությունը, բարձրացնում է եսականությունից մինչև հասարակական առողջ մթնոլորտը: Աշխատանք պետք է տալ գրողին: Պարապությունն է, որ հաճախ ծնում է խմբակայնության տրամադրություններ:

Գրողները շատ են գանգատվում ժողովներից: Կեստրոնական մամուլում ևս լսվում են նույն բողոքները ժողովների դեմ: Որքան կարելի է քիչ ժողով, քիչ հավաքույթ, քիչ նիստ: Ժողովները, նիստերը, հավաքույթները ասում են, խլում են գրողի ժամանակը, էներգիան և, որ գլխավորն է, ժողովները չեն, որ գրականություն են ստեղծում, գրողի գործը իր տանն է, իր գրասեղանի մոտ: Ճիշտ է այս: Այո, կարծես թե: Թերևս իսկապես այդպես է՝ եթե մի կազմակերպության մեջ, ինչպես գրողականն է՝ մարդիկ զբաղված են անբովանդակ, աննպատակ, սխուլաստիկ, ձանձրացնող զուտ ժողովներով և հավաքույթներով: «Որքան կարելի է քիչ» — դա կարելի է ձգել և հասցնել — «որքան կարելի է ամենևին» լոգունգին: Եվ իրոք, գրողներ կան, որոնց մեջ խոսում է մենատնտեսի ոգին: Նրանք շատ երջանիկ կլինեին, եթե ժողովներն ու հավաքույթներն իսպառ վերանայեին և իրենք առանձնանային իրենց տանը և «միմիայն ստեղծագործեին»:

Մենք կարծում ենք, որ շատ հեռու չի կարելի գնալ այդ ժողովամարտության մեջ: Գրողական կազմակերպությունը, գրողների տունը տեղեկանքային բյուրո չէ, ակումբ չէ և հրատարակչական գործի կարգավորիչ հիմնարկ չէ կամ լիտֆոնդ: Գրողների կազմակերպությունը մի կոլեկտիվ բնույթի հասարակական քուրա է, օջախ, ուր կազմակերպ և ազատ հավաքույթների շփման մեջ կոփվում է գրողների անհատական, հասարակական միտքը: Գրողները պետք է ունենան կյանքի կոլեկտիվ, հասարակական ձև, ուր գրողի համար նկատելի ու աննկատելի հասունանում է նրա քաղաքական-հասարակական սովորքները: Վերջապես գրողի «ձեռագիրը» — դա նրա անհատական արդյունքը չէ, չի կարող և չպիտի լինի: «Ձեռագիրը» առաջ է գալիս կոլեկտիվ փորձի աննկատելի ազդեցությամբ:

պոեզիայի: Տվեց ոչ միայն իբրև թեմատիկա, այլև իբրև գրական կուլտուրա և լեզու Աբովյանի բարբառից հետո՝ իբրև հետագա զարգացման էտապ:

Ղազարոս Աղայանը հազվագյուտ դեմք էր անցյալ հասարակության մեջ իբրև մի գրող, որ միացնում էր կենդանի գործունեությունն ու գրականությունը: Նա անձամբ կատարում էր այն, ինչ գրում էր: Նրա ոգին Արեգնազանն էր, որ գնում էր կենդանացնելու քարացած քաղաքները և ոչնչացնելու կախարհներին, նա Անահիտն էր, որ անձնապես սովորում էր արհեստը և աշխատում: Արեգնազանի ասպետական խիզախությունն ու ազատատենչ ձգտումները, մարտնչող անհանգստությունը, — այս ամենը Ղազարոս Աղայանի ոչ միայն բնավորության գծերն էին, այլև նրա կյանքի պրակտիկան: Խոսքի ու գործի այս միասնական ելույթը կյանքում Աղայանի բուռն և անհանգիստ կյանքի մարտը եղավ: Նա գործիչ էր բառի լայն մտքով — նա գործադրում էր ամեն ինչ կյանքը փոխելու համար, և գրիչը, և բանավոր խոսքը, և անձնական միջամտությունը, անձնական ,ինակը:

Իբրև հասարակական գործիչ՝ նա համառ էր, տոկուն և միշտ գործը հասցնում էր հաղթական վախճանին: Թե Թիֆլիսում, թե Ախալցխայում, թե Ալեքսանդրապոլում և Շուշում նա ստեղծեց նոր մանկավարժական դպրոց: Նա տվեց հետևողների ամբողջ սերունդներ: Նա ազդեց գավառական հասարակության մտավոր, բարոյական զարգացման վրա:

Բայց այն ամենաթանկ բանը, որ տվեց Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցներին և սերունդներին դա նրա անձնավորությունն էր: Դա շիտակություն էր ոտից գլուխ, հավատք մարդկային բարձր հասարակության, երջանիկ և իմաստուն կյանքի: Նա ուրախ էր և առողջ, որովհետև լավատես էր, լավատես էր, որովհետև առողջ էր: Նա հոգեկան և ֆիզիկական կյանքի ներդաշնակությունն էր: Նա շատ լավ էր ճանաչում մարդկանց, շատ լավ գիտեր մարդկային բոլոր ստորություններն ու առաքինությունները, ուստի և ռեալիստ էր, ուստի և օպտիմիստ: Նրա լավատեսության մեջ չկար որևէ սենտիմենտալություն և քաղցր-մեղր երազականություն: Նա տղամարդ էր, ուժեղ հոգով ու մարմնով, և բարի էր տղամարդու պես: Նա մեր գրականության ասպետն էր:

Հովհաննես Թումանյանի օրով կազմված «Վերնատուն» գրական մի խմբի անդամը լինելով³ նա թեև համարվում էր մեր նահապետը, բայց նա չէր կորցրել իր աշխույժն ու ստեղծագործական կրողը: Նա շարունակում էր գրել, կազմել իր դասագիրքը, հետաքրքրվել գիտական, հասարակական, գրական խնդիրներով:

Ղազարոս Աղայանը պլաստիկական ֆիզուրա էր՝ հսկա և պարզ: Նա մինչև ծերություն մնաց իբրև հսկա մանուկ: Նրա մեջ կյանքի ժպիտը, մանկական ժպիտը մնաց մինչև վերջին օրը: Երբեք չլսվեց հուսահատության գանգատ նրա բերնից: Նա ընկնելով ամենահուսահատ տեղեր՝ փոխանակ տրտնջալու՝ երգում

սիրող) նկարչությամբ կամ երաժշտությամբ կամ այլ արվեստով: Եվ սա օգնում է **գրողին**:

Կարիք չկա ընկնել էսթետիկական գիտելիքների բավիղները և լուսաբանել գրականության ներքին կապը այլ արվեստների հետ: Կարիք չկա ապացուցելու, որ գրողը նաև նկարիչ է, երաժիշտ է, ճարտարապետ է, քանդակագործ է: Սակայն մեծ կարիք կա կենտրոններից հեռու ապրող գրողներին, մանավանդ երիտասարդ սերնդին ասել, որ մեծ գրողները շնորհիվ իրենց միջավայրի օբյեկտիվ պայմանների և իրենց իսկ անձնական ձեռնարկությամբ հաղորդակից են **լայն գրական** կրթության, գրական արվեստի բազմակողմանի զարգացման:

Սա՛ զուտ գրական կուլտուրայի խնդրի շուրջը: Բայց գրողի էրուդիցիան սրանով չի սահմանափակվում: Գրողը իր հասարակության առաջնակարգ մտավորականն է. նա պետք է հասու լինի իր ժամանակի համայն գիտական, փիլիսոփայական, քաղաքական մտքին: Չէ որ նա նաև մտքի մարդ է, ոչ թե արվեստի արտաքին էսթետիզմի: Գրողի մեջ միանում են իր ժամանակի միտքը, զգացմունքները — հոգին: Գրողն իր հասարակության հոգեկան աշխարհի առաջնորդն է: Իսկ որոշ գրողներ նաև նրա տրիբունը: Թեև տրիբուն են կամ պիտի լինեն ըստ էության բոլոր գրողները, եթե մենք չշփոթվենք զանազան գրողների տարբեր ժանրի և բնույթի արտադրանքների երևացող կամ պոտենցիալ տենդենցների ցանցում և կարողանանք տեսնել տրիբունը հաճախ այնտեղ, ուր նա չի երևում: Խոսքը վուլգար, տենդենցիոզ, սոցիոլոգիստ գրողի մասին չէ, այլ իր արվեստի բարձունքից՝ իր միջավայրը ընդգրկած և նրա շարժմանը մասնակից գրողի մասին է: Խոսքը նախ այնպիսի հանձարների մասին է, ինչպես Շեքսպիրը, Բեթհովենը, Միքելանջելոն, որոնք իբրև թե «մաքուր արվեստի» մարդիկ են: Ռուս գրականությունը շատ ունի այսպիսի մեծ գրողներ և արվեստագետներ, որոնք տիրապետել են իրենց ժամանակի մտքին, հոգուն և առաջնորդել են: Լև Տոլստոյը, Գլինկան, Ռեպինը իրենց ժամանակի տրիբուններն էին, ինչպես և մեծ արվեստագետներն էին միաժամ: Եթե Դանթեն իր մեջ կուտակեց մի մեծ էպոխա, եթե մեծ Նարեկացին լուսարձակն եղավ հայկական վերածնության նախօրյակի, — սա նրանց հանձարների զուտ էսթետիկական հատկությունների արդյունքը չէր, այլ իրենց էպոխայի ընդգրկման, մտքի արտացոլման: Ռուս ողջ գրականությունը առաջնորդ եղավ ազատագրական շարժման: Մ. Գորկին մեր ժամանակի ամենամեծ տրիբունն էր, որ այրվում էր մեր ժամանակի մտքով և ոգով: Սահմանափակելով խոսքը՝ չենք կարող չարձանագրել, որ մեր գրականությունը թեև որոշ կուլտուրական աստիճանի վրա է, բայց նրա վերելքը դանդաղ է: Մեր գրողների և առավելապես երիտասարդ գրողների մեծագույն մասի գրական կուլտուրան դեռ դուրս չի եկել պրոֆինցիալ մակարդակից: Մենք ունենք ուժեղ պոտենցիայի տեր երիտասարդ

տողների կողմից կամ սխալ է ցույց տվել իր ներքին հատկությունները՝ արվեստագետն ինքը: Բայց այն գործը, որին նվիրվեց Նալբանդյանը, հասարակական պայմանները հեղաշրջել, մարտնչել հանուն հասարակական արդարության դա նշանակում է, առավել ևս՝ դա է, որ նշանակում է, թե ամենից առաջ բարձր պիտի լինի ինքը մարտնչողը իբրև անձնավորություն: Եվ Նալբանդյանն իր ժամանակի հասարակական միջավայրի ամենաբարձր անձնավորությունն էր:

Ահա այս բարոյական բարձրության հիմքի վրա է, որ բարձրանում էր նաև Նալբանդյանի մտավոր հոգեկան կյանքը: Նա բազմակողմանի պատրաստություն ձեռք բերեց: Գործ ունենալով հասարակական պայմանները փոխելու մեծ առաջադիմության հետ՝ նա կարողացավ ավելի քան կներեին հայ իրականության ծխական եկեղեցական համայնքի պայմանները՝ խորամուկս լինելով այդ հասարակության սոցիոլոգիական արմատները որոնելու և գիտենալու ուսմունքի մեջ:

Նալբանդյանի մոտ ծանոթությունն այս առաջավոր մտքի ներկայացուցիչների հետ՝ Չերնիշևսկու, Գերցենի և այլոց ռևոլյուցիոն աշխարհայացքի հետ, նրա հետաքրքրությունը Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Ռիլենի գրական գործերով, արգելված բանաստեղծություններով — դա մի խոշոր աննախընթաց քայլ էր նախ դեպի ինտերնացիոնալ մտայնությունը և ապա դեպի ավելի արմատական ռևոլյուցիոն իդեաբանությունները: Նալբանդյանի բոլոր հրապարակախոսական հոդվածները կրակով են գրված, նա կայծակի գծեր է քաշում խավարի վարագույրի վրա և պատռում է այն, նա գոռում է ազատության մասին, նախաճաշակում է շղթան, աքսորն ու բանտը, չի վախենում դրանցից, որովհետև ազատության զգացմունքն ուժեղ է, քան մահը: «Վայր ընկնող աստղեր»-ի մեջ նա ձաղկում է բուրժուազիայի հայրենիքն ու հայրենասիրությունը, մակաբերելով թե որն է իսկական հայրենիքը:

Մարտնչող քաղաքացի բանաստեղծը զուրկ չէ հոգու քնքշությունից, զգացմունքների նրբությունից: «Երազ» և «Մանկության օրեր» բանաստեղծությունների մեջ հնչում է նրա թախծալի, սիրազեղ և համակրելի հոգին: Նալբանդյանը, այդ զայրալի կայծակը միաժամանակ խոր հոգի ունի, լիրիկական ապրումներ, որ սակայն ժամանակը, իր դաժան և մրկալից ժամանակը թույլ չէր տալիս զեղել: Դեռ շատ հեռու էին լիրիկայի ժամանակները, և Նալբանդյան լիրիկը կախում էր իր քնարը:

Եվ այսպիսով նա մնաց գերազանցապես մարտիկ բանաստեղծ և քաղաքացի:

Ի՞նչ տվեց գրականության այս բազմակողմանի և բազմազբաղ քաղաքացի-գրողը: Անշուշտ, ոչ մեծածավալ վեպեր և բանաստեղծություններ: Սակայն,

ինչ որ տվեց շատ է գեղեցիկ և ազնիվ իբրև արվեստ: Թող ոչ ոքի չխանգարի այս միտքն ընդունելու մեջ Նալբանդյանի լեզվական մի քանի հնաբանություններն ու բերականական անհարթությունները: Դրանց աննշան խանգարիչ արտաքինի տակից դուրս են ժայթքում կորովի, խորն ու անկեղծ մի հոգի, հրաշունչ խոսքի կուռ ֆրազներ և իսկական բանաստեղծական հուզականություն և միտք:

Իսկ ինչ վերաբերում է լեզվին, Նալբանդյանը մեր գրական լեզվի կերտության մեջ ամենամեծ դերը կատարեց: Նա գծեց գրական լեզվի ուղին վճռապես՝ հաստատ: Նա իր ժամանակակիցներից առաջ անցավ հսկայական տարածությամբ և Աբովյանից հետո եղավ երկրորդ ռեֆորմատորը լեզվի հարցում: Նրան ձայնակցեցին բոլոր լուսամիտ գրողները, նրան շարունակեցին բոլոր մեր մեծանուն գրողները:

Նալբանդյանի գործն ու նրա նշանակությունը քանի գնա կմեծանա: Դա կախված է այն ջանադիր ուսումնասիրությունների մեծանալուց, որ կծավալի նոր սերունդը: Նա կմնա միշտ սիրելի, միշտ պայծառ այն վառ ապագայի համար, որին ձգտեց նա, որի համար կռվեց, որի համար մեռավ: Եվ թող ներկա նոր սերունդը խորին հարգանքով և սիրով անթառամ պսակ դնի նրա սիրելի շիրմին:

ԱԼ. ԱՐԱՔՍՄԱՆԻ «ԱՎԵՐՈՒՄԻՅ ՀԵՏՈ» ՎԵՊԸ

Ալ. Արաքսմանի «Ավերումից հետո» վեպի առաջին մասից կարելի է գալ հետևյալ եզրակացության:

1. Արաքսմանն ունի համարձակություն և ֆանտազիա՝ ընտրելու ո՛չ սովորական թեմաներ և մշակելու բավականին հետաքրքրական ձևով, ունի լեզու՝ թեև ավելի ժուռնալիստական քան վիպական, որոշ ոճ և այլ հատկություններ, որ բնորոշում են նրան իբրև շնորհալի սկսնակ երիտասարդ գրողի:

2. Տվյալ վեպի առաջին մասում երիտասարդ ինժեների, նրա ընտանիքի՝ քրոջ, հոր, հասակավոր ինժեների, սրա կնոջ և մնացած պերտնաժի դիմագծերը տրված են ո՛չ անհետաքրքիր: Որոշ խարակտերներ, դրություններ, հոգեբանություն, ինտրիգ — այս ամենը կա վեպի մեջ: Ունի որոշ գծեր, որով ընթանում է վեպը:

3. Թերի կողմը սակայն այն է, որ վեպի մեջ երկու գիծ՝ քաղաքի շինարարության և Ալիխան-Աքանազ-Նինայի ռոմանը, իրար հետ հյուսվում են բավական արհեստական կապով: Հեղինակին ըստ երևույթին գրավում է ռոմանը, սիրո «եռանկյունին» քան քաղաքի շինարարությունը, որ դուրս է բերված իբրև ֆոն:

4. Ապա նաև առաջին մասից դժվար է նախատեսել, թե ինչպես կծավալվի շարունակությունը և ինչով ու ինչպես կփակվի վեպը: Անգամ այս մասից կարելի է եզրակացնել, որ հետագայում հեղինակը կարծես թե նոր ինտրիգ պիտի մտցնի,

որ կարողանա շարունակել վեպը, որովհետև այս մասում վերջանում է տվյալ ինտրիգը: Անգամ կարելի է այսպես էլ ավարտել վեպը:

5. Առաջ է գալիս մի դժվարություն, այն որ եթե այս առաջին մասում վեպն ավարտվածի տպավորություն է անում, չի խանգարի նրա շարունակությունը և ինչ կդառնա վեպը, եթե ամբողջանա...

Ա. Ա. ԲՐՈՒՍԻԼՈՎ — «ԻՄ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ»¹

Առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ականավոր գործիչ գեներալ Բրուսիլովի այս գիրքը մեծապես շահեկան և խրատական աշխատություն է: Ամենից առաջ նա հետաքրքրական է և հրատապ խնդիրներ է շոշափում ներկա պատերազմի օրերին, երբ մեր Կարմիր Բանակը պատերազմ է մղում Նույն թշնամու դեմ, որի հետ Ռուսաստանը գործ է ունեցել և ուրիշ անգամներ, ինչպես և առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ: Այն փորձը, որ ունեցել է գեներալ Բրուսիլովը գերմանացիների դեմ կռվելիս՝ օգտակար է գիտենալ այսօր՝ իբրև մի ռազմագիտական պրակտիկա:

Բրուսիլովի գիրքը այս տեսակետից կարևոր գործ է, որի մեջ գեներալը նախ և առաջ և կամա ակամա մերկացնում է ցարական ժամանակների բոլոր այլանդակությունները ռուսական բանակում:

Այստեղ կարելի է լավ տեսնել, թե ինչն էր խանգարում ռուսական բանակին՝ ցույց տալու իր բոլոր ռազմական ուժը Գերմանիայի դեմ մղած պատերազմում:

Գեներալ Բրուսիլովը որոշ բաներ յուրացրել է Սուվորովի և Կուտուզովի տրադիցիաներից: Նա գնահատում է ռուս զինվորի բացառիկ հատկությունները՝ դիմացկունությունը, համառությունը և հարձակողական ոգին պատերազմի մեջ, գեներալը թեև զինվորական է դառել բավականին հին շրջաններում, մասնակցել է 1877 թ. ռուս-տաճկական պատերազմին՝ սակայն այն ժամանակվանից կարողացել է բավականին սահմանագծվել ցարական բյուրոկրատիկ զինվորականությունից և ազատ մտածել շատ բաների մասին, որ ոչ միայն թույլ չէր տրվում ցարական զինվորականներին, այլև վերջիններս չէին էլ կարող այդքան հեռուները գնալ:

Բրուսիլովի ամբողջ գրքի մեջ կարմիր թելով անց է կենում մի հատկություն, որ զինվորականին բարձրացնում է — դա սերն է դեպի ժողովուրդը և այն առողջ ու ճշմարիտ հայացքը՝ զինվորի վրա, իբրև ժողովրդի մարդու: Բրուսիլովը ճշմարիտ հայրենասեր էր և ուներ ռուս ժողովրդի հպարտությունը:

«Շրջելով լեռնային դիրքերը, — գրում է նա իր «Հիշողություններ»-ում, — և տեսնելով գորքերին ես խոնարհվում էի այդ հերոսների առաջ, որոնք տոկուն

տանում էին լեռնային ձմեռային պատերազմի զարհուրելի ծանրությունը, իրենց դեմ ունենալով երեք անգամ ուժեղ հակառակորդ: Ինձ միշտ էլ չափազանց զարմացնում էր, որ զորքերի այդ փայլուն աշխատանքը չգնահատվեց բարձր հրամանատարության կողմից»²:

Ժողովրդասեր զինվորականի այս սերը գնահատվում էր զինվորների կողմից. նրանք վստահում էին իրենց հրամանատարին:

«Զորքերը հավատում էին ինձ, — գրում է Բրուսիլովը, — և համոզված էին, որ ես զինվորի բարեկամն եմ և չեմ դավաճանի նրան»³:

Բրուսիլովի գիրքը ներկայացնում է հետաքրքրական մի դոկումենտ այս տեսակետից: Ժողովրդին դավաճանելը հազվագյուտ մի երևույթ էր ցարական իշխանության օրով: Առաջին իմպերիալիստական պատերազմը տեսավ այդպիսի երևույթներ: Շատ հրամանատարներ ռուս զինվորի հաշվին իրենց անձնական շահերն էին հետապնդում: Եվ եթե Բրուսիլովը մնաց դրանց մեջ իբրև սակավաթիվ բացառություն, դա պետք է նկատել որպես նրա անհատական մեծ արժանիքը: Սակայն Բրուսիլովի մեծագույն արժանիքն այն եղավ, որ լինելով ռուս ցարական իշխանության ժամանակի զինվորական, կապված լինելով իր ժամանակի գաղափարների հետ՝ նա իր ժողովրդին և հայրենիքին հավատարիմ մնաց անգամ այն դեպքում, երբ բնական էր թվում, որ նա բաժանվի այդ ժողովրդից: Դա սոցիալիստական ռևոլյուցիան էր և զինվորական համազգեստ հագած ռուս ժողովուրդը: Բրուսիլովն այդ զինվորի մեջ տեսավ իր ժողովուրդն ու հայրենիքը և չդավաճանեց նրան: Նրա ինքնասիրությունն այնքան վիրավորված էր տեսնելով օտար իմպերիալիստների ատելությունն ու արհամարհանքը դեպի իր ժողովուրդն ու հայրենիքը, այնքան նա ակնատես էր եղել այդ ժողովրդի զավակներին — զինվորներին չարաշահ նպատակներին զոհ բերելուն, որ նա արդարացի համարեց ռուս ժողովրդի ըմբոստացումն ու ռևոլյուցիան:

«ԶԷ որ ես առաջ էլ հայտարարում էի, — գրում է Բրուսիլովը, — որ ռուս ժողովրդից ես չեմ բաժանվի, կմնամ նրա հետ, ինչ էլ որ պատահելու լինի... Ես յուրաքանչյուր քաղաքացու պարտքն եմ համարում չլքել իր ժողովրդին և ապրել նրա հետ, ինչ էլ որ արժենա այդ»⁴:

Բրուսիլովը կատարեց իր խոսքը: Ռևոլյուցիայից հետո նա պատասխանատու պաշտոններ ստանձնելով ԲԳԿԲ շտաբում՝ իր խորհուրդներով և ազնիվ վերաբերմունքով օգտակար եղավ սովետական բանակին:

Ահա այս անձնավորության «Հիշողությունները» ներկայացնում են մեծ հետաքրքրություն մեր երիտասարդության: Ռազմուսի և ժողովրդական աշխարհագրի մարտիկների համար առաջին հերթին:

Բրուսիլովյան ճեղքումը գերմանա-ավստրիական բանակի արևելյան ճակատում աչքի ընկնող մի դեպք էր առաջին իմպերիալիստական պատերազմում:

Առաջ քաշել մի այդպիսի ձեռնարկություն՝ չէր նշանակում հետամուտ լինել զուտ ռազմական մի ծրագրի հղացման և գործադրման: Հարկավոր էր և դժվար էր նախ և առաջ հաղթահարել այն բուր, հակառակ, տգետ և հաճախ դավաճանական միջավայրին, որի մեջ ապրում էր Բրուսիլովը: Ռուս-ճապոնական պատերազմի տանուլ տվող Կուրոպատկինների, Էվերցների, Իվանովի հետ գործակցել Բրուսիլովը չէր կարող⁵: Նա հարկադրված էր մեն-մենակ և ինքնուրույն հղանալ և մշակել մի հարձակման ծրագիր, որի գործադրման մեջ՝ նա բազմաթիվ հակառակորդներ ունեցավ:

Բրուսիլովին հանձնված բանակը պատկառելի միավոր էր և կարող էր իր ներգործությունն ունենալ ճակատի բավականին մեծ տարածության վրա: Եվ Բրուսիլովն իր ձեռներեցությամբ գործի անցավ: Սակայն նրա հարձակումը ավստրո-գերմանական զորքի վրա չէր կարող վճռական դեր կատարել պատերազմի ելքի համար: Այդպիսի մի հարձակում պետք է զուգակից լիներ և մյուս ճակատամարտերի միատեղ և համաձայնեցված հարձակողական ընդհանուր պլանի հետ: Սակայն Բրուսիլովին նախ ուզում էին խանգարել, և ապա երբ նա անվիատ առաջ քաշեց, պնդեց իր հարձակման ծրագիրը և դա անցկացրեց շտաբում՝ համենայն դեպս դարձյալ համարյա մնաց միայնակ օպերացիայի ընթացքում:

Ճեղքվածքը մեծ հաջողություն ունեցավ: Բրուսիլովն առաջ շարժվեց դեպի Կարպատները, մտավ Ավստրիա և այնպիսի սպառնալիք ստեղծեց գերմանական բանակի համար Արևմտյան ճակատում, որ գերմանական հրամանատարությունը ստիպված եղավ թուլացնել Ֆրանսիայի վրա ճնշում գործելը և շտապ կարգով զորքը տեղափոխել Արևմուտքից Արևելք:

Բրուսիլովի հարձակումն ու գերմանական ճակատի ճեղքումը մեծապես ազդեց դաշնակիցների ընդհանուր պատերազմի ելքին: Հարձակողական տակտիկան երբ այդ հնարավոր էր և իրական պարտադրում էր հրամանատարության գործադրել առանց հապաղելու: Այս ռազմական բարդ կանոնը, որ մեծ նշանակություն ուներ պատերազմի ընթացքն արագացնելու համար՝ Բրուսիլովը ժամանակին հասկացավ և գնաց այդ ուղիով:

Բրուսիլովի «Հիշողությունները» գրված են անկեղծ ու պարզ բացատրություններով և միանգամայն օբյեկտիվ: Բրուսիլովն անողոքաբար քննադատում է ցարական ռեժիմի գեներալներին ու նրանց ենթակա բանակի ռազմական ամեն մի երևույթ: Սակայն այդ բոլորի մեջ նա արժանին հատուցանում է իր հետ գործ ունեցած մարդկանց առավելությունները ցույց տալու խնդրում:

Տաղանդավոր գեներալը իր «Հիշողություններով» մեր նոր սերնդի զինվորականությանը տալիս է իր բազմամյա մեծ փորձի նմուշները: Ճիշտ է,

արդիական պատերազմն իր տեխնիկայով, ստրատեգիական ու տակտիկական գիտությամբ մեծապես տարբերվում է Բրուսիլովի ժամանակվա ռազմագիտությունից: Սակայն Բրուսիլովի գործելակերպի ընդհանուր բնույթը հարձակողական ոգին, ակտիվ պաշտպանության տակտիկան, ռազմաճակատում որոնումներ անելու, տեղում հղացումներ ունենալ և միշտ ուշադիր հետևել թշնամուն, հարկավոր հարվածներ հասցնել — այս ամենը մնում են նոր և ուսանելի:

«Հիշողությունները» թարգմանված է ռուսական օրինակի նշանակելի կրճատումներով: Նա զրկում է ընթերցողին ծանոթանալ Բրուսիլովի էպոխային և միջավայրին: Սակայն այս օրերին հարկավ ավելի նշանակալից է բրուսիլովյան ձեռքվածքի նկարագրությունները և այդ արված է լրիվ:

Գիրքը թարգմանված է հմուտ ձեռքով: Կան ինչ-ինչ անհարթություններ, որոնցից կարելի էր խուսափել, և որոնք վերաբերում են ավելի նրբություններին, քան սովորական լեզվական ֆակտուրային: Օրինակ՝ «Դրանք հնացած, թույլ օղանավեր էին, որոնք չէին կարող որևէ օգուտ բերել և չբերին մեզ: Ավելի լավ է՝ «...սրանք չէին կարող մեզ որևէ օգուտ բերել և չբերին» (էջ 33): Արդյոք հարմար է прорваться թարգմանել պատռել և забеса-ն ծածկույթ:

Գրքի տպագրությունը պարզ է և խնամքով:

ԽՈՂԵՐ ԿԻՆՈՖԻԼՄԻ ԱՌԱՋ

Ոչ մի ժողովուրդ չի սիրում պատերազմ: Պատերազմները խախտում են ժողովրդի նորմալ, ստեղծագործական կյանքը: Այս պատերազմը քայքայեց ոչ միայն գերմանական ժողովրդի տնտեսությունն ու արդյունաբերությունը, նա հարվածեց ամենից առաջ գերմանական ժողովրդի բարոյական կարողություններին: Ֆաշիզմը փչացրեց մի ամբողջ երիտասարդական սերունդ, որի վերակրթությունը կպահանջի մի քանի տասնյակ տարիների ջանադիր աշխատանք: Ֆաշիստական պատերազմը վերակոչեց Գերմանիայի բնակչության այն մարդկային նախնադարյան բնազդները, որոնց հանգցնելու վրա աշխատել են Գյոթե, Շիլլեր, Բեթհովեն, Կանտ, Հեգել, Մարքս, Էնգելս և հարյուրավոր կուլտուրայի մարտիկներ:

Այո, ֆաշիստական-իմպերիալիստական պատերազմը գցեց գերմանական բնակչության բարոյական ուժը, իսկ հայրենական պատերազմը բարձրացրեց և գեղեցկացրեց սովետական ժողովրդի նկարագիրը: Հայրենական պատերազմը վերակոչեց մեր ժողովրդի ամենագեղեցիկ հատկությունները: Մեր պատերազմը

դարձավ հերոսների դրամա, նոր ժողովրդական էպոս: Մեր մարդիկ սիրում են այս պատերազմը:

Խոհարարը կերակուրների գոլորշիների միջից հանկարծ նետվում է տանկերի գրոհի դեմ և ոչնչացնում է նրանց, վարսավիրը խառնվում է հերոսներին ու նրանց հետ մտնում մարտ և դառնում էպոպեի կերպար: Երբ ցարական Ռուսաստանի բանակները զգացել են, որ պատերազմը դիպչում է նրանց հայրենիքին՝ միջամտել են պատերազմին և հերոսացել: Ալեքսանդր Նևսկու, Սուվորովի, Կուտուզովի բանակները մարմնացրել են ռուս ժողովրդի ոգին: Անգամ մի այնպիսի անփառունակ պատերազմ (ում), որ մղեց ցարական կառավարությունը Ճապոնիայի դեմ¹, ռուս զինվորը պահանջում էր հարձակումն: Ոչ-ռուսասեր զինվորական թղթակիցները ճապոնական բանակից դիտելով ռուս բանակը՝ գրում էին, որ եթե այս բանակն ունենա իրեն արժանի հրամանատարություն՝ առաջին բանակը կդառնա ամբողջ աշխարհում:

Ահա և հասավ այն օրը, երբ այդ ժողովուրդն ունի իրեն արժանի հրամանատարություն, իրեն արժանի բանակ:

Ահա այդ բանակն իր բոլոր պոտենցիալով, իր բոլոր ֆիզիկական, մարտական, բարոյական գեղեցկությամբ: Այս կինոֆիլմը իսկապես որ ահեղ պատկեր է²:

Ահա ձմեռային մռայլ ու չարագուշակ օդի մուր թողերի միջից դուրս են լողում Կրեմլի աշտարակները:

Ահա Մոսկվայի փողոցները, հրապարակները, հսկայական շենքերը, գործարանները: Միթե սա մեր տեսած խաղաղ Մոսկվան է: Ոչ... Սա ուրիշ Մոսկվա է:

Մի անօրինակ հապճեպ կա այս բոլորի մեջ... և խրամատներում, ուր տղամարդիկ, կանայք, ամեն հասակի մարդիկ հակատանկային փոսեր են պատրաստում և բարիկադների մոտ, ուր պարկեր են լցնում, և գործարաններում, ուր մարդկային ձեռները ճարտարում են արկերի ու ռումբերի ծովի մեջ և աշխարհագրականների երթի մեջ, որ արագաքայլ անցնում են զենքերը սեղմած ուսերին: Միլիցիոներները կարծես մարտական ցուցումներ են անում, անցորդները լարված, մտադրված շտապում են: Վսուզում են տանկերը, հրանոթները: Օդում ղողանջում են կործանիչներն ու ռմբակոծիչները:

Պետք է սկսվի շրջադարձը, ժամանակն է...

Էկրանը մտքի պես թռչում է Մոսկվայի մատույցները՝ քաղաքներն ու գյուղերը, ձյունաթաղ դաշտերը: Սկսվել է հարձակումը: Հասել է դատաստանի օրը: «Մոսկվայի մատույցների մոտ սկսել գերմանա-ֆաշիստական զորքերի ջախջախումը» — գործադրության է անցել...

Մորիկ տանկերի, հրանոթների, ականանետների, զենիթային հրանոթնե-

րի, ավտոմատների... Ռազմն իր բոլոր սարսափներով ու գեղեցկությամբ: Հայրենական մեծ պատերազմի հանդիսավոր էպոպեն բաց է արել իր գլխավոր էջերը:

Ահա ձյունների ծովի միջով սևաթույր ամպի պես հոսում է գեներալ Բելովի հեծելազորը: Պատյաններից հանված սրերը մահ են տանում թշնամուն, որ թաքնված է կամ թաքնվում է դիմացի պուրակներում:

Հրանոթները՝ հսկայական գամփռների պես որոտալից հաչում են ամեն կողմ ու դեպի երկինք: Նրանց ծխերը ուրվվում են բուքի բարձրացրած ձյան հետ: Սպիտակազգեստ ավտոմատավորները վազում են ու պառկում ձյունի մեջ:

Ահագին հիպոպոտամների ու փղերի նախիրի պես վազք են առնում տանկերը: Ծառերը ջարդվում են նրանց թրթուրների տակ: Մի հզոր շտապանք, անդառնալի մի հոսանք տանկերի, զորքերի, ձիերի, հրանոթների: Կարծես երկիրը վեր է կացել և ինքը հոսում է: Ծառս է եղել ժողովուրդը և գնում է հաղթության:

Երբեմն այդ փոթորկի միջից դուրս է ցուլում գեներալ Բելովի մարտական գեղեցիկ դեմքը: Նրա աչքերում մի սպառնալի ժպիտ կամ հաղթողի ժպիտը: Նա խոսում է ինչ-որ արագ, կտրուկ և զգուժ ես, որ դրան կհետևեն հեծելազորի նոր մրրկալից գրոհներ, կսրբվեն թշնամու ամբողջ գնդերն ու էսկադրոնները:

Ահա գեներալ ժուկովը, Ռոկոսսովսկին, ահա գեներալ Բուդնին և մյուսները: Մի վայրկյան ցուլում են կայծակի պես և կորչում մարտի մրրկային ամպերի մեջ: Նրանք հարվածում են իրենց հրամաններով, կարծես նրանց միտքն անգամ հարվածում է, հայացքը կործանում է ամեն ինչ:

Եվ իրոք, մի կործանիչ, բնաջնջող արշավ է սկսված թշնամու բանակների դեմ՝ լայն ճակատով մեկ: Կարծես մարդու երևակայության ստուգությամբ մեկ մեկու հետևից բացվում ու փակվում են ահեղասաստ տեսարաններ: Երբեմն բացվում են անծայր դաշտեր, որոնց վրայով բուքի մեջ մխրձվելով սլանում են տանկերը, երբեմն նրանց կողքերից ու հետևից հոսում է հետևակը, երբեմն դուրս են լողում բնակավայրեր՝ փողոցներով, տներով, որոնց միջով ու անկյուններից մարտիկներ են երևում ու կորչում, որոնց հետ խառն վազում են նաև ազատագրվող վայրերի բնակիչները: Թշնամին հրդեհել է տները, էլեվատորները, մարտիկները բնակչության հետ փրկում են ցորենի պարկերը, հանգցնում են կրակը: Կուրացած աչքերի պես սև-սև նայում են այրված տների պատուհանները, մուրը ներկել է պատուհանները իր չարագուշակ բոցով: Սև-սև խաչեր են ցցվել ձյան միջից փողոցների վրա — ֆաշիստների գերեզմանոցներն են, որ պղծել են քաղաքների ու գյուղերի գետիկները: Թշնամու ջարդոտված տանկերի ու թնդանոթների կմախքները, մարդկային դիակների հետ խառն ցույց են տալիս մերոնց հրետանիների և ինքնաթիռների գործը:

Ահա և թշնամին... Նրանք թաքնվել են տներում ու նկուղներում: Կարմիր բանակայինների սվինները դուրս են կոչում նրանց: Եվ նրանք զարհուրած ու ոչնչացված դուրս են սողում բռնված գայլերի պես: Ահա և նրանց զոհերը — անգեն, խաղաղ, բնակիչների այլանդակված դիակները: Հարազատները, որոնց թներն են ընկել բանակայիններ և այլ հարևաններ ողբալով վազում են, ընկնում իրենց սիրելիների դիակից դիակի վրա: Սրտամաշ տեսարանն անկարելի է դիտել առանց արցունքի ու վրեժի զգացմունքի: Եվ այս քստմնելի տեսարանների մեջ դուրս են պրծնում գերի ընկած ֆաշիստների գարշելի, կեղտոտ և գայլի կերպարանքները: Նրանք փաթաթված են կողոպտված լաթերով, գետինն են դոփում ցրտից և բռնված գազանների ոչ-հանգիստ խղճով դատաստանի են սպասում...

Հարձակումը ծավալվում է և մոլեգնում: Մարտիկները վազում են, ահագին բանակների հոսանքը, պողպատի ու մարդկային հեղեղը ափերից ելած գետերի պես լցվում է Մոսկվայի մարզի քաղաքներն ու գյուղերը: Կալինին, Կլին, Ստալինոգորսկ, Վոլոկոլամսկ, Մոժայսկ և այլ քաղաքներ ազատագրվում են:

Բնակչությունը ցնծության սրտաշարժ արտահայտություններով դիմավորում է կարմիր ազատարարներին: Դեմքեր, տանջված, նիհարած, բայց ուրախությունից վերակենդանացած՝ ժպտում են, ծիծաղում:

Անկարելի է մի առ մի թվել բոլոր տեսարանները, որ արագ ու անսպասելի բացվում ու անհետանում են հանդիսատեսի առաջ: Սրտաշարժ են հերոսների պարգևատրումների տեսարանները, հոյակապ ու վեհ է Մոսկվան հաղթության օրերին, հզոր է կռվող ժողովուրդը՝ իր բոլոր երևույթներով:

Ամեն քաղաքացի պետք է տեսնի այս կինոֆիլմը, այս իրական պատկերը: Նա կտեսնի Մոսկվայի մարզի մեծ էպոպեն, ստալինյան հաղթանակի մեծ սկզբնավորությունը:

Դիտելով այս դոկումենտալ ֆիլմը նոր լիցք ես ստանում, հավատում ես հաղթանակին, հավատում ես ռուս մեծ ժողովրդին, որ մյուս ժողովուրդներին տանում է մասնակից անելու իր անօրինակ հաղթությանը:

Այս հաղթական հարձակմանը ոչինչ չի դիմանա — այս է դոկումենտալ նկարից հանած գործնական եզրակացությունը ամեն դիտողի կողմից:

ԱՎԱԴԵՄԻԿ Ե. Վ. ՏԱՐԼԵ, «ՆԱՊՈԼԵՈՆ»¹

Ակադեմիկ Տարլեի այս նշանակալից աշխատությունը, որ պարունակում է մի ներածական, 15 գլուխ և եզրակացություն, միաժամանակ տալիս է հավել-

վածի կարգով Մարքսը, Էնգելսը, Լենինը Նապոլեոնի մասին, արխիվային նյութեր, որոնցից օգտվել է հեղինակը, և բիբլիոգրաֆիա:

Ակադեմիական այս աշխատությունը, որ նկատի ունի ԲԳԿԲ պետ. և հրամանատարական կազմի, ինչպես և քաղաքացիների ռազմական տեսակետից պատրաստված ընթերցողների համար՝ շատ բովանդակալից և ուսանելի գիրք է առհասարակ թե՛ իբրև պատմություն, թե՛ իբրև մեթոդ, և թե՛ իբրև նյութի մշակման և կառուցման ձև:

Նախ պատկառելի է այս գրքի նախապատրաստական նյութի, աղբյուրների ցանկը: Վիթխարի է դա և երկար ժամանակ ու ջանք պահանջող մի գործ է ծանոթանալն ու տիրապետելը դրան, այնքան ընդարձակ է այն և բազմակողմանի: Մարքսի, Էնգելսի, Լենինի նյութերը, որոնք ղեկավար են հանդիսացել հեղինակին իբրև պատմական սոցիոլոգիական մեթոդ, իրենց խոր կնիքն են դրել Նապոլեոնի էպոխայի, նրա անձնավորության և պատմական դեպքերի գիտական-հասարակական լուսաբանության համար:

Նյութերը, որոնցից օգտվել է Տարլեն, ինքնին շահեկան են և բազմակողմանի: Սրանց մեջ մտնում են բազմազան ուղղության հոդվածներ. — Նապոլեոնը և ֆրանսիական բուրժուական ռևոլյուցիան. — Նապոլեոնի դիկտատուրան. — Նապոլեոնի ներքին քաղաքականությունը. — Նապոլեոնի կողոպտ. — Նապոլեոնի արտաքին քաղաքականությունը. — Կոնտինենտալ բլոկադան. — Նապոլեոնն ու ազգային հարցը: Այնուհետև ընդարձակ աղբյուրներ Նապոլեոնի ռազմական գործունեության մասին, նրա բանակը, մարշալները, պատերազմները և այլն:

Ամենաբարեխիղճ մանրակրկիտությամբ օգտագործված են մեծ առաջնորդների գրվածքները: Նյութերի աղբյուրների մեջ կա համեմատաբար սակավ, բայց մեծարժեք մի ցանկ. դա Լենինգրադի Պետ (ական) Կարմրադրոշ Հանր (ային) գրադարանի ձեռագրերի բաժնից վերցվածներն են, որոնց մեջ հետաքրքրական են Շիլլերի, Վոենսկու, Միխայլովսկի-Դանիլևսկու և այլոց արխիվները: Ալեքսանդր I-ի զրույցը Կուտուզովի հետ, ընդարձակ բիբլոգրաֆիան նյութերը ներկայացնում են պատկառելի մի ցանկ, որից երևում է թե ինչ ընդգրկում է ունեցել հեղինակն իր գրքի բովանդակությունը հարստացնելու համար:

Ներածության մեջ հեղինակը Նապոլեոնի էպոխայի բնութագիրը տալիս է միջի այլոց շատ տեղին առաջ է քաշում Նապոլեոնյան պատերազմների իմպերիալիստական բնույթը, հիմնվելով Վ. Ի. Լենինի բազմիցս այդ մասին տված բացատրությունների վրա: «Նապոլեոնի իմպերիալիստական պատերազմները շարունակվեցին շատ տարիներ, ընդգրկեցին մի ամբողջ էպոխա, ցույց տվին իմպերիալիստական հարաբերությունների և ազգային-ազատա-

գրական շարժման միահյուսվող արտակարգ բարդ ցանցը» (Լենին, Երկ., հ. XXII, ռուս. հրատ., էջ 287)²:

Ակադեմիկ Տարլեն աչքաթող չի անում և առաջ է քաշում նապոլեոնյան պատերազմների և ընդհանուր շարժման և ներկա օրերի ֆաշիզմի առնչության խնդիրը: Ժամանակակից ֆաշիզմը ճգնում է իր և Նապոլեոնի մեջ նմանություն գտնել: Որքան է հաջող այս միտքը ֆաշիզմի կողմից: Նապոլեոնյան ռեժիմի էությունը, ճիշտ է, քաղաքական ստրկացում էր, կողոպուտ: Ամենաբացարձակ, վայրագ դիկտատուրա, աշխատավորության անողոք ճնշում, ամենաարյունահեղ պատերազմների սանձարձակում, օտար տերիտորիաների նվաճում և սեփականում — սա Նապոլեոնյան ռեժիմի հատկությունն էր, սա ճիշտ է: Սակայն ֆաշիզմը, որ ներկայացնում է քայքայվող, փտող կապիտալիզմը՝ իր ամենառեակցիոն, ամենաշովինիստական, ամենաիմպերիալիստական հատկություններով, զոռոգիական դաժանություններով, զազանային էությամբ՝ միանգամայն հեռու է Նապոլեոնյան բուրժուազիայի պատմական միսիայից. նա բարձրացող դասակարգ էր, ոչ անկումային. նա հարձակվում էր ֆեոդալիզմի վրա և խարխուլում նրա շենքը: Վերջապես Նապոլեոնին օգնեց գյուղացիությունը, որ վերցրել էր բուրժուանյան ազնվականության հողերը, և իր այս նոր սոցիալական դրության պաշտպանն էր Նապոլեոնյան ռեժիմը:

Տարլեի այս տեսակետը շատ կարևոր է ուժեղ հարված հասցնելու ֆաշիզմի «իդեոլոգիային», նրա այն համակրանքին, որ նա ցուցաբերում է դեպի բոնապարտիզմը՝ ջանալով ներկայանալ այն լուսապսակով, որով զարդարում են Նապոլեոնին բուրժուական պատմաբաններն իբրև հանճարեղ զորավարի և պատմության ֆավորիտի: Չնվազեցնելով ֆաշիզմի չարիքը աշխարհի քաղաքակրթության համար՝ հեղինակը շատ իրավացիորեն և ցայտուն կերպով ցույց է տալիս այն էական տարբերությունը, որ կա ֆաշիզմի և բոնապարտիզմի մեջ՝ դիտելով երկու շարժումներն իբրև պատմական երևույթ: Մահվան դատապարտված ֆաշիզմի մեջ չի կարելի գտնել ոչ մի սուբյեկտիվ նշույլ, որով նա որևէ օգուտ բերի մարդկության: Պատմությունը նրան արդեն դատապարտել է իբրև խոշորագույն ավերիչ ուժի, մինչ բոնապարտիզմը, որ ջախջախիչ հաղթանակներ տարավ ֆեոդալական-աբսոլյուտիստական եվրոպայի դեմ՝ օբյեկտիվորեն դրական, պրոգրեսիվ դեր խաղաց պատմության մեջ:

Նապոլեոնի պորտրեն տալը, նրա ծնունդից մինչև մահը, վերին աստիճանի դժվար գործ է՝ թեև նրա մասին կա հսկայական գրականություն: Տիրապետելու համար այդ ամբողջ նյութին հարկավոր չէր միայն ուսումնասիրել այն — դա անհրաժեշտ էր առաջին հերթին — միաժամանակ հարկավոր էր գտնել պատմության իսկական թելը, զատորոշել այն հազարավոր հակասական ու անճիշտ լուսաբանությունների լաբիրինթոսում, որ ստեղծել է բուրժուական պատմաբա-

նությունը «անվերապահորեն հանձարեղ անհատի» կյանքի և գործունեության մասին: Հիմնելով իր ուսումնասիրությունը և այս գիրքը գրելու գործը մարքսիստական պատմաբանության մեթոդի վրա ակադեմիկ Տարլեն տվել է Նապոլեոնի անձի և նրա էպոխայի որքան ճշմարտացի՝ նույնքան և հետաքրքրական նկարագրությունը, լուսաբանությունը և Նապոլեոնյան կյանքի շարժիչ ուժերի փոխադարձ կապն ու ազդեցությունը: Տարլեն բնավ «պսակագրեծ» չի անում այս ոչ-հասարակ «հերոսին», որ իրոք զարմացնում է մարդու իր արտակարգ ընդունակություններով և ընդունակությունների բազմազանությամբ: Անհատի խաղացած դերը պատմության մեջ բնավ չի ժխտում մարքսիստական պատմաբանությունը: Բայց հարկավոր էր ազատել այս արտակարգ ուժերի տեր անհատին գերբնական հատկություններից, որով օժտում են նրա անթիվ, անհամար կենսագիրներն ու պատմագիրները, նրան դարձնելով իմաստուն և մարգարե դեռ այն օրերից, երբ նա օսմանյան կայազորի հրետանային 20-ամյա փոխտեղակալ էր: Նապոլեոնին վերագրում են մեծ թափանցողական միտք, որով նա իբրև ընդգրկեց և ծագումից մինչև վախճանը հասկացավ 1789 թվի Ֆրանսիական ռևոլյուցիայի իմաստը: Բուրժուական ռևոլյուցիայում Նապոլեոնը կարող էր բան շահել միայն այն դեպքում՝ երբ բուրժուազիան հաղթեր ֆեոդալ-աբսոլյուտիզմին: Կորսիկացի մանր ազնվականը բարձր կարիերի հույս չէր կարող դնել բուրբոնյան ազնվականների շարքում: Սակայն երբ ժողովրդական մասսաները հունիսի 20-ին ներխուժեցին Թյուիլրիի պալատը՝ նա գտնում էր, որ «հարկավոր էր թնդանոթներով 500 — 600 մարդ ջնջել, մնացածները դես ու դեն կփախչեին»: Նա հայիոյեց Լյուդովիկոս XVI-ին վախկոտության համար, որ նա «ամբոխին» պատուհանից ողջունեց: Այսպիսով տեսնել երիտասարդ ավանտյուրիստի մեջ պատմական շարժման օրենքների հասողություն և մարգարեական նախատեսություն միանգամայն ծիծաղելի է: Այնուհետև, երբ զարգացան Ֆրանսիական ռևոլյուցիայի դեպքերն իր ծագումից մինչև վախճան, և Նապոլեոնը հասարակ երիտասարդ զինվորականից դարձավ Ֆրանսիայի կայսր՝ հեղինակը մեծ ճարտարությամբ վերլուծում է նրա կարիերի ողջ պատմական հասարակական պայմանները: Նապոլեոնը չէր, որ ստեղծեց այդ պատմությունը, այլ պատմությունն ստեղծեց Նապոլեոնին: Ֆրանսիական բուրժուազիան իր վերելքի ժամանակ պահանջեց և ստացավ Նապոլեոնին: Անշուշտ այդ պահանջը չէր կարող ընտրել ու վերցնել իր հասարակության մեջ եղած ամեն պատահական մարդուն և դարձնել նրան իր «հերոսը»: Այնպիսի մի շարժիչ ուժ կամ ավելի ճիշտը պատմական անհրաժեշտ շարժման գլուխն անցնելիք մի անձնավորություն պետք է ունենար «պատմությունը շարժման մեջ դնելու» բոլոր ունակությունները: Ահա թե որտեղ է հարմար խոսել Նապոլեոնի ունակությունների մասին, որոնք վիթխարի էին: Իսկապես որ նա հանդիսանում

է համաշխարհային պատմության ամենաապշեցուցիչ երևույթներից մեկը, չգերազանցված ռազմական հանճարը, չհաշված նրա մեծ տաղանդը դիպլոմատիայի, ֆինանսների, ադմինիստրացիայի և երկրի տնտեսական-վարչական այլ բնագավառներում:

Տարլեի գիրքն ընդարձակ տալիս է Նապոլեոնի պատմությունը: Հանգամանորեն ծավալելով իր նյութը՝ հեղինակը նկարագրում է ոչ միայն պատմական դեպքերը, այլ տալիս է անալիզը, պատմության «մեխանիզմը»: Նապոլեոնն ընկավ մեծ հորձանքների մեջ, ուր փայլուն կերպով նա առաջ էր մղվում հաղթանակից հաղթանակ: Իրար հետևից ընկնում էին Եվրոպայի պետությունների բանակները, կայծակնային արագությամբ առաջ էին շարժվում նրա հաղթական բանակները: Հետաքրքրությամբ կլանվում են այդ արշավանքների նկարագրությունները: Իտալական կամպանիան, ուր դրվեց Նապոլեոնի էպոխայի հիմքը: Այնուհետև Եգիպտոսի նվաճումը և արշավանքը դեպի Սիրիա, Բրյուսների տասնևութը նախապատրաստական շրջանն եղան Նապոլեոնյան դիկտատուրայի: Մարենգոն, դիկտատուրայի ամրապնդումը պսակվեց Առաջին կոնսուլի օրենսդրությամբ: Ապա Նապոլեոնի ճանապարհին մենք տեսնում ենք նրա երկու մեծ ախոյաններին՝ Անգլիային և Ռուսաստանին, որոնց դեմ Նապոլեոնն սկզբում հաջող վարում էր հաղթական պատերազմ: Երրորդ կողմիցիայի ջախջախումից, Պրուսիայի և Գերմանիայի վերջնական հպատակումից, Տիլզիտից մինչև Վագրամ գնում է Նապոլեոնի հաղթության կորագիծը դեպի հզորության գագաթնակետը: Հեղինակն այս վերելքի գծում շատ հետաքրքրական էջերով պատմում է այն շփոթն ու ընդարմացումը, որ տիրեց համայն Եվրոպային, որ ժամանակ և հնար չէր գտնում կազմակերպելու դիմադրությունը: Հեղինակը տալիս է այդ թուլության պատճառները: Դա միայն Նապոլեոնյան կայծակնային հարձակումների հետևանք չէր, այլ այդ երկրների պետական, հասարակական խարխլվածության, ֆեոդալական Եվրոպայի հետամնացության:

Ռուսաստանի արշավանքը շրջադարձային էտապ եղավ ոչ միայն Նապոլեոնյան էպոխայի, այլև պատերազմական գործողությունների ազդակների համար: Ռուսաստանյան պատերազմներում հանդես եկավ հայրենական ժողովրդական պատերազմի նոր գործոնը, որը թեև չկրկնվեց Եվրոպայի մյուս երկրներում նույն խորությամբ կամ չափով, բայց այստեղ ևս Նապոլեոնի դեմ մղվող պատերազմների մեջ երևան եկավ մի շարք պետությունների պաշտպանողական գործոնը: Պարզ էր, որ աշխարհ է եկել մի դեսպոտ, իմպերիալիստ, թելադրում է իր կամքը ամբողջ Եվրոպային — հարկավոր է նրանից ազատվել:

Գրքի հեղինակը մեծ տաղանդով լուսաբանում է Նապոլեոնի պայքարը իր կորագծի անկման ուղղությամբ: Շատ դժվար եղավ Նապոլեոնին հաղթահարե-

լը: Ռուսաստանի պարտությունից հետո սպասելի էր նրա անմիջական անկումը Ֆրանսիայում, որ այնքան զոհեր տվեց Կոտուլզովի բանակին, ռուս ժողովրդի պարտիզաններին և ռուսական ձմռանը: Նապոլեոնին պահպանեց բուրբոններից զգված և ֆեոդալների հակառակորդ նոր դասակարգը՝ բուրժուազիան և նոր հողերի տիրացած գյուղացիությունը: Նապոլեոնի «դյութանքը» շատ պարզ էր, և հեղինակը այդ նկարագրում է մեծ վարպետությամբ: Նույն հիմքերով Նապոլեոնին հաջողվեց մի առժամ ևս դիմադրել վասալ եվրոպային, անգամ կրկին հաղթել, մինչև «ժողովուրդների ճակատամարտում» նա տեսավ մեծ կայսրության կործանման սկիզբը: Այնուհետև դարձյալ նույն հիմքերով տեսնում ենք Նապոլեոնի ընդունելությունը աքսորի փախուստից հետո Ֆրանսիայում: Այսպիսով, այն հետաքրքրական զուգահեռությունները, որով իրար նպաստեցին Նապոլեոնն ու իր նոր հասարակությունը՝ հեղինակին տալիս են հնարավորություն դարձնելու իր գիրքը համարյա վիպական մի գործ:

Տարւելի բացատրությունները բովանդակալից են, լուրջ և միշտ հետաքրքրական: Նրա լեզուն, ոճը պարզ են, կառուցիկ և հյութեղ: Չես նկատի ոչ մի սեթևեթանք, ոչ մի մաներականություն: Եվ լինելով այդքան դյուրամատչելի՝ չի կրում ոչ մի էժանանոց պոպուլյարության հետք: Գիրքը, չնայած իր հանրամատչելի ոճին՝ գիտական աշխատություն է՝ պատմական դեպքերի խորը անալիզ և լուրջ ամփոփումը ողջ պատմական մի էպոխայի, որ թեև լինելով կապված մի անձնավորության հետ, այնուամենայնիվ չի նեղանում նրա սոսկական կյանքի նկարագրության սահմաններում, այլ լուծում է նրան ողջ եվրոպական իրականության հետ և տալիս է իբրև էպոխային դեմք:

Թարգմանությունը կատարված է՝ ճիշտ է՝ հմուտ ձեռքով³, բայց թարգմանիչը երբեմն շատ է հպատակվում ռուս լեզվի արտահայտություններին՝ չգտնելով որևէ բացատրության համարժեքը հայերենի մեջ:

Թարգմանչին չի կարելի մեղադրել, իհարկե, որ նա մի տեղ գործ է ածում **Իռլանդիա**, մյուս տեղ՝ **Կարլո**, մի տեղ՝ **Բեռլին**, մյուսը՝ **Բուրբոն**: Կամ՝ մի տեղ գործ է ածում **Ֆրագաբանություն**, մյուսը՝ **Եգիպտոլոգիա**: Կամ՝ **ներխուժելուն**, տալալման:

Բայց լավ կլիներ, որ նա ընտրեր մի կամ մյուս ձևը և օգներ մեր լեզվին դուրս գալու այս տատանվող ուղղագրությունից, որքան իհարկե դա հնարավոր է: Սխալ է **Բոլոնյա** ձևը, որ դժբախտաբար մտել է մեր լեզվի մեջ: Կարելի է գրել **Ասոյ** (կնոջ անուն), **Անյա**, բայց **Բոլոնիա**, **Իտալիա**, **Ֆրանսիա** և այլն: **Գրիծա** բառի համար մենք ունենք աղեթափություն կամ իջվածք: **Ընդունելի** չէ նաև մեր անփույթ ոճաբաններից ոմանց ինսցեն**իրովկա** ձևը. կարելի է հայերեն ածանց դնել և գործ ածել թեկուզ ինսցեն**ումա**ն. եթե ոչ բեմադրություն, բեմարկումն:

Ես կարծում եմ չպիտի խուսափել հին ձևից՝ հատկությամբ, փոխանակ հատկությունով: Ավելորդ դեմոկրատիզմ է. մանավանդ որ՝ գրաբար ձևերը վերջերս շատ իրավամբ մուտք են գործել մեր լեզվի մեջ: Հենց ինքը թարգմանիչը գործ է ածում **բազմիցս** և այլն: Կան միանգամայն անհասկանալի պարբերություններ, որ չի իմացվում թարգմանության սխալ է, թե տպագրության, սրբագրության:

Բայց և այնպես թարգմանությունը գոհացուցիչ է:

Տպագրությունը շքեղ չէ, բայց բավարար է ձևավորման և թղթի կողմից: Գինը մատչելի է:

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԶՄԻ ՄԵԾ ՀԱՂԹԱՆԱԿԸ

Շոստակովիչը, խոսելով իր Յոթերորդ սիմֆոնիայի մասին, նախազգուշացնում է, ավելի ճիշտը բացատրում է, որ իր այս սիմֆոնիան ծրագրային ստեղծագործություն է: Խուսափելով պատերազմական երաժշտությունից՝ մարտական գործողությունների նատուրալիստական նկարագրություններից՝ կոմպոզիտորը ձգտել է «տալ դաժան դեպքերի բովանդակությունը»:

Այդ դաժան դեպքերի բովանդակությունը յուրովի և առանձնապես խորը տպավորել է սովետական մարդուն: Պատերազմը սև ամպի պես ներս է խուժել մեր կյանքի մեջ, որ լիքն է իմաստուն աշխատանքով և ստեղծագործությամբ: Եվ մենք, սիրո և մարդասիրության մարդիկս, ստիպված ենք, պարտավոր ենք, մեր հայրենիքի առաջ մեր սրտերը լցնել այրող ատելությամբ դեպի թշնամին: Մենք շարքից հանեցինք 10 միլիոն օկուպանտ: Մենք սպասում ենք, որպեսզի ոչնչացնենք պատերազմը, որպեսզի ազատենք մեր սիրո զգացմունքը դեպի մարդը, որպեսզի ազատենք մարդկությունը սպանություններից և ոչնչացումից:

Շոստակովիչի՝ ահագին ծառայությունը կայանում է նրանում, որ նա կարողացավ պատկերել բարձր գաղափարների պայքարը սև խավարամտության դեմ:

Դիմել կլասիկական սիմֆոնիզմի ավանդներին (Բեթհովեն, Չայկովսկի), վերաիմաստավորել այդ ավանդները, համապատասխան նորագույն երաժշտության ավանդներին՝ ահա թե ինչն է բնորոշում Շոստակովիչի ստեղծագործությունը և նրա սիմֆոնիան: Եվ դրան չի հակասում այն ծրագրայնությունը, որի մասին խոսում է կոմպոզիտորը իր սիմֆոնիայի առիթով: Նա կարողացավ տալ «դաժան դեպքերի» ներքին էությունը:

Շոստակովիչի սիմֆոնիան արխիտեկտոնիկականորեն ներկայացնում է ավելի ազատ և բազմազան ձև: Դա վերաբերում է և նրա առանձին մասերին, այդ մասերի առանձին հատվածներին:

Կլասիկական սիմֆոնիզմի շատ տրադիցիաներ վերաիմաստավորելով նոր իդեական բովանդակություններով սիմֆոնիային հաղորդել են մի առանձին նորություն: Այս մտքով սիմֆոնիայի առաջին մասը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում իր կոնտրաստող գույներով, մեր հայրենիքի խաղաղ, երջանիկ կյանքի լայնարձակ, ուժեղ թեման, սովետական հերոսի ազնիվ, կամային կերպարը և այդ ամենի խիստ կոնտրաստը՝ պատերազմի թեման: Այս երկու թեմաների զուգահեռումը վերին աստիճան դրամատիկացնում է սիմֆոնիայի առաջին (ամենաուժեղ) մասը: Պատերազմի անհոգի «մեքենական» երաժշտությունը, վերահաս գազանային մարշի վայրագ դղրդոցը, մի փոքր տագնապ է առաջ բերում: Սակայն նրա դեմ հզոր շեշտով բարձրանում է նոր մոտիվը՝ դիմադրության այրական թեման:

Սիմֆոնիայի բոլոր մնացած մասերը, եթե անգամ զարգանում են ոչ հավասար ուժով, սակայն սիմֆոնիայի մեջ մտցնում են շատ բարձրաթռիչ (պատերազմի զոհերի ռեքվիեմը) և շատ լիրիկական կենդանի, հուզող զգացմունքներ: Թե սկերցոն (*Moderato poco allegretto*)¹ իր աշխույժ լիրիկական երգով, թե աղաջիռն իր պաթետիկայով և թե ֆինալը իր հոյակապությամբ և հերոսական ուժով այս ամենը մի մեծ երաժշտական կտավի վրա վառ, բուռն կերպով տալիս են մեծ օրերի տիտանական պատկերը: Ավերածության հարձակումը և ստեղծագործ ուժերի հակահարձակումը թափանցելով սիմֆոնիայի ողջ երաժշտության մեջ, ինչպես միջանցուկ գործողություն, ունկնդրին պահում են տևական հուզումների մեջ:

Շատ ինքնատիպ, անհատական նոր բաներ կան այս սիմֆոնիայում: Սա սովետական կուլտուրայի երաժշտությունն է, սա արդիական ռուսական սիմֆոնիզմի հաղթանակն է:

Մեծն Բեթհովենի և ռուսական երաժշտության հսկա Չայկովսկու կերպարանքները շրջում են այս սիմֆոնիայի վրա: Ազնիվ տրադիցիաները Բեթհովենի 5-րդ սիմֆոնիայի, Պաստորալ, Հերոսական և 9-րդ սիմֆոնիաների վեհ տրադիցիաները, ինչպես նաև Չայկովսկու լիրիկական դրամաները Շոստակովիչին ցույց տվին անցյալ կուլտուրայի ժառանգության քննադատական օգտագործման ուղին:

Մոնումենտալիզմ, հերոսականություն, ժողովրդայնություն, բարձր կուլտուրա, ահա սովետական կլասիկայի ուղին: Դեպի այդ է գնում Դմիտրի Շոստակովիչը: Եվ նրա մեծ ծառայությունն այն է, որ նրա սիմֆոնիայի մեջ հնչեց մեր էպոսան, մեր հսկայական հաղթական գոտեմարտը ընդդեմ սև ֆաշիզմի:

Շոստակովիչի Յոթերորդ սիմֆոնիայի կատարումը Սովետական Հայաստանի կուլտուրայի կենտրոնում՝ Երևանում, ամբողջ երկրի հասարակայնու-

թյան հիացմունքն առաջացրեց: Մենք պարծենում ենք մեծ ռուս ժողովրդի խոշոր հաղթանակով, որն իր հերթին ողջ Սովետական Միության ժողովուրդների հաղթանակն է հանդիսանում:

«ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՎՐԻԺԱՌՈՒՆԵՐ»¹

Հայրենական պատերազմի կարևոր ճակատներից մեկն էլ օկուպացված վայրերի բնակչության և պարտիզանական ջոկատների, անհատ դիմադրողների կյանքն է: Այս ժողովածուն, որ կազմած է հաջող ընտրությամբ՝ տալիս է այդ կյանքի ուշագրավ և սրտառուչ պատկերը: Ռուս ժողովուրդը փայլում է այս պատկերների մեջ իր անընկճելի ոգով ու տոկունությամբ: Այս ակնարկները, պատմվածքները, որ վերցված են իրական անցուդարձերից, գրված են սակավ բացառությամբ՝ վարպետորեն: Նրանք այնքան մշակված են, որ արդեն անցնում են ակնարկների սահմանից և մտնում պատմվածքների շարքը: Դեպքերը չեն ներկայացված իրենց սոսկական շղթայով, որ կարող է երբեմն կորցնել իր ազդեցությունը: Այստեղ ամեն մի ակնարկում և պատմվածքում դուրս բերված անձնավորությունը հանդես է գալիս իբրև որոշ խարակտեր, տիպ, հոգեբանություն: Թե ինչով է ապրում օկուպացված երկրամասերի բնակչությունը, ինչ է մտածում, ինչպես է դիմանում նա բռնություններին, այդ ամենը շատ կենդանի պատկերված է այս անպաճույճ, բայց ազդեցիկ ակնարկներում:

Ահա 200 գյուղացիական սայլերի կարմիր գունակով Լենինգրադին օգնության հասնող կոլխոզնիկների նամակ ուղարկելը ընկեր Ստալինին: Օկուպացված շրջանից կռվող շրջանին... Ֆաշիստները ոչնչացրել են 39 գյուղ, այրել 486 տուն, 10 դպրոց, 2 հիվանդանոց, գնդակահարել 107 բնակիչ: Բայց չնայած դրան շրջանը շարունակում է **սովետական կյանքը**, այնտեղ դեռ անսասան է **սովետական իշխանությունը**:

Ահա ժողովրդական հերոս Ալեքսանդր Չեկալինը, Պիսկովատսկոյե գյուղի 16 տարեկան պատանին: Նոր էր փոխադրվել 9-րդ դասարանը, որ պատերազմը նրան գրավեց տարավ հերոսության ուղիով: Նա մասնակցեց շատ կռիվների գերմանական թիկունքում և բռնվեց: Նրան կախեցին, բայց նա գոչեց կախվելիս. «Մեզ բոլորիս չնք կարող կախել, պարագիտներ: Մենք դեռ շատ ենք: Հաղթանակը մերը կլինի»: Եվ երգեց «Ինտերնացիոնալը»:

Ահա երեք հերոսներ, որոնց ՍՍՀՄ Գերագույն Սովետի նախագահությունը շնորհեց Սովետական Միության Հերոսի կոչում՝ հանձնելով Լենինի շքանշան և «Ոսկե աստղ» մեդալ: Դրանք են Գուրյանովը, Կոսմոդեմյանսկայան և Կուզինը: Իսկական հերոսներ, նահատակներ, բարոյական ուժի մեծ ներկայացուցիչներ, որոնք իրենք են մղվում հերոսության, սխրագործության, անգամ մահվան

հայրենիքի սիրով վառված: Նրանք մեռնում են քաջաբար, մինչև վերջին շունչը բարձր պահելով սովետական մարդու պատիվը: Սրտառուչ է Կոսմոդեմյանսկայան, հանրահռչակ Տանյան, որի խոշտանգված մարմնի մեջ հանդես է գալիս անօրինակ հոգեկան կարողություն: Նա կարող է սերունդներ կրթել, երգվել, օրինակ դառնալ հազարավոր երիտասարդ աղջիկների:

Որպիսի բարոյական ուժ է ներկայացնում ոտից մշտապես գանգատվող և այդ պատճառով բանակ մտնելուց զրկված Իլիա Կուզինը, որ այնուամենայնիվ ցուցաբերեց մեծ ֆիզիկական դիմացկունություն և առողջներից շատ ավելի գործեր կատարեց պարտիզանական կռիվների մեջ:

Հերոսների այն շարքը, որ ներկայացված է այս ժողովածուի մեջ՝ Չայկինան, Տոսյա Պետրովնան, պարտիզան Կուպրեցը, «Մայր» Ալեքսանդրա Մարտինովնան և մյուսները բազմազան միճակների մեջ հանդես են բերում միևնույն ոգին — սովետական քաղաքացու արիություն, գիտակցություն, համեստություն և բարոյական անօրինակ բարձրություն: Սրանցից ոմանց նահատակությունը, խոշտանգումների հանդեպ ցուցաբերած դիմադրական ոգին հիշեցնում է հին ժամանակների նահատակների մոլուցքը՝ բառիս ամենագեղեցիկ մտքով:

Ընկեր Ստալինին գրվող նամակի մեջ նախագահը կարդում է. «Արյունաբու ֆաշիստներն ուզում էին ընկճել մեր ոգին, մեր կամքը: Այդ չի լինի»: Այստեղ մի ծերունի ուղղում է մտցնում. «Զնջիր այդ տեղը, այդ չի լինի»: «Հարկավոր է ասել. նրանք մոռացել են, որ գործ ունեն ռուս ժողովրդի հետ, և գրի, որ ռուս ժողովուրդը երբեք ծունկ չի չոքի: Մենք հո ուրիշների նման չենք: Մենք չենք հնազանդի»:

Այս մի ծերունին արտահայտում է ողջ ռուս ժողովրդի աննկուն, անդիմադրելի, ազատասեր ոգին:

Ահավոր է ելենան, որին ընկճելու և պարտիզաններին մատնել տալու համար մեկ-մեկ սպանում են նրա զավակներին, և նա չի մատնում: Նա հավաքում է իր զավակների գանգերը, լցնում գոգը և վազում անտառ: Հետո վրեժը լուծում է: Այս դեպքը պատմում է իր կնոջը գրած նամակում ինքը՝ խոշտանգողը, որով և միաժամանակ մերկացնում է իր բարոյական այլանդակ պատկերը: Այս և սրա նման մի քանի գեղարվեստորեն մշակված ակնարկների հիմքը իրական դեպքեր են: Կան և հումորով պատմված դեպքեր, որտեղ հանդես է գալիս դարձյալ դիմադրող ժողովրդի բարոյական ուժը. կենդանի պատկերվում է գերմանական թիկունքի ռուս մարդկանց խարակտերը, տիպիկ գծերը: Այսպես ծեր ու տարօրինակ գյուղացին, որ զվարճացնելով ֆաշիստներին գրավում տանում է ճահիճը և մատնում պարտիզանների ձեռքը: Կամ՝ Դանիլո պապը

«Սոցիալիզմ» կոլխոզից, որ իր երգով հեռացնում է պարտիզանից նրա վրա հարձակվող ֆաշիստներին և իր վրա գրավում նրանց:

Ժողովածուն շատ արժեքավոր գիրք է բոլոր տեսակի ընթերցողների համար և չի ներկայացնում հատուկ բնույթ՝ «պատանիների», «հասակավորների» և այլն: Կարողալ կարող է և պետք է կարդա ամեն տեսակ ընթերցող: Սա բազմաթիվ հերոսական դեպքերի մի փոքրիկ մասն է, ուր երևում է, թե ինչ մարդիկ է տալիս ռուս ժողովուրդը հայրենական պատերազմին:

Ժողովածուի ընտրությունը միանգամայն հաջող է: Թարգմանությունը սահուն է և լեզուն կանոնավոր: Սակայն լեզուն զերծ չէ մի շարք սխալ, կամ անհարմար, կամ ոչ ընտիր ձևերից:

Երկու մեքենաներ **պայթեցվեցին** — պայթեցրին: Գնդացրերով — գնդացիրներով: Ունեցվածքը — գույքը: Օյին — խաղ: Մի տվեք — մի տաք: Ժողով անցկացրեց — ժողով գումարեց, արեց: Լուցկիներից դարսած խարույկի պես — լուցկիներ կամ լուցկիներով: Սահնակների հիմնաձողեր — ձողեր: Սվինները հորիզոնադիր, շեղ, շեղակի: «Ի՛նչ անեն դիվերսանտի հետ — դիվերսանտին»: Չեն դիպչել — դիպչիլ: Տքում էր — տնքում էր: Ծածկվել էի մորուքով — դեմքս կորել էր մորուքիս մեջ: Գաղտնի կերպով տարավ — գաղտնի տարավ: Կարտոֆելաճուղ — կարտոֆիլի մարագ: Նայեին լուսամուտը — լուսամուտին: Ծլնգում էին ձպուռներ — ձռռում էին: «Տեր, թագավորին պահպանիր» — «տեր, պահեա զկայսր մեր»: Հարմարավետ — հարմար:

Լավ է՝ պարետություն (комендантство) և պարետատուն (комендатура): Թողտվություն (попустительство): Նուրբ է՝ նրա վրա թափվեցին տախտակներ, բեկորներ, **մոխրի** կույտեր: Եվ ոչ **մոխրակույտեր**: Այս վրիպումներից խուսափելը որքան կարևոր է, նույնքան և աշխատանք է պահանջում: Թարգմանիչը, որ ըստ երևույթին ընդունակ է այս գործին, պետք է հետազայում աչքի առաջ ունենա այս:

Գիրքը տպված է լավ թղթի վրա, խնամքով: Նկարները գեղեցիկ են:

ՄԻ ՆՈՐ ՎԵՊ

Անահիտ Սահինյանի այս վեպը¹ անշուշտ այն գրական ստեղծագործություններից է, որ իրենց մասին խոսել կտան: Սա մի առանձնահատուկ գիրք է, որը մեջ հետաքրքրական են ոչ միայն առավելությունները, այլև թերությունները: Ամեն բան կարող է ասվել այս գրվածքի մասին, թերևս գտնվեն մարդիկ, որ խիստ կերպով քննադատեն այն, ինչպես և կարծիքներ լինեն, որ այս գիրքը մի

մեծ նվաճում է: Դա հնարավոր է: Բայց որ վեպը գրված է շատ ինքնուրույն, հեղինակին հատուկ միջոցներով — սա ուշադիր ընթերցողի աչքին կընկնի:

Վեպն ունի թերություններ, որի մասին մենք կխոսենք, բայց իբրև սկզբունք կուզենք, որ պարզ լինի ընդհանրապես մեր գրականության քննադատության մեջ և այս գրքի առիթով մասնավորապես, որ մեր գրականության հարցում մեզ պիտի հետաքրքրեն մի հեղինակի գործի նվաճումներն ավելի, քան նրա վրիպումները: Մեզ երբեք չեն ուրախացնի, մեզ ոչ մի օգուտ չեն տա թերությունները և նրանց ջանադիր ցուցակագրումը: Թերություններ շատ կան գրականության մեջ, բայց մենք թերությունների չէ, որ ձգտում ենք, և թերությունների նշումը այն օգտակար նշանակությունն ունի միայն, որ պիտի ավելի ցայտուն կերպով ցույց տա նրա կողքին եղած նվաճումները և ապա պիտի ապահովի հետագա նվաճումներ ձեռք բերելուն:

Այսպիսով մենք ոչ թե ձգտում ենք անտեսել թերությունները և ցույց տալ նվաճումները, այլ միանգամայն պարզ կացուցանել մի խնդրի էությունը, այն, որ մեզ զբաղեցնում է, շահագրգռում է, ուրախացնում է միմիայն նվաճումը, մենք պիտի այն պրպտենք, որոնք ենք, գտնենք և արձանագրենք իբրև վերելք, մեր գրական կուլտուրայի մեջ: Անհաջողակներ շատ կան, սխալվողներ նույնպես — դա մեզ չի հետաքրքրում: Հետաքրքրականը հաջողություններն են: Գնանք ուրեմն այդ ուղիով:

Այս տեսակետից նայելով՝ պետք է արձանագրենք այն ուրախալի փաստը, որ այս վեպով Անահիտ Սահինյանը լիովին նվաճում է իսկական ռոմանիստի տեղ մեր երիտասարդ գրականության մեջ: Նա գիտե հղացումների, կառուցվածքի, հանգույցներ կազմելու, հոգեբանության զարգացման, ինտրիգելու, կենդանի տիպեր դուրս բերելու գաղտնիքները: Նա ունի վիպական պարզ լեզու, ժուժկալ շարադրություն, որոշ հումոր, սրամտություն և այլն:

Սակայն այս բոլորը, անշուշտ, որոշ չափով... Սահինյանի հաջողություններն առաջին վեպի հաջողություններն են, որոնց հիման վրա կարելի է խոսել նրա հետագա գրվածքների հավանական արժեքների մասին, գուշակել թե ինչ ուղիով կընթանա նրա գրական զարգացումը:

Վեպը կարդացվում է հետաքրքրությամբ, զբաղեցնում է հերոսների վիճակով, տալիս է վեպի զարգացումը, որ գնում է թե սյուժետային և թե հոգեբանական գծով, դրսևորում է մի հիմնական գաղափար, որի շուրջը պտտվում է վեպի հյուսվածքը:

Վեպը զարգացնում է իբրև հիմնական սյուժե՝ Ռիմայի ռոմանը: Ռիման նախկին այգետերի աղջիկ է, ուսում է առել սովետական դպրոցում, հանդես է գալիս սովետական կյանքի ասպարեզում իբր **Կին**: Այդ կինն է, որ նկարագրվում է վեպում: Ռիման սկսում է իր կյանքի «կարիերան» — այն է՝ տղամարդ

հրապուրել և ապրել դատարկ ու քայքայիչ մի կյանք: Անցնում են առաջին հրապուրանքներով լի պատանեկական տարիները: Կիմիկը, մի կոմերիտական, որ ռոմանտիկ բնավորություն ուներ, լի բանաստեղծական հարուստ հոգով, որոշեց հերոսանալ: Մտերմացավ Ռիմայի հետ՝ նրան վերածնելու նպատակով: Սակայն զուր էին Կիմիկի բարի ու ազնիվ ցանկությունները. Ռիման ասպարեզ էր եկել քսվելու, հագնվելու և հրապուրելու և «կյանքը վայելելու»: Նրանից ազնիվ, գիտակից կին չէր դուրս գալու: Եվ ահա Կիմիկից բաժանվելուց հետո՝ քսան և վեց տարեկան Ռիման մեքենագրուհի է մի հիմնարկում, որի դիրեկտորն է Մարկ Կարպիչը: Սա ամուսնացած է, եկել է գյուղից, որտեղ «փախցրել էր Վաղոյի հարսնացուին»: Ռիման գրավում է նրան, բաժանում իր կնոջից և ամուսնանում նրա հետ: Սկսվում է շվայտ, շռայլ, սովետական կենցաղին խորթ, վնասակար, քայքայիչ մի կյանք, ոչնչով չտարբերվող բուրժուական հասարակության քաղբենական կյանքից: Ռիմայի համար ուղղակի ոչ մի սովետական սոցիալիստական էպոխա գոյություն չունի: Երիտասարդ կինը ներկայանում է մեզ իբրև **Նախկին մարդ**, միայն երիտասարդ, գեղեցիկ, կոկետ, հրապուրիչ: Նա իր ազդեցությամբ օգնում է ամուսնուն, այդ անգիտակից պարտիականին՝ խորթանալ պարտիայից, սովետական մարդու հասկացողություններից, քաղբենի դառնալ ու կամաց կամաց կնոջ կապրիզներին ենթարկվել, բարոյապես ալյանդակվել, քայքայել սովխոզի տնտեսությունը, կոնտրռևոլյուցիոն ժողկոմ Պավել Գրիգորիչի ազդեցությամբ ընկնել վնասարարների, կոնտրռևոլյուցիոնների շայկան: Եվ ահա Ռիման կյանքի ճահիճումն է: Նա ընկել է:

Սակայն Ռիման, նախքան ձերբակալվելը, դեռ փորձում է խելքից հանել Վաղարշին, որ սովխոզի պարտկազմակերպության քարտուղարն է: Փորձն սկզբից կարծես հաջողվում էր, Վաղարշը մի պահ հրապուրվում է Ռիմայի գեղեցկությամբ: Բայց շուտով սթափվում է և ամուր կառչում իր ընտանիքին՝ կնոջը, որ նրա կյանքի ընկերն է եղել դեռ ռևոլյուցիայի օրերից և իր զավակներին, որոնցից Այծեմիկը շնորհալի նվագող-կոմպոզիտոր է: Ռիմայի կանացի ինքնասիրությունը վիրավորված է. նա սկսում է վրեժխնդիր լինել Վաղարշից, նրա դեմ լարելով առանց այն էլ արդեն լարված Մարկ Կարպիչին, որը իր համախոհների հետ ջանում է քաղաքականապես վարկաբեկել Վաղարշին, հեռացնել տալ սովխոզից: Փորձը չի հաջողվում, ընկնում են իրենք՝ դավադիրները: Մարկ Կարպիչին բանտարկում են, նրան հետևում է Ռիման: Այսպես փակվում է Ռիմայի «ռոմանը»: Այսպիսով Ռիման մեզ ներկայանում է իբրև մի քաղբենի, նոր կյանքին միանգամայն խորթ, անգամ թշնամի, թեթևաբարո, անսկզբունք (ինչ սկզբունքի մասին խոսք կարող է իրոք լինել) «տիկին», ցեց նոր հասարակության մեջ:

Ռիման անընդունակ չէ սիրել, նվիրվել մարդու, ազնվանալ սիրո տան-
ջանքներում և վայելքի մեջ, փոխվել, զգաստանալ սիրո ազդեցությամբ: Նա
պարզապես էգ է, որ ձգտում է ամենագեղիկ կենակցության: Նրա համար կա
կյանքի վայելք — հազնվելու, քսվելու, գեղեցկությամբ փայլելու, իր բոլոր
կապրիզները կատարելու վայելքը: Նա խոր անձնավորություն չէ, չունի ոչ մի
բարդ պրոբլեմ իր կյանքում: Եվ զարմանալի է, նա **բոլորովին չի տեսնում նոր
կյանքը**: Ավելին: **Նրա շուրջը կյանքը ինքը նոր չէ**: Մռայլը տիրում է ընթերցողի
հոգուն: Ո՞ր էպոխան ենք ապրում... Վատն այն է, որ նկարագրված է նաև
այնպիսի մի միջավայր, որ կարծես ոչ մի շփման կետ չունի նոր սոցիալիստական
կյանքի հետ: Այսպիսի մի ցեց-կնոջ կյանք կարելի էր նկարագրել ներկայացնելով
այդ նախառևույցիոն շրջանում: Մարկ Կարպիչը կարող էր մեզ ներկայանալ
իբրև մի առևտրական տան կառավարիչ, նրա շրջանը մանր առևտրականների
մի ցանց, Պավել Գրիգորիչը՝ իբրև մի բանկիր կամ տրեստի տեր և այլն: Ճիշտ է
իհարկե՞ որ վեպի նյութը վերցրած է հակառևույցիոն տարրերի աշխուժացման
անցողիկ շրջանում: Եվ ավելի ճիշտն այն է, որ Սահինյանի մտադրությունն
ամենևին այդ չի եղել: Նա ձեռնարկել է սովետական վեպ գրելու: Նա մի ջանք է
գործադրել ցույց տալու սովետական կյանքը, անգամ նա ներկայացնում է
սոցիալիստական նոր կյանքը, նրա ներկայացուցիչներին, մեծ տեղ է տրված այդ
նոր մարդկանց, անգամ նկարագրված են դրանք ոչ պակաս գունագեղ և
ցայտուն (Վաղարշը, Այծեմիկը, տիկին Հայկուշը, Խաժակը, Գագիկը և այլ
բազմաթիվ բանվորներ, ուսանողներ): Ռիմայի վեպին հակադրված է Վաղարշի,
Այծեմիկի, Խաժակի և այլոց վեպը ոչ պակաս **ծավալով**, ոչ պակաս սիրով,
կասեսնք մենք՝ ջանքով և գիտակցությամբ, որ հարկավոր է հակադրել Ռիմայի
վեպի մռայլ գույներին ուժեղ լույսով ողողված պատկերներով:

Ուղղակի ասենք: Տրված է երկու կյանքերի հակադրություն, քայքայվող և
քայքայող հնի և ստեղծարար, ազնիվ նորի պատկերումները: Սակայն վեպի
կառուցվածքը, նրա արխիտեկտոնիկան խախտվել է: Ոչ թե նորի լույսն է
նսեմացնում հնին, այլ հնինը առաջինին: Ի՞նչ է պատճառը: Պատճառը շատ մի
պարզ հանգամանք է: Հեղինակը լավ չի «խառնել» երկու վեպերը՝ Ռիմայի և
Այծեմիկի, Մարկ Կարպիչի և Վաղարշի և մյուսներինը: Այդ երկու վեպերը իրար
մեջ հյուսված չեն օրգանական բախման, հոգեբանական փոխազդեցության,
պայքարի միացմամբ: Վեպերը դրված են իրար կողքի, բավականին մեխանիկո-
րեն իրար կապած: Եթե երկու հոսանքների մեջ հեղինակը մտցներ մեծ բախում,
պայքար, ապա «Ռիմայի» և «Այծեմիկի» փոխազդեցությունը կխորացներ վեպը:
Ճիշտ է, կա մի բախման կետ, որով այս երկու բանակները շփման մեջ են, դա
Ռիմա-Վաղարշի կետն է: Ռիման պայքարում է Վաղարշին տիրելու համար,
վերջինս պաշտպանվում է և հակադրվում: Սակայն այդ փոխազդեցիկ շփումը

լավ չի խորացրած և լայնացրած: Վաղարշը, որ մի գիտակից և ի միջի այլոց լավ նկարագրված պարտիական է՝ պաշտպանվելով քաղքենուհու հարձակումներից, անգամ փորձելով նրան ուղղել՝ չի նկատում, որ իր դիմաց կանգնած է մի օբյեկտիվորեն հակառակույցիայի ուղին ընկնող կին: Վաղարշը հակահարվածներ է տալիս Ռիմայի թեթևաբարո վարքին, և ոչ թե աշխարհայացքին, նրա քաղաքական հոգեբանության: Անշուշտ Վաղարշը դրական տիպ է, ազնիվ պարտիական, պայքարում է առանց գլուխը կորցնելու, գիտե պայքարի ձևերը: Բայց նա չի ներկայացված իր բոլոր գծերով: Իհարկե՝ ստանդարտ, հարյուր տոկոսանոց պարտիական դուրս բերելը հեղինակին կտաններ դեպի մի այնպիսի սխեմատիզմ, որով տառապում է մեր գրականության մի մասը, և լավ է արել նա, որ իր առաջին իսկ ստեղծագործության մեջ կարողացել է խուսափել դրանից: Վաղարշը դուրս է եկել կենդանի մարդ (նա ուրիշ գծեր էլ ունի այդպես երևալու համար՝ նա ազնիվ ամուսին է և սիրող հայր), բայց Վաղարշը դուրս է եկել կիսատ: Մի անգամ որ հաջող տրվել է կենդանի մարդը, կարելի էր օժտել նրան մյուս գծերով ևս: Ասում ենք մյուս և ոչ այլ՝ աչքի առաջ ունենալով, որ հեղինակը ուղիղ վարվելով — չտալ Վաղարշի մեջ առհասարակ գիտակից պարտկազմակերպիչի տիպը, չդարձնել նրան իդեալական ունիվերսալ մագագին առաքինությունների լրիվ ինդեքսով, այլ ներկայացնել կոնկրետ տվյալ մարդուն իրեն միայն հատուկ գծերով — լրիվ չի տվել կոնկրետ Վաղարշի մնացած մյուս գծերը: Իսկ այդ գծերը դյուրությամբ կռահվում են, ենթադրվում են բնականաբար (այս արդեն հեղինակի շնորհքն է և նվաճումը), ճանաչելով իրեն Վաղարշին:

Հեղինակն այսպիսով խախտել է վեպի օրգանական կապակցությունը, հոսանքների իրերահյուսման կանոնը, տվել է երկու վեպ: Եվ այս երկու վեպի թույլ կապն իրար հետ հասցնում է այն դրության, որ ընթերցողին թվում է թե երկու տարբեր վեպի նյութ է տրված այս գրվածքում և մեկն ավելորդ է: Մինչդեռ ընդհակառակը երկուսն էլ խիստ անհրաժեշտ են: Անհրաժեշտ են հենց իրեն հեղինակի մտադրության համար. այն է՝ տալ սովետական կյանքի վերելքը, նրա պայքարը և նրա թշնամիներին, սոցիալիստական նոր կյանքը քայքայող, թեթևաբարո, խորթ Ռիմայի և ստեղծագործող, լուրջ, հարազատ Այծեմիկի հակադրությամբ:

Այս խախտումը, սովետական կյանքի լուսավոր և սովերոտ կողմերի ոչ հաջող համադրությունը խախտում է և վեպի իդեայի պարզությունը: Մենք կխոսենք հեղինակի ընդունակությունների մասին կյանքի դրականն ու բացասականը ներկայացնելիս՝ սակայն շտապենք նշել, որ այս խախտման հետևանքում Ռիմայի նժարը խփում է Այծեմիկի նժարին: Ռիման դուրս է եկել շատ ավելի ցայտուն, հեղինակը փայլում է այդտեղ իր բոլոր ուժերով և տպավորություն է

ստեղծում որոշ նախապատվության: Ի՞նչ նախապատվություն: Ռիմայի հասարակական գծին, թե նրան պատկերելու ջանքին: Մենք հավատացած ենք, որ շնորհալի հեղինակը այդքան կենդանի, բազմահնար ձևերով դուրս բերելով Ռիմայի տիպը՝ շատ մտահոգվել է նրա գույները լրիվ տալու ձգտումով միայն և ոչինչ ավելի կամ ուրիշ բանով: Բայց հավասարակշռության խախտումը տպավորությունն է ստեղծում, թե հեղինակը համակրում է իր տիպին, սիրում է շաղվել նրա բյուստի կավը: Կրկնում ենք, որ սա չի եղել հեղինակի նպատակը և քաջալերության կամ պաշտպանության համար չէ, որ մենք նշեցինք Այծեմիկի, Վաղարշի, Խաժակի, Գագիկի և շատ ուրիշների հակադրությունը, որ դժբախտաբար ոչ հաջող կերպով տեղ է տվել նա վեպում: Այս մասը, դրական մասը, տեղ է գտել բավականին լայնածավալ չափով, նկարագրված է մեծ սիրով, սրտաշարժ տեսարաններով — սա է ափսոսալին — բայց կոմպոզիցիայի թերությունը իդեաբանական թերություն է դառել միանգամայն հակառակ հեղինակի մտադրության:

Սակայն մի բան պիտի գեղջենք այսպես թե այնպես: Այս խախտումները, «երկու վեպի» հանգամանքը պարզ լինելով միանգամայն, առաջ բերելով արվեստի թերություն՝ իդեաբանական սխալ տպավորություն է միայն առաջ բերում: Միմիայն տպավորություն: Բարեխիղճ ընթերցումը, ուշադիր վերաբերմունքը դեպի այս խնդիրը թերևս ուրիշ տպավորություն առաջացնի:

Մենք դժվարանում ենք ազատվել հեղինակի այս ծանրակշիռ վրիպման տպավորությունից:

Հեղինակն ունի նաև վեպի մասերի ոչ հաջող հյուստումներ՝ գեղարվեստական կարգի: Ռիմայի պատումն սկսելով և շարունակելով հեղինակը հանկարծ կտրում է թափն ու թելը և սկսում Մարկ Կարպիչի պատումը ուրիշ տեղից, առանց վարպետորեն կապելով նոր սյուժեն ընդհատված հնի հետ: Վեպերի սովորությունն է սյուժեն ծավալել՝ թռչկոտելով անսպասելի տեղեր և վերադառնալ ընդհատված տեղերին, բայց դա արվում է հատուկ վարպետությամբ՝ նոր ու անսպասելի նյութերին անցնելիս **հետքեր թողնել**, զգալ տալ այն տրամալինը, որտեղից հեղինակն անցնում է նոր հյուսվածքի: Այդ բանը չի հաջողվել հեղինակին և ըստ երևույթին նա ոչ միայն չի ջանացել գործադրել այդ, այլև անկապ ու հանկարծակի թռիչքի մեջ տեսել է ինչ-որ էֆեկտիվություն: Եվ վրիպել է:

Սահինյանը լավ նկարագրում է հոգեբանական վիճակներ: Ռիմայի հոգեկան ապրումները, նրա խորամանկությունները, ինտրիգան գծերը, քայքայելու կիրքը, վայելիքի տենչանքները, կոկետությունները, նախանձը, վրեժ-խնդրության բռնկումները — այս բոլորը տալիս է բնական, զարգացման ծավալման գծով և դյուրին, առանց չարչարելու նյութը:

Չի կարելի ասել, որ Սահինյանը միայն մռայլ ու բացասական պատկերներ է ստեղծում: Վերևում ասացինք, որ նա այդ մտադրությունը չի ունեցել, որ նա կամեցել է և փորձել է տալ լուսավոր մոմենտները կյանքի: Այսպես շատ մեծ սիրով նկարագրում է Վաղարշի ընտանիքը, հայրը, մայրը, զավակները, նրանց փոխադարձ սերը, սովետական ազնիվ աշխատավորի, նվիրված պարտիականի գուրգուրանքը իր աղջիկներին, խնամքը, ուշադրությունը դեպի իր կինը: Մի խոսքով քայքայված ընտանիքների կողքին նա տալիս է օրինակելի սովետական ընտանիքը: Եվ այդ պատկերները, խարակտերները, նրանց հոգեբանությունը նկարագրում է հյուրեղ գույներով, առանձին սիրով և մեղմ, ջերմ հուզականությամբ: Պատանիներին, աղջիկներին, նոր սերնդի ներկայացուցիչներին հեղինակը նկարագրում է իր սերնդի մտերմությամբ, նրան գրավում է, ուրախացնում է, օրինակ Այծեմիկի կերպարանքը: Հեղինակը սիրում է նոր սերնդին, նա ապրում է նրա կյանքով:

Լավ նկարագրված են Խաժակը, Գագիկը, Այծեմիկը: Սրանք նոր, սոցիալիստական կյանքի ծնունդներն ու ստեղծողներն են: Սրանք զբաղվում են գիտությամբ ու արվեստով, ոգևորվում են, ձգտում են կատարելագործվել: Նոր սերունդը նկարագրված է օպտիմիստական շնչով և ժպիտով: Սա մեծ առավելություն է վեպի մեջ և թեև վերոհիշյալ օրգանական կապի պակասը խանգարում է այնուամենայնիվ իբրև առանձին նյութ թեկուզ, բայց սիրով կարդացվում է «նոր սերնդի վեպը»:

Այծեմիկը հակատիպը Ռիմայի մեծ էնտուզիաստ է, ոգևորված իր կյանքով և արվեստով, ստեղծագործող աղջիկ է, ապագա տաղանդավոր երաժշտուհի, կոմպոզիտոր: Նա Գագիկին է հավանում, բայց ընկերություն է անում Խաժակի հետ: Երկար է տևում նրա ընտրության պրոցեսը, նա փորձում է, չի շտապում, մինչև պարզվի իր համար այս երկուսի արժեքները: «Հաղթում է» Խաժակը, մեծ ջանքի, մեծ աշխատանքի գնով կատարելագործվելով, դառնալով օգտակար, կարևոր մարդ: Այծեմիկն ու Խաժակը միանում են իրենց կենսական հաղթանակների կուլմինացիոն կետում: Աշխատանք, նվաճում և ապա սեր, կարծես ուզում է ասել հեղինակը և ոչ թե դատարկապորտ, պարագիտային կյանք, ինչպես քայքայված, մանր-բուրժուական մնացուկներով ապրող Ռիմայինն էր:

Այսպիսով «Վայելքը», կյանքի վայելքը իմաստավորվում է միմիայն նոր սերնդի մեջ, պայմանավորվելով ստեղծագործական վերելքի և ճշմարիտ սիրո զուգակցման մեջ:

Ուղղակի ավստոսում ես, որ այս «երկրորդ թեման» չի մերվել վեպի մեջ իր արժանի օրգանականությամբ: Լինել այդ վեպը կդառնար շատ ուժեղ և օրինակելի մի գիրք:

Մենք չենք ծանրանում մյուս տիպերի՝ Վաղարշի և մյուսների վրա: Թեև արժեք նշել Վաղարշին, որ հաջող նկարագրված անձնավորություններից է: Նրա բույանական սխալը՝ Ռիմայով հրապուրվելը ավելի է դարձնում նրան մարդկային. և երբ նա ուշաբերվում է ու վերադառնալով իր ընտանիքը՝ դուռն ամուր փակում է Ռիմայի առաջ — այդ ամենը նրա կերպարին տալիս է կենդանություն և բնականություն:

Հեղինակը գիտե ինտրիգները տալ «կուլտուրական» եղանակով: Չի գրգռում արկածային վեպերի բուռն պրիոմներով, այլ տալիս է բնական, մեղմ: **Մեղմ և անշտապ** նկարագրում է հերոսների ձգտումները, նրանց պայքարը և հաջողությունները: Սիրային տեսարաններում ժուժկալ է և գիտե «ընթացքը պահել մինչև վերջ», ուշացնել, լարել:

Ապա նաև հեղինակն ունի լրիվ, հանգամանալի շարադրության հետ նաև հարևանցի, թեթև ձևեր. «Ճիշտ նշանակված ժամին, Խաժակը թղթերը վերցնելով գնաց ժողկոմատ, բայց նախկին ոգևորությունը չկար»: Եվ սրա նման բազմաթիվ կցկտուր տեղեր, որ թողնում է ոչ թե թեթև ոճի շարադրության տպավորություն, այլ շփերթ գրության հետևանք է:

Սահինյանը մեծ շնորհք ունի պատմելու: Նախ առատաբան չէ, ինչպես ասինք վերևում, գիտե պարբերել, ժամանակին, տեղին մեջբերել, ընդհատել — մի խոսքով տիրապետում է գրելու տեխնիկային և այն էլ ոչ սկսնակային մասշտաբով: Սահինյանը չի ձգտում շքեղ ոճին — սա նրա ամենամեծ առավելությունն է — նա ունի միանգամայն ռեալիստական ոճ: Ունի պատկերելու շնորհք, երբ կարիք է զգում դրան:

Սակայն երբեմն նյութի անծանոթության և սխալ պատկերման հետ փոխվում է նրա լեզուն և ռեալիստականից անցնում է ոչ հաճելի ռոմանտիկականի: Այսպես օրինակ Սահինյանն անծանոթ է երաժշտության, բայց ջանում է նկարագրել երաժշտական կոմպոզիցիաներ և կատարումներ՝ շատ միամիտ բացատրություններով, վերագրելով երաժշտական որևէ կտորի կամ նվագա-ծության մեջ որոշ, կոնկրետ, անգամ ծրագրային բովանդակություն, հասցնելով բովանդակության կոնկրետություններ՝ քիչ է մնում՝ ամեն մի ֆրագի մեջ:

Ամփոփենք: Սահինյանը լրիվ չի ուսումնասիրել իր նկարագրած կյանքը: Սովխոզը, հիմնարկի մարդիկ, վնասարարներին և կոնտրոլուղիներներին կտրել է իրենց արմատներից, ներկայացնում է նրանց պատահականորեն, առանց հասարակական արմատների, առանց մի սիստեմի: Նույնպես պարտկազմակերպությանը չի ներկայացված այնպես, որ զգաս ղեկավարություն, վերադասություն: Սա վեպի ամենախոշոր թերությունն է:

Սակայն Սահինյանը մի քանի մանր պատմվածքներից հետո անցնելով երկարաշունչ գործի՝ ցույց տվեց, որ այդ նրան շատ լավ հաջողվում է,

ապացուցեց, որ կարող է հետազայում տալ շատ լուրջ գործեր և որ նրան մնում է ուսումնասիրել կյանքը, շատ մտածել երկի կառուցվածքի, իդեաբանության, հոգեբանության շատ դրուսությունների, շարադրության և այլնի վրա:

Գիրքը գրված է նախապատերազմյան կյանքից և մի փոքր էլ թերևս նյութի ժամանակն անցել է: Սակայն գրության թարմությունը և գեղարվեստական հաջողությունը դարձնում է այն իրոք որ հետաքրքրական, գրավիչ ընթերցանության նյութ:

ՀԱՅ ՀԵՐՈՍԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՈՒՐԸ

Հայ ժողովուրդը կռվող ժողովուրդ է, նա այդ ապացուցել է իր գոյության ողջ ընթացքում: Եվ այն շրջաններում, երբ նա պետություն է ունեցել, և այն շրջաններում, երբ նա կապկաված է եղել ստրկության շղթաներով:

Վեհերոտության մեղադրանքը հայ ժողովրդի հասցեին կամ անգիտություն է նրա պատմության, կամ դա չի վերաբերել բուն հայ ժողովրդին: Այդպես կարծողները չեն ուսումնասիրել հայ ժողովրդի պատմությունը, չեն լուսաբանել այն հարկ ու պատշաճ ձևով:

Ո՛չ, հայ ժողովուրդը կռվող ժողովուրդ է:

Հպարտություն է ծնում մարդու մեջ, երբ մտածում ես, թե ինչպես ապրեց ու վերապրեց այս ժողովուրդը: Բնականն ու հնարավորն այն էր, որ նա իսկապես չպիտի ապրեր: Բայց և հրաշքով չէ, որ նա ապրեց: Ապրեց նա, դիմացավ ունենալով դրա ուրիշ հիմքերն ու պատճառները:

Եվ ի՞նչն էր հայ ժողովրդի պայքարի նետվող հատկությունների հիմքը — նրա ազատասիրությունը: Ի՞նչն էր նրա ազատասիրության դրդիչը — նրա կուլտուրան, նրա բարձր կուլտուրան իրեն շրջապատող նվաճողների հանդեպ: Եվ այստեղ էլ զարմանալի բան չկա — հայ ժողովուրդը բարձր կուլտուրա մշակելու համար ունեցավ 3000-ամյա կյանքի հասակ, հազարամյակների գործ ու փորձ:

Ի՞նչ տվեց իրեն ու մարդկության հայ ժողովուրդը իր այս բազմադարյան կյանքի գործով — կուլտուրայի, հանճարի արտահայտություններ, արվեստի ու գիտության, տեխնիկայի ու պետական շինարարության, ռազմագիտության և այլնի մեջ: Նա տվեց ճարտարապետության կլասիկան: Իր ողջ երկիրը վերածեց բարձր արվեստի թանգարանի, զարդարեց ձորերն ու գահավանդները վսեմ շենքերի հոյակապ մոնումենտալներով: Ճարտարապետների քաղաք Անին իր շքեղ պարիսպներով և փարթամ պալատների ու տաճարների գողտրիկ, ինքնատիպ կառուցվածքներով, Զվարթնոցը, Գառնին, Հռիփսիմեն, Երեբունյը և

հազարավոր շռայլորեն սփռված շենքերը վկայում են ճարտարապետական արվեստի գերազանց զարգացման և ուրույն ստեղծագործական հանճար: Հայ ճարտարապետները բշվելով երկրից դուրս և թափառելով աշխարհում՝ իրենց հետ տարան և տարածեցին հայ ճարտարապետության արվեստը մինչև Բյուզանդիա, Դանուբի գծով վեր մինչև Սկանդինավիա: Հայ ճարտարապետության ուսումնասիրության նվիրված խոշոր հատորներ գրեց Ստրժիգովսկի գիտնականը¹:

Հայ ժողովուրդը տվեց նշանավոր մանրանկարչություն: Բնության ու մարդկային կյանքի վառ ֆանտազիայով, նրբարվեստ ձևերի ու կրակոտ գույների կենդանի, ջերմ աշխույժով: Պիծակի և այլոց բազմաթիվ գործերի նմուշներն այսօր զարդարում են Հայաստանի այժմյան մայրաքաղաքի Մատենադարանը տասնյակ հազարավոր ձեռագրերի հետ:

Հայ ժողովուրդը տվեց հանճարեղ միջնադարյան պոեզիա: Փիլիսոփայական, պանթեիստական և ապա ռեալիստական բանաստեղծությունը ծաղկում է փարթամորեն Եվրոպայի վերածնունդինից դարեր առաջ: Ամար տեսչ դեպի մարդկային սերը, հողը, աշխատանքը, մարդը, բնությունը: Արև, ծաղիկ, կյանք, ծիծաղ, գարուն, հույս, ապրելու ծարավ, երգ, բողոք, պայքար, ցասում, հայրենակարոտ... Ահա Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու, Գրիգորիս Աղթամարցու, Ֆրիկի, Նահապետ Քուչակի և այլոց երկերի նյութը: Լեզվի, ոճի, նկարչության աշխույժ, գունագեղ մի ծաղկանոց — ահա սրանց արվեստի հատկությունները:

Հայ ժողովուրդը տվեց կլասիկ մատենագրություն: Հինգերորդ դարում նա ստեղծեց սեփական գիր ու գրականություն՝ դրանից առաջ զործածելով օտարը ու մասնակից լինելով գրականության և թատրոնին: Նա տվեց իր ժամանակի գիտությանն ու փիլիսոփայությանը տիրապետած պատմիչների մի շարան, որոնք իրենց պատմական-գրական-փիլիսոփայական գործերով հանդես բերին բարձր ճաշակի, մտքի և ոճի, ընտրած նյութի խորության և մտահղացման համարձակություն: Պատմագրության հայր Խորենացի, Եզնիկ, Եղիշե, Փարպեցի, Անանիա Շիրակացի, Նարեկացի, Ներսես Շնորհալի և այլ պատմագիրներ ու վարպետներ ոչ միայն վառ պահեցին հայ միտքն ու ուսմունքը՝ կրթելով սերունդներ դարեդար, այլև մյուս բազմաթիվ մատենագետների հետ միասին տվին անգնահատելի, միակ նյութերը առաջավոր Ասիայի պատմության:

Թե հայկական հնադարյան կլասիկան՝ նրա գրականությունը, և ճարտարապետությունը, թե նրա վաղ վերածնության պոեզիայի ռոմանտիկան, թե հետնադարյան գրականության ռեալիզմը՝ այրվում են ապրելու, աշխատելու, կառուցելու, ստեղծագործելու անդիմադրելի տենչով, առողջ կենսահայեցությամբ, տոգորված են ջերմ արյունով ու կյանքի ժպտալի օպտիմիզմով:

Որտեղից քաղեց հայ ժողովուրդը իր այս հատկությունները — իր մայր հողից և շինարար, առողջարար աշխատանքից: Նա նման եղավ այն ծիծեռնակին, որ ամեն գարնան անձանձրությո՜ւ վերաշինում է ձմռան քամիներից քանդված իր բույնը: Ավերի մեջ՝ վերաշինություն, կոտորածի մեջ՝ վերապրում, կառուցողական մոլուցք — ահա հայ ժողովրդի պատմության կարմիր գիծը: Իր երկրի, իր գոյության բազմադարյան կռվի մեջ նա ձեռք բերեց պայքարի ոգի: Ազատագրական պայքարի բովում ընդդեմ ասորեստանյան նվաճողներին նա հյուսեց իր Հայկ ու Բելի վեպը, նույն դարավոր կռիվներում պարսիկների դեմ նա հյուսեց իր «Պարսկական» վեպերի շարանը, նույն դարավոր պայքարում ընդդեմ արաբների ստեղծեց իր հոյակապ «Սասունցի Դավիթը», և ազատագրությունը դարձրեց իր դարավոր, կարծես հայկական սեփական բուն թեմա:

Պատմությունը «խանգարեց» հայ ժողովրդին այնքան բազմանալ և ուժեղանալ, հասնելու համար մինչև նվաճողական ձգտումները: Պաշտպանողական վիճակը նրան զբաղեցրեց միմիայն ազատագրության գործով և սա իր բոլոր չարիքներով ու ողբերգությամբ մյուս կողմից «բարիք» եղավ նրա մեջ զարգացնելով ազնիվ, վեհ ձգտումներ: Պաշտպանությունն ու ազատագրական ձգտումը դարձան հայ ժողովրդի բնորոշ հատկությունը, նրա առաքինությունը: Եվ իրոք՝ հայ երգը երբեք չի գովել ասպատակությունն ու ավարառությունը, թշնամի երկրի ավերն ու ստրկացումը:

Ահա հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյության, նրա հոգեկան կյանքի և նրա պատմության բնորոշ գիծը: Եվ սա ինքնին ծնում է այն հարցն ու դրա պատասխանը՝ թե ինչպե՞ս կարող էր մի ժողովուրդ մղել այսքան հազարամյակների պաշտպանողական կռիվ իրեն նվաճողների դեմ և ինչո՞ւ համար էր այդպիսի դարավոր կռվի դուրս եկել վճռականությունը: Ինչպե՞ս կարող էր նա չմղել այդ կռիվը՝ ստեղծած լինելով այսքան մտքի և երևակայության կուտակում:

Ժողովրդի պատմության խարակտերիկ գիծը ինքնին ծնում է հարցն ու պատասխանը սրա գոյության պրոբլեմի մասին: Եվ իրոք՝ ինչպե՞ս կարող էր մի ժողովուրդ հանդուրժել այսքան հազարամյակների պաշտպանողական կռիվ մղել նվաճողների դեմ, եթե չունենար այդ կռիվը մղելու դարավոր վճռականությունը: Կամ ինչպե՞ս կարող էր նա կռիվ չմղել՝ շարունակ ստեղծելով Խորենացիներ, Նարեկացիներ, Նահապետ Քուչակներ, ճարտարապետ Տրդատներ, Անանիա Շիրակացիներ, Վարդան գորավարներ, մանրանկարիչ Բուխիններ, Սայաթ-Նովաներ, Րաֆֆի, Շիրվանզադե, Թումանյան, Իսահակյան և ուրիշներ: Պատահական չեղավ ուրեմն հայ ժողովրդի գոյություն պահպանելը: Այն զարհուրելի մարտադաշտո՜ղը, ուր ասպարեզ եկան ասորեստանցիները, պարսիկները, արաբները, բյուզանդացիք, մոնղոլ-թաթարներ և օսմանցիք հայ ժողովրդի և իրար դեմ՝ ոչինչ պատահական զոհի կյանք չէր կարող շնորհել: Հայ

ժողովուրդը ապրեց և մնաց, որովհետև կռվեց և հաղթեց: Հայ ժողովուրդը վերապրեց ասորեստանցիներին ու հին պարսիկներին, ապրեց արաբների, բյուզանդացիների, մոնղոլների, թաթարների և այլոց մեջ, որոնք կամովին ոչ մի կյանք չէին շնորհի հայ ժողովրդին եթե չլիներ Նրա մեջ կռվելու և հաղթելու բուռն տենչը:

Սակայն ինքնին հասկանալի է, որ այդ կյանքի և մահվան կռվի դարավոր հարվածներից հայ ժողովուրդը դուրս եկավ նաև վիրավոր վիճակում: Հալածանքների ու անբարոյացնող ճնշումների, ստրկական շղթաների մեջ նա դիմադրելով այլանդակիչ ազդեցություն՝ իր մեջ կուտակեց դարավոր առաքինություններ, կենսական հատկություններ, նա դարձավ աշխատասեր, շինարար, ստեղծագործ: Նրա բնավորությունը կոփվեց, ամրապնդվեց, ձեռք բերեց անդիմադրելի կամքի ուժ:

Դարավոր կռիվներից հետո մնաց հայ ժողովուրդը իր հնագույն ամենաբարձր հատկություններով: Նա պահեց իր լեզուն, իր ավանդությունները, իր կուլտուրան, իր հողը, և մղելով ազատագրական պայքարներ հնագույն օրերից մինչև սովետականացումը՝ վերջապես հասավ իր դարավոր նպատակակետին՝ ազատություն և պետականություն:

Մտնելով Սովետական Միության սիստեմի մեջ՝ հայ ժողովրդի պատմական կյանքը հիմնովին փոխվեց: Նրա պետականությունը սերտորեն կապվեց Միության բազմաթիվ ժողովուրդների ընդհանուր պետականության հետ: Իր սեփական գոյության, զարգացման, կուլտուրայի գործն ու պաշտպանությունը միութենական բոլոր ժողովուրդների միասնական աշխատանքի, համատեղ ջանքի և ընդհանուր մեկ նպատակի, մեկ ապագայի խնդիր է: Հայ ժողովրդի գոյության պաշտպանությունը բոլոր միութենական ժողովուրդների մտահոգության առարկան է, ինչպես և մնացյալ ժողովուրդների կյանքի պահպանությունը հայ ժողովրդի պարտականությունը փոխադարձաբար:

Ձևով ազգային և բովանդակությամբ սոցիալիստական դրույթը մասնավոր է և միաժամանակ ընդհանուր Միության բոլոր ժողովուրդների համար:

Սովետական Միության սիստեմի մեջ բոլոր եղբայրակից ժողովուրդների կյանքի ու կուլտուրայի կողքին զարգանում և աճում է հայ ժողովրդի կյանքն ու կուլտուրան: Եվ այս 22 տարվա սովետական գոյության ընթացքում Հայաստանը կերպարանափոխվեց արտաքինապես ու ներքինապես: Աղքատիկ, ցրված անհատական տնտեսությանը հաջորդեց հարուստ ու միասնական տնտեսությունը: Առաջ եկավ բարձր գյուղատնտեսություն՝ իր մեքենաներով ու ձևերով: Երկրում զարգացավ ինդուստրիան, և գյուղատնտեսական Հայաստանը դարձավ բարձր, կուլտուրական, գյուղատնտեսական և ինդուստրիալ երկիր:

Տնտեսության հետ բարձրացավ նաև երկրի քաղաքական մակարդակը, կուլտուրան, գիտությունը, գրականությունը, արվեստը:

Հայաստանի ամբողջ տարածության մեջ սփռվեց դպրոցների ցանցը: Դպրոցը մտավ ամենախուլ գյուղերը: Համալսարանը, ինստիտուտները գիտության և տեխնիկայի բազմազան ճյուղերով բարձրացրին երկրի տեսակարար կշիռը:

Քաղաքական և ռազմական գիտություններն ուժեղացրին հայ ժողովրդի ինքնաճանաչումն ու կարողությունների գաղափարը: Հայ ժողովուրդը դարձավ պայքարող քաղաքացի և մարտունակ պաշտպան հայրենիքի:

Հին, երբեմն, քնած, բայց չմեռած ռազմական ոգին արթնացավ անդիմադրելի ուժով: Եվ այն ժողովուրդը, որ պայքարում էր իր կուլտուրայի համար և կռվում ռազմադաշտերում իր գոյության պաշտպանության համար, այսօր դուրս է եկել մարտական դաշտերը Կարելիայից մինչև Սև ծով և Սովետական Միության մեծ ռազմաճակատում դաժան մարտեր է մղում ընդհանուր մեր հայրենիքի Հայրենական Մեծ պատերազմում ընդդեմ ֆաշիստական Գերմանիայի: Գաղափարը մեծ է և պարզ միաժամանակ — Սովետական Միության գոյության հետ օրգանապես կապված է նաև հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը:

Ֆաշիզմի հաղթանակը հայ ժողովրդի ուղղակի բնաջնջման դեպքը կդառնա: Կիսամիջոցների, կիսանկախ վիճակների և ժամանակ շահելու պատմական շրջանները լիովին և հավիտյան վերջացան հայ ժողովրդի համար առաջին իմպերիալիստական պատերազմի սկզբից մինչև վախճանը: Այլևս ոչ մի հարմարողական երկընտրանք չի վերապահել ճակատագիրը հայ ժողովրդին: Ներկա Մեծ հայրենական պատերազմը հայ ժողովրդի առաջ դրել է գերագույն, խստադաժան ճակատագրական երկընտրանք, գոյություն կամ մահ: Ստրկական գոյության հեռանկարներն անգամ չեն գրված պատմության գրքի մեջ. հատկապես հայ ժողովրդին վիճակվում է այժմ ապրել իր գոյության գերագույն, ամենապատասխանատու շրջանը:

Հասկանալի է ինքնին, որ հայ ժողովուրդը պատերազմ է մտել վերին աստիճանի լարված և առանձին թափով: Հասկանալի է, թե ինչու հայ ժողովուրդը՝ բանվորները, կուլտնտեսականները և մտավորականությունն առանձին ուժով պատասխանեց կուսակցության կոչին՝ մղել հաղթական պատերազմ: Հասկանալի է, թե ինչու հայ երիտասարդությունը բուռն թափով մղվեց ու գնաց ռազմաճակատ, իսկ թիկունքում աշխատող մասսան կրկնապատկեց, քառապատկեց իր օգնությունը ռազմաճակատին: Բարձրացավ ալիքը ժողովրդական հայրենասիրության և այժմ քանի գնում, այնքան լցվում է նա ծովի պես: Ժողովրդի խորին իմաստությունն ու անխաբ բնազդը հենց առաջին

օրից՝ երբ ֆաշիստական Գերմանիան սպառնաց Սովետական Միության նրան ցնցեց մինչև հոգու խորքը և ոտքի կանգնեցրեց: Կատարվեց զարմանալի զուգադիպությամբ թե պատահականությամբ հայ ժողովրդին դարերով ծանոթ գոյության կամ բնաջնջման կռվի մի այլ մեծ օրինակը: Սովետական Միությունն այսօր մղում է մի այդպիսի դաժան պատերազմ, ուր վճռվելու է մարդկության ապագայի խնդիրը: Անօրինակ է այս պատերազմն իր ծավալով, իր նպատակներով, իր կատեգորիկ, հիմնական ձգտումներով, այն է վերջ տալ իրար — կամ ֆաշիստական Գերմանիան, կամ Սովետական Միությունը: Եվ քանի որ հայ ժողովրդի գոյության խնդիրը կապված է Սովետական Միության գոյության խնդրի հետ՝ նրա մասնակցությունն այս պատերազմում բացառիկ է և աննախընթաց: Երբեք հայ ժողովուրդն այսքան մոտ չի զգացել իր հետ ապրող այլ ժողովուրդների մասնակցության, հաղթանակի կամ պարտության խնդրի սրությունը, հրատապությունը: Ինչպես ամեն մի սովետական ժողովուրդ, թե՛ ռուս ամենից առաջ և ամենից ավելի հայ ժողովուրդը, այս պատերազմում տեսնում է իր ամբողջ կյանքի, իր պատմության, իր գոյության գերագույն լուծումը:

Հայ ժողովուրդը ռազմաճակատ է ուղարկել իր մարմնի, իր սրտի ամենաթանկ մասը — իր երիտասարդությունը, որը մյուս եղբայրակից ժողովուրդների բանակների հետ խառն և երբեմն առանձնակի միավորումներով այժմ մարտեր է մղում կռվի ամենապատասխանատու ուղղություններում: Թե անհատական կռվի դեպքերում, թե բանակային զորամասերով հայ ժողովուրդը ցույց տվեց, որ նա աճել է իբրև ռազմական ֆիզուր: Հայ մարտիկը կատարելապես տիրապետում է ժամանակակից ամենաբարդ զենքերին, հմուտ է ռազմական տակտիկային, հայկական զորամասերն առանձին սեկտորներում դեմառդեմ կռվում և ջախջախում են գերմանական գոված դիվիզիաներին, հայկական զորամասերը ժամանակակից առաջնակարգ բանակներից են:

Ո՛չ, հայ ժողովուրդը կռվող ժողովուրդ է: Մեծ հայրենական պատերազմի դյուցազներգության մեջ առաջին տեղերից պիտի բռնեն նաև հայ հերոսները, որոնց անունները շարունակ արձանագրվում են ռազմական տեղեկագրությունների մեջ: Ռազմական թղթակիցները հաճախ են նկարագրում հայ մարտիկների սխրագործությունները: Այդ նկարագրությունների մեջ պարզ գծագրվում են խիզախ, հնարամիտ, կամային մարտիկի անձնուրացությունն ու գիտակցությունը: Ահա Պատրիկ Գազազյանը, Օդերի բազեն, որ անվախորեն մխրձվում էր թշնամու շարքերը և ահ ու սարսափ գցելով խուճապի մատնում նրանց: Նա կռվեց մինչև իր արյան վերջին կաթիլը... Ահա Արզամ Պետրոսյանը, անձնվեր քաղաքական ղեկավարը, որ ընկնելով ֆաշիստական գերության մեջ և կրելով մարմնի վրա գազանային խոշտանգումներ, ստիպված լինելով փորել իր գերեզմանը, բայց հնարամտությամբ ու քաջությամբ խլելով ռումբը՝ նետեց իր

գերիշների վրա և ազատվելով վերադարձավ իր զորամասը: Ահա մայոր Մամբրե Գևորգյանը, որ անվեհերության և քաջության համար պարգևատրվեց Կարմիր Դրոշի շքանշանով: Ահա Սերգեյ Գրիգորյանը, շարքային բանակային, որի հրացանը վնասվելուց հետո հանեց գոտկի կացինը և հարձակվելով թշնամու վրա բարձրացավ նրանց տանկը՝ ոչնչացրեց նրա անձնակազմը: Ահա մայոր Նիկոլայ Թումանյանը, որը կռվեց նախ Ֆինլանդիայի պատերազմում և իսկույն շարունակեց ներկա պատերազմով: Գերմանական ֆաշիզմի դեմ կռվելով նա ևս արժանացավ Կարմիր Դրոշի շքանշանին: Մայոր Լևոն Դարբինյանն իր զորամասը վարելով թշնամու վրա խիզախ գրոհով ջախջախեց նրան, դաշտում փռելով նրանցից 400 զինվոր ու սպա: Կապիտան Մաթևոս Մադաթյանն Արևմտյան Ուկրաինայի և Արևմտյան Բելոռուսիայի ազատագրման մասնակիցը՝ Հայրենական այս պատերազմում պարգևատրված է Կարմիր Դրոշի շքանշանով: Լենինգրադի մատույցներում, ուր գործում էր կամավոր գնացած 11 մարտիկների մի խումբ, զորամասի հրամանատար Գասպարյանը՝ Լենինգրադի համալսարանի ֆիզիկական ֆակուլտետի ասպիրանտն իրեն ցույց տվեց իբրև իսկական հերոս: Չնայած թշնամու գերազանց ուժերին՝ քաջերի մի խմբով 30 ժամ շարունակ դիմադրեց: — «Փամփուշտը վերջանալու վրա է» զեկուցեցին նրան: — «Կրակել միայն իմ ազդանշանով» — հրամայեց Գասպարյանը: Եվ փամփուշտը խնայելու համար արի հրամանատարը նեղը լծող թշնամուն մոտ թողեց 150 — 200 քայլ և նրա մարտիկները դիպուկ հարվածներով հնձել սկսեցին նրանց: Կատաղած ֆաշիստները մրրկային կրակ թափեցին քաջերի փոքրիկ խմբի վրա իրենց գնդացիներից և ավտոմատներից: Մարտիկները իրար հետևից ընկան, բայց և ոչ մեկը չէր մտածում մի քայլ անգամ նահանջել: Գասպարյանը մնաց մենակ: Մեկը մինչև ատամները զինված մի քանի հարյուր հոգու դիմաց: Գասպարյանի փամփուշտները հատան: Այն ժամանակ նա քաշեց վերջին նռնակը, և հենց այն է՝ թշնամիները պետք է բռնեին նրան պայթեցրեց ինքն իրեն: Լավ է հերոսի մահը, քան գերու կյանքը:

Գասպարյանը եզակիներից չէ: Անվերջ հիշվում են նման հերոսների անունները հաղորդագրությունների մեջ:

Անցյալ տարի հերոսական մահով պսակեց իր անունը և իր ժողովրդի պատիվը բարձրացրեց գնդապետ Զաքիյանը: Նա մասնակցեց ռումինական 18-րդ հետևակային և գերմանական 170-րդ և 47-րդ դիվիզիաների ջախջախմանը: Թշնամին մտածում էր հանկարծակի հարված հասցնել: Եվ ահա ռազմաճակատի հայկական և այլ զորամասերի գրաված բնագծերի վրա եկավ 100 տանկանոց մի գրոհ: Մերոնք հետ մղեցին այդ գրոհը: Հայկական զորամասերը գնդապետ Զաքիյանի ղեկավարությամբ հարվածեցին թշնամուն: «Բանակի այլ զորամասերի հետ, — գրաված էր Պաշտպանության ժողովրդական

կոմիսարիատի ուղարկած հեռագրի մեջ, — հայկական մարտիկներն անմիջապես ջախջախեցին հակառակորդին, և նա կռվի դաշտում թողեց 47 տանկ»։ Ֆաշիստները խուճապահար փախան կռվի դաշտում թողնելով 120 հրանոթ, 10 ականանետ, մեծաքանակ զենք ու ռազմական հանդերձանք։ Մարտում թշնամին կորցրեց 6500 մարդ սպանված, վիրավոր և գերի։ Այդ մարտերում հատկապես աչքի ընկան և հրամանատարության կողմից պարգևատրման են ներկայացված կապիտան Հակոբյանը, որն անձամբ ղեկավարում էր տանկային գրոհին տրված հակահարվածը, քաջարի Հովհաննիսյանը, կարմիրբանակային Ղամբարյանը և շատ շատերը։ Թշնամու ականների պայթյունների մեջ Ղամբարյանը վտանգելով իր կյանքը՝ վերականգնեց կապը։ Վիրավոր մարտիկը կապեց իր վերքը և մնաց շարքում։ Երկրորդ անգամ կապը խզվեց, երկրորդ անգամ կապը ուղղելիս վիրավորվեց Ղամբարյանը, դիմացալ։ Մերոնք հաղթեցին։ Սակայն թշնամին չէր զսպվում։ Չէր հաշտվում պարտության հետ։ Մի քանի օր հետո նա նետեց նորանոր ուժեր. սկսեց մրկային կրակով գնդակոծել մերոնց դիրքերը։ Գնդապետ Զաքիյանը ինչպես միշտ առաջ էր նետվում։ Հրետանային արկերն ու ականները պայթում էին նրա շուրջը։ Եվ ահա մի ական պայթեց նրա մոտ, և նա ընկավ։ Մարտիկներն ու հրամանատարները ձեռքերի վրա բարձրացրին վիրավորին, որ տանեն ապահով տեղ։ Գիտակցությունը դեռ չկորցրած նա շարունակում էր հրաման տալ. «Ուժեղացրեք հրետանու կրակը»։ Սիմեոն Զաքիյանը պսակեց իր անունը անթառամ փառքով. նա պաշտպանեց հայ ժողովուրդին, նրա հայրենիքն ու պատիվը։ Սիմեոն Զաքիյանն իր կյանքը դրեց համայն մարդկության ազատության գործին։ Փառք նրան։ Քաջարի գնդապետի մարմինը Հայաստան ուղարկելիս հայ մարտիկները միտինգում երգվեցին նրա վրեժը լուծել ֆաշիստներից։ Հայ ժողովուրդը, Կոմունիստական պարտիան և կառավարությունը մեծաշուք թաղման հանդեսով պատվեցին պանծալի հերոսին։ Նրա թարմ շիրիմի վրա կբարձրանա նրա արձանը։

Ծավալվում է և սաստկանում համաշխարհային մրրիկը, երկիրը փախչել է ուզում տեղից, հազարավոր հրանոթների որոտներից, միլիոնավոր բանակների ոտնադոփերից։

Ամբողջ լուսավոր մարդկությունը կանգնած է երկընտրանքի առաջ կամ մարդկային կյանք, կամ մահ։ Եվ հայ ժողովուրդը, ազատության այդ հին մարտիկը, այդ Հայկը, Դավիթը վեր է կացել իր կյանքի ու մահի կռիվը տալու ընդդեմ նոր Բելի և Մըսրա Մելիքի։

Մենք ներկա ենք այս րոպեիս մի այնպիսի ճակատամարտի, որի նմանը չի տեսել և չէր կարող երևակայել հին պատերազմների պատմությունը։ Բազմամիլիոն բանակներ կանգնած իրար դեմ վճռում են համաշխարհային ճակատագրական խնդիրներ։ Կարմիր Բանակը Ստալինգրադից և այլ ճակատամասերից

անցավ հոյակապ մի հարձակման, որի հետևանքները ահագին են: Հայ ժողովրդի բանակներն այդ մեծ հարձակման գործում բերում են իրենց մասնակցությունը: Սա հաղթության հարձակումն է, մարդկության ազատության հարձակումը, և հայ ժողովուրդը մասնակցում է մարդկության ազատագրության մեծ գործին: Սա խորացնում է, մեծացնում է նրա դերն ու նշանակությունը:

...Սովետական իշխանության քսանհինգամյակին, նրա հաղթանակի տարեդարձին, սովետական ժողովուրդները, ավանգարդը համայն աշխարհի ազատամարտող ժողովուրդների, այսօր իր կուրծքն է դեմ արել արյունռուշտ ֆաշիզմին և կրելով ամենամեծ հարվածը՝ վերադարձնում է ջախջախիչ պատասխան հարվածով: Հեռու չէ մարդկության ազատագրության օրը: Ֆաշիզմի դատավճիռը կարդացված է: Կործանիչ, բնաջնջող, ստրկացնող, միջնադարյան հակամարդկային, խավարամիտ սիստեմը չպիտի ապրի, նա դատապարտված է մահվան իր ծնունդից իսկ: Նա հակառակ է քաղաքակիրթ մարդկության ամենատարրական հասկացողություններին: Ֆաշիզմի դեմ բողոքում և կռվում են սովետական ժողովուրդներից բացի այնպիսի երկրներ և կառավարություններ, որոնք իրենց սիստեմով խիստ տարբեր են սովետական սիստեմից: Ֆաշիզմն իր դեմ լարեց և միացրեց համայն աշխարհի տարբեր պրոգրեսիվ և ազատասեր ժողովուրդներին ու կառավարություններին: Ֆաշիզմի դեմ են դուրս եկել Սովետական Միության կողքին Մեծ Բրիտանիան, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգները և ողջ եվրոպայի ֆաշիզմի զավթած, բայց չնվաճված երկրները: Այս մեծ ազատագրական պատերազմում հայ ժողովուրդը պատվով և հերոսաբար կատարում է իր պարտքը իր պատմական հայրենիքի՝ Հայաստանի, իր ընդհանուր հայրենիքի՝ Սովետական Միության և համայն աշխարհի լուսավոր մարդկության առաջ:

ԳԻ ԴԸ ՄՈՂԱՍԱՆ — «ՄԱՂՄՈՒԱԶԵԼ ՖԻՖԻ»

Ինը պատմվածքներ են փոքրիկ ժողովածուի մեջ¹, որ վերաբերում են ֆրանս-պրուսական պատերազմի դեպքերին: Նշանավոր նովելիստը կենդանի գույներով պատկերում է 1871 թվի ֆրանս-պրուսական պատերազմում պարտված, բայց չնվաճված ֆրանսիական ժողովրդի ոգին՝ նրա զավակների միջոցով:

Թարգմանական նյութի ընտրությունը մի փոքր աննպատակահարմար է եթե աչքի առաջ ունենանք մեր ներկա մոմենտի հանգամանքները:

Որքան որ անհրաժեշտ են և միանգամայն մեր օրերի հոգեբանության հարմար են «Մաղմուազել Ֆիֆի»-ն, «Միլոն հայրիկ»-ը, «Մենամարտ»-ը,

«Խենթ կին»-ը, և այլն, նույնքան կարելի էր չգետեղել «Գերիներ»-ը և «Վալտեր Շնաֆսի արկածը»:

Վերջին երկու պատմվածքների մեջ, որ անթերի են իբրև գեղարվեստական երկեր, իջեցնում են տոնը մեր ներկա մոմենտին անհարմար մի փոքր զավեշտական նկարագրությունները, որ Մոպասանը մտցրել է այդ պատմվածքներում:

«Մադմուազել Ֆիֆին» գերմանական օկուպանտների լաիրշ ու վայրագ օրգիայի մի պատկերն է: Մոպասանը ռեալիստ ճշմարտացիությամբ տվել է պրուսական գոռոզ ու վայրենի սպաների զվարճություններն ու խրախճանքը օկուպացված երկրի կանանց հետ: Ռեալիստը չի խնայել ֆրանսիացի թեթևաբարո կանանց, նրանց բերել է պրուսական սպաների մոտ որոնց ծախում են նրանք իրենց մարմինը: Մյուս կողմից սպաները արհամարհանքով այդ բանն ընդունում են իբրև բնական բան և իրենց արժանի մի ծառայություն պարտված երկրի բնակչուհիների կողմից:

Պատմվածքում գրված է նախ այդ ոչ պատվաբեր խրախճանքը, որի ժամանակ ֆրանսիացի կանայք իրենց դնում են ստոր վիճակի մեջ: Սակայն դա երևույթն է: Նրանք հանդուրժում են խրախճանքի նվաստացուցիչ կատակները, համբույրները, սակայն երբ պրուսական սպան վիրավորում է Ֆրանսիայի ժողովրդի պատիվը, ազգային ինքնասիրությունը, հպարտությունը՝ ծախված կինը ծառանում է նրա դեմ և սպանում նրան: Պատկերը միանգամայն փոխվում է: Պատմվածքը հենց դրանով դառնում է ավելի հուզիչ և իրական:

Ազդու կերպարանք է Միլոն հայրիկը, որ իր արտաքին հիւս հնազանդ երևույթի տակ թաքցրել է երկաթի սիրտ և վրեժխնդրության կրակ: Նա ծածուկ սպանում և թաքցնում է պրուսացիներին և երբ բռնվում է՝ արժանապատիվ հպարտությամբ և անվախ ատելությամբ պատմում է պրուսական զինվորական դատարանի առջև իր սպանությունները և անվախ ընդունում մահապատիժը: Միլոն հայրիկը շատ է հիշեցնում մեր ներկա պատերազմի օկուպացված վայրերի բնակչության բազմաթիվ ներկայացուցիչներից մեկնումեկին: «Մենամարտը» նույնպես ներկայացնում է վրեժխնդրության ցասումի պատկերը: Իրեն ծաղրող պրուսակին խիստ ծեծի ենթարկողը մի սովորական ֆրանսիացի քաղաքացի է, որ չի կարողանում հանդուրժել ծաղրը և ենթարկվում է մահվան վտանգի, բայց պաշտպանում է իր ազգային արժանապատվությունը:

Անտառապահի մի հասարակ աղջիկ գտնում է իր մեջ այնքան վճռակա-նություն և համարձակություն, որ հնարամիտ կերպով նկուղում փակում է պրուսացիներին, մինչև կանչել է տալիս քաղաքի աշխարհագրականներին, որ գալիս են և գերում նկուղում փակվածներին: Մոպասանն այստեղ չի մնացել իր նյութի քաղաքական շրջանակներում, նա կոմիկ և բավական ծիծաղելի կողմե-րով է պատկերում նաև այդ գերողներին ստեղծելով մի զվարճալի պատմություն:

Նույն կարգի պատմվածքներից է նաև «Վալտեր Շնաֆսի արկածները»: Այստեղ ևս հեղինակը մտել է արվեստի օբյեկտիվ սահմանների մեջ, որով պատմվածքը դառնում է նույնպես զվարճալի: Պրուսացի Շնաֆսը մոտենում է ֆրանսիական դղյակին և լուսամուտից տեսնելով տապակած միսը գայթակղվում է ներս մտնելու, բայց միաժամանակ իբրև վախկոտ զգուշանում է: Իսկ ներսում ընթրող սպասավորները պատուհանից դուրս նայելով և տեսնելով Շնաֆսի սաղավարտը՝ իրենք են վախենում նրանից: Վախկոտ Շնաֆսը սակայն հաղթում է՝ հանկարծ վախից և սովից դրդված ներս է ընկնում դղյակը: Իրարանցում ու խուճապ է առաջ գալիս դղյակում, այնտեղից փախչում են:

Վրա են հասնում ֆրանսիացիները և բազմությամբ գրոհելով մի հատիկ վախկոտի վրա (իրենք էլ բավական ազդված այդ դեպքից)՝ և գերում են նրան:

Սրտառուչ է «խենթ կինը», որին գերմանական սպան ստիպում է անկողնից վեր կենալ և գնալ զբոսանքի: Կինը չի հնազանդվում — նա հոգեկան ցնցում ստացած մի անբախտ էակ է — և նրան տանում են:

Հայտնի չէ թե ինչպես էին վարվել նրա հետ, միայն նրան գտնում են դռակի վրա, ցուրտ և ամայի անտառում: Հետո գայլերը կերել էին նրան:

Մյուս պատմվածքները լրացնում են ֆրանս-պրուսական պատերազմի նյութերը կազմող պատմվածքների շարքը: Մոպասանի այս փոքրիկ երկերն իրենց բոլոր կողմերով հետաքրքրական են: Նախ դրանք շատ արժեքավոր նյութ են մեր ընթերցողների համար, որովհետև դրանց մեջ պարզ կերպով պատկերվում են հին օրերից դեպքեր, որ շատ են նման մեր օրերի անցուդարձերին: Դրանք գերմանա-պրուսական բանակների վայրագ ոգու պատմությունն են: Նրանց սերունդը — ֆաշիստական նոր բանակը ոչինչ չի պակասեցրել իր պապերի հատկություններից, այլ՝ ընդհակառակը՝ ծայրահեղորեն թանձրացրել է բոլոր այլանդակությունները: Մոպասանը շատ սուր դիտողությամբ որսացել է այդ պրուսական ռազմաշունչ ոգին, նրա գազանային բնազդները, նրա ավերիչ մղումները, արհամարհանքն ու ծաղրը դեպի այլ ժողովուրդները, մանավանդ պարտվածները: Մյուս կողմից հրաշալի գույներով նկարում է օկուպացված, բայց ոչ հնազանդված ազատասեր պարտվածի բուռն ցասումն ու վրեժխնդիր գործերը: Ոչինչ չի մնում ասելու Մոպասանի արվեստի մասին: Նա այս փոքրիկ պատմվածքներում հաղթահարել է իր երբեմնի նատուրալիզմը և մտել է մարդկային ռեալիզմի խորքերը, տվել է կյանքը իր ներքին աշխարհով, տվել է մասնակցելով իր հերոսների ապրումներին:

Թարգմանությունը գերծ չէ լեզվական անհարթություններից. «առավոտը նրանց մեռած էին գտնում դաշտում, որևէ բակի ցանկապատի մոտ, փոսի մեջ, նրանց ձիերը նույնպես պառկած էին (չկա՛ լինում) ճանապարհի վրա», էջ 47: Անհարթ է «...բայց ոչինչ չիմացան: Բայց մի առավոտ», էջ 47. «դեմքի վրա թրի

հարվածով բացված մի վերք» — սխալ չէ, բայց գերադասելի է այստեղ գործածել հարվածից, էջ 47 «Նրան չորս զինվորներով շրջապատված կանգնեցրին... սեղանի առջև»: Անհարթ է նույնպես: Թերևս լավ է շրջապատած, էջ 48 «Զին թշուժ էր աչքերը չորս բաց արած» — ձիու համար այս ձևը հարմար չէ, պետք է լինի «լայն բաց արած»: Մանավանդ որ աչքերը չորս բաց անելը առհասարակ ֆիզիկական իմաստով չէ որ գործ է ածվում, այլ ավելի հոգեբանական: Էջ 53: «Առաջին անգամ լինելով տեսնում էր պրոսագիներին» լինելովն ավելորդ է, էջ 60: «Նա բարձրահասակ էր, սեղմված համազգեստի մեջ» — պարզ չէ, որ ինքն էր սեղմված, ոչ թե հագուստը:

Աչքի առաջ ունենալով ֆրանսիական լեզվի և ոճի առանձնահատկությունները, պետք է հասկանալի լինի վերոհիշյալն և դրանց նման թերությունների անխուսափելիությունը, որ սակայն տեղի չէին ունենա, եթե ավելի երկար ժամանակ մշակվեր թարգմանությունը:

Գրքի տպագրությունը և արտաքին ձևավորումը, մանավանդ պատկերազարդումները (Լ. Գ. Գենչ) շատ հաջող են:

ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՆԱԿԸ ԵՎ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՆ

Կարմիր բանակը անմասն չէ կուլտուրայի բարիքներից: Ընդհակառակը Կարմիր բանակը լայնորեն օգտվում է նրանից: Այդ օգնությունը չի կրում պատահական բնույթ, անհատական ձեռնբեղոթյան կամ ինքնահոսի ձևով: Կարմիր բանակին հաղորդակից է արվում կուլտուրական կյանքին պետական կազմակերպված ձևով և շատ որոշ ու մշակված ծրագրով:

Ահագին թվով թատրոնները, ակումբները, գրադարանները, էստրադները, համերգները և այլ գրականության ու արվեստի լայն ցուցադրումը Կարմիր բանակի առօրյա կենցաղային մատակարարումն է:

Սա հանրաժանութ փաստ է, որ ի մոտո ծանոթը դյուրությամբ կնկատի և կհամոզվի:

Այդպես չէ մեր թշնամու — ֆաշիստական Գերմանիայի և այլ իմպերիալիստական պետությունների զորքի վիճակը:

Այնտեղ, նրանց զորքը վարժեցնում են ավտոմատիկական, անհոգի դիսցիպլինային: Այնտեղ զինվորը իրավունք չունի մտածելու, զգալու, անդրադառնալու և շատ բաներ հասկանալու: Նա կույր գործիք է զինվորական հրամանատարության տրամադրության տակ: Ուստի և Գերմանիայում, մերինի հակառակ, զինվորին հեռու են պահում կուլտուրայից:

Մեզանում Կարմիր բանակը սերտորեն կապված է գրականության և արվեստների հետ: Ահագին գրադարաններ մեր բանակին մատակարարում են ռուս և այլ երկրների գրականությունը: Կարմիր բանակայինը շատ ուշադիր ընթերցող է, ջերմ հանդիսատես և թանգարանների ջանադիր այցելու: Ընդհանուր, պարտադիր ուսումը, մասնագետների և կրթված երիտասարդության ներկայությունը Կարմիր բանակում, միանգամայն հասկանալի են դարձնում այն ջերմ կոնտակտը, որ կա գրականության, արվեստի և բանակի մեջ:

Մեր բանակայինները պահանջում են և կարդում են բոլոր կլասիկները՝ թե ռուս և թե օտարազգի: Նրանց համար չկան անհասկանալի գրքեր: Սա, իհարկե, որոշ բացառությամբ: Բայց նկատելի է, որ բանակայինները ձգտում են շատ կարդալու և շատ նոր բարձր գրականություն ձանաչելու: Անգամ Հայրենական այս մեծ պատերազմը, որ կլանել է բանակայինի ողջ ուշադրությունը՝ չի կտրել նրան՝ ոչ թատրոնից, ոչ էստրադից, ոչ գրականությունից և ոչ էլ այլ գրականության և արվեստի բարիքից:

Երբեք բանակայինները այսքան չէին գրել բանաստեղծություններ, պատմվածքներ, ինչպես այս օրերին:

Ես հաճախ եմ գրուցել, գլխավորապես վագոնների մեջ, ուր հնարավորություն և ժամանակ կա ձանաչելու մեր բանակի հրամանատարներին՝ մեր հրամկազմի ներկայացուցիչների հետ: Ինձ միշտ դուր է եկել այդ զինվորականների հետաքրքրությունը դեպի գրականությունն ու արվեստները, ապա և նրանց ինքնուրույն և շատ խոր ըմբռնումը նման խնդիրներում:

Մի երեք տարի առաջ ես և Նաիրի Զարյանը հյուր հրավիրվեցինք ռուս գրող Նովիկով-Պրիբոյի՝ մոտ: Սիրալիի հյուրընկալը մեզ հրավիրել էր ընթրիքի՝ մի փոքր ուշ ժամ նշանակելով: Մենք չհասկացանք նպատակն ու պատճառը: Գնացինք ուշ և տեսանք, որ մեզանից առաջ մի խումբ նավաստի զինվորականներ են հավաքվել գրողի տանը: Մի փոքր նստելուց հետո նոր հասկացանք մեզ այսպես ուշ հրավիրելու նպատակը: Նովիկով-Պրիբոյը մի ֆիլմ էր գրել ռազմանավի անձնակազմի կյանքից և որովհետև աչքի առաջ ուներ, որ ներկա ռազմանավի վրա շատ բան փոխված է, ուստի և հրավիրել էր նավային հրամանատարների և նավաստիների՝ նրանց օգնությամբ հաղթահարելու նոր ռազմանավի տեխնոլոգիան և հազար ու մի նոր պարագաներ: Նովիկով-Պրիբոյը չէր կամեցել ինձ և Զարյանին ծանրաբեռնել իր ֆիլմի ընթերցանությամբ և քննադատությամբ՝ ուստի մեզ ազատ պահելու համար այդ «ձանձրալի» գործից ուշ ժամ էր նշանակել ընդունելության:

Սակայն մեր գնալը, թեև մի փոքր ուշ, անհետաքրքրական չեղավ մեզ համար: Նովիկով-Պրիբոյը, որ արդեն կարդացել էր իր նոր ֆիլմը նավայինների մոտ, հիմա լսում էր նրանց քննադատությունն ու դիտողությունները: Խոսեցին

համարյա բոլորը՝ հերթով: Նրանք խոսում էին հանդարտ, կիրթ ինտոնացիայով, լուրջ լուսաբանություններով և շատ սրամիտ, կասեմ սալոնական հուժկո ու տակտով: Նրանք դիտողություններ էին անում ոչ միայն նավային տեխնոլոգիայի վերաբերյալ խնդիրների մասին: Ամենից հետաքրքրականը մեզ համար այն գրական-գեղարվեստական քննադատությունն էր, որին ենթարկեցին նավայինները Նովիկով-Պրիբոյի ֆիլմը: Մեր որոշ քննադատներին չէր խանգարի այդքան հասկանալ և քննադատել գրական կամ կինո-դրամատուրգիական մի երկ: Նավայինները՝ թե ավագ և թե կրտսեր՝ զարմանալի տակտով, հուզիչ անկեղծությամբ և բարեկամական զգացմունքով միանգամայն բացասաբար արտահայտվեցին ֆիլմի մասին, միաժամանակ նշեցին թույլ տեղերը շտկելու նոր միջոցները և խորհուրդ տվին ֆիլմը նորից գրել: Նրանց նշած թերությունները փաստական էին և միանգամայն համոզիչ, կոնկրետ էին մինչև վերջին մանրամասնությունները և օգտակար իբրև օժանդակություն: Եվ վերջապես ամենագլխավորը՝ նրանք համոզեցին հեղինակին իր սխալների մեջ և մազ անգամ չվիրավորեցին նրա հեղինակական ինքնասիրությունը: Այն աստիճան, որ հեղինակը մատիտը ձեռին նշեց բոլոր դիտողությունները, նոր հարցեր տվեց ինքը, թե այլևս ուրիշ ինչ դիտողություններ ունեն ունկնդիրները և վերջը հայտարարեց. «որ այդպես է՝ ես ֆիլմը նորից կգրեմ»:

Բարեկամական, ընկերական ջերմ մթնոլորտը միանգամայն թև էր տալիս հեղինակին՝ թեկուզ անհաջող ֆիլմի փաստի առաջ և նա լցված նոր գործի ոգևորությամբ՝ շատ գոհ էր և ուրախ: Իսկույն ընթրիք տվին, և սկսվեց ռուսական սրտաբաց խնջույքը: Նավայինները շատ կիրթ, կենսուրախ և հաղորդակից երիտասարդներ՝ սկսեցին ուրախանալ, կատակել և գրողի բնակարանը լցնել այնպիսի բարեկամական մթնոլորտով, որ մարդու սիրտը բացվում էր:

Ես նայում էի այդ նավայիններին, որոնք խոսում էին գրականության մասին և չէի դադարում միաժամանակ մտածելուց, որ այս մարդիկ հրամանատարներ են այնպիսի դրեֆնոտների և հաժանավերի, որոնց հրանոթների որոտից երկիրը կոռոզա և նավեր կձեղքվեն: Ո՛ր այս մարդկանց արձակած տորպեդները և ուր այս նրբաճաշակ գրական քննադատությունը:

Սակայն այդպես է մեր Կարմիր բանակը: Նա կտրված չէ կուլտուրայից, այլ օրգանապես կապված է երկրի կուլտուրայի հետ: Ասենք այդ երկիրը և նրա կուլտուրան իրենն են և իր ստեղծագործությունը:

Ինձ շատ է պատահել վագոնների մեջ ընկերակցել մի որևէ բարձրաստիճան կամ կրտսեր զինվորականի: Նրանք շատ հեշտությամբ մտերմանում են՝ երբ իմանում են, որ ծանոթանում են գրողի հետ: Գրականությունը ուրախացնում է նրանց: Խոսելով գրականության մասին, նրանք մի տեսակ թթևացնում են իրենց մեջ կուտակված մտքերն ու ապրումները: Տեսնում ես, որ նախ նրանք

շատ են կարդացած և կարդացել են ընտիր գրքեր, տեղյակ են գրական նորություններին, նոր հեղինակներին, նրանց լույս ընծայած նոր հատորներին, որ նրանք փնտրում են այսինչ հատորը և շատ ցավում են որ ձեռք չեն գցել: Կամ հենց իրենց ձեռքին կտեսների որևէ այդ օրերին աղմուկ հանած գրքի որևէ հատորը: Մեկ անգամ մի հրամանատար հարցուփորձ անելով իմ նոր գրելիք մի դրամայի մասին, խորհուրդ էր տալիս անպատճառ կարդալ մի քանի ժուռնալներ, որոնց մեջ զետեղված էին նրա ասելով շատ կարևոր նյութեր իմ դրամայի մի քանի առանձնահատկությունների համար:

Մի անգամ էլ մի զինվորականի հետ, որ գրականությամբ շատ հետաքրքրվեց՝ ես ունեցա շատ հետաքրքրական զրույց: Մենք պարզեցինք, որ գրականությունն ու արվեստը շատ մոտ են ռազմագիտական արվեստին: Սա չէր վերաբերում դեռ դրամատուրգիային և ռազմական մարտի նմանություններին իր տակտիկայով, «դիսլոկացիայով» և հարձակման ու պաշտպանության ստրատեգիական պլաններով: Մենք խոսում էինք ներքին, հոգեկան աշխարհի նմանությունների մասին: Թե գրականությունն ու արվեստը և թե ռազմական արվեստը գործ ունեն մարդկային կյանքի հետ: Մարդն է երկուսի էլ առարկան՝ նրա հոգեբանությունը, նրա ձգտումները, նրա պայքարի պահանջը, նրա հարձակողական և պաշտպանողական ոգին:

Մենք խոսում էինք այն մասին, որ թե գրականության և արվեստի և թե ռազմական գործի մեջ հոգեբանությունը մեծ դեր է կատարում: Որ հրամանատարը գործ ունի մարտիկների հոգեկան աշխարհի վիճակի հետ, որ նա հոգեբան պիտի լինի: Մենք խոսում էինք նաև այն մասին, որ ռազմիկը արվեստի պրիոմներով է կռվում, որ նա դրամատուրգիական ընթացքներ ունի՝ հանգույց, գործողության աճում, պերիպեդիա, կուլմինացիա, վախճան...

Զինվորականը պետք է լավ ճանաչի պատմությունը, ներկա կյանքը, հասարակությունը, սոցիալական խնդիրներ, մարքսիզմ, լենինիզմ: Որ հիմա մեր պատերազմները մարքսիստական, լենինյան են, այսինքն բարդ հասարակական երևույթներ, որ պետք է ճանաչես և հետո գործ ունենաս հետը:

Ահա այս է եղել և սրա նման շատ զրույցներ, որ ես անձամբ ունեցել եմ կարմիր բանակային հրամկազմի ներկայացուցիչների հետ:

Գալով կարմիր բանակային մասսային, որին միշտ գրողներս այցելում և հանդիպում ենք ակումբներում, զորանոցներում՝ միշտ աչքի է զարկել այն բացառիկ ուշադրությունը և սերը դեպի գրական ելույթները, երգը, արտասանությունը, գրականության մասին քննադատական խոսքը և այլն: Կարմիր բանակայինները ձգտում են ոչ միայն կարդալ, լսել և ստեղծագործել: Հայրենական մեծ պատերազմը ծնել է բազմաթիվ բանակային բանաստեղծներ, որոնք իրենց ստեղծագործություններն ուղարկում են թերթերին, ամսագրին և

անձամբ այս ու այն գրողին: Ոչ թնդանոթը, ոչ օդային կռիվները, ոչ ձմեռվա ցուրտը, ոչ մահվան մոտիկությունը չեն կոտրել կարմիր բանակայինի ոգին գրականության և արվեստի մեջ: Մարտիկը կռվում է և շարունակում ձգտել կուլտուրային: Գազանատիպ, անասնաբարո գերմանական զինվորին մենք հակադրում ենք կուլտուրական կարմիր բանակայինը: Ֆաշիստական Գերմանիան կարծում էր, թե կհաղթի գազանը, որ ոչ մտածում է, ոչ զգում, այլ հոշոտում: Բայց մենք ապացուցեցինք, որ հաղթում է կուլտուրական մարդը: Կուլտուրական մարդը, որ հագել է զինվորականի զգեստ: Մենք կարծում ենք և այդպես էլ գործում, որ կուլտուրան ոչ թե թուլացնում է մարտիկի թափը և դարձնում անռազմունակ, այլ, ընդհակառակը՝ կուլտուրան սրում է նրա ռազմական ունակությունները: Սա է նրա այն «հրաշքի» գաղտնիքը, որով Կարմիր բանակը իմաստնաբար կրեց նախ ֆաշիստական «կայծակնային» պատերազմի հարվածը, համբերությամբ հասցրեց գերմանացիների համար մեր սարսափելի նահանջը մինչև իր տրամաբանական վախճանի և սկսեց նրանց համար ավելի սարսափելի Հարձակումը: Սա ռազմական բարձր տեխնիկայի, բայց և բարձր, սոցիալիստական ոգու և հայրենասիրության հետևանք էր, որի մեջ դեր կատարեց նաև այն կուլտուրան, որն ունի Կարմիր բանակը:

Իր հասակի 25 ամյակը Կարմիր բանակը տոնում է աննախընթաց հերոսությամբ և հաղթանակներով:

Փնոք նրան:

ՎԱՀԱՆ ՄԻՐԱՔՅԱՆ

Վահան Միրաքյանը, որի մահվան առաջին տարեկիցն է սույն ամսի 21-ին՝ ոչ մոռանալի դեմք է մեր գրականության պատմության մեջ: «Տորք Անգեղի» և «Անուշի» հեղինակների հետ «Լավարի որսի» հեղինակը մտնում է փոքր Կովկասի լեռնային պոեզիայի տաղանդավոր եռաստեղության մեջ: Այս երեք պոետների պոեզիան յուրահատուկ է իր տեղագրական, կենցաղագրական և ոճական ազգակցությամբ: Չաթին-դադը, Լոքն ու Լավարը այս երեք բանաստեղծների ավյուն են ներշնչել, իսկ ժողովուրդը, որ ապրում է դրանց շուրջը՝ երեքի ներշնչման, թեմատիկայի, փիլիսոփայության ապրումների նյութն է և հերոսը:

Մենք դիտմամբ իրար մոտ դրինք այս երեք պոետը: Դրա գլխավոր պատճառն այն է, որ Միրաքյանը ավելի շուտ իր միակ այս պոետով կարող է մասնակցել այդ համադրության (նրա երկրորդ մեծ պոետը՝ «Եղնիկի փերին» դեռ ձեռագիր վիճակումն է): Պոետը գրված է 1898 թվին, երեք տարի առաջ «Անուշից» և իրավացիորեն գնահատված «Անուշի» հեղինակից («Սիրեցի,

Կոնո, քո անուշ երգը, թող աստված օրհնի Գուգարքի բերքը»)¹։ Բոլոր հիմքերը կան ընդունելու, որ Թումանյանը իրոք սիրեց այս պոեմը և տպավորվեց նրանով։

«Լալվարի որսը», որով Վահան Միրաքյանը մեծ ժողովրդականություն ստացավ՝ գրված է ոչ միայն նահապետական կյանքի ֆոնի վրա, այլև նրա մեջ մեծ տեղ է գրավում այդ կյանքի էթնոգրաֆիկ նկարագրությունը։ Այդ տարրը անհրաժեշտ էտապ էր նման պոեմների մեջ։ Դա արձագանքն է այն գրական ուղղության, որ Աբովյանի, Պռոշյանի և Աղայանի երկերի հիմնական յուրահատկությունն է. սյուժեն տալ բնության միջավայրով, ժողովրդի կենցաղով, սովորություններով, բարքերով և այլն։ «Անուշը» մասամբ միայն տուրք տվեց այդ ուղղության, այն էլ սյուժետային անհրաժեշտության հետևանքով (Ջան գյուլում, Համբարձման տոն)։

Այս հատկություններով ահա հանդես եկավ «Լալվարի որսը»։ Որքան էլ որ դա ստվարացնում է պոեմի բովանդակությունը՝ բայց նույնքան էլ կազմում է նրա զարդարանքն ու հրապույրը։ Եվ իրոք մեծ թարմությամբ և գունագեղությամբ են լցված պոեմի էջերը սարվորների կենցաղի, տիպերի, բնության նկարագրությամբ։ Հեղինակն ապրել, մեծացել է իր պոեմի միջավայրում։ Նա ոչ միայն լավ է ճանաչում, այլև սիրում է, ներշնչված է ջերմ զգացմունքներով դեպի իր նկարագրած աշխարհը։ Նա վարպետն է իր այդ կյանքի նկարագրությունների։ Ամենամեծ նվաճումը այս պոեմի մեջ այն է, որ բանաստեղծը գտել է իր նյութի և ձևի լիակատար ներդաշնակությունը։ Ոչ մի օտար շեշտ, եկամուտ կեղծ ձև։ Ամեն ինչ բնական ոճով ու լեզվով։ Մի առանձնահատկություն ևս, որ աչքի է զարկում, այն ներշնչված բարձր տրամադրությունն է, այն լիրիկական ջերմությունը, որով բանաստեղծը նկարագրում է իր սիրած աշխարհը և այն սերը, ուրախությունը, որ նա տեսնում է բնության և կյանքի մեջ։ Սարի պես առողջ և առնական է այդ կյանքը հագեցած պատմության շնչով, բայց կոպիտ ուժի պաշտամունքով։

Բանաստեղծը տվել է նահապետական լեռնական կյանքը։ Սոցիալական շերտավորությունը տեղ չունի այդտեղ, կամ խոր շեշտված չէ։ Չբավորն էլ ուրախ է ապրում։ Քոչը, որ նկարագրում է բանաստեղծը, միայն գեղեցկության պատկեր է, ապրուստը սիրով ու բերկրանքով է լի։ Հերոսներից Կարոն «թասիբի» համար է ավագակ դառել։ Բեզը որոշ ճնշումներ գործադրում է մարդկանց վրա, բայց այդ մարդիկ ոչ թե որոշ սոցիալական արմատից են գալիս, այլ գծովող հարևաններ են։ Այս պոեմում՝ հայ հարևաններ։ Վ. Միրաքյանը դրա փոխարեն հավատարիմ ներկայացրել է նահապետական կյանքը իր ճշգրիտ պատկերով։ Այստեղ կա մարդու կախումը բնությունից, հասարակական կաշկանդվածությունը իր իսկ ստեղծած սովորությունների, բարքի, կենցաղի կանոնների, բնության կոպիտ ուժի տիրապետության շղթաների մեջ։ Եվ իբրև պայքարող ուժ այդ միջավայրի դեմ՝ բանաստեղծը դուրս է բերել իր «դրական»

տիպերին: Դրանք զոհեր են միջավայրի, և անխուսափելի է այդ զոհի վիճակը:

Բանաստեղծը իր սյուժեին տվել է էպիկական, անգամ դյուցազներգական շունչ: Այս պատճառով էլ նրա տիպերը ինչպես և բնությունը, կենցաղի դեպքերը, «գործողությունները» ստացել են հիպերբոլիկ, հանդիսավոր կերպարանք: Խոշոր շտրիխներով է գծված որսկան Ավագի կերպարը: Նա ծնվել ու մեծացել է սարերում, մթին կիրճերում, որսորդական, աստանդական կյանքի մեջ, նա «պատժում է չարին», օգնում է անձարներին: Նա մի դաժան ասպետ է: Նրա կողքին ոչ պակաս ուժեղ կերպար է ձիագող Կարոն, այդ «Գիժը հայը», որից սարսափում են ամենքը: Բանաստեղծը այս ուժեղ և սարսափելի մարդկանց կողքին կանգնեցրել է նազելի Ալ-Վարդին, որի գեղեցկությունը մեղմացնում է այս խստաբարո միջավայրի դաժանությունը: Այնուհետև պետք է նշել այն ճշգրիտ, տիպիկ շտրիխները, որով բանաստեղծը վարպետությամբ նկարագրում է հերոսների գործերն ու կերպարները: Այս նկարագրություններն իրոք որ գեղեցիկ են իբրև անմոռանալի պատկերներ: Գոմշամարտը, սարվորների մրցությունը, կռիվը, բեգի հարձակումը սարվորների վրա, Ավագի միջամտությունը — սա լեռնային պոեզիայի շքեղ գոհարներից մեկն է: Լեռնային ասպետության ազդու պատկերը Ավագի հյուրընկալությունը վիրավոր Կարոյին, նրա և Կարոյի խոսակցության ձևերը, Ալ-Վարդի բուժական օգնությունը Կարոյին, սրանց սերը: Այնուհետև միմյանց հաջորդում են հուզիչ ու գունագեղ պատկերներ՝ սիրահարների կարոտը, նրանց եղերական բախտը, աղաթներին գերի Ավագի բռնակալ վճռի դեմ. Ավագը խոսք է տվել իր աղջկան տալ իր ընկերոջ որդուն, և այդպես էլ անում է: Կարոն փախցնում է Ալ-Վարդին և Ավագը սպանում է երկուսին իր նամուսը փրկելու համար: Այս զարհուրելի նամուսը, որ Շիրվանզադեին ու Թումանյանին ևս ստեղծագործել է տվել մի-մի նման եղերգություններ՝ բռնակալի պես հետևում է և «Լավարի որսի» հերոսներին և արյունահեղությամբ վճռում նրանց բախտը:

Մենք մանրամասն կանգ չառանք պոեմի սյուժեի վրա, որ շատ հարուստ է բազմազան պատկերներով ու դեպքերով աչքի առաջ ունենալով որ դա հանրաժանոթ է: Այս թեթև շտրիխները նպատակ ունենին հիշեցնելու միայն պոեմի բովանդակությունը:

Վ. Միրաբյանը երկարաբան է. դա ճիշտ է: Նա ընդարձակորեն է պատմում դեպքերը և ցուցաբերում է բավական մեծ անփութություն կառուցվածքի, արխիտեկտոնիկայի և մասերի ու ամբողջության փոխհարաբերության մեջ: Նա ունի ոչ հավաք ոճ ու լեզու: Ժլատ չէ իբրև կերտող: Կրկնություններ շատ ունի: Սակայն նա ունի այլ առավելություններ. թարմ ու գունագեղ նկարագրություններ, բնորոշ ու կենդանի համեմատություններ, էպիկական շունչ, էմոցիա, անմիջականություն: Միրաբյանի լեզուն և ոճը չնայած անհարթություններին

կոլորիտային է և հյութեղ: Հախուռն պատկերավորումներով հանդերձ մոնումենտալ գծերով կանգնում են մեր առաջ ասպետական Ավագը, հերոս Կարոն, եղերական Ա-Վարդը, աշուղը ինքը: Կենդանի են տրված սարվորները, բեգը, ծառաները և այլն:

«Լալվարի որսը» միակն է իր տեսակի մեջ, որ գրված է տաղանդավոր գրչով: Լեռնային նահապետական, ասպետական կենցաղը գտել է նրա մեջ իր շատ արժանավոր պատկերողին: Անցած կյանքի այդ էտապը «գրանցված է» մեր պոեզիայի մեջ բանաստեղծական բարձրությամբ, և դա Վ. Միրաքյանի մեծ ծառայությունն է մեր գրականության պատմության մեջ: «Լալվարի որսը» մեր դպրոցների մշտական ընթերցանության նյութն է. նրանով կրթվել են սերունդները: Նա սիրելի նյութ է և այժմյան ընթերցողի համար, որ կհետաքրքրվի մեր անցած էտապի բանաստեղծական պատկերներով: Քիչ գրեց Վ. Միրաքյանը, համարյա մի պոեմով հայտնի դառավ, բայց տվեց մի բազմաբովանդակ, շքեղ պատկեր, որ բավական է նրա անվան համար անմոռանալի մնալու մեր գրականության պատմության մեջ: Նա այս պոեմով դառավ մեր գրականության Դոդոնյանը: Կան այդպիսի անուններ նաև այլ գրականությունների մեջ. ինչպես Գրիբոեդովը: Դա թերություն չէ, այլ յուրահատկություն: Վ. Միրաքյանի յուրահատկությունն էլ այս միակ պոեմն է, որ սակավ չէ, այլ շատ է բավական:

ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ

Վարդան Մամիկոնյան զորավարը, մեր մեծ հայրենասերը և ստրատեգը՝ Մամիկոնյան նախարարության ամենանշանավոր դեմքն է: Նա հանդես եկավ հայ ժողովրդի կյանքի հույժ տազնապալի մի շրջանում, երբ պարսից Հազկերտ Բ թագավորը սպառնում էր ոչնչացնել հայ ժողովուրդը իբրև ազգություն:

Արդեն իսկ Հազկերտ Բ-ի նախորդները՝ Շապուհ Բ, Վռամ Դ, Հազկերտ Ա և Վռամ Ե Հայաստանը հունական ազդեցությունից հեռու և իրենց ձեռքի տակ պահելու նպատակով մեծ պատերազմներ էին մղել հայերի դեմ, վերջացրել էին Արշակունյաց թագավորությունը և Հայաստանի մեծ մասը իրենց ենթարկելով երկիրը կառավարում էին իրենց մարզպանների ձեռքով:

Հայաստանի մյուս մասը հունական ազդեցության տակ էր: Այնպես որ՝ հայ իշխանները, որ երկրի տերերն էին և միաժամանակ ենթակա պարսից և հունաց պետությունների ազդեցության, միջամտության, երբեմն նաև հարձակման ընտրում էին մերթ պարսկական, մերթ հունական օրինադրանքներ:

Հայաստանի թե՛ աշխարհագրական, և թե՛ քաղաքական պայմաններն այնպես էին, որ թե՛ հայ թագավորները և ապա հայ իշխանները հնար չունեցան

ձեռք բերելու կատարյալ անկախություն: Նախ ժողովուրդն էր սակավաթիվ պարսից ու հունաց մեծ պետությունների միջև և ապա Հայաստանի աշխարհագրական դիրքը թույլ չէր տա հասնել մի այդպիսի անկախության:

Հայ Արշակունի թագավորները, որ կռվում էին իրենց հզոր հարևանների դեմ՝ ոչ ժամանակ և ոչ էլ պայմաններ ունեցան հասունացնելու ուժեղ պետականության գաղափարը:

Պակաս արգելափակիչ հանգամանք չէր նաև այն, որ հայ նախարարների կապը իրար հետ թույլ էր: Նրանք չունեին բարձր պետականության գաղափարը և քաղաքականապես հասու չէին կազմելու մի կենտրոնացած ուժեղ պետություն:

Սակայն այս ամենը բոլորովին չի նվազեցնում այն պատմական խոշոր դերը, որ խաղացին հայ նախարարները՝ թեկուզ իրենց կիսանկախ պետության քաղաքական և կուլտուրական գործում:

Ավելին դեռ: Հայ պետության կիսանկախ դրությունը, որ միանգամ ընդմիշտ կարծես վիճակվել էր նրան շնորհիվ արտաքին շատ հզոր ազդակների, վտանգների՝ հայ նախարարները պատվով պահեցին: Հայ Արշակունի վերջին թագավոր Արտաշիրի տարագրությունից մինչև Բագրատունյաց թագավորության ստեղծումը, 456 տարի, հայ նախարարները կազմակերպեցին ժողովրդի դիմադրությունը, պարսից, արաբացոց և հունաց դեմ և պահպանեցին այդ կիսանկախ վիճակը:

Հայ նախարարությունը շատ է սխալներ գործել, հանդես բերել քաղաքական տհասություն, տվել ոչ սակավաթիվ անարժան ներկայացուցիչներ, բայց իր լավագույն մասի գործունեությունը կազմում է հայ ժողովրդի գոյության և պայքարի կարմիր գիծը:

Վարդան Մամիկոնյանի ժամանակ և նրանից էլ առաջ պարսից և հունաց պետությունները կռվում էին ոչ միայն հայերի դեմ, այլև մրցում ու կռվում էին իրար դեմ՝ ոչ նվազ մոլեգնությամբ:

Դիտելի հանգամանք է նաև, որ դարեր շարունակ Հայաստանի դեմ և նրա համար իրար հետ կռվող պետություններն անկարող եղան կամ վերջնականապես տիրել Հայաստանին, կամ իսպառ ոչնչացնել հայ ժողովուրդը, կամ ձուլել նրան իրենց մեջ, կամ իրենք միայն մնալ այդ տերիտորիայի վրա: Կիսանկախ վիճակը իբրև տիպիկ ձև, իբրև հնարավոր գոյավիճակ մնաց երկար դարեր շարունակ: Հայ ժողովուրդը կառչեց իր խստաշունչ լեռնաշխարհին, և պատմական ոչ մի արհավիրք նրան չհանեց իր երկրից:

Վարդան Մամիկոնյանը, որի կյանքի և գործունեության մասին ոչ բոլոր կողմերով և ոչ միշտ հանգամանորեն են խոսում նրա պատմագիրները՝ եղիշեն և Փարպեցին՝ այնուամենայնիվ մեզ պատկերանում է հայ նախարարների

ցանկում իբրև կենտրոնական և ցայտուն դեմք: Նրա կենսագրության թե՛ խոշոր, և թե՛ մանր փաստերից երևում է, որ նա միայն ռազմադաշտի քաջ զորավար չէր, այլև հեռատես, խորհուն քաղաքագետ, ինչպես և անձնվեր հայրենասեր:

Պահպանել Հայաստանի վերոհիշյալ չարաբաստիկ կիսանկախ վիճակը և պահպանել այդ ամեն հնարքներով և արժանապատվությամբ՝ դա ավելի տաժանելի գործ էր, քան անկախ պետության պաշտպանությունը: Վարդան Մամիկոնյանը կարողացավ այդ գործը գլուխ բերել, և մենք հետագայում կտեսնենք թե որքան մեծ եղավ նրա գործունեության նշանակությունը հայ ժողովրդի ինքնության, կուլտուրայի և բարոյական մակարդակի համար:

Վարդան Մամիկոնյանի կյանքի ու գործունեության շրջանում շատ խառն էր քաղաքական վիճակը ոչ միայն Հայաստանում, այլև Պարսկաստանում և Հունաստանում: Հայաստանի արևելյան հարևանը՝ Պարսկաստանը, որ այն ժամանակ բռնում էր Հունաստանի սահմանից մինչև Հնդկաստան, Կովկասը, Կասպից ծովը և Ուստուր, հարավային կողմից Պարսից ծոցը և Հնդկաց ծովը — բացի այն, որ պետք է դիմագրավեր իր արևմտյան հարևանի՝ Հունաստանի մրցության, մեծապես վտանգված էր հյուսիսային ազգերի արշավանքի սպառնալիքից: Ալանաց դուռը (Ռազմավիրական լեռնանցքը) և Ճորա Պահակը (Դերբենտ) այն ուղիներն էին, որտեղից սպառնում էին հոները, իսկ Ուստուր կողմից (Կասպից ծովից արևելք) անհանգիստ էին անում քուշանները:

Ոչ պակաս վտանգների առաջ էր նաև Հունաստանը: Նրան հյուսիսից սպառնում էր Աթիլան՝ հոների սոսկալի առաջնորդը, որ Եվրոպայի համար ունեցավ ճակատագրական նշանակություն:

Այս երկու ախոյան պետությունները՝ Պարսկաստանն ու Հունաստանը թեև զբաղված էին իրենց սպառնացող վտանգներով՝ այնուամենայնիվ երկու կողմերն էլ պատեհ առիթին ճնշում էին գործ դնում իրար վրա տիրապետելու իրենց միջև ընկած երկրներին և իրար թուլացնելու: Այսպես, երբ Հազկերտի նախորդ Վռամ հինգերորդի ժամանակ քուշանները հարձակվեցին, և պարսից արքան փախավ Ատրպատականի լեռները՝ հույները կանգնելով Կարին բերդաքաղաքը՝ իրենց ազդեցությունն ուժեղացրին Հայաստանի վրա այդ մասում: Հազկերտը վճռեց նախքան քուշաններին և հոներին ընկճելը՝ վերջացնել հաշիվը հույների հետ: Հարձակվելով Միջագետքի երկրների վրա՝ գրավեց Մծբինը, ավերեց քաղաքները և գյուղերը: Թեոդոս երկրորդ կայսրը Անատոլ զորավարի միջոցով հաշտություն խնդրեց Հազկերտից: Կնքվեց հաշտություն հույների համար նվաքտացուցիչ պայմաններով, և մեկը դրանցից այն էր, որ հունաց կայսրը պարտավոր էր պարսից արքային հանձնել Պարսկաստանից Հունաց երկիրն ապաստանած քրիստոնյա պարսիկներին:

Այս հույն-պարսկական հակամարտության միջև հայ ժողովուրդն էր ընկած,

որին չէր հաջողվի չեզոք մնալ: Հայերը հարկադրված էին հաբել այս կամ այն կողմին, օգնել սրանցից մեկին կամ մյուսին: Նկատելի է այն փաստը, որ Հազկերտը Միջագետք արշավելիս Հայաստանի Բագավան վայրում պահապան զորք թողեց, որպեսզի հայերը հունաց կողմը չանցնեն: Հազկերտը վստահ չէր նաև հայերի հյուսիսային դրացիների՝ վրացիների, աղվանների և հոնների վրա, որոնք կարող էին միանալ հայերին¹ և խոչընդոտ հանդիսանալ պարսից պետականության: Այս անվստահության հետ, որ Հազկերտը տածում էր դեպի հայերը՝ նա միաժամանակ չէր խորշում հայերի օգնությունից: Հայերը հատուկ զորքեր ունեին՝ գլխավորապես այրուձի (հեծելագունդ) պարսից ծառայության մեջ, որոնց գլուխն էր անցած Վարդան Մամիկոնյանը՝ ուրիշ հայ նախարարների հետ: Ճիշտ է, թե՛ պարսից, և թե՛ հունաց կառավարությունները շատ էին մրցում իրար հետ հայ նախարարներին իրենց ձեռքի տակ պահելու համար, բայց քանի որ Հայաստանի մեծ մասը պարսից իշխանության տակ էր՝ Վարդան Մամիկոնյանը խելացիորեն և բնականաբար պիտի գտնվեր պարսից ծառայության մեջ:

Ահա այդպիսի քաղաքական հանգույցների մեջ վիճակվեց Վարդան Մամիկոնյանին հանդես գալ կազմակերպելու հայ ժողովրդի քաղաքական կյանքը: Անցել էր Վռամ Ե-ի համեմատաբար տանելի ժամանակը: Վարդանը հարկադրված էր դիմադրել Հազկերտ Բ-ի հարձակմանը:

Վարդանը մանուկ օրերից ռազմական գործի մեջ հմտացավ. նետաձգություն, ձիավարություն, տակտիկա և այլն: Ս. Սահակի ձեռքով նա մտավոր կրթություն ստացավ: Հետո՝ երբ 27 — 28 տարեկան էր՝ ստանձնեց իր տոհմի տանուտիրությունը:

Սահակ Պարթևը՝ նրա պապը, երբ անցել էր հունաց բաժնի Հայաստանը՝ լավ ընդունելություն չգտնելով հույների կողմից՝ Մեսրոպ Մաշտոցին և Վարդան Մամիկոնյանին ուղարկեց Թեոդոս Բ կայսեր մոտ՝ հայ դպրոցներ բանալու և հայերեն ուսուցանելու: Այդ իրավունքը ձեռք բերեց Վարդան Մամիկոնյանը: Նշանակում է արդեն Մեսրոպի ժամանակ նա ազդեցիկ նախարար էր, որին հաշվի էր առնում հունաց կայսրը:

Իսկ երբ պարսից թագավոր Վռամը հաշտություն էր ուզում խոսել հայ նախարարների հետ՝ Սահակ Պարթևը վերջիններիս հետ խորհրդակցելով, Վարդան Մամիկոնյանին և Սմբատ ասպետին ուղարկեցին: Բանակցությունները հաջող վախճան ունեցան: Պարսից թագավորը Վռամշապուհի² որդուն Արտաշեսին թագավոր կարգեց Հայաստանի վրա: Ուրեմն, պարսից թագավորն էլ հաշվի էր առնում Վարդանին: Վարդանը հունաց կայսրից ընդունեց ստրատելատ կոչումը, իսկ պարսից թագավորից՝ սպարապետ կոչումը: Հայտնի է, որ պարսից թագավորներ Վռամը և ապա Հազկերտը Վարդանին մեծապես գնահատում էին որպես պարսկական զորքում հոների ու քուշանների դեմ հմուտ

պատերազմներ վարողի: Վարդանը մեծ հեղինակություն էր նաև իր բուն երկրում, ուր իրարից անջատ ապրող հայ նախարարների մեծ մասը չէր գծտվում իրար հետ, երբ նա էր երկրի ռազմական և քաղաքական ղեկավարը:

Պատահական չէր, որ թե՛ հունաց կայսրը, և թե՛ Հազկերտը նրան հաշվի էին առել և ջանում էին գրավել իրենց կողմը: Վարդանը հայտնի ցեղից էր, Մամիկոնյան տոհմի նախարար: Երկու հարյուր տարուց ի վեր հայ ժողովուրդը պատերազմ էր գնում այս տոհմի նախարարների առաջնորդությամբ: Վարդանն իր ժամանակի ոչ միայն քաջ զորավարն էր, որ երեսուն-քառասուն ճակատամարտ էր տվել իր կյանքում, այլև խելամիտ քաղաքագետ էր և անձնվեր հայրենասեր քաղաքացի: Նա մեծ ազդեցություն ուներ նախարարների մեջ և զորքից սիրված զորավար էր:

Հուլյներին հաղթելուց հետո՝ Հազկերտն անցավ իր հետագա ծրագիրների իրականացման: Նա սկսեց պատրաստություն տեսնել հոների վրա արշավելու: Դա բավականին դժվար բան էր նրա համար: Հարկավոր էր նախ մեծ զորք և ապա մի քանի գործեր գլուխ բերել: Այդ գործերն իր պետության մեջ եղած քրիստոնյա ժողովուրդներն էին՝ հայերը, վրացիները և աղվանները, որոնք հավատակցության պատճառով հակված էին Հունաստանի կողմը և կարող էին քաղաքական բարդություններից օգուտ քաղելով՝ ապստամբել իր դեմ: Հազկերտի ծառայության մեջ էր պետության հազարապետ Միհրներսեհը, որ պարսից քաղաքականության ղեկավարն էր: Սա էր եղել պատճառը Հունաստանի վրա հարձակվելու և իբրև խելացի և ազդեցիկ մարդ պալատում՝ հաճախ էր միջամտում Հազկերտի գործերին և անգամ թելադրում: Հազկերտն, անշուշտ, քաղաքական նպատակներ էր հետապնդում և նրանից պակաս չէր հասկանում իր մեծ պետության ամրապնդման անհրաժեշտությունն ու միջոցները: Եվ ահա՛ երբ հոնական արշավանքի սկզբին Միհրներսեհը նրան խորհուրդ տվեց քրիստոնյաներին կրակապաշտության կրոնին դարձնել՝ նա ընդունեց: Միհրներսեհը ասաց նրան. «Դու ինքդ գիտես թե որքան պետք է մեզ Հայաստանը: Բայց նա սահմանակից է Հունաստանին և միևնույն կրոնի, ինչ որ հույները: Բայց եթե նրանց մեր հավատին դարձնես՝ այնուհետև նրանք կսիրեն քեզ և Արյաց երկիրը. և եթե հայերը մեզ հետ սերտ կապված լինեն՝ վրացիք ու աղվանները մերն են ու մերը»³:

Միհրներսեհին ձայնակցեցին նաև մոզերն ու պարսից դռան մեծամեծները:

Ժամանակը հարմար էր Միհրներսեհի այս խորհուրդն ընդունելու և կատարելու: Հունաստանն զբաղված էր հոներով, որոնք սպառնում էին Բյուզանդիային, պարտված էին պարսիկներից, հայերը և մյուս քրիստոնյաները պաշտպան չունեին արտաքին աշխարհից, ուստի և կարելի էր նեղը լծել և

ընդունել տալ այն հավատուրացությունը, որ չէին կարողացել գլուխ բերել Հազկերտի նախորդ թագավորները:

Եվ պետք է ասել, որ պարսից կառավարության հայերին առաջադրած այս պահանջները քաջալերվում էր և մի այլ հանգամանքով: Դեռ Շապուհ Բ-ի օրոք պարսիկներին այս բանում օգնում էին հայ նախարար Մերուժան Արծրունին և Մամիկոնյան Վահան իշխանը: Նրանք ուրացել էին իրենց հավատը և գործակցելով Շապուհին մեծ չարիքներ հասցրին իրենց հայրենակիցներին, որոնք վճռականորեն դեմ էին հավատուրացության և կռվում էին պարսից թագավորի դեմ:

Այժմ նույն դերը պիտի խաղար Սյունյաց իշխան Վասակը: Սա պատանեկան հասակից թեև համակրելի էր դառել ամենքին իր աչքի ընկնող վարվեցողությամբ և խելքով, հայ գրերը գտնող Մեսրոպին օգնելով, որ Սյունյաց երկրում դպրոցներ բացվեն և քրիստոնեական ուսումը տարածվի երկրում, բայց հետագայում ընկավ ձախորդ քաղաքականության ուղին և մեծ դեր խաղաց հայ-պարսկական հարաբերությունների սրման և պատերազմ արժարժելու մեջ: Նա փառասեր էր և միաժամանակ մեծ ձգտումներ ուներ: Կասկածում էին, որ նա ձգտում է թագավոր դառնալ: Պարսից արքունիքը, որ գործակիցներ էր որոնում հայերի մեջ՝ կանգ առավ Վասակի վրա: Եվ որովհետև Վռամ Ե-ի օրոք Հայաստանը կառավարվում էր պարսից մարզպան Վեհմիիրշապուհի ձեռքով պարսից կառավարությունը սրանից հետո հայերի վրա մարզպան կարգեց Վասակին: Այս բարձրացումը ավելի գայթակղեց Վասակին և կարծես ավելի դյուրին դարձրեց թագավոր դառնալու մտադրությունը:

Շուտով Վասակը ընտանեկան պատճառներով գժտվեց իր փեսա Վարազվադանի հետ և նրան Հայաստանի սահմաններից վնդդեց: Վարազվադանը գնաց Պարսկաստան, տեսնվեց Միհրներսեսի հետ, կրոնափոխ եղավ և իրեն դրեց նրա տրամադրության տակ՝ հայերի կրոնափոխության գործում: Նա հույս ուներ բարձր պաշտոն ստանալ պարսից արքունիքից և հարվածելով իր ախոյան Վասակին՝ մեծամեծ պատիվների հասնել: Այս դեպքն ավելի հանեց Վասակին հավասարակշռությունից: Նա վախեցավ, որ Վարազվադանը կարող է թերևս իր ձեռքը գցել մարզպանության պաշտոնը և շատ առաջ գնալով մրցել իր հետ: Վասակն շտապեց դրա առաջն առնել: Ուստի և ինքն սկսեց հետամտել Միհրներսեսի բարեցակամության: Նա վերջինիս առաջարկեց իր ծառայությունը: Միհրներսեսիը ուրախությամբ նախապատվություն տվեց Հայաստանի մարզպանի ծառայություններին:

Շուտով պատմական դեպքերն էլ զարգացան, և պարսից մտադրությունը հայերի հավատափոխության, ինչպես և հայ նախարարների վերաբերմունքը դեպի այդ փորձն սկսվեց որոշվել:

Հույներին հաղթելուց հետո՝ Հազկերտը հետամուտ եղավ իր պետության ամրապնդման: Ընդարձակ երկրներ գրավելով և ենթարկված լինելով հոների, քուշանների և հույների միշտ հնարավոր հարձակումների վտանգին՝ նա ուշադրությունը լարեց իր պետության ներքին ուժերի կենտրոնացման: Դա այլացեղ, բազմազգի հպատակներն էին՝ հայերը, վրացիները, աղվանները և այլն: Նրանց միւլցնելու և Հունաստանի ազդեցությունից ընդմիշտ հեռացնելու միակ միջոցը նա համարեց այս բոլոր ազգերին զրադաշտական կրոնին դարձնելը:

Հազկերտի այս գործում խորհրդատու եղան մոզերը՝ պարսից կրոնավորները, որոնք հենց նրանով հեղինակություն ունեին նրա մոտ, որ ինքը՝ Հազկերտն էլ միևնույն նպատակին էր ձգտում: Մոզերն ասացին Հազկերտին. «Աստվածները քեզ տվին տերություն և հաղթություն և նրանք կարոտ չէին մարմնավոր մեծության⁴, միայն թե մի օրենքի դարձնես բոլոր ազգությունները, որ քո տերության մեջ են. այն ժամանակ Հունաց աշխարհն էլ հնազանդվելով կմտնի քո օրենքի տակ: Արդ՝ այս շուտով կատարիր, զորք գումարիր և գունդ կազմիր, շարժվիր գնա քուշանների աշխարհը և բոլոր ազգերին ժողովիր և անցկացրու Պահակ դռնից ներս և այնտեղ քեզ բնակություն հաստատիր: Երբ արգելես և ժողովես բոլորին հեռավոր օտարության մեջ, կկատարվեն քո բոլոր մտադրությունները և ինչպես երևում ես դու մեր հավատի մեջ՝ կտիրես դու նաև քուշանների երկրին և հույներն էլ չեն դուրս գա քո իշխանությունից: Բայց միայն թե քրիստոնյաների աղանդը մեջտեղից վերացրու»:

Հազկերտն ընդունեց մոզերի այս առաջարկը և ձեռնարկեց գործին: Անմիջապես մի հրովարտակ հանեց՝ ուղղած իր հպատակներին:

«Իմ տերության բոլոր ազգերին՝ Արյաց և Անարյաց.

...Անսխալ որոշումով մենք մտքներումս դրել ենք շարժվել գնալ արևելյան աշխարհը՝ աստվածների օգնությամբ մեզ հպատակեցնելու քուշանաց տերությունը: Հենց որ դուք այս իմ հրովարտակը տեսնեք՝ շտապով անխափան ինձ ընդառաջ ելեք Ապար աշխարհում»⁵:

Այս հրովարտակի միտքն այն էր, որ բոլոր քրիստոնյա իշխանները իրենց զորքերով գնան Ապար աշխարհը, որ գտնվում էր Պարսկաստանից արևելք, այժմյան Խորասանում և սպասեն իր այնտեղ ժամանելուն, որպեսզի միանալով պարսից զորքին կռվեն քուշանների դեմ:

Քայլը խորամանկ էր Հազկերտի կողմից. հայերի, վրացիների և աղվանների զորքերը կգտնվեին երկրից դուրս, նրանց երկրների ժողովուրդները կմնային անպաշտպան և այն ժամանակ դյուրին կլինեին նրանց հարկադրել հավատուրացությունը:

Վարդան Մամիկոնյանը մյուս հայ նախարարների հետ կասկածի մեջ ընկավ

այս հրավերից: Կասկածի հիմքն այն էր, որ Հունաստանը նվաստացուցիչ հաշտության պայման էր կնքել պարսից կառավարության հետ. հույներն ուղղակի պարտված էին, իսկ պարսիկները զորեղացել: Հաղթական պետությունը ամրացնում էր իր դիրքերը: Պարսից արքունիքի վերաբերմունքը դեպի քրիստոնյա այլազգիները քաջ հայտնի էին Վարդանին և մյուսներին: Կրակապաշտության հարկադրանքը նոր չէր պարսիկների կողմից: Եվ ահա հիմա, երբ Հազկերտը այդպիսի պահանջ դրեց՝ Վարդանը հանձն առավ գնալ Պարսկաստան՝ հույս չունենալով թե հույներից որևէ օգնություն կարելի էր սպասել:

Հայոց այրուձին ճանապարհ ընկավ դեպի պարսից Ապար աշխարհը, այժմյան Խորասանի արևելյան կողմը: Այստեղ, Նյուշապուհ քաղաքում հավաքվեցին բոլոր քրիստոնյա և այլ պարսից հպատակ ժողովուրդների զորքերը՝ հայերը, վրացիները, աղվանները և լինիները: Շուտով ժամանեց այնտեղ Հազկերտը, և սկսվեց քուշանների դեմ պատերազմը:

Վարդան Մամիկոնյանը, որ շատ լավ ըմբռնում էր հայ ժողովրդի կախում ունենալը պարսից պետությունից և որ հարկավոր չէր գրգռել Հազկերտի կասկածները ու կրքերը և պահպանել հայերի որոշ դիրքը պարսից պետության մեջ՝ ինչպես ազնվորեն ծառայում էր առաջ, այժմ ևս նույն ազնվությամբ պատերազմեց քուշանների դեմ և մինչև անգամ Միրվիռոտում քաջություններ գործեց:

Սակայն Հազկերտի այս պատերազմը երկարատև եղավ, տևեց յոթ տարի, որի ընթացքում նա առաջվա զորքերը փոխարինեց նոր զորքով: Քուշանները, որ բնակվում էին այժմյան Բուխարայի և Բալխի երկրամասերում՝ հինգերորդ դարուց մինչև վեցերորդ դարը շատ զորացան և սպառնալիք դարձան պարսից պետության համար: Դրանք այն ուգրո-ֆիննական թուրք ցեղերից էին, որ շարունակ արևելա-հյուսիսային և Միջին Ասիայից արշավում էին դեպի Արևմուտք և նեղում ոչ միայն պարսիկներին, այլև ամբողջ Առաջավոր Ասիային սպառնում:

Այսպես թե այնպես Հազկերտը հաղթեց քուշաններին: Պարսից գործերը լավացան: Հույներին ընկճել էին, քուշաններին էլ հաղթեցին:

Հազկերտն այլևս հարմար համարեց բացեիքաց դնել զրադաշտական կրոնի հարցը: Սկսեց ոմանց խոստումներ տալ իր բանակում գտնված քրիստոնյաներին, որ ընդունեն պարսից կրոնը: Հետզհետե առաջ գնալով դիմեց ավելի կտրուկ միջոցների: Սկսեց նեղել իշխաններին, թոշակները նվազեցնել, ձմեռը դժվարին տեղեր ուղարկել, անարգել և այլ նվաստացուցիչ բաներ: Սկսեց ծաղրել քրիստոնեական կրոնը:

Այն ժամանակ առաջ եկավ հայ նախարարներից ամենաերիտասարդը՝

Գարեգինը, և պաշտպանեց քրիստոնեական կրոնը: Հազկերտը զայրացավ, կապել տվեց նրան և չարչարանքի ենթարկելով բանտարկեց:

Ու մինչև հայ իշխանները Ապար աշխարհում, հայրենիքից մոտ 2000 կիլոմետր հեռու տանջվում էին Հազկերտի բռնություններից՝ Հայաստան եկավ Դենշապուհի իշխանը աշխարհագիր անելու: Արտաքուստ իբրև թե եկել էր հարկերից ազատելու և տուրքերը թեթևացնելու, բայց իսկական նպատակն էր իրագործելու Հազկերտի հրամանը, այն է՝ երկրի ներքին կապերը քանդելու, կազմալուծելու ժողովրդին: Դենշապուհը եկեղեցիների ու վանքերի վրա հարկ դրեց, որ առաջ չկար ու ժողովրդի տուրքերը ևս ծանրացրեց: Եկեղեցիների ու վանքերի հարկ դնելը մի նպատակ ուներ՝ հարված հասցնել երկրի ներքին պետականության, քանի որ եկեղեցին, որ այն ժամանակ ուժեղ կազմակերպություն էր և ազգային միության, ինքնուրույնության և գլխավորը՝ կուլտուրայի պաշտպանն էր: Միաժամանակ հարկերով թուլացնելով ժողովրդին Դենշապուհը հույս ուներ դրանով նախ բաժանել այս երկու մասերն իրարից, կոտրել դիմադրական ուժերը և այդպիսով ստիպել ընդունել զրադաշտական կրոնը:

Դենշապուհը նաև նախարարների մեջ երկպառակություն գցեց զանազան բանասարկություններով: Վահան Ամատունուն, որ Հայաստանի հազարապետն էր, նույն բանասարկություններով պաշտոնից հանեց և նրա տեղը բերեց մի պարսիկ իշխանի: Մի մոգպետ էլ բերեց, որ հայ հոգևորական ատյանները մեջտեղից վերացնի և հայերի հոգևոր գործերի դատերն ու այլ խնդիրները վարելով՝ վարժեցնի ժողովրդին զրադաշտական կրոնի պաշտոնյաներին:

Հետզհետե զգացվում էր, որ պարսից արքայի ճնշումն ավելանում է: Բայց դեռ որևէ բանի ձեռնարկել կամ հայտնի դիմադրել չէին կարողանում հայ իշխանները և հոգևորականությունը: Իսկ Հազկերտն էլ տեսավ, որ հայերը դիմանում են, չեն ձանձրանում նեղություններից և ծածուկ դիմադրում են: Այն ժամանակ Միհրներսեսը, պարսից տերության հազարապետը, որի խորհուրդներով էր շարժվում Հազկերտը՝ մոգպետի գործակցությամբ մի թուղթ գրեց հայ իշխաններին:

«Միհրներսեսի, Վզուրկ հրամանատար Երան և Աներան հայոց մեծերին ողջույն շատ»...

Թղթի մեջ հազարապետը մեջ էր բերել քրիստոնեական կրոնի ստույգությունն ու անմտությունը և վեր էր հանել զրադաշտական կրոնը: Ծաղրելով քրիստոնեական կրոնի զանազան հավատալիքները՝ նա բացատրում էր զրադաշտական կրոնի առավելությունները:

Բայց մի կետ ավելի շեշտված էր և թղթի մեջ մատնում էր Միհրներսեսի բուն երկյուղներն ու մտահոգությունները: Դա հետևյալն է. «Եթե, — ասում էր, — Հունաց աշխարհը իր մեծ հիմարության պատճառով տգիտաբար զրկվել է մեր

կատարյալ հավատից՝ իրենց անձին են վնաս հասցնում. իսկ դուք ինչո՞ւ եք նրանց մոլորության հետ խելքներդ կորցնում»:

Թուղթը վերջանում էր հետևյալ առաջարկությամբ.

«Արդ, երկու բան կա ձեր առջև. կամ բառ առ բառ պատասխան տվեք նամակիս, և կամ եկեք Դուռը, կանգնեցեք հրապարակական առյուծի առաջ»⁶:

Այս թուղթը սպառնալի նշան էր պարսից կողմից: Սա նշանակում էր, որ վերսկսվում են Շապուհ Բ-ի ժամանակվա բռնությունները: Սա նշանակում էր, որ Հազկերտը նոր հարձակում է սկսում հայերի ազգության, կրոնի, կուլտուրայի ինքնուրույնության վրա:

Հայերն իրար անցան: Իսկույն հայ մեծամեծները և հոգևորականները Արտաշատ մայրաքաղաքում գումարեցին մի ժողով և գրեցին թղթի պատասխանը, որ պատրաստ են աշխարհային գործերի մեջ ինչպես միշտ հնազանդելու թագավորին, իսկ կրոնի մասին ոչ թագավորն ունի չիրավունք՝ իրենց հակառակ հրաման տալու, ոչ էլ իրենք նրան հնազանդելու պարտավոր են⁷:

Հազկերտը հրովարտակ ուղարկեց հայ նախարարներին, անմիջապես ճանապարհ ընկնել Պարսկաստան, գնալ Դուռը և իրեն ներկայանալ:

Կանչվածներն էին երկրի առաջնակարգ մարդիկ, որոնցից կախված էր ժողովրդի բախտը — Վասակ Սյունյաց իշխանը, որ երկրի մարզպանն էր, Վարդան Մամիկոնյանը, Ներշապուհ Արծրունին, Արտաշ Ռշտունին, Գաղիշո Խորխոռունին, Արտակ Մոկացին, Մանեհ Ապահունին, Վահան Ամատունին և այլն: Ոմանք էլ արդեն պարսից արքունիքումն էին կամ բանակում:

Նախարարները փոքրաթիվ հոգևորականների հետ ճանապարհ ընկան Պարսկաստան: Առաջին իսկ առյուծի ժամանակ Հազկերտը հարցը դրեց ամենայն սրությամբ և խստությամբ: Նա պահանջեց, որ նախարարներն իսկույն ուրանան քրիստոնեությունը և ընդունեն կրակապաշտությունը: Նախարարներն առերես ուրացան: Հազկերտը նախարարների հետ մի գունդ էլ զորք դրեց և 700 մոգեր, որ պիտի գային Հայաստան, փակեին բոլոր եկեղեցիները, նրանց գույքերը հանձնեին արքունի գանձարանին, քահանաները չպետք է ուսուցանեին եկեղեցում կամ դպրոցներում, պետք է հաստատվեր բազմակնությունը և մոգերը պիտի մտնեին ընտանիքները և վարժեցնեին կրակապաշտության:

Նախարարների ուրացության գույժը Հայաստան հասավ իրենցից առաջ: Նախարարների հետ Պարսկաստան գնացած հոգևորականները լուր ուղարկեցին Հայաստան և հայտնեցին եղելությունը:

Երկիրը ցնցվեց:

Պարսից կառավարությունը ոչ թե սպառնում էր, այլ գործադրում էր իր մտադրությունը՝ հայ ժողովրդի պարսկացումը: Բողոքն ու ցասումը հասան իրենց ծայր աստիճանին: Եվ հենց որ նախարարները մոգերի և պարսից զորքի հետ

հասան Հայաստանի Ծաղկոտն գավառի Անգղ գյուղաքաղաքը, մոգպետը կամեցավ կատարել առաջին փորձը: Ղևոնդ երեցը ժողովրդի հետ մահակներով հարձակվեց մոգպետի և մոգերի վրա, ջարդեց նրանց գլուխները և դուրս բռեց եկեղեցուց:

Եկեղեցական դասը ոտքի ելավ: Վառդանը հասկացավ, որ այլևս լռելով գործին կարելի է վնասել: Նախարարների հետ գնաց Վասակի մոտ և հարկադրեց, որ նա հայտնի իր իսկական միտքը — կողմնակից է դիմադրելու պարսիկներին, թե համաձայն է ուրացության: Վասակն հարկադրվեց առերես կողմնակից ցույց տալ իրեն նախարարների վճռին:

Այն ժամանակ մոգպետը զորքը հավաքեց Բագրեվանդ գավառի Զարեհավան քաղաքի մոտ:

Վարդանը իշխանների հետ իր զորքի և ժողովրդական բազմության հետ, որոնց մեջ կանայք ևս կային, գիշերով գնաց Զարեհավանի վրա ցրիվ տվեց պարսիկներին:

Այսպիսի հարաբերությունների սրման ժամանակ Վարդանն զգում էր, որ սկսվելու են մեծ դեպքեր, որ պարսիկներն անպատիժ չեն թողնելու իրենց: Ուստի և ժամանակին սկսեց մտահոգվել երկրի քաղաքական ու ռազմական վիճակի մասին: Հովսեփ կաթողիկոսի, նախարարների մի ժողովում, ուր ներկա էր և Վասակը՝ որոշվեց դիմել հունաց Թեոդոս Բ կայսեր, որ օգնի հայերին, քանի որ նրանք պայքար են սկսել զրադաշտականության դեմ, որը կարող էր և սպառնում էր նաև հույներին: Օգնության կոչով թղթեր ուղարկվեցին նաև հունաց Հայաստանի հայ իշխաններին, ինչպես նաև Աստիոքի Անատոլ իշխանին:

Վասակն ստիպված էր հայ իշխանների հետ համաձայն գործելու և առերես այդպես էլ արեց, մինչև կարողանար մի կերպ դեպքերին այլ ընթացք տալ:

Այդ ժամանակ Հազկերտը մի մանյովր արեց, որ կարողանա դժվարը լծել ըմբոստ հայերին: Նա որոշեց հայերին զրկել դրացի ազգերի օգնությունից: Վրացիները և աղվանները շարժվում էին հայերի քաղաքականության համաձայն և քանի որ հայերը նրանց տեղյակ էին պահում իրենց դիմադրության մասին նրանք էլ համակիր էին ցույց տալիս իրենց այդ շարժման: Մի զորամաս ուղարկեց Աղվանք 300 մոգերի հետ, որոնք մտնելով երկիրը ձեռք զարկեցին ավերել եկեղեցիները և կրակատուներ շինել: Հայ իշխանները վճռեցին դիմադրել պարսիկներին երկրից դուրս: Զորքը բաժանեցին երեք մասի. առաջին մասը Ներշապուհ Արծրունու առաջնորդությամբ ուղարկեցին Ատրպատականի սահմանները՝ պարսից այն կողմից եկող հնարավոր հարվածին դիմադրելու, երկրորդ մասը որոշեցին թողնել Այրարատում, Վասակի ղեկավարությամբ՝

հսկելու երկրի ներքին անվտանգությանը. իսկ երրորդ սակավաթիվ մասը հանձնեցին Վարդան Մամիկոնյանին, որը գնաց Աղվանք օգնության:

Վարդանը տիրեց Աղվանից երկրի բոլոր բերդերին ու քաղաքներին, որ իրենից առաջ տիրել էին պարսից զորքն ու մոգերը, կոտորեց սրանց, կործանեց բոլոր կրակատունները: Հավաքեց լեռներն ապավինած աղվանից իշխաններին և ժողովրդին և սրանց էլ միացնելով իր զորագնդերին արշավեց մինչև Ճորա Պահակը (Դերբեստ), Հոնաց երկրի սահմանագլուխը, քանդեց Ճորա Դուռը, որ Հազկերտը ամրացրել էր հոներին և առհասարակ հյուսիսից արշավող լեռնականներին թույլ չտալու հյուսիսից արշավելու: Վարդանն այստեղ որոշեց օգտվել հոների օգնությունից: Նա դաշինք կոեց հոնաց թագավորի հետ՝ Հազկերտի դեմ, որով հոները խոսք տվին օգնել հայերին պարսից դեմ: Հոները վերջը մեծ դեր կատարեցին Վարդանի ձեռնարկությունների մեջ:

Մինչ Վարդանն ամրացրեց Հայաստանի հյուսիսային սահմանները՝ պարսիկներից մաքրելով և աղվաններին ու հոներին մեջ քաշելով պարսից դեմ պայքարելու՝ Վասակն իր դավաճանական գործերն էր առաջ տանում Այրարատում: Նա իր ձեռքը գցեց երկրի նշանավոր բերդերը, սկսեց նեղել հոգևորականներին, քանդել գյուղերն ու քաղաքները, ուխտյալ նախարարների ընտանիքներին հալածեց, երեխաներին տարավ Սյունյաց ամրոցներում փակեց իբրև պատանդ: Նա աշխատեց Վարդանի բացակայությունից օգտվելով ամեն կերպ քայքայել երկիրը և Վարդանի ուժերի հիմքը վերացնել:

Վարդանն շտապեց վերադառնալ Հայաստան: Բայց երկար ճանապարհը թույլ չտվեց անմիջապես հասնել Վասակին և պատժել նրան: Վասակը ժամանակին փախավ Այրարատից Սյունիք՝ գերիներն ու ավարը թողնելով. Վարդանը և իր կողմնակից ուխտապահ նախարարները կրկին երկրի տերը դառան: Եվ քանի որ ձմեռը վրա էր հասնում, պատերազմի վտանգը անմիջական չկար և պաշարներն էլ սպառվել և ոչնչացել էին Վասակի ավերմունքներից՝ Վարդանը զորքը արձակեց տուն մինչև գարուն: Իր մոտ պահած մի քանի զնդերով սկսեց այնուհետև ասպատակել Սյունյաց երկիրը:

Վարդանն ու հայ իշխանները վճռեցին ինչ էլ պատահի՝ չընկճվել և պատերազմի դուրս գալ, ուստի և համախմբեցին ժողովրդին և ամենուրեք ներշնչեցին դիմադրության տրամադրությունը: Սակայն շուտով հայտնի դառավ, որ հույները տրամադիր չեն հայերին օգնելու:

Հայերի դրությունը վատացավ: Նրանք ոչ մի օգնական ձեռք չունեին հարևան երկրներում: Միայն հոներն էին, որ զբաղեցնում էին պարսիկներին Ճորա Պահակի կողմից: Հազկերտը նորից գործի անցավ: Մայիսի վերջերին պարսիկները մեծ զորքով եկան Հեր և Զարևանդ գավառը: Այստեղ Նիսալավուրտը բանակ դրեց Ավարայրի դաշտում և իսկույն սկսեց ասպատակներ ուղարկել

Հայաստանի գանազան կողմերը ավերելու և հետախուզելու: Վարդանն շտապեց գործի անցնելու: Հավաքեց զորքը և շտապ երթով գնաց Նիսալավուրտի դեմ: Բանակները հանդիպեցին Ավարայրի դաշտում, Տղմուտ գետի ափին: Զորքի հետ գնացին Նաև Հովսեփ կաթուղիկոսը, Ղևոնդ երեցը և այլ հոգևորականներ:

Ճակատամարտն սկսվեց: Գետի երկու եզերքին իրար դեմ կանգնած բանակներն սկսեցին նետաձգությունը: Վարդանը չթողեց, որ սա երկար տևի, հրամայեց գետն անցնել, հարվածել պարսից զորքի առաջի շարքերին և կտրել անցնել առաջ: Այդպես էլ եղավ: Հայ զորքն անցավ գետը և ջարդելով պարսիկներին առաջ գնաց: Վարդանը տեսնելով, որ պարսիկները իր ձախ թևը կոտրում են՝ հանկարծակի հարվածով առաջ նետվեց և իր զորագնդով խրվեց պարսից զորքի շարքերի մեջ, գնաց հասավ մատյան գնդին և շփոթեց նրանց: Պարսիկները փախչում էին: Բայց այդ ժամանակ հայերի մի մասը սասանեց և հետ քաշվեց: Այս տեսնելով Նիսալավուրտը՝ հավաքեց իր պահեստի մասը և շրջապատեց Վարդանին: Վարդանը լավ կռվեց իր զորագնդով, բավականին ջարդեց պարսիկներին, բայց հանկարծ ինքն էլ մահացու վերք ստանալով ընկավ:

Հայերը դուրս եկան մարտից և քաշվեցին մոտակա լեռնաձորերը: Մարտը տևեց մինչև ուշ երեկո: Զորքերը մասերի բաժանվեցին և սկսեցին իրար հետամտել և որտեղ հանդիպում էին՝ հարվածում էին իրար: Հետզհետե հայերը հետ քաշվելով ցրվեցին երկրում գանազան բերդեր և ամուր վայրեր և սկսեցին մանր պարտիզանական կռիվներով նեղել պարսիկներին: Տմորիս, Արցախ, Կապույտ, Պարխար բերդերն ու լեռնային ամրությունները դառան հայերի հենարանները, որտեղից նրանք հարվածում էին պարսիկներին: Արցախից հայերը դիմեցին հոներին և դրդեցին արշավել Հյուսիսային Պարսկաստանի վրա: Հոներն արշավեցին, շատ գավառներ ավերեցին և պարսից ուշադրությունը հրավիրեցին այլ կողմ: Նիսալավուրտը հոգնեց այս մանր-մուր կռիվներից և հոների վտանգը ևս աչքի առաջ ունենալով՝ ետ քաշվեց և Հազկերտին զեկույց ուղարկեց գործերի դրության մասին: Հազկերտը տեսնելով, որ ավելի պարտվել էր քան հաղթել՝ ետ կանչեց Նիսալավուրտին: Սա ամբաստանեց Վասակին, նրա վրա գցեց պատերազմի պատասխանատվությունը, մանավանդ բերդերի պաշարումը, որ հոգնեցրեց, լլկեց պարսից զորքը: Հազկերտը մտահոգության մեջ ընկավ. հոներն ավերել էին ճորա ամրությունները և սպառնալիք էին դառել այն պահին, երբ պարսից զորքը սպառվել էր Վարդանի դեմ տարած ճակատամարտից: Հազկերտը Նիսալավուրտին հրամայեց թողնել Հայաստանը և գնալ հոների վրա:

Ավարայրի ճակատամարտը թանկ նստեց ավելի պարսիկներին, քան հայերին: Պարսիկներից ընկան 3544 հոգի, 9 անվանի զորավարներով, իսկ

հայերից՝ 1036 հոգի՝ նույնպես 9 իշխաններով: Հաղթեցին. իսկապես ոչ թե պարսիկները, այլ հայերը: Վարդանի տակտիկան՝ արագ հարվածել, մահացու վերք տալ, արագ հետ քաշվել և հոգնեցնել մանր կռիվներով հաղթեց:

Հազկերտը Ատորոմիզդ անունով մի պարսիկ իշխանի մարզպան կարգեց Հայաստանի վրա և հանձնարարեց գալ Հայաստան խաղաղացնելու: Ատորոմիզդը եկավ և թագավորի անունից հայտարարեց կրոնի ազատություն, հարկերի թեթևություն: Հրամայեց եկեղեցիները բանալ և խոստացավ պարսից զորքը թեթևացնել Հայաստանում: Բայց իր նենգությունն առաջ տարավ: Հրամայեց, որ բերդերում ամրացրած իշխանները տուն վերադառնան և իրենց ստացվածքին տեր դառնան: Միայն Հովսեփ կաթողիկոսին, Ղևոնդ երեցին, իբրև ապստամբություն քարոզողների կալանավորել տվեց և տարավ Պարսկաստան: Սրանց հետ միասին Պարսկաստան տարան նաև Մամիկոնյան և Կամսարական նախարարական տների մանուկներին:

Տիգրանում սպասվում էր մեծ դատ: Վասակը ճանապարհ ընկավ Հազկերտի մոտ՝ ստանալու իր ծառայությունների վարձը: Ճանապարհին նա հանդիպեց Ղևոնդ երեցին և մյուս կալանավորներին: Ղևոնդ երեցը հարցրեց թե «հր ես գնում, իշխան»: Վասակը պատասխանեց. «գնում եմ իմ տիրոջ մոտ՝ իմ աշխատանքի վարձն ստանալու»: Այն ժամանակ Ղևոնդ երեցը ասաց. «Եթե դու գլուխդ ուսերիդ վրա տանես Հայաստան ասել է աստված չի խոսել ինձ հետ»⁸:

Հազկերտը հրապարակական դատ արեց: Այնտեղ նա ափսոսաց, որ սպանվել է Վարդանը՝ քուշանների դեմ կռվող քաջ զորավարը և Վասակից հաշիվ պահանջեց այն բոլոր արյունահեղության համար, որ եղավ: Հայ իշխանները բոլորը պատմեցին թագավորին և ցույց տվին Վասակի նենգությունները: Հազկերտը հարցաքննեց Վասակին: Սա ոչինչ չկարողացավ ասել իրեն արդարացնելու համար: Հազկերտը Վասակին պատվից հանեց և բանտարկել տվեց: Բռնավորը, որ արդեն սրտում խոստովանել էր իր սխալն ու պարտությունը՝ վրեժը հանեց հայ իշխաններին բանտարկելով և Հովսեփ կաթողիկոսին և Ղևոնդ երեցին մյուսների հետ նահատակելով:

Ուշ էր ամեն ինչ. Վարդանը հաղթել էր, թեև ինքը նահատակվել էր. հայ զորքը հաղթել էր, թեև նահանջել էր: Հայ ժողովուրդը փոքրաթիվ, կիսանկախ, իրեն շրջապատող ժողովուրդների(ց) միայնակ մնացած հայ ժողովուրդը ծառացավ պարսից ահեղ պետության դեմ և խոցեց նրան: Հայ ժողովուրդը այս անգամ ևս հաղթել էր, ինչպես և դարեր առաջ, ինչպես և դարեր հետո: Հայ ժողովրդի ազատությունը, նրա խիղճը, նրա կուլտուրան և պատիվը փրկված էր արդեն: Հազկերտը կատաղել էր և իր բարկությունը թափում էր մի բուռն մարդկանց վրա: Հոգ չէ. Տիգրանից հեռու, լեռնաշխարհում նստած հայ ժողովուրդը դիմավորում էր նոր գարնան:

Վարդան Մամիկոնյանի անձնավորության և նրա գործունեության գնահատությունը տալու համար մենք շատ աղբյուրներ չունենք: Եղածները հայտնի են, նորերը գտնել համարյա անհնարին: Եղած աղբյուրների հիման վրա մեր բանասիրությունն ու պատմագրությունը տվել է իր մեկնաբանություններն ու բնութագրումները: Թվում է, թե նոր բան ասելու տեղ չի մնում:

Ի՞նչն է ուրեմն մեր նպատակը ներկա աշխատության մեջ⁹: Մեր նպատակն է փորձել նույն աղբյուրների հիման վրա՝ լրացնել, ամբողջացնել Վարդանի պատկերը իբրև քաղաքական գործչի, սպարապետի և անձնավորության: Մենք այդ նպատակին հասնելու համար ստիպված ենք գոհանալ եղած աղբյուրներով և Վարդանի անձնավորությունը պատկերացնել նրա հետ կնապված դեպքերի, անձերի և նրա կատարած գործերի փաստերից ելնելով և բնորոշելով նրան: Միաժամանակ նրա անձնավորության վրա լույս է սփռում նրա պատմաշրջանի նշանակության պարզաբանումը: Եվ արդարև այդ անցուդարձերը, որոնց մեջ դեր է կատարել Վարդան Մամիկոնյանը՝ շատ մեծ լույս են սփռում նրա անձնավորության վրա: Ուստի և եթե մենք առանձին նշանակություն կտանք Վարդանի ժամանակի և նրա հետ կապված դեպքերին՝ դրա մեջ տեսնելով մեր նպատակին հասնելու միակ միջոցը: Այս նպատակը մեզ կստիպի գնահատել եղած աղբյուրները: Հարկավ սա կստիպի մեզ մշակել նաև մեր տեսակետը Վարդանանց պատերազմի մի երկու հիմնական, հանգուցային պրոբլեմների մասին:

Այդ պրոբլեմները շատ են: Մենք կթողնենք երկրորդականները և կանցնենք գլխավորներին: Այդ գլխավորներն են:

Նախ՝ Հայաստանը իբրև պետականություն: Երկրորդ՝ նրա դիրքը իրեն շրջապատող պետությունների և ժողովուրդների մեջ: Երրորդ՝ Հայաստանի օրինենտացիաների խնդիրը: Այնուհետև գալիս է Հայաստանի իշխանությունը ներկայացնող նախարարական տոհմերի այսպես կոչված **կռակցականության** խնդիրը: Այստեղ կենտրոնականը Վարդան-Վասակյան՝ այսպես կոչված կուսակցության խնդիրը:

Ապա՝ Վարդանանց պատերազմի ծագման և վախճանի հետ կապված խնդիրները: Եվ վերջապես՝ հայ ժողովրդի մասնակցությունը քաղաքական դեպքերին և նրա ազդեցությունը պատմական դարաշրջանին:

Մեզ հասած աղբյուրները, որոնց շուրջը մեր բանասիրությունը երկար վիճել է և շարունակում է վիճել, ինչպես ասացինք՝ շատ սակավ են: Եղիշեն և Փարպեցին մնում են միակները այս խնդրում. և ահա գլխավորապես սրանց վրա պիտի հիմնվենք նաև մենք:

Եղիշեն և Ղազար Փարպեցին, որոնց անունների հետ է կապված Վարդանանց պատմության արձանագրումը, ենթարկվեցին քննադատության թե՛ գրա-

վոր և թե՛ բանավոր (դպրոցներում): Մասնավորապես եղիշեն՝ ավելի քան Փարպեցին կրեց այդ քննադատության հարվածները: Գարագաշյանը և ուրիշները, մանավանդ վերջերս Ակիսյանը, բավական քննադատեցին նրան...¹⁰

Ահա այստեղ է, որ ծագում է պատմական աղբյուրների և նրանց քննադատների խնդիրը:

Հայ բանասիրությունը մեծ ծառայություններ ունի մատուցած մեր հին գրականությանը: Սա անուրանալի է: Առանձին սիրով և խնամքով նա պրպտել ուսումնասիրել է աղբյուրների, հեղինակների ինքնության, նրանց պատմա-շրջանի, նյութերի լուսաբանության խնդիրները: Վերջապես նա հիմք է դրել հայ մատենագիրների սիստեմատիկ պատմության: Սակայն բանասիրությունը զնացել է վերջնական հաշվով բավականին միակողմանի ուղղությամբ և իր զարգացման կուլմինացիան ապրելով քարացել է հին դրույթների և տեսակետների մեջ: Զնալով մնալ գիտական հողի վրա — միանգամայն հասկանալի ձգտում — նա շատ է մնացել նեղ փաստագրության սահմաններում: Փաստագրությունն անշուշտ հիմքն է պատմական դեպքերի լուսաբանության, սակայն երբ փաստերին ձգտելով հաճախ մոռացվում է դարու ոգին, այն որ թաքնված է այդ արտաքին փաստերի տակ՝ սա չի կարող բանասիրությունը պահել իր կոչման բարձրության վրա:

Մեր բանասիրությունը բավականին խստապահանջ է եղել հանդեպ մեր պատմագիրների. անբավարար և սակավ համարելով այն նյութը, որ մեր պատմագիրները ներկայացրել են՝ մեր բանասերները որոնել են կողմնակի հարուստ աղբյուրներ՝ լուսաբանելու համար այդ պատմագիրների գործը: Եվ ահա այդ փաստերի սակավությունը թեև մի անբուժելի փաստ է, բայց և այնպես մեր բանասիրությունը քիչ է փորձել հեղինակին ուսումնասիրել հենց իրեն... հեղինակի միջոցով: Գարագաշյանը պարզապես չի սիրում եղիշեին: Նա — և ոչ միայն նա — եղիշեի ամենաթույլ կողմը համարում է այն, որ նա պատմական դեպքերի նկարագրությունը վերածում է վիպասանական նկարագրության և լիրիկական գեղումների¹¹: Վարդանանց պատերազմի, պարսից և հունաց քաղաքականության, հայ նախարարների քաղաքական օրինատացիայի, Վասակի դավաճանության և Վարդանի նահատակության խնդիրներին նաև շատերն են անդրադարձել և հայտնաբերել մեր պատմիչների սուբյեկտիվ և կրքոտ վերաբերմունքը դեպի նրանց: Ոմանց թվացել է, թե Վասակը այն պատճառով դավաճան չէ, որովհետև եղիշեն շատ թանձր գույներով է պատկերում նրան՝ իրական անձնավորությունն ու պատմական իրողությունները այլակերպելով իր վիպասանական երկի վառ ֆանտազիայի և կրքի բոլոր ուժով: Եվ ընդհակառակը՝ Վարդանը նրա համար անխոհեմ քաղաքագետ է, որ նույն պատմիչը (թերևս նաև Փարպեցին), շատ են հերոսացնում նրան:

Բայց ինչ է իրոք եղիշեի և մեր պատմիչները ոմանց ներկայացրած նյութը: Դա յուրահատուկ ձև է պատմագրության: Փավստոս, Խորենացի, և այլերն իրենց պատմագրական բովանդակությունը տվել են բավականին վիպական ոճով: Հունական էպոպեն, Աստվածաշունչը, այլ առասպելաբանական գրվածքները ազդել են մեր պատմիչների երևակայության և ստեղծագործական ճաշակին: Նրանք գրել են նախարարական տոհմերի գովաբանության համար: Նրանք վեր են հանել իրենց հերոսներին, նրանց ցեղը, նրանց սխրագործությունները: Սա պահանջում էր նրանցից որոշ վիպական, բանաստեղծական ոճ: Եվ նրանք գործ են ածել այդ ոճը: Բայց նրանք միաժամանակ գրել են իրական պատմություն: Դա մի տեսակ պատմավիպասանություն է, որ տեղ-տեղ լրջանում և ստանում է իրական պատմության շարահյուսություն, տեղ-տեղ էլ անցնում է վիպասանական բացատրությունների:

Եվ Գարագաշյանը շռայլ՝ ձեռքի տակ ունեցած աղբյուրների մեջ՝ հեշտությամբ հրաժարվում է եղիշեի նման պատմագրից՝ արժեզրկելով նրան: Նա մոռանում է, որ իր ձեռքի տակ ունի մի գործ, որի բնույթը ուսումնասիրելու հատուկ մեթոդ է պետք:

Իհարկե եղիշեն և մանավանդ Փարպեցին այնպիսի էլ վիպասան պատմագիրներ չեն, որոնց գեղարվեստական պատկերացումների տակ կորչեն իրական պատմական փաստերը: Նրանք վերջ ի վերջո հանդես են եկել իբրև պատմագիրներ և արձանագրում են պատմական փաստերը: Ուղղակի ասենք. եղիշեն պատմական փաստերը գունավորում է գեղարվեստական բացատրությամբ՝ տոգորելով այդ փաստերը գեղեցիկ ոճով և մեծ հուզականությամբ: Այսպիսի մեթոդով պատմական փաստը կորցնում է իր արտաքին գիտական նշանակությունը բանասերներից ոմանց համար: Բանասերն այստեղ կորցնում է իր օրինետացիան և հրաժարվում է նման պատմագրից:

Գարագաշյանը շատ առաջ է գնում: Քննելով հայոց պատմությունը՝ անտես է առնում այդ պատմության մի խարակտերիկ գիծը՝ վկայաբանությունը, լավ է ասել վկայությունը, որ հայ պատմության հիմնական նյութն է: Իրոք ինչ էր հայ ժողովրդի պայքարը իրեն շրջապատող բռնակալության դեմ, իբրև մի քրիստոնյա ժողովրդի, որ կրում էր առաջատար կուլտուրայի պսակը: Միթե դա իր ամբողջ բնույթով վկայաբանական չէ: Ակադեմիկ Մանանդյանի և Աճառյանի հրապարակած «Հայ վկաները»¹², որ անշուշտ չեն լրացնում թիվը այլ բազմաթիվ հազարավոր վկաների ցուցակի, ներկայացնում են հայ ժողովրդի անհատ վկաների կյանքը: Սակայն հայ ժողովուրդը երբեմն ամբողջ կազմով դուրս է եկել նահատակության: Հենց Վարդանանց պատերազմը ինքը ինչպես և ներկայացնում է եղիշեն նահատակության պատմություն է: Այնպես որ վկայաբանությունը հայ պատմության մեջ կենցաղային երևույթ էր: Ի՞նչ զարմանալի կամ անհաս-

կանալի բան կլինի՝ եթե եղիշեն նկարագրելով իրական վկայական դեպքեր՝ ոճը փոխ է առնում Աստվածաշնչից՝ իբրև իր ժամանակի կլասիկ երկից։ Ոճը չի կարող մեզ խրտնեցնել։ Իսկ Ղևոնդյանց նահատակության նկարագրությունը մենք նկատում ենք իբրև **իրողության** բանաստեղծական նկարագրություն։ Ինչով է զրկվում իրական հանգամանքից մի Հազկերտ երկրորդ, որի նկարագիրը տրված է բանաստեղծական ոճով։ Գարագաշյանը չի կարողանում պատմական լուրջ փաստեր հանել եղիշեի բանաստեղծական նկարագրություններից։ Արտաքին ձևը նրան խրտնեցնում է։ Անկարող լինելով երևույթների արտաքինի տակ գտնել իրականության գոյությունը միաժամանակ նա չի կարողանում գնահատել նրանց տակ թաքնված նշանակությունը, և այնպիսի մի բազմահարուստ աղբյուր՝ ինչպես եղիշեն է՝ կորցնում է իր արժեքը Գարագաշյանի մոտ...

Գարագաշյանից կարծում ենք շատ անհամեմատ խստապահանջ «Պրավդան» խիստ դատապարտեց Դեմյան Բեդնու «Բազատիրները», որի մեջ վերջինս ռուսների քրիստոնեությունը ընդունելը ցույց էր տալիս իբրև կրոնական հետադեմ շարժման պրոցես¹³։ Ընդհակառակը՝ «Պրավդա»-ն գտնում էր, որ քրիստոնեությունը ընդունելը ռուս ժողովրդի պատմական կյանքի մեջ խոշոր դրական պրոգրեսիվ քայլ էր։

Եթե այստեղ թերագնահատվում էր քրիստոնեությունը իբրև պատմական պրոգրեսիվ երևույթ ռուս ժողովրդի կյանքի մեջ, ապա Գարագաշյանի մոտ վկայաբանության մեջ չի երևում իրականությունն ու պատմական փաստը։

Ակադեմիկ Մառը մեզ տալիս է պատմության ուսումնասիրության շատ խրատական մեթոդ։ Այն է՝ պրպտել, գտնել պատմության կարևորագույն փաստեր, վիթխարի մեծ երևույթներ, հասարակ, աննշան ֆրազի, նյութական կուլտուրայի որևէ չնչին բեկորի, մի բառի, խանգարված մի արձանագրության և այլ անկարևոր թվացող հազար ու մի դոկումենտի մեջ։ Այնպիսի մի անհաջող պատմագիր, ինչպես Լաստիվերտցին է, որ չի կարողանում որևէ դեպք պատմել առանց այդ կորցնելու ս. գրքի հիշատակությունների հախուռն տողերի մեջ՝ Մառը հանում է Անիի պատմության, ներքին կյանքի այնպիսի իլյուստրացիաներ, որ կյանքը թրթռում է նրա երևակայության մեջ¹⁴։

Մարքսն ու Էնգելսը, Բալզակի վեպերում որոնում և գտնում են այնպիսի հասարակական-տնտեսագիտական փաստեր, որ նրանց իսկ վկայությամբ չէին տալիս Բալզակի ժամանակակից տնտեսագետները¹⁵։ Լենինը Տոլստոյի վեպերում տեսնում է ռուսական ռուլյուցիայի և Տոլստոյի ժամանակի ռուս հասարակության պատկերը, հայելին¹⁶։ Եվ այս բոլորը՝ անգամ հակառակ Բալզակի կամ Տոլստոյի սուբյեկտիվ մտադրությունների։

Սակայն աղբյուրների խնդրում հարցը մնում է հարց։ Հայրենական մեծ

պատերազմի¹⁷ աղբյուրները՝ Եղիշեն և Փարպեցին՝ մեծ բանավեճի ենթական են մեր բանասերների մեջ:

Անշուշտ նաև մեր պարտականությունն էր քննել Եղիշեի և Փարպեցու ինքնության, վավերականության և նրանց ժամանակակցության խնդիրը: Այս շատ կարևոր խնդրով շատերն են հանդես եկել՝ Գարագաշյան, Խալաթյան, Ադոնց, Կյուլեսերյան, Ակինյան և այլն: Մեր այս աշխատությունը սերտ կապ ունի անշուշտ այդ խնդիրների լուծման հետ¹⁸:

Սակայն պետք է իսկույն խոստովանենք, որ մեր աշխատության նպատակն ու բնույթը թույլ է տալիս անցնել այդ խնդիրների կողքով: Դա խուսափում չէ: Մենք այդ խնդիրներով զբաղվել ենք և մի այլ առիթով թերևս հանդես գանք¹⁹: Սակայն այս դեպքում մենք մի կողմ կթողնենք Եղիշե-Փարպեցու խնդիրների մանրամասները և կշոշափենք հիմնական մի երկու խնդիր: Այդ հիմնական խնդիրների մասին մեր տեսակետի հայտնելը և Վարդանի ու Վարդանանց գործունեության մասին մեր հայտնած տեսակետներն ու լուսաբանությունները կողմնակի ճանապարհով կպարզեն թերևս մեր կարծիքները շատ մանրամասերի խնդրում, որ շոշափել են վերոհիշյալ բանասերները:

Առաջին հիմնական խնդիրը Եղիշեի ժամանակակցությունն է: Բանասիրությունը շատ է ջանում նրան հեռացնել Վարդանի ժամանակակցությունից: Եղիշեն չի համարվում Վարդանի ժամանակի դեպքերին ականատես:

Ավանդաբար Եղիշեն ապրել է Հազկերտ Բ-ի օրով 438 — 458²⁰, եղել է ականատես անցքերին և գրել է իր պատմությունը 460-ին:

Ապա մինչև X դարը հայ մատենագրությունը չի հիշում ոչ Եղիշեի անունը և ոչ էլ նրա պատմությունը:

Սեբեոսը (VII դար) ասում է. «Այս ամենայն ի ձեռն այլոց գրեցաւ, որպես ցուցանէ նոյն իսկ պատմութիւնն»²¹:

Հովհան Կաթողիկոսը (IX դար) օգտվելով սույն պատմությունից՝ չի հիշատակում պատմագրի անունը:

Թովմա Արծրունին (X դար) առաջին անգամ հիշատակում է Եղիշեին և նրա պատմությունը:

Ասողիկ, Շնորհալի, Կիրակոս Գանձակեցի Եղիշեի անունը հիշում են իբրև Վարդանանց պատերազմի պատմիչ:

Կյուլեսերյանը կարծում է, որ Վարդանանց պատմությունը գրված է Փարպեցու պատմության երկրորդ դրվագի օժանդակությամբ: Գրության ժամանակը՝ Փարպեցուց անմիջապես հետո 510 — 520²²:

Ակինյանը ևս Եղիշեին համարում է Փարպեցուց հետո հանդես եկած հեղինակ: Նրա կարծիքով Եղիշեն VII դարու մի խմբագրող է Վարդանանց պատմության և իբրև 451 թվի դեպքեր՝ պատմում է 572 թվի պատմությունը²³:

Պարզապես խարդախություն:

Մի քանի համեստ հարցեր — Արդյո՞ք միայն նրանով վավերական կդառնար եղիշեն եթե Թովմա Արծրունու ժամանակ հայտնված լիներ մի պատմություն եղիշեի անունով: Կամ՝ եթե եղիշեի և Փարպեցու առջև կամ նրանց միջև գոյություն ունի մի այլ անհայտ հեղինակ դադարում է Փարպեցին և մանավանդ եղիշեն արժանահավատ պատմագիր լինելուց: Կամ՝ ինչո՞վ են կորցնում նրանք իրենց ճշմարտապատում պատմագիր լինելը՝ եթե երկուսն էլ միևնույն անձերից կամ անձից վերցնեին նյութը, բայց ըստ իրենց կարողության վերհիշեին և խմբագրեին: Գարագաշյանը, օրինակ, շատ է ներվայնանում, որ եղիշեն համաձայն չէ Փարպեցու հետ բոլոր մանրամասների մեջ: Չենք հասկանում ինչո՞ւ պարտավոր են նրանք համաձայն լինել այդ մանրամասների մեջ, երբ ներկա ժամանակիս որևէ դեպքի, երևույթի նկարագրության մեջ **ականատեսներն** անգամ հիմնական կետերում հաճախ անհամաձայն են իրար: Երեկվա պատմությունը դժվար է այսօր ճշգրիտ վերականգնել տալ...

Պետք է նշենք, որ եղիշեի վիպական ոճը մեծապես վնասել է իրեն: Եվ վնասել է ոչ փոքր չափով: Վնասել է հիմնովին: Այն աստիճան, որ նրան մեղադրում են անգամ խարդախության մեջ: Ճիշտն ասած, մենք մի փոքր քաշվում ենք եղիշեի պաշտպանության խնդրում հրավիրել մեր բանաստերներին, որ թողնեն խիստ բանասիրական մեթոդը և հիշեցնել նրանց, որ նրանք գործ ունեն վիպական ոճով գրած մի պատմագրի հետ, որի փաստերը պիտի հանել նրա... վիպական պատկերներից, ոճական այլաբանություններից, հիպերբոլներից, ընդհանուր **ոգուց**... Բանաստեղծն այլ կերպ է պատմում **իրողությունը**: Վիպականության մեջ պատմական ճշմարտություն, իրականություն կա, փաստ կա: Միայն նրա ոճը խաբուսիկ երևույթ ունի: Փաստագրական-բանասիրական, գիտական մեթոդը, ոչինչ չի հանի վեպից և բանաստեղծությունից՝ եթե նա իրականության ուսումնասիրությունը կամենում է հանել ձևական փաստագրությունից:

Ահա այս է, որ մոռացվել է հանդեպ եղիշեի: Եվ նրա բանաստեղծական ոճի մասին միշտ խոսվել է իբրև փաստագրության խանգարիչ հանգամանք: Վճռականապես չեն փոխում մեթոդը եղիշեի հանդեպ: Այս է խնդիրը և շատ կարևոր խնդիրը:

Մենք շատ ենք ափսոսում, որ հնարավորություն չունենք մանրամասն կանգ առնելու այն մանրակրկիտ քննադատական դիտողություններին և կշտամբանքներին, որոնց ենթարկվում է եղիշեն Գարագաշյանի և մյուսների կողմից:

Օրինակ՝ Միհրներսեսիը, ըստ եղիշեի, նամակ գրեց հայ իշխաններին և հոգևորականության՝ պարսից Դենի մասին և պատվիրեց մեկ առ մեկ պատաս-

խան ուղարկել իրեն: «Արդ երկու իրք կան առաջի ձեր. կամ արարեք բան առ բան նամակիս պատասխանի, և կամ արեք ի Դուռն եկայք, և յանդիման լերուք մեծի հրապարակին»²⁴: Հիմա Գարագաշյանը ինչը չի հավատում այստեղ: Հայերի պատասխանը, որի մեջ կոպտություններ կան թագավորի հասցեին: Գարագաշյանը չի համարում նամակը վավերական հենց այդ պատճառով: Իբրև թե հետագայում մոգպետի գլուխը ջարդող և ազգովին Հազկերտի դեմ պատերազմ գնացող հայերի համար անբնական էր այդ ոճը... Եղիշեն ասում է, որ հայերը նամակի մեջ կշտամբում են Միհրներսեհին, որ սա Քրիստոսին Փանդուրալա-որդի է անվանում, մինչ Միհրներսեհի նամակի մեջ այդ բառը չկա: Իբրև թե չէր կարող պատահել, որ գրչագիրների մեջ կորչեր Միհրներսեհի գրած այդ բառը կամ ավելի ճիշտը Եղիշեն ինքը չավելացներ իբրև գունավորում. մի բան որ չի ժխտում ամենևին, թե առհասարակ Միհրներսեհը նամակ էր գրել հայերին որոշ պահանջներով և հայերն էլ պատասխանել էին մերժելով պահանջը: Գարագաշյանը չի ընդունում այդ նամակների գոյությունը: Դե իհարկե շատ հավանական է, որ նամակներն այդ բովանդակությունը չեն ունեցել, և Եղիշեն ինքն է ստեղծում նամակի այդ բովանդակությունը, այդ լեզուն: Բայց որ նամակի բուն միտքն ընդհանրապես այդ է եղել — կարևորը սա է:

Կամ վերցնենք Վարդանի ճառը: Մենք չենք կարծում, որ գտնվի որևէ մեկը, որ բոլոր ճառը, այդ **բովանդակությամբ**, ընդունի իբրև Վարդանի խոսքը ուղղած բանակին: Սակայն Գարագաշյանն այս ճառը, ինչպես և Հովսեփի և Ղևոնդի ճառերը համարում է Եղիշեի հեղինակություն... Սակայն ուշի ուշով կարդալով ճառը զգում եք նրա իրական կորիզը, որ զարդարված է Եղիշեի կողմից: Օրինակ «Ի բազում պատերազմունս մտեալ է իմ, և ձեր ընդ իս. է ուրեք զի քաջաաւես յաղթեցաք թշնամեացն, և է ուրեք զի **նոքա մեզ յաղթեցին**. և բազում այն է, որ **յաղթող գտեալ եմք և ոչ յաղթեալք**»²⁵: Եվ այլն, ամբողջ պարբերությունը: Որքան ճշմարիտ է այս խոսքը Վարդանի բերանում, որքան իրական: Թե կսպասեին մեր բանասերները, որ **հայրենական պատերազմի ելած Վարդանի հին գինվորների և կամավոր** կերպով եկած ժողովրդի առաջ քաջալերելու տեղ նրանց՝ Վարդանը բերանը ջուր կառներ և ոչ մի խոսք չէր ասի... Ո՛չ, Վարդանի ճառերը միանգամայն իրողություն էին և Եղիշեի ծաղկեցրած տեքստի հիմնական մտքերը ճշմարիտ:

Արդյոք ժամանակակից էր Եղիշեն Վարդանին: Այս աշխատության մեջ մենք ժամանակ չունենք դժբախտաբար բանասիրորեն քննարկել այդ հարցը: Մենք հույս ունենք, որ կարող կլինենք Եղիշեին հաստատել ավանդական տարեթվի մեջ: Որ Եղիշեն Վարդանի ժամանակակիցն էր: Սակայն որովհետև այդ խնդիրը մեր աշխատության համար էական նշանակություն չունի, ուստի և մենք գոհանում ենք մի երկու խնդիր շոշափելով: Դա Եղիշեի գրքի արտակարգ

կենդանի, կասեմ **ռեալիստական** հանգամանքն է: Բանաստեղծական ոճի մասին չէ խոսքը, այլ ուրիշ բանի: Օրինակ՝ «Զայս գուժկան աղմկի իբրև տեսին միաբան սուրբ եպիսկոպոսունքն, զավետարանն ի ձեռն առեալ հասին և անկան **առանց հարցանելոյ** ի վանս սպարապետին, ուր ժողովեալ էին զորքն հայոց»²⁶: Հարկավոր է լինել շատ վարպետ կեղծարար այս «առանց հարցանելո»-ն մտցնելու այստեղ՝ այնքան անմիջականություն և բանականություն կա այդ մանրամասնության մեջ: Սա վիպական բնականություն չէ միայն, որ ասենք ապա ի՞նչ օրվա վիպասանն է, որ չճարտարի այդպէս: Սա իրական փաստի վավերական հետքն է: Ով որ է սրա ասողը՝ կամ ներկա է եղել, կամ ականատեսից լսել է անմիջապես: Որովհետև շատ է բնական, որ հոգևոր հայրերը իրավունք չունենային կամ անպատշաճ լիներ մտնել սպարապետի և իշխանների մոտ «առանց հարցանելոյ»: Նկատել մի այդպիսի մանրամասնություն կարելի է միայն ականատես լինելով:

Հետաքրքրական է շարունակությունը ևս:

«Համբարձին զձայնս իւրեանց և ասեն. «Աղաչեմք զձեզ զամենեսեան սուրբ աւետարանաւս. եթէ ձերով խորհրդիւ գործէ զայն անօրէնութեան չարիս մարգպանն և մոգպետն, նախ զմեր պարանոցս հատեք, և ապա յեկեղեցին ձեռնարկեցեք: Ապա թե առանց ձեր կամաց նոքա զայն չարն գործեն, այսօր խնդրեցի վրէժդ այդ ի նոցանէ»²⁷:

Սա բանասիրական-գիտական փաստաթուղթ չէ ականատես, ճշգրիտ նկարագրության: Բայց հոգեբանական մոմենտի այնպիսի մի ճշգրտություն ունի այս անմիջականության վերարտադրությունը, որի մասին ոչ մի ճշմարիտ արվեստագետ կասկած չի ունենա:

Ամենայն զայրույթով ոմանք դեն են շարտում այն կարծիքը, թե եղիշեն Վարդանի ատենադպիրն էր և նրա զինվորականը: Պնդելու հնարավորություն և կարիք չկա, որ դա ճշմարիտ ենթադրություն է: Եվ ճիշտն ասած՝ առանձին նշանակություն էլ չունի դա: Եթե եղիշեն ճշմարտապատում չէ, նշանակություն չունի Վարդանի ատենադպիր նրա լինելը կամ չլինելը — դա անարժեք է ուրեմն: Նույնը և եղիշեի Վարդանի զինվորական լինել կամ չլինելը: Բայց որ եղիշեն զինվորականի հմտությամբ է նկարագրում ռազմական դեպքերն ու հանգամանքները՝ դա է ամենից կարևորը: Զինվորականի ճշգրտությամբ է տված օրինակ՝ Վարդանի վերադարձը Աղվանից աշխարհից Սեբուխտին հաղթելուց հետո. «Անդ յանձանձէր ածէր զօրավարն զկաց և զմնաց զօրականին **առաջապահօք և վերջապահօք, կողմնապահօք** ողջ և առողջ հասուցեալ **յաւուրս** երեսուն մերձ ի սահմանս հայրենի աշխարհին»²⁸: Զորամասերի դասավորությունը, **մարշրուտի** ժամանակը տրված է միանգամայն ճիշտ: Իրողության հավատարիմ է. «(Վասակ) զգերի և զաւարն զոր առեալ էր յԱյրարատ գաւառէ,

ակամայ գիտն ևս ի վերայ եթող և փախեալ»²⁹: Իսկական ռազմական հետախուզական մեթոդ է մեջ բերում եղիշեն, երբ խոսում է այն մասին, թե ինչպես Միհրներսեհը հարց ու փորձ էր անում Վասակին Վարդանի բանակի մասին: «Եւ իբրև լուաւ զթիւ համարոյ բազմութեանն, առաւել ևս փութացաւ ուսանել թէ քանիք իցեն պարագլուխք քաջ նահատակացն, զի երիս ընդ միոյ պատրաստեցեառ մի մի ի նոցանէ. թող զայլն ամենայն: Այլ և դրոշից անգամ իւրաքանչիւրոց տեղեկանայր ի նմանէ. և թէ քանի գունդ զգօրսն բաժանեցին, և որ ոք ի նոցանէ սաղարք լինիցին, և որ զօրագլուխ յորմէ կողմանէ յռազմ մտանիցէ, և զինչ անւանք իւրաքանչիւր համհարզացն իցեն, և քանի փողահարք է մէջ գնդին ձայնիցեն: Դակիշ գործեցին արդևք, եթէ արձակ բանակեսցին. ճակատ առ ճակատ գործիցեն, եթէ համագունդ ընդ մի տեղի դրդիցեն: Ո՛րք ի նոցանէ յերկբայս կայցէ, և կամ ո՛րք ի նոցանէ զանձն ի մահ դնելով գուն զործիցէ»³⁰:

Այստեղ կա թե զինվորական մասնագիտական հետախուզություն և թե քաղաքական կարգի տեղեկությունների պահանջ: Հազարապետն արժանի էր իր պաշտոնին:

Պատերազմի նկարագրությունը միանգամայն ռեալիստական է: Տեղանքը՝ «Կարգէր կազմէր Հզօրսն ամենայն և տարածանէր» երկայնէր (Նիսալավորտը) զճակատն երկայնութիւն դաշտին մեծի...»³¹: «Իսկ զգունդն զԱպարհացի, և զԿատշացն և զՀոնաց և զԳեղաց, և զայլս ևս ամենայն զընտիր զօրուն մարդիկ ի մի վայր ժողովէր, և իրաման պատուիրանի տայր ընդ աշմէ կողմանէ գնդին իւրոյ պատրաստ լինել ընդդէմ Հայոց զօրավարին»³²:

Կամ՝ «Իսկ արին Վարդան յառաջ մատուցեալ և զաւագանին հարցանէր, և միաբան ամենեցուն խրատու զօրագլուխսն կարգէր այսպէս»³³: Կամ՝ «Եւ խումբ արարաւալ ամենայն բազմութեանն զգետն ի մէջ փակէին, և զանգիտեալ գունդն Պարսից ի դժուարութենէ գետոյն՝ զտեղաւն զեռալ սկսան: Իսկ գունդն հայոց հասեալ անցանէին, ձի ի վերայ առեալ յարձակէին մեծաւ զօրութեամբ»³⁴: Այնուհետև իրար բախվելը, իրար սաստկապես կոտորելը: Կամ՝ երբ Վարդանը տեսնելով պարսից գնդի առաջ գալը և իր ձախ թևը շարժելը ինչպես «մեծաւ ուժով յարձակէր ի տեղին, և զաջ թևն պարսից գնդին բեկեալ արկանէր զգագանօքն, և շրջան առեալ կոտորէր մինչև ի նոյն տեղի: Եւ այնպէս շտապ տագնապի ի վերայ հասուցանէր, մինչև գունդն Մատեան քակեալ բաժանեցան ի մեծամուր պատրաստութենէն, դեռ ևս քաջ քաջ ի փախուստ դառնային»³⁵: Անմիջական շարունակությունը կենդանի և իրական մարտի նկարագրություն է. «Ապա գետ ակն ի վեր համբառնայր Մուշկան Նիսալավորտ, քակեալ զոմանս տեսանէր ի գնդեն Հայոց, և զկնի մնացեալ ի հովիտս լերանցն: Վասն որոյ զաղաղակ բարձեալ քաջալերէր շուրջ զիւրեաւ զգօրս Արեաց, որք զտեղի առեալ կային ընդդէմ գնդին Վարդանաց: Եւ անդէն ի տեղուջն երկոքին կողմանքն

զպարտութիւն խոստովանէին, և առ յոյժ թանձր անկեալ դիականց իբրև **զքարակոյտս** գերբկաց **երևէին**»³⁶: Այս վերջին հատվածի մեջ բացի իրական նկարագրությունից՝ նաև հիանալի խոսում է տվյալ մոմենտին երկու կողմերի ռոպեական սխալ տպավորությունը, թե իրենք պարտվել են: Այնուհետև փղերի հարձակումը, Վարդանին շրջապատելը, Վարդանի վերջին հարվածներ հասցնելը և ընկնելը տված է վերին աստիճանի հանգամանորեն: Վերջապես՝ «ցրուեալք լինէին ի լեռնադաշտս ամուր ձորոցն, և յորժամ պատահէին միմիեանց՝ դարձեալ միա անգամ զմիմեանս սատակէին»³⁷:

Այս միանգամայն կոնկրետ, ռեալիստական նկարագրություններն ընդմիջված են ճակատամարտի նկարագրության ընդհանուր, հռետորական նկարագրություններով: Դա եղիշեի տուրքն է իր ժամանակի «բարձր» ոճին և ազդեցությանը այն կլասիկների, որոնցով նա գրական դաստիարակություն էր ստացել:

Չենք կարողանում հասկանալ, թե ինչպես եղիշեն Փարպեցու երկորորդ դրվագից «փոխ առավ» (ինչպես ենթադրում են) այս նկարագրությունները և մտցրեց այսքան ճշգրիտ և կոնկրետ մանրամասնությունները, որ Փարպեցուն անհայտ են: Փարպեցին ընկածների թիվը տալիս՝ ասում է. «շատ խուզիւ և բազում քննութեամբ հարցեալ և ուսաք զնահատակելոցն թիւս», բայց այն ժամանակ, երբ նա չի տալիս յուրաքանչյուր նախարարի հետ նրա ազգից ընկածների թիվը՝ եղիշեն մեկ-մեկ տալիս է այդ թվերը. «յազգէն Մամիկոնէից քաջն Վարդան հարիւր երեսուն և երեք արամբք. յազգէն Խորխոռունեաց Խորենն Կորովի իննստասն արամբք»³⁹ և այլն: Չենք կարծում թե այս թվերն էլ բանաստեղծական երևակայության արդյունք են...

Թողնենք այս մանրամասնությունները: Վերցնենք եղիշեի գիրքն իր խոշոր մասերով, ամբողջությամբ: Գիրքը գրված է այնպիսի բարձր ոգևորությամբ, այնպիսի անկեղծ հուզականությամբ, այնպիսի ազնիվ հայրենասիրությամբ, որ միանգամայն անհասկանալի է դառնում գրական սառն կեղծիքը: Սա գրական բանավեճ չէ, որ ասենք հեղինակը կրքոտված և հավասարակշռությունը կորցրած՝ դիմում է փաստերի աղավաղման և կամեցում⁴⁰ է ինչ գնով այդ լինի՝ հաստատել իր միտքը: Այս գիրքը գրված է սրտի արյունով և խղճի մաքրությամբ: Սրա մեջ ճշմարտության և արդարության թրթիռն է ջերմանում: Սա մի ճշմարիտ արվեստագետի հոգեկան սրբագործությունն է: Եվ եթե հեղինակը ոճական գեղեցկագիտությունը փոխ է առնում ս. գրքից կամ ինքն է ստեղծում բարձր ու վսեմ ոճը, ոգևորության տենդերի մեջ ընդունում է հիպերբոլիկ ձևեր, նկարում է գունագեղ պատկերներ, ուժեղացնում է դեպքերը, խոսքերը, փաստերը, սաստկացնում է իմաստները, հորինում է պատկերներ, — դրանք ստեղծագործ հոգու բնական արտահայտություններն են: Սակայն որ այդ գեղեցիկ ձևերի տակ

թրթռում է կենդանի փաստը, դա անկասկած է: Դա զգացվում է շատ պարզ, շատ ուժեղ չափով: Եղիշեին նախ պետք է հանել գիտական պատմագիրների ցանկից և զցելով նրան վիպասան-պատմագիրների շարքը փոխել պատասխանատվության տեսակետը: Դերձակը չի կարող կոշկակարի պատասխանատվություններ ստանձնել: Մեղադրելով Եղիշեին կրքոտության մեջ՝ մեր բանասերները զերծ չեն մնում միևնույն կրքից՝ հանդեպ Եղիշեի:

Պետք է մեկընդմիշտ որոշել և իրենց պատշաճ տեղը դնել մեր պատմագիրների գործերը: Հարկ չկա մի բանաստեղծի քաշ տալ նստեցնել փաստագիր պատմագրի աթոռին և արժեզրկել նրան: Մեր պատմագիրները կանգնած են ոչ միայն մեր բանասերների դատաստանի առաջ, այլև **համայն** ժողովրդի: Եթե նրանց գործի քննությունը կատարում է մի որևէ բանասեր կամ բանասերների մի սերունդ՝ երկու տասնամյակների ընթացքում, ապա այդ պատմագիրներին ժողովուրդը քննության է ենթարկում դարերի ընթացքում: Նրանց քննում են սերունդներ և աշխատում են ժողովուրդն ու ժամանակը — երկու ստեղծողները ճշգրիտ պատմության: Երկար դարերն ու ժողովուրդը տվել են իրենց դատաձևի՞նը Եղիշեի պատմության մասին: Նրանք հաստատել են պատմության վավերականությունը: Ինչի՞ հիման վրա: Ժողովրդի պատմական ճշմարտության հիման վրա: Այս ճշմարտությունը մշակվում է նրա դարերի փորձի, դարերի վերագնահատման, դարերի կորեկտիվի և քննադատության բովում:

Մեր ժողովուրդը Եղիշեի պատմության մեջ տեսել է իր կյանքն ու իդեալները և նրա մեջ տեսնում է իր թշնամուն և հերոսին: Թող պարագործս չթվա եթե ասենք, որ մեր ժողովուրդն էր, որ ստեղծեց Եղիշեին և հետին թվով ճշմարտեց նրա պատմությունը: Եղիշեն տվեց ոչ Վարդանանց պատմությունը, Եղիշեն տվեց համայն հայոց պատմությունը, նրա տիպիկ պատկերը:

Իզուր չպաշտեց Եղիշեին մեր ժողովուրդը և իզուր չերգեցին նրան Ալիշան, Պատկանյան, Նալբանդյան, Շահագիզ, Հովհաննիսյան, Զիվանի և շատերը: Ի՞նչ է նշանակում այս: Դա նշանակում է, որ ինչպես հնում, նույնպես և նորագույն դարերում և մեր օրերում մեր ժողովուրդը ունի իր պատմության այսպես ասած սյուժեն և գաղափարը և ուր որ նա տեսնում է մի պատմություն, որի սյուժեն և գաղափարը բովանդակում է իր ժողովրդի այդ ապրած հոգեբանությունը՝ նա որդեգրում է այն: Նվաճող բռնակալություններ, հալածանք և հարձակումն, ինքնապաշտպանություն, դավաճաններ, ժողովրդի առաջնորդ հերոսներ, որոշ հաղթանակ, բարոյական, հոգեկան գանձերի պահպանումն — ահա հայոց պատմության սյուժեն և գաղափարը: Եղիշեն կորովի գրչով, բանաստեղծական խանդավառությամբ տվեց այդպիսի մի սյուժե ու գաղափար, և ժողովուրդը հաստատեց «Ընդ իսկականին՝ ճիշտ է»: Սա է գլխավորը:

Ժողովրդի դեմ գնացող ոչ մի մարդ նրա գրքի մեջ չի հերոսանա: Իսկ ժողովրդի դեմքը որոշում է ինքը ժողովուրդը և ոչ թե մենք՝ անհատներս:

Ահա թե ինչպիսի աղբյուր է եղիշեն...

Մի խոսք ևս ժամանակակցության մասին:

Ավարայրի ճակատամարտը կամ այսպես կոչված Վարդանանց պատերազմը, որ կուլմինացիոն կետն էր դրանից առաջ սկսված պատմական տազնապալից մի շրջանի դեպքերի՝ ինչպես կարող էր խոր տպավորություն չգործել հայ ժողովրդի հոգեբանության վրա: Ոչ անմիջապես հետևյալ մոտ տարիները 451 թվից հետո, գոնե բավական մոտ տարիներին անշուշտ կգրվեր այդ դեպքերի պատմությունը: Լռության մեջ պահել նման արտակարգ պատմական շրջանի անցուդարձերը, ոչ մի բառով այդ չարձանագրել, թեկուզ իբրև ժամանակագրություն, սպասել տասնյակ տարիներ և ապա միայն ձեռնարկել պատմագրության դա մենք համարում ենք հասարակական հոգեբանության մեջ շատ դժվար ընդունելի մի բան:

Բայց վերջի վերջո մեզ հարկավոր է պատմությունն ինքը և ոչ թե պատմիչը: Թող չլինի եղիշեն ժամանակակից, թող օգտված լինի մի երրորդ անձից, թող եղիշեն չլինի պատմության հեղինակը, այլ մի այլ անհայտ անուն: Պատմությունը մեզ վրա թողնում է ճշգրիտ, իրական տպավորություն, և մենք օգտվում ենք նրանից՝ վերականգնելու համար մեր ժողովրդի ամենանշանավոր օրերից մեկը պատմության մեջ:

Չենք պնդում շատ, և այդ խնդիրը մի փոքր խոտոր է գնում մեր կողքից, թող չհաստատվի եղիշեն Վարդանանց պատերազմի հեղինակ: Մենք մեր ձեռքի տակ ունենք Փարպեցու հետ միասին մի պատմություն, որ շատ կենդանի պատկերացնում է հայրենական պատերազմը: Գիրքը գրված է բարձր կուլտուրայի տեր մի մարդու ձեռքով և ներկայացնում է միանգամայն վստահելի աղբյուր **դարու ոգին ըմբռնելու**: «Հանրագումարը»:

Ահա այդ մեր նպատակը ավելի մեծ է թվում մեզ՝ քան մասնավոր խնդիրներ: Այն որ՝ մենք ուսումնասիրում ենք Հայրենական մեծ պատերազմն ու գլխավորապես նրա հերոսին: Այսպիսով եղիշեն դառնում է մեր աղբյուրներից մեկը և եթե հաստատվի նրա հետևադարյան լինելը Փարպեցու նկատմամբ խնդիրը **ըստ էության** — շեշտում ենք այս — չի փոխվում մեզ համար:

Եվ այն առաջադրանքը, որ ունենք մեզ համար՝ ավելի մեծ և ընդհանուր է: Դա հինգերորդ դարի մեծագույն, էպոխային գործի պատմությունն է, դարու ոգին, ժողովրդական շարժման վիթխարի պատկերը: Առանձին հեղինակների ինքնության, նրանց գրվածքների մասնավոր անվավերականության և երկրորդական փաստերի անստուգության հանգամանքները չեն ստիպի մեզ շատ էլ

վախենալ եղիշեի ինքնության և նրա գրքի գրության տարեթվի հետ ու առաջ շարժվելուց:

Եղիշեն ժողովրդականացած գրող է: Ժողովուրդը նրա գործի մեջ տեսել է իր կյանքի դարավոր ճշմարտությունը: Ժողովուրդն **ընդունել է** նրան: Այս հանգամանքը չմոռանանք:

Վարդանանց պատերազմի պատմության մեջ, ինչպես նաև շատ նման շրջանների պատմության մեջ անխուսափելիորեն ծագում է **օրիենտալիզմների** խնդիրը: Օրիենտալիզմների մասին լուրջ խոսելիս՝ պետք է աչքի առաջ ունենալ, որ օրիենտալիզմի մեջ լինում է մի պարզորոշ ձգտում՝ հանդեպ մի պետության, մի ժողովրդի կողմից, որ ունի նույնքան պարզորոշ քաղաքականություն, որքան և որոշ կազմակերպված օրգանիզմ — պետականություն: Կարելի է ասել, որ հենց ժողովուրդը հինգերորդ դարում, Արշակունյաց թագավորության կործանումից հետո, իր թեկուզ նախարարական կիսանկախ պետականությամբ ուներ պարզորոշ հասկացված և նույնքան պարզորոշ արտահայտված օրիենտալիզմ՝ պարսկական, հունական և այլն: Իհարկե ուներ թույլ արտահայտված, թերևս լավ չձևակերպված օրիենտալիզմ:

Ինչպես կրոնական խնդրում, նույնպես և քաղաքական օրիենտալիզմի մեջ պետք է զատել այդ օրիենտալիզմի ներկայացնող դասակարգերն ու խավերը: Իշխանական դասակարգը օրիենտալիզմի խնդրում ելնում էր անշուշտ իր դասակարգային և քաղաքական գիտակցության հատուկ դիրքերից: Նույնը և հոգևորական դասը: Նույնը և (թեև տարբերաբար) հայ ժողովուրդը:

Օրիենտալիզմի խնդիրը բարդանում է այն հանգամանքով, որ հայերի օրիենտալիզմն զուտ կրոնական բովանդակություն չունե՞ր՝ ըստ իր բովանդակ առման:

Առանձնապես հետաքրքրական է քրիստոնեության օրիենտալիզմի, իբրև այդպիսին: Քանի որ եկեղեցական դասից դուրս մյուս դասերը և՛ նախարարականը և վերջապես ժողովուրդը՝ Ավարայր գնացին պաշտպանելու նաև քրիստոնեությունը:

Եթե հայերը ձգտում էին քրիստոնյա պետության պաշտպանության (Հունաստանին), եթե դա արտահայտվում էր՝ հանուն քրիստոնեության՝ ապա դրա ներքին իմաստը կուլտուրայի և ազգային **ինքնությունության** պաշտպանությունն էր՝ հունական **կուլտուրայի** միջոցով: Մինչդեռ եթե որոշ հայեր (վասակյանք) ձգտում էին հեթանոս պետության (Պարսկաստանին)՝ ապա դրա բովանդակությունը ամենայն հավանականությամբ՝ կուլտուրական չէր, այլ քաղաքական, պետական: (Եթե իհարկե մենք փորձ անեինք բացատրել և արդարացնել Վասակին և վասակյաններին):

Որ սա այսպես է՝ դրա պարզ բացատրությունը տալիս է այն փաստը, որ հայ

նախարարությունն ու հոգևորականությունը միշտ էլ միասին չէին կրոնի խնդիրներում: Մինչ հոգևորականության համար ազգային կրոնական ինքնուրույնության դեմոնստրացիաները կրոնական սկզբունքներից ու ձգտումներից էր ելնում՝ իբրև կղերական դասի իդեաբանություն և դասակարգային շարժման առաջնիչ ուժ՝ հայ նախարարության համար կրոնական դեմոնստրացիան բխում էր քաղաքական սկզբունքներից ու ձգտումներից՝ իբրև իշխանական դասի նպատակադրում: Թե որքան իրավացի է այս դիտողությունը՝ բավական է մտաբերենք, որ ուրացությունը՝ կեղծ կամ անկեղծ բավականին կենցաղային երևույթ էր հայ իշխանների մեջ, որ հայ նախարարները Հազկերտի հարկադրանքով Տիգրանում հանձն առան առերես ուրացությունը (անսովոր քայլ հայ վկայաբանության մեջ), որով ցույց տվին իրենց ոչ այնքան էլ խիստ կրոնականությունը, և այդ արին քաղաքական նկատառումներով: Մինչ հոգևորականությունն իրար անցավ և առաջինը վեր կացավ և վեր կացրեց ժողովրդին՝ դիմադրելու և **մարտիրոսագրվելու**: Վարդանի (այսինքն հայ իշխանական դասի ներկայացուցչի) քրիստոնեական (հունական) օրինատացիան Սեբուխտի հետ պատերազմի օրերին «գայթակղվեց» նրանով, որ նա դիմեց **հեթանոս** հոներին, ընդդեմ պարսից կառավարության ճիշտ է՝ նույնպես հեթանոս: Այսպիսով Վարդանի և մյուսների այսօրինակ քայլերի մեջ չի կարելի տեսնել ջերմեռանդ և ուղղափառ քրիստոնյաների սկզբունքներ, այլ քաղաքական նպատակների համար մարտնչողների հայացքը իրերի մասին:

Ահա, թե ինչու սովորաբար իշխանական դասակարգի օրինատացիան բաժանում են երկու ուղղության — պարսկական և հունական: Ո՛րքան է խոհեմ ընդունել այդպիսի ուղղությունների, միտումների գոյությունը խստորոշ ձևով: Եթե իշխանական դասակարգի մասին է խոսքը՝ ապա տվյալ շրջանի քաղաքական շարժման երկու ականավոր մարդիկ՝ օրինակ՝ Վարդանը և Վասակը՝ նրանք ևս իրենց օրինատացիաների մեջ **հստակ չեն...**

Այս երկու քաղաքական գործիչների խնդիրը շատ է զբաղեցրել մեր բանասիրության և անգամ լայն հասարակության: Եվ քանի որ առիթը ներկայացավ խոսենք սրանց մասին: Վարդանի և Վասակի անձնավորությունների պարզաբանությունը թերևս ամենից լավ լուսաբանի Վարդանանց շրջանի օրինատացիաների էությունը:

Վասակի խնդիրը համարվել է շատ պարզ խնդիր: Ըստ ավանդական բնորոշման՝ նա պարսկական օրինատացիայի մարդ էր: Թեև լավ էլ չի պարզաբանված այն փաստի նշանակությունը, որ Թեոդոս կայսերն ուղղած հայ նախարարների նամակի կամ նամակների մեջ, ուր վերջիններս կայսեր օգնության էին խնդրում՝ բոլոր նախարարների կնիքների հետ կար նաև Վասակի կնիքը,

կամ՝ եթե նամակ և կնիք գոյություն չունենա՝ նրա բանավոր համաձայնությունը: Անգղալուծություն էր դա, խարդախություն, թե թեթևամտություն — դա հետագա պարզաբանելու բան է: Սակայն ինչն է՝ Վասակի մեջ մենք տեսնում ենք խիստ շեշտված պարսկասիրություն: Մենք կարող ենք անգամ հաստատ համարել նրա այս օրինետացիան:

Իսկ ինչ օրինետացիա ուներ Վարդանը: Իսկույն մենք կտանք սրա պատասխանը: Միայն մի փոքր շեղում:

Հայ նախարարների ծառայությունները պարսից բանակում, այն հանդիսավոր ընդունելությունները թագավորի կողմից, երբ հայոց այրուձին մտնում էր մայրաքաղաք՝ հայ զորքի մասնակցությունը պարսից զորքի կռիվների մեջ ընդդեմ հոների և քուշանների — այս ամենը պերճախոս փաստեր են ավելի պարսկական օրինետացիայի, քան հունական: Ի՞նչն էր ուրեմն հայ պարսկական կոնֆլիկտի բուն պատճառը: Հունական օրինետացիան: Ո՛ր է այդ օրինետացիան: Այն, որ պարսիկներից նեղվելով հայերը դիմում էին հույներին: Նեղն ընկած ժողովուրդը կարող էր շատ բաներ անել հուսահատությունից: Սա չի բացատրում օրինետացիան: Փաստն այն է, որ երբ պարսիկները հայերին հանգիստ էին թողնում՝ վերջիններս կատարում էին իրենց պարտականությունները պարսից պետության առաջ: Միայն հայերը պահանջում էին, որ հարգվի իրենց տված ազատությունները՝ իբրև մինիմում գոհացուցիչ վիճակ: Պարսից կառավարությունը Շապուհի օրոք իսկ խախտում էր այդ մոդուսը, նա ագրեսիվ էր և ուխտադրուժ: Ո՛չ, օրինետացիայի խնդիրը լավ էլ չի ուսումնասիրված մեր բանասիրության մեջ. պետք է ուսումնասիրել:

Վարդանին համարելով հունական օրինետացիայի մարդ՝ մեր բանասիրությունը անտես է առնում իր քթի տակ գտնված մի կարևոր փաստ: Այն, որ Վարդանին **մենք շարունակ տեսնում ենք պարսից զորքի ծառայության մեջ՝** հոների և քուշանների կռիվներում հաղթանակ տանելիս: Ո՛ւմ համար էր արյուն թափում և իր ռազմական տաղանդը գործի դնում այս հմուտ զինվորականը և **քաղաքական գործիչը:** Հունական օրինետացիայի, հույներին դուր գալու համար... Փաստ է այն, որ 451 թվի ձմռանը, երբ Վարդանը գնացել էր Ատրպատական մարզպան Սեբուխտի վրա, նա գնաց Ճորա Դուռը, քանդեց Ճորա Պահակը, որ պարսից թագավորն էր շինել և դեսպան ուղարկելով հոների մոտ՝ դաշն կնքեց նրանց հետ՝ պարսից դեմ՝ իրար օգնելու պայմանով: Իսկ մի փոքր առաջ, ըստ Փարպեցու, որին միշտ հավատ է ընծայում մեր բանասիրությունը՝ Վարդանը, հայ նախարարների կեղծ կամ շիտակ ուրացության ժամանակ պատրաստվել է գաղթել Հունաստան: Այս ամենը ցույց է տալիս, որ Վարդանի օրինետացիան ևս բարդ երևույթ էր:

Դառնանք կրկին Վասակին:

Վասակի գործերից պարզ երևում է, որ նա պարսից արքունիքի բոլոր ձեռնարկներին օժանդակում էր: Սա փաստ է՝ մեզ հասած պատմական աղբյուրների մեջ: Ուրիշ աղբյուր չունենք: Փաստն այն է, որ նա դիմադրեց Վարդանի բոլոր ձեռնարկներին, անգամ Ավարայրի ճակատամարտում դեմ դուրս եկավ նրան: Փաստն ուրանալ չենք կարող: Միայն այս փաստերի գնահատության մեջ տեսնում ենք երկու կարծիք նրա մասին. որ Վասակը դավաճան էր, ձգտում էր Հայաստանը ծախել և հասնել բարձր աստիճանների և երկրորդ՝ որ նա հայրենասեր էր և հույս ուներ հայ թագավորությունը քաղաքագիտությամբ վերականգնել:

Ի՞նչ տարբերություն Վարդանի և Վասակի միջև:

Մենք վերևում նշեցինք, որ Վարդանը պարսից ծառայության մեջ էր: Եվ երկար ժամանակ: Եվ հաստատ: Եվ հավատարիմ էր...

Սրա գնահատությունը պարզ է. **Վարդանը ևս պարսկական պետությանն էր ծառայում: Նա Վասակին հակառակ չէր այս խնդրում: Բայց ինչև՞ գտնվեցին այս երկուսը:** Իշխանական դիրքի, քաղաքական ազդեցության, գերիշխանության, նախանձի համար: Չի երևում սա ոչ Փարպեցու և ոչ էլ Եղիշեի գրքերում: Սակայն մի բան պարզ նկատվում է, որ **նրանք ընդհարվում էին և վերջը կանգնեցին իրար դեմ՝** կյանքի ու մահի կռվում քաղաքական-պետական խնդրի լուծման ժամանակ: Վասակն ընդունեց պարսից կառավարության **բոլոր պահանջները**, այսինքն համաձայնեց իր ժողովրդի ինքնուրույնության ոչնչացման (իրերի օբյեկտիվ հետևանքով), իսկ Վարդանը կանգնեց այդ ժողովրդի ազգային ինքնուրույնության պաշտպանության հողի վրա: Պարսից կառավարությունը ձգտում էր, կրկնում ենք, ոչնչացնել հայերի կրոնը, մոզերի միջոցով մտնել հայ ընտանիքի ծոցը, վերացնել լեզուն, ազգային առանձնահատկությունները, բարքերը... (իրերի օբյեկտիվ հետևանքով): Համաձայն էր սրան Վասակը — **հշ: Կամ՝ ասենք՝ չգիտենք: Կամ՝ եթե մինչև անգամ հակառակ էլ լինե՞ր պատմությունը գնում էր նրա դեմ:**

Կա և մի այլ միջոց այս խնդրի պարզաբանման: Դա այսպես կոչված «երկրորդ կրոնական պատերազմն» է, պարսից հարձակումը հայկական ազգային ինքնության վրա, Վահանի պաշտպանողական կոիվները, և սրանց հետևանքները: Այս երկրորդ «Ավարայրը» իր երկրորդ «Վարդանով»⁴¹ մի տեսակ բացատրական ուղղումն եղավ առաջին պատերազմի կիսատ ու մուլ մնացած կետերի և խնդիրների: Ինչև՞ վերջացավ երկրորդ «Վարդանանց պատերազմը»: Նվարսակի հաշտության պայմաններով.⁴² «Քրիստոնեությունը հայոց աշխարհի կրոնը պիտի ճանաչվի, ոչ մի հայ մարդ բռնի չպիտի ստիպվի կրոնափոխ լինել և ոչ ոքի հավատադրացության համար մեծություն և իշխանություն պիտի չտրվի, կրակատուններն էլ ամեն տեղ պիտի կործանվեն: Արժանավոր ու անարժան

անձանց մեջ խտրություն պիտի լինի, անպիտան ու վնասակար մարդիկ հեռու պիտի պահվեն և լավերն ու օգտակարները առաջ պիտի բաշվեն: Թագավորը ամեն ամբաստանություններին չպիտի հավատա, այլ ինքն անձամբ պիտի քննի ամեն բան և այնպես դատաստան տա»⁴³: Չես կարող հավատալ թե սա Վահանի պահանջներն են: Կարծես սա Վարդանի պահանջներն են, և ժամանակը Վարդանինը լինի... Կարծես Վասակի և Վարդանի մասին են պահանջները, կարծես նրանց ժամանակի գծտության արմատներն են: Այս «հետադարձ փաստաթղթով» վերականգնվում են ն Վասակի, ն Վարդանի եւություններն արտահայտող հանգամանքներն ու իրողությունները:

Մեկնությունները պարզ են...

Եվ վերջ ի վերջո՝ Վասակը ինչ շատ բարձր, ազնիվ և խելացի բանի էր ձգտում: Հայոց թագավորության: Հազիվ թե... Նա այնքան խելահասություն կունենար հասկանալու, որ պարսից հզոր պետությունը՝ հույներին խոնարհեցնող և քուշաններին դիմագրավող այդ պետությունը, որ ինքն էր ջանք գործադրել կործանելու հայոց թագավորությունը՝ չէր համաձայնի թույլ տալու կրկին դրա վերականգնման: Մնում է ենթադրել՝ մի կողմ թողած անձնական փառասիրության և շահագրգռման մոմենտները՝ որ նա ձգտում էր փրկել հայ ժողովուրդը ֆիզիկական բնաջնջումից: Արդյո՞ք հայ ժողովուրդը կբնաջնջվեր՝ եթե դիմադրեր պարսից պետության իր ինքնությունը պաշտպանելով: Հազիվ թե... Նշենք, որ Վասակը իհարկե չէր կարող գուշակել որ այդ բնաջնջումը տեղի չունեցավ: Բայց եթե նա ձգտում էր փրկել ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը՝ ապա խնդիրը այդ ֆիզիկականը չէր, այլ բարոյական, ազգային ինքնությունը: Մի ժողովրդի կյանքի գործը չէր կարող մի մարդու փորձերի առարկա լինել: Ով այդ գործը վերցնում էր՝ պետք է անպայման հաջող շանսերն ապահովեր: Չապահոված այդ շանսերը՝ հանցանք էր ռիսկելը: Ժողովուրդն արդարացնում է նրանց, ովքեր հաջողում են ժողովրդական գործը: Չհաջողեցիր — հանցավոր ես և դավաճան: Եվ ժողովուրդն էլ ցույց տվեց, որ նա էլ այդպես էր կարծում:

Վասակի շարժումը՝ ընդհանուր գնահատականով հակաժողովրդական էր, վտանգավոր ավելի՛ քան որքան այդ կարծվում է Վարդանի մասին: Այսպիսով՝ Վասակի գործն ու նպատակները՝ հակառակ Վասակի սուբյեկտիվ կամքից՝ ժողովրդական չեղան: Նրա հետ համաձայն չեղավ նախարարության ճնշող մեծամասնությունը, համաձայն չեղավ հոգևորականությունը և որ գլխավորն է՝ ժողովուրդը ինքը: Ժողովուրդը չգնաց Վասակի հետևից: Նա ընտրեց Վարդանին: Ժողովուրդը գնաց իր պատմական ուղիով, և նրա հերոսը նրան առաջնորդեց այդ գործում:

Հետագա դարերում ժողովուրդն ավելի մշակեց և ճշտեց իր վերաբերմունքը

դեպի այս երկու անձնավորությունները և դրանով սանկցիա տվեց մեկին ղավաճան, մյուսին հերոս կոչելու:

Վարդանի քաղաքական դեմքը լրիվ նկատելու համար, ուրեմն, մենք հիշենք մի անգամ ևս, որ նա պարսկական ծառայության մեջ էր, այսինքն Նույնքան «տեղական» օրիենտացիա ուներ, որքան և Վասակը: Այնպես որ նրա հունական օրիենտացիան մի անգամ ընդմիջտ հաստատված և պարզված բան չէ: Բայց Վարդանը պաշտպանեց քրիստոնեությունը, չընդունեց կրակապաշտությունը: Հակասություն էր սա: Ամեննին: Նա հաշվի առավ եկեղեցական դասի պահանջը: Բայց նա դրանով պաշտպանում էր ոչ միայն քրիստոնեական իդեոլոգիան, այլ հայ պետականության ուժեղ հենարանին: Վարդանը պետականություն էր պաշտպանում: Վարդանն այստեղ հանդիսանում է մեծ քաղաքագետ: Այսպիսով Վարդանը ոչ քրիստոնեության իդեոլոգն էր, ոչ էլ եկեղեցականության պաշտպանը իբրև եկեղեցական դասի կուսակից, այլ **պետական գործիչ**: Պետական ենք ասում, նկատի առնելով, որ նա կարող էր գոհանալ՝ մնալով սոսկական սպարապետ: Բայց Վարդանը քաղաքական խոշոր անցուդարձերի բովումն էր միշտ և այն էլ ոչ իբրև կրավորական դիտող, այլ դեպքերի վրա ազդող, այդ դեպքերն ստեղծող ակտիվ գործիչ, որի գործունեության գիծն սկսվեց, բայց չխզվեց իր մահով. նա հանգեց որոշ վախճանի:

Վարդանը չէր ձգտում անկախության: Նա շատ լավ էր հասկանում, որ ազգային բացարձակ անկախություն ձեռք բերելն անհնարին է: Նա պարսկական զորքի մեջ ծառայելովն իսկ պարզ ցույց տվեց, որ նա դեմ չէ պարսից գերիշխանության, որից ավելին նա չէր էլ սպասում: Բայց նա հենց որ տեսավ թե պարսից կառավարությունը չի կամենում եղած մոդուսը պահպանել՝ ընդդիմացավ և ապստամբեց: Ժողովուրդը գնաց նրա հետևից: Վարդանը հաջողեց: Հաջողեցիր — արդար ես:

Ո՛չ պարսկական և ո՛չ էլ հունական օրիենտացիա, այլ **իր ժողովրդի օրիենտացիա**, պայքար պաշտպանելու այն թեկուզ կիսանկախ պետականությունը և հայ ժողովրդի ինքնուրույնությունը, կուլտուրան:

Ահա Վարդանի օրիենտացիան...

Վարդանանց պատերազմի նշանակության խնդիրը այնքան էլ անհետաքրքրական չէ: Դա նախ և առաջ իր ժամանակի համար փոքր պատերազմ չէր. ապա նաև այդ պատերազմում՝ ավելի քան մի այլ դեպքի ժամանակ՝ մեր ժողովուրդը հասավ իր լարման կուլմինացիոն կետին, և ամենից լավ պատկերվեց նրա բարոյական դեմքը: Ուստի և արժե փորձել լուսաբանելու այդ պատերազմը — իբրև մի խոշոր երևույթ մեր ժողովրդի կյանքում:

Ի՞նչ բան էր Վարդանանց պատերազմը:

Ավանդաբար դա համարվել է կրոնական պատերազմ — այսինքն՝ հայերը

այդ պատերազմում պաշտպանեցին քրիստոնեական կրոնը կրակապաշտականից: Դա սխալ չէ. բայց լրիվ չէ՝ իբրև լուսաբանություն: Հայ հոգևորականությունը, որ ակտիվ հանդես եկավ այդ խնդրում՝ մենակ չէր: Նրա հետ գնաց նաև հայ իշխանական դասի մեծամասնությունը՝ այսպես կոչված՝ վարդանանք: Այս շարժմանը մասնակցեց նաև հայ ժողովուրդը: Իսկ ի՞նչ էր հայկական այս բազմաշերտ զանգվածի դիմաց: Դա պարսից կառավարությունն էր Հազկերտի և նրա հազարապետ Միհրներսեսի հետ և մոգական դասը: Երկու կողմում էլ պայքարի մասնակցեցին ոչ միայն հոգևոր դասերը, այլև՝ իշխանական: Միհրներսեսի, այդ խորագետ քաղաքական գործիչը, կրոնական իդեաբանության կնճռոտ խնդիրների մեջ խճճված մարդ չէր՝ թեև մոգապետի գործակցությամբ հայ հոգևորականության առջև հարցը դրեց կրոնական վարդապետական սկզբունքների ձևով:

Ոչ պարսից կառավարությունը և ոչ էլ հայ նախարարական դասը տոգորված չէին կրոնականությամբ, այնքան որ՝ այդ դարձնեին պատերազմի և արյունահեղության հիմք: Նրանք պետական խնդիրներ էին վճռում: Պարսից կառավարությունն իր նպատակին հասած չէր հաշվի իրան, եթե հայերը կրակապաշտ դառնալուց հետո էլ շարունակեին ըմբոստ դիրք բռնել իր դեմ կամ հույների հետ բարեկամություն անել: Սա պարզից ավելի պարզ է: Ուրեմն մնում է հաստատել այն միտքը, որ պարսից կառավարությունն ուզում էր ուժեղացնել իր տերությունը իր ժողովրդի հետ ձուլված մի ուրիշ ժողովրդով: Դրա միջոցը կրոնի սերտ միությունն էր. սերտ՝ այսինքն բարքերի, սովորությունների, **լեզվի միության**: Պարզապես **պարսկացումն**: Իզուր չէր, որ հայ նախարարների կեղծ ուրացությունից հետո, երբ նրանք Պարսկաստանից Հայաստան են վերադառնում, Հազկերտը (կամ Միհրներսեսի) նրանց հետ 700 մոգ դրեց և պատվիրեց մտնել հայ ընտանիքը և այնտեղ կատարել պարսկացման գործը:

Հայ նախարարներն էլ, Վարդանի գլխավորությամբ, իրենց հերթին հասկանում էին թե ուր կտաներ կրակապաշտությունը հայ ժողովրդին: Ուստի և դիմադրեցին և կազմակերպեցին այդ դիմադրությունը: Ինչ վերաբերվում է հայ հոգևորականության՝ չպետք է կարծել, որ նա այլևս քրիստոնեական կրոնի պարզ խնդիր էր դնում: Հույները քրիստոնյա էին և հայ հոգևորականությունը սիրով կդիմեր հույն հոգևորականության և կառավարության օգնության. **բայց ձուլվելու ոչ մի պայմանով**: Ապացույց, հետագայում, 491-ին հոգևորականության հրաժարվելը քաղեցողի ժողովի որոշումներն ընդունելուց: Անգամ հայ հոգևորականությունը բարվոք համարեց հեթանոս պարսից իշխանության տակ ապրել, քան թե ընդունել իրեն «հավատակից» հույն իշխանությունը: Հետագայում արդեն խնդիրն այդքան հակասական և պարադոքսալ կերպով էլ դասավորվեց:

Հույն կառավարության հոգևորականության ճնշումները հետագայում լավ հայտնի են ամենքին: Այնպես որ՝ կրոնական խնդրի վրա պետք է նայել իբրև շատ բարդ խնդրի:

Ինչ վերաբերում է հայ ժողովրդին, որ այս կոնֆլիկտում դեր կատարեց ապա պետք է նրա շարժման մեջ որոնել ոչ թե միայն կրոնական շարժառիթը, այլ ազգային ինքնուրույնության ձգտումը, որին սպառնում էր կրակապաշտությունը: Առանց հայ ժողովրդի ըմբոստացման՝ ոչ հայ հոգևորականությունը և ոչ էլ իշխանական դասը կարող էին **հայրենական** պատերազմ սկսել պարսից դեմ⁴⁴:

Վարդանանց պատերազմը և նրանց մղած ճակատամարտերը

Այսպես վերնագրեցինք այս հատվածը, որովհետև Վարդանանց պատերազմ ասելով մեզանում հասկանում են Ավարայրի ճակատամարտը միայն: Բացի այդ՝ Ավարայրի ճակատամարտն էլ համարում են մի քանի ժամվա կամ մի օրվա մարտական գործողություններ, որ իբրև թե վերջացավ և վճռեց կռվող կողմերի բախտը: Եվ վերջապես այն ընդհանուր կարծիքը կա, որ հայերը պարտվեցին: Թեև, ճիշտ է, ավելացնում են թե պարտվեցին ֆիզիկապես, ռազմադաշտում, բայց բարոյապես հաղթանակը տարան:

Երկրորդ պատճառը այս վերնագիրը դնելու այն է, որ Վարդանը միայն մի ճակատամարտ չէ որ տվեց պարսից դեմ, այսինքն Ավարայրի ճակատամարտը: Ճիշտ է՝ Ավարայրինը ամենամեծն եղավ: Բայց Վարդանը պարսից դեմ ուրիշ կռիվներ էլ ունեցավ նախքան Ավարայրի ճակատամարտը և ապա իր սպանվելուց՝ հետո ևս երկար ամիսներ կռիվը շարունակվեց:

Այս հաշվի մեջ չեն մտնում Վարդանի մղած կռիվները քուշանների դեմ: Դա պարսից գործի համար էր:

Վերոհիշյալը նշեցինք ոչ միայն Վարդանի՝ իբրև զինվորականի՝ գործերը լրիվ պատկերացնելու համար, այլ նաև առաջ քաշելու մի հարց, որ ոչ պակաս կարևոր է: Դա այն է, թե արդյոք հին հայերը՝ Վարդանից առաջ և հետո՝ ունեին ռազմագիտություն, թե կռիվներ էին մղում տարերայնորեն, ինչպես պատահեր:

Այս հարցը անտեսված է թվում մեզ: Թերևս սխալվում ենք այդպես կարծելով: Ինչևէ՝ մեզ մնում է լուսաբանել այս հարցը: Դրա համար կա մի շատ պարզ միջոց: Այն է՝ պատկերացնել այն դարավոր կռիվների շարանը, որ հայերը մղել են օտարների դեմ: Այդ օտարները հռոմեացիներն էին, պարսիկները, հույները, ինչպես հետագայում արաբները և այլն: Դրանք ռազմական ազգեր էին, ունեին իրենց զորքն ու ռազմագիտությունը: Պատերազմել դրանց դեմ տարերային, անարվեստ ռազմական միջոցներով անհնարին էր և աներևակա-

յելի բան: Մնում է ընդունել, որ հայերը ևս ունեին իրենց ռազմագիտությունը, թերևս օտարներից վերցրած և իրենց իսկ փորձով կատարելագործած:

Հատուկ ուսումնասիրության նյութ է հայկական ռազմագիտությունը: Հարևանից ծանոթությունն անգամ մեր նախնիների մղած կռիվների՝ մեզ տալիս է որոշ գաղափար այդ մասին: Կանգ չառնելով մանրամասն հայկական ռազմագիտության մասին, այնքանը միայն կարող ենք ասել, որ դա ձեռք էր բերված մեր երկրի դիրքից, կլիմայից և մեր ժողովրդի առանձնահատուկ վիճակից դուրս բերած բազմադարյան փորձից: Մեր երկիրը ներկայացնում է բազմաթիվ լեռնահովիտների՝ միջանցքների և լեռնանցքների մի բավիղ: Խոշոր ճակատամարտեր, որոնք լայն ծավալվեին և տևելով օրեր՝ վճռեին կողմերի բախտը — դա այնքան էլ հարմար չէր մեր երկրի դիրքին: Ավելի ընդունվածը արագ հարվածներն էին, որոնք թշնամուն տրվում էր որևէ խոշոր ընդհարման ժամանակ և ապա դա վերածվում էր մանր անակնկալ արագ հարձակումների: Ապա երկրորդ ֆակտորը հայկական ռազմագիտության՝ դա այրուձին էր: Հայկական հեծյալները հնուց հայտնի էին իրենց հանդուգն և կայծակնային հարվածներով: Հայտնի էին նրանք նաև իրենց հեռավոր և երկարօրյա երթերով: Հետ չէին մնում հայկական նետաձիգները: Սակայն կարելի է կարծել, որ հայկական զորքը ավելի վարժ էր թեթև ճակատամարտերի քան երկարատև, ծանր ռազմական գործողությունների:

Եվ ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել: Մեծ պատերազմների տակտիկաներ մշակելու համար հարկավոր էր մեծ պետություն լինել և հենց այդ պետության համար մեծ պատերազմներ մղել: Այդ անում էին ժամանակի մեծ պետությունները՝ Հռոմ, Պարսկաստան, Բյուզանդիա և այլն: Մեծ պատերազմը նաև նվաճողական պատերազմ է ավելի քան պաշտպանողական, որովհետև նվաճողը պետք է դուրս գա իր երկրից, մտնի հարևան երկրները, ուրեմն և լավ գինված և ստվար բանակ պիտի ունենա: Հայերը զուրկ էին այդ հարմարություններից: Միայն Տիգրան Մեծի օրով հայերը մղեցին մեծ պատերազմներ, որոնց ընթացքում Տիգրանը վարում էր ստվարաթիվ բանակներ: Մեծ ռազմագիտությունն այսպիսով բացառիկ բան եղավ հայերի համար: Տիգրանի հաջորդ հայ թագավորներն ու զորավարները, ճիշտ է, բավականին փորձ ձեռք բերին փոքրիշատե ստվար զորքեր պատերազմ տանելու՝ բայց քանի պետականությունը թուլացավ, և երկիրը միանգամայն դառավ մանր իշխանությունների սեփականություն՝ հայ զորքերն սկսեցին մանրանալ, հետևաբար և ռազմական արվեստը կանգ առավ մանր կռիվների տակտիկայի վրա:

Վարդանի ժամանակները նոր էր վերջացել Արշակունյաց թագավորությունը, և զորք պահելու և պատերազմ վարելու գործը դեռ իր մեծ չափերի մեջ էր: Այնպես որ՝ Վարդանի ռազմագիտական ունակությունների և նրանց գործադրու-

թյունների մասին մեր պատկերացումները պետք է որոշ լինեն: Որոշ այն մտքով, որ պիտի ընդունենք վերջնականապես, որ Վարդանն անշուշտ ուներ իր ռազմագիտական պրակտիկան, փորձն ու արվեստը: Այս ասածներն էլ ունեն իրենց հիմքը: Վարդանը Մամիկոնյան ցեղի տանուտերն էր և սպարապետը: Մամիկոնյան ցեղին է հատկացվել հաճախ սպարապետության պարտականությունն ու իրավունքը: Դա ավանդական էր: Ապա նաև ինքը՝ սպարապետը՝ մեզ հետաքրքրող շրջանում արդեն հայտնի զինվորական դեմք էր: Ավարայրի ճակատամարտը, ուր նա ընկավ և ավարտեց իր զինվորական գործունեությունը՝ մեկն էր նրա բազմաթիվ մղած կռիվներից: Արդեն Թեոդոս Բ կայսեր և Վռամ պարսից արքայի մոտ նա պատգամավոր ուղարկելով քաղաքական խնդիրներ լուծելու՝ հայտնի էր իրբև երկրի կարկառուն դեմքը և զինվորականը: Պարսից արքաները՝ Վռամը և Հազկերտը նրան հաշվի էին առնում: Իսկ պարսից բանակում նրա ծառայությունը իբրև հայոց այրուձի գլուխն անցած զորավարի՝ նրան հայտնի են դարձնում զուտ ռազմական կողմից: Անշուշտ Վարդանը հմուտ զորավար էր, որ պարսից արքաները գնահատում էին: Վարդանի ռազմական հմտությունը փաստ է դառնում ուրեմն: Մնում է լուսաբանել նրա ռազմագիտության սիստեմը, նրա տակտիկան: Դա շատ դժվար գործ է, և դյուրին է ընկնել շատ ավելի տարակուսելի, ոչ ստույգ ենթադրությունների և ուղղակի կամայական եզրակացությունների բավիղը: Սակայն մենք կփորձենք դնել մի շարք խնդիրներ, բերել հայտնի փաստեր, որոնց օգնությամբ կանենք մի քանի ենթադրություններ ու եզրակացություններ: Եվ չենք պնդի դրանց վերջնական ու գիտական ստուգության վրա:

Հենց միայն փոքրիկ հիշեցումը մի քանի ճակատամարտերի, որ տվին Վարդանի նախնիները և ժառանգորդները կարծես թե հաստատում է այս վերոհիշյալ ռազմական տակտիկայի խնդիրը: Խոսքով Բ-ի զորավարներ՝ Բագարատ և Վահան Ամատունին մագգթաց զորքի վրա հարձակվեցին **առանց ժամանակ տալու** նրանց, որ բաց դաշտում նետաձգության անցնեն: Հանկարծակի հարձակվեցին նրանց վրա և քշելով մինչև Օշական գյուղի քարքարուտները՝ ջարդեցին:

Մի փոքր տարբեր պատկեր ստացվեց Ձիրավ դաշտի ճակատամարտը, երբ մի կողմում կանգնած էր պարսից Շապուհի զորքը դավաճան Մերուժան Արծրունու հրամանատարությամբ, իսկ մյուս կողմը՝ հայ-հունական զորքը Տերենտիոս զորավարի և Սմբատ Բագրատունու հրամանատարությամբ: Ճակատամարտը բավական երկար տևեց և իր բնույթով նման էր բարդ, մանյովրային կռվի: Երկու կողմերն էլ համառ դիմադրեցին իրար: Միայն հայոց հեծելազորը իր բարդ հարվածների ընթացքում հնարավորություն ուներ տակտիկապես հետ քաշվելու և պատասպարվելու հույն վահանակիրների հետև կրկին հարձակվելու:

հաշվով: Այս պրիոմները թույլ տվին հայ-հունական գորքին բարդ ճակատամարտ տալու և հաղթելու իրենից մեծ պարսից գորքին:

Վռամ Ե պարսից արքայի Հայաստան ուղարկած բանակը ենթարկվեց զուտ հայկական կռվի հարվածներին: Բերդերում և լեռներում ապավինած հայերը **անդադար հարձակվում էին** պարսից գորքի վրա: Պարսից թագավորը ստիպվեց Սմբատ Բագրատունու միջնորդությամբ հաշտություն կնքել հայերի հետ: Բանակցություններին մասնակցում էր այն ժամանակ ոչ շատ հասակավոր Վարդան Մամիկոնյանը:

Հայ-պարսկական պատերազմների մեջ կոփվեցին Մամիկոնյան տոհմի զորավարներ՝ Վասակ, Մուշեղ, Մանվել. «կրոնական» պատերազմները վարվեցին Վարդանի և Վահանի առաջնորդությամբ. պարսից հարձակումների վերջին շրջանում՝ Գայլ Վահան, Սմբատ և Վահան Կամսարական: Իսկ արաբացիների արշավանքները ծնեցին Տիրան և Մուշեղ զորավարներին:

Թեոդորոս Ռշտունի, Հովնան, արաբների դեմ կռվի ելնելով գործադրում էին ավանդական տակտիկա:

Մամիկոնյաններին հաջորդող Բագրատունիների ժամանակ նույնպես առաջ եկան անվանի զորավարներ՝ Աբաս, Աշոտ, Գևորգ Մարզպետունի, Վահրամ Պահլավունի, Գագիկ Բ:

Կարելի է շատ երկարել այս մասին: Միայն խնդիրն սպառելու համար անհետաքրքրական չէր լինի հիշել հետնադարյան զորավարներից Դավիթ Բեկին, որի կռվի տակտիկան ոչնչով չէր տարբերվում իր նախնիների գործադրածից: Իբրև իլյուստրացիա հիշենք նրա ճակատամարտը Հալիձորի պաշարման ժամանակ, երբ նա իր օգնականներով **հանկարծակի հարձակվեց** բերդից՝ պաշարող օսմանցիների վրա և ահավոր ջարդ տվեց նրանց:

Մեզ թվում է, թե կարելի կլինի հայ զորավարների տված ճակատամարտերից հանել մի ինչ-որ սիստեմ, տակտիկա: Ամենուրեք և ամեն ժամանակ աչքի է զարկում կռվի որոշ պայմանների նմանություն. այն է՝ հայերը մեծ մասամբ գործ ունեն իրենցից թվով մեծ թշնամիների հետ. դա հասկանալի է. դա նվաճողական ժողովրդի բանակն է, որ հնար ունի դուրս գալ իր երկրից և ռազմական ճնշում գործադրել իրենից փոքր ժողովրդի գորքի վրա: Նշանակում է հայ զորավարների մարտերը գլխավորապես պաշտպանողական էին լինում: Դա շատ վատ հանգամանք էր և է մինչև օրս — լեռնային վայրերում պաշտպանողական տակտիկա գործադրել: Բայց ահա մենք տեսնում ենք ուրիշ երևույթ. հայ զորավարները պաշտպանողական կռվի տակտիկայի մեջ մտցրին մի նոր էլեմենտ. **հանկարծակի հարվածի տակտիկան**: Եթե կռիվը կարճատև է թշնամու սակավության պատճառով՝ հանկարծ, մի հարվածով ընկնել թշնամու հարձակվող բանակի վրա, շփոթել նրան. եթե դա բավական եղավ կռվի ելքի համար՝

գոհանալ դրանով, իսկ եթե մարտը թշնամու ուժերի գերազանցության պատճառով երկար է տևում (մեծապես վտանգավոր հանգամանք հայ զորքի համար...)՝ տալ մի հարված, խոցել որքան կարելի է զգալի ուժով, ապա արագ դուրս գալ կռվից և անդադար մանր կռիվներով լլկել, հոգնեցնել նրան: Պաշտպանողական կռիվը, այսպիսով, ստիպում է անցնել **ակտիվ պաշտպանության**:

Անցնենք բռն նյութին:

Ինչպես գիտենք Վարդանը պարսից բանակումն էր և կռվում էր քուշանների դեմ: Հենց որ Հազկերտը սկսեց իր քաղաքականությունը փոխել հայերի և մյուս քրիստոնյաների դեմ՝ Վարդանն զգաց, որ պետք է գտնվել հայրենիքում: Հազկերտի հրամանով Պարսկաստան գնալուց, կեղծ ուրացությունից և Անգղաձանի մոգերի ջարդից հետո՝ Վարդանն անխուսափելի համարեց պատերազմը պարսից դեմ, ուստի և սկսեց պատրաստվել:

Առաջին մարտական ընդհարումը պարսիկների դեմ Վարդանն ունեցավ Ջարեհավանում, ուր երեք գնդով գնաց մոգպետի զորքի վրա և ջարդեց: Ճիշտ է՝ դա փոքր գործ էր. բայց դա Վարդանանց պատերազմի ընդհանուր շղթայի առաջին օղակն էր, որովհետև եթե Անգղ գյուղում ջարդը ժողովրդական զանգվածների տարերային ելույթ էր, Ջարեհավանում զորքն ու զորավարն էր անցել ժողովրդի գլուխը և **պետական ցույց էր անում**:

Երկրորդ մարտական ընդհարումն եղավ Ատրպատականի մարզպան Սեբուխտի հետ, որին Վասակը դրդել էր ոչնչացնել Վարդանին, երբ սա ուղարկված էր Աղվանից երկիրը՝ միջամտելու պարսից մոգերի սանձարձակություններին՝ Աղվանից երկրում: Վարդանը գնաց ու ընդհարվեց Սեբուխտի զորքերի հետ Կուր գետի ափին: Մարտը հավանորեն հեծյալ զորամասերի ձեռքով եղավ: Սեբուխտը քաջալերված Վասակի խորհուրդներով, որ Վարդանի ուժերը թերազնահատել էր նրա մոտ՝ անցավ Կուր գետը և համարձակ եկավ հանդիպելու Վարդանին: Վարդանը գործադրեց իր սովորական տակտիկան, այն է՝ ձեռներեցությունն անմիջապես խլեց Սեբուխտից, **հանկարծակի անցավ հակահարձակման**, խորտակեց պարսից զնդի աջ թևը և հալածելով մինչև Լոփնաս գետը՝ կոտորեց ու խեղդեց պարսիկներին: Կոտորածը լրացրեց նետաձիգների ձեռքով ոչնչացնելով նավակ նստած պարսիկ մեծամեծներին, որոնք փախչում էին: Մարտական գործողությունը սկսվեց և վերջացավ շատ կարճ միջոցում:

Այս մարտական գործողությունը ցույց է տալիս Վարդանի ստրատեգիական բարձր ունակությունները: Պարսից զորքը 300 մոգերի հետ մտել էր Աղվանից երկիրը՝ այնտեղից թուլացնելու համար հայերի թիկունքը: Վարդանն իսկույն կռահեց վտանգը: Աղվանից երկրից հետո կարող էր գրավվել նաև Վրաստանը, և պարսից զորքը կմտներ Հայաստան արևելքից և հյուսիսից: Պետք էր հարվածը տալ և անձամբ շտապել պարսից զորքի դեմ: Այդպես էլ արեց: Մյուս կողմից նա

հարավային սահմանն ուղարկեց Ներշապուհ Արծրունուն, որ հանկարծ այնտեղից պարսիկները չխուժեն: Իսկ երբ Վասակն իր բացակայության ժամանակ սկսեց երկրի բերդերին տիրանալ՝ Վարդանը շտապեց վերադառնալ երկիր և արագ հարվածներով մաքրեց երկիրը վասակյաններից: Ձեռներեցությունը Վարդանի ոչ միայն բաղաքական, այլև ռազմական առանձնահատկությունն էր:

Այնուհետև գալիս է Ավարայրի ճակատամարտի լուսաբանությունը: Սա գլխավոր նյութն է մեր աշխատանքի, քանի որ Վարդանի ամենամեծ ձեռնարկությունն է, ուր նա փայլում է իբրև հիանալի զորավար և ստրատեգ:

Որ **գլխավոր** ճակատամարտը Ավարայրին էր՝ չի կարելի ոչինչ առարկել: Նաև որ նույն օրը տեղի ունացավ մարտի վճռական գլխավոր մոմենտը՝ նույնպես անառարկելի է: Որ հայերը բարոյական հաղթություն էլ տարան այդ միանգամայն ճշմարիտ է: Բայց որ չի կարելի Ավարայրի ճակատամարտով պատերազմը վերջացած համարել, որ միայն նա չվճռեց կռվող կողմերի բախտը, որ հայերը չպարտվեցին, այլ հաղթեցին, որ ուրեմն միայն բարոյական հաղթանակ չէր տարածը, այլև ռազմական մենք կաշխատենք լուսաբանել այս խնդիրը:

Մենք այսպես ենք դնում խնդիրը, որովհետև Վարդանանց պատերազմ ասածը մի բարդ, կոմպլեքսային երևույթ էր: Նա մի հասարակ ճակատամարտ չէր, պատմության ընթացքում՝ այնպես, հասարակ, տեղի ունեցած և անցած: Նա Վարդանի ժամանակի բոլոր քաղաքական, բարոյական, ռազմական, մի խոսքով հայ ժողովրդի բոլոր պոտենցիալ ուժերի լարման կուլմինացիայի պատկերն է: Սա նախ և առաջ: Եվ ապա՝ Վարդանանց պատերազմը մյուս կողմից էլ պարսից պետության հայ ժողովրդի վրա գործադրած ահավոր և դարավոր ճնշման կուլմինացիան էր, որից հետո շատ պարզ որոշվեց երկու կողմերի համար, թե ինչ քաղաքական իրավունքներ պիտի ունենա Հայաստանը Պարսկաստանի դիմաց: Վահանանց պատերազմը ճնշման մի ավելորդ, բայց խորաչափող և խրատական կրկնությունն եղավ պարսից պետության կողմից...

Հույները հայերին օգնության չէին կարող գալ, որովհետև զբաղված էին Աթլիայի հարձակման հարցով: Վասակն էլ բավական վնասեց հույների օգնության գործում, թուրք ուղարկելով Մարկիանոս կայսեր, որ հայերին Հազկերտը քրիստոնեության ազատություն է շնորհել, բայց հայերը չեն հնազանդում, կամենում են ապստամբել:

Հայերին օգնություն չէր կարող հասնել նաև վրացիներից և աղվաններից, որոնց հաջողել էր հեռու պահել Վասակը: Հեռու մնացին նաև հունաց բաժնի հայ իշխանները: Իսկ հուները, որոնց հետ Վարդանը դաշինք էր կնքել օգնության՝ զբաղված էին ձորա Պահակ ուղարկած պարսից զորքերով: Սա էլ Վասակի գործն էր...

Այսպես ուրեմն, Վարդան Մամիկոնյանը համարյա մեն-մենակ հայերով

պետք է կանգնէր պարսից մեծ պետության զորքի դեմ: Հոները միայն որոշ չափով մեղմում էին այս մենակությունը, այն էլ հեռվից, իբրև դիվերսիոն մի շարժում:

Կարելի էր հուսալ որևէ հաջողություն այս ճակատամարտից: Ըստ երեւոյթին ոչ: Եվ հարց է ծագում, թե ինչ կլինէր հայերի դրությունը՝ եթե պարսից զորքը մտներ Հայաստան, հաղթեր: Պատասխանը պարզ էր: Հաղթական պարսից զորքի հրամանատարը կամ իսկույն Հայաստան եկած պարսիկ մի մարզպան պիտի թելադրէր Հազկերտի կամքը և այս անգամ սրի ուժով:

Սակայն վախճանը այդպես չեղավ: Հազկերտը զիջեց: — Ի՞նչ պատահեց:

Պատահեց ահա թե ինչ: Վարդան Մամիկոնյանը, որ իր զորքը տուն էր ուղարկել ձմեռելու՝ զորահավաք հայտարարեց և վճիռ ընդունեց դիմագրավել պարսից զորքին:

Հասկանում էր, թե ինչ ծանրակշիռ խնդիր էր լուծում: Պետք է հավատալ որ Վարդանը, հին զորավար, պարսից զորքերի հետ հոների և քուշանների դեմ պատերազմ վարած մի ռազմիկ՝ նախ լավ էր հասկանում, թե ում դեմ է պատերազմի ելնում և ապա ուներ մի որոշ պատկերացում, թե ինչպիսի՞ ճակատամարտ տեղի կունենա և թե ինչ պիտի անել հաղթանակը շահելու: Մենք չենք կարող ընդունել մեր պատմագիրների բացատրությունը, թե Վարդանը գնում էր նահատակվելու, ինչպես Փարպեցին է բացատրում. թե Վարդանը պարսից բանակից հետո տեղ հասավ և նրանց գտավ ցրված, որով և կարող էր հարվածել նրանց անպատրաստ վիճակում, բայց չարեց այն: Չենք կարող նաև ընդունել մեզանում ընդունված այն կարծիքը, թե Վարդանը հուսահատ կռվի բռնվեց պարսից դեմ: Մեզ թվում է թե Վարդանը որոշել էր լավ կռվել և հաղթանակ տանել: Միայն յուրահատուկ ստրատեգիական և տակտիկական պլանով: Մենք ունենք հիմք այս կարծիքն առաջ մղելու, որովհետև հայերի մղած պատերազմների համարյա բոլորի մեջ ինչ-որ միանմանություն կա, որ ենթադրել է տալիս հայերի ռազմական տրադիցիոն մի տակտիկա:

Վարդան Մամիկոնյանը զորահավաքը կատարեց արագ և իսկույն գործի անցավ, երբ լուր ստացավ, որ պարսից զորքը մտել է Հեր ու Զարեանդ (Խոյ և Սալմաստ) և առաջանում է դեպի երկիրը: Անմիջապես իր 66 հազարանոց բանակը շարժեց դեպի սահմանները: Ռազմական տեսակետից նա ընդառաջեց և ընդունեց **ակտիվ պաշտպանության** ստրատեգիական պլան: Առնվազն ակտիվ պաշտպանություն. քանի որ բոլոր նշանները ցույց են տալիս, որ Վարդանն ուներ, թերևս, հարձակողական պլան: Պլանների և մեթոդների ենթադրելը մեր կողմից հակադրություն է այն ենթադրությունների, թե Վարդանի ընդառաջումը կրում էր տարերային բնույթ, և կռիվը մղվում էր ըստ բախտի, ինքնահոսի տված որոշումով:

Վարդանը **հարձակվում** էր — սա պարզ է — և դա միանգամայն ճիշտ էր, աչքի առաջ ունենալով, որ եթե պարսից զորքը մտներ Հայաստան և ճակատամարտը տեղի ունենար՝ ասենք՝ Այրարատյան դաշտում կամ Բագրեվանդի որևէ հովտում, նախ երկիրը քարուքանդ կլիներ և ապա — և սա է գլխավորը, թշնամու ձեռներեցությունը շատ ավելի մեծ կլիներ և երկրորդ՝ հայերը չպետք է կարողնային դիմանալ թշնամու հարձակողական, կանոնավոր, մեծ բանակի մեթոդիկ ճնշման: Բացի այդ՝ կար և մի ուրիշ ոչ պակաս նշանակալից հանգամանք: Լեռնաշխարհի կռիվների ընդհանուր հատկությունն է դա — որ ինչպես Կլաուզեվիցն է բացատրում լեռնային վայրերում կռվի պաշտպանողական տակտիկան՝ եթե դա նպատակ ունի տալ **երկրի համար վճռական նշանակություն ունեցող** մի ճակատամարտ՝ միշտ տանուլ կտա⁴⁵: Ուրեմն, Վարդանի ստրատեգիական և տակտիկական պլանը կամ՝ եթե այդ գոյություն չուներ՝ ընդհանուր պատկերացումը տեղի ունենալիք ճակատամարտի համար՝ միանգամայն ճիշտ էր: Պետք է խորին ուշադրությամբ քննել այս հարձակողական տակտիկայի խնդիրը: Դա մի հոյակապ մեծագործություն է: Վարդանը գնում էր ոչ հասարակ մի ընդհարման, նա գնում էր **վճռական մարտի բռնվելու իր ժամանակի ամենահզոր պետության բանակի հետ**:

Այսպես ուրեմն Վարդանը **հարձակվեց**: Նրան շատ ժամանակ չէր մնում. պետք էր հարձակումը գլուխ բերել կայծակնային արագությամբ. թշնամին սպառնում էր մտնել երկրի սիրտը:

Արժե լուսաբանել Վարդանի այս գործողությունը իր բոլոր կողմերով: Անշուշտ սա մի պարզ ռազմական գործողություն չէր: Դրությունը շատ ավելի բարդ էր, քան կարելի է պատկերացնել: Մեզ սպասում են բազմաթիվ հարցերի պատասխաններ: Որքան արագ էր գալիս Վարդանի վրա պարսկական բանակը: Ո՞ր ճանապարհով էր գալիս և որտեղ էր մտադիր հանդիպել Վարդանին: Նույնը վերաբերում է Վարդանին: Ի՞նչ արագությամբ, ի՞նչ ճանապարհով գնաց Վարդանը հանդիպելու պարսից բանակին: Անմիջապես այս հարցին կցվում են բնական մյուս հարցերը. ի՞նչ վայրում տեղի ունեցավ ճակատամարտը, պատահաբար այդ տեղը դառավ ճակատամարտի վայր, թե ընդունվեց մեկի կամ մյուսի կողմից իբրև ռազմական կարևորություն ներկայացնող տեղանք, դիրք:

Եղիշեն և Փարպեցին այս խնդիրների մասին չեն խոսում հանգամանորեն:

Բնական է այդ, քանի որ այն բոլորը ինչ որ կատարվել է նրանց օրերին՝ համարվել է հասկանալի և ընդունելի. — նրանք գիտեին ռազմաճանապարհը, գիտեին ռազմական երթերի պատմությունը ու նպատակները և չեն հոգացել մեզ համար, որ մենք էլ հասկանանք: Ուզտի և անհոգաբար նետում են մի-մի բացատրություն, որոնցից մենք պետք է պինդ կախվենք և հանենք մեզ հետաքրքրող տեղեկությունները:

Սակայն մի վերապահություն: Ոչ եղիշեն և ոչ էլ Փարպեցին չեն խորանում ճակատամարտի ռազմական գործողությունների բուն իրողության և նշանակությունների մեջ, ուստի և նրանց շատ տեղեկություններն ու բացատրությունները մեզ հետաքրքրող կետերի մասին չեն կարող ընդունվել պարզամտորեն և մեխանիկորեն: Դրանք պետք է լավ քննել, լավ բացատրել: Ոչ ամեն բան միանգամայն հասկանալի էր եղիշեի և Փարպեցու համար, ինչ վերաբերում է իրենց իսկ աչքի առաջ կատարվածներին ու լսածներին: Այս մասին իրենց տեղերում կանդորադառնանք: Թեև շտապենք մակաբերելու, որ եղիշեի և Փարպեցու համար միանգամայն դժվար կլինեին ընդգրկել իրենց ժամանակի դեպքերի բոլոր քաղաքական, ռազմական խնդիրների ամբողջ կոմպլեքսը, և այդ մենք չենք էլ պահանջում նրանցից: Մենք միայն հայտնում ենք, երբ առիթն էլ եկավ, որ մեր լուսաբանություններն ու եզրակացությունները կանենք նրանցից անկախ: Ուրիշ կերպ էլ չի լինի:

Անցնենք կրկին բուն նյութին: Վարդանն իր գործը արձակել էր տուն՝ ձմեռն անցկացնելու և գարնանն հավաքվելու (որովհետև հազիվ թե պարսիկները ձմեռը հարձակվեին, և Վասակն էլ ոչնչացրել էր պարենամթերքների պաշարները, և Վարդանը անկարող էր մի մեծ բանակ կազմել և կերակրել Այրարատյան դաշտում): Բացի այդ՝ կային և ուրիշ ռազմական և մինչև անգամ քաղաքական խնդիրներ, որ պետք էր լուծել: Վարդանը Կուր գետի ճակատամարտից հետո անկարելի էր, որ չսպասեր ռազմական մեծ ընդհարման պարսիկների հետ: Ուստի և կմտածեր առաջիկա ճակատամարտին պատրաստվելու մասին: Ի՞նչ ուժեր ունեւ ձեռքի տակ և ի՞նչ բանակ կարող էր կազմել: Կարևորագույն խնդիր: Որովհետև հետագայում կտեսնենք, որ այն բանակը, որը գնաց Ավարայրի դաշտը՝ սովորական բանակ չէր: Մի փոքր առաջ ընկնելով դեպքերի ընթացքի մասին խոսելու մեջ՝ հիշենք եղիշեի մեջ բերած Վարդանի ճառը, որ ուղղեց իր զորքին: «Ի բազում պատերազմունս մտեալ է իմ, և ձեր ընդ իս. է ուրեք՝ զի քաջապէս յաղթեցաք թշնամեացն. և բազում այն է՝ որ յաղթող գտեալ եմք և ոչ յաղթեալք»⁴⁶: Սա պարզ խոսում է այն փաստի մասին, որ Ավարայրի դաշտ գնացող բանակի կարևոր մարտական կորիզը Վարդանի հին զորամասերն էին, որ կռվել էին քուշանների դեմ պարսից ծառայության մեջ, նաև Կուր գետի ճակատամարտում: Արդյո՞ք այդ զորամասերի թիվը հասնում էր 66 հազարի, որպիսին հաշվում է եղիշեն: Այս թիվը պարտադիր չէ ընդունել: Մենք կարող ենք գեղջել մի փոքր կամ ավելացնել, կարևորը սա չէ: Կարևորն այն է, որ ինչ էլ լինեի, այսպիսի մի թիվ չէր կազմի այն զորամասը, այրուձին, որ Վարդանը վարում էր քուշանների դեմ պարսից ծառայության մեջ: Պետք է հաստատապես ընդունել, որ այս կամ մոտավորապես այսքան թվով զորքն այլ բաղկացուցիչ մասեր ունեցավ: Դրանց մասին խոսում են մեր աղբյուրները: Փարպեցին

պարզապես հիշում է «Յովսեփ... հրաման տայր... Ղևոնդի խրատել **զժողովորդն և քաջալերել**»⁴⁷: Վարդանի մասին ասում է. «Պատուիրեր նմա (իր եղբորը՝ Համազասպյանին) **մի զոք բռնադատել**, այլ յորդորել միայն բանիւք՝ յաղագս իւրեանց փրկութեան»⁴⁸: Եղիշեի նկարագրած Վարդանի վարմունքներից և ճառերից երևում է, որ նա գործ ունի ոչ սովորական զորքի հետ:

Իրոք ինչ **սովորական** բանակի մասին խոսք կարող է լինել՝ երբ Վարդանի զորքին խառնվեցին կամավորական խմբեր, որոնց հանդերձանքն ու զինավորումը պետք էր հոգալ, որ և Վարդանը չկարողացավ լիովին գլուխ բերել, այլ շտապեց Ավարայր և այնտեղ շարունակեց տեղն ու տեղը կարգավորել և հոգալ իր բանակի պետքերը: Սա պետք է, որ շատ բարդացներ Վարդանի գործը զուտ ռազմական տեսակետով:

Ուրեմն Վարդանի բանակը կազմված էր զուտ կադրային կանոնավոր զորագնդերից և կամավորական ժողովրդական տարրերից: Դա մի հատուկ բանակ եղավ, որի ռազմական արժեքը, ինքնին հասկանալի է, չի կարելի սովորական չափերով գնահատել:

Վաթսունևեց հազարանոց մի բանակ, որի մեջ այդքան խայտաբղետ տարրեր կային ճակատամարտի ժամանակ ամեն տեսակ անակնկալներ կարող էր ստեղծել Վարդանի համար: Բայց քանի որ ժողովուրդն ինքը հանձնարարեց Վարդանին կռվել այդպիսի մի զորքով Վարդանի վրա շատ մեծ պատասխանատվություններ էլ չի կարելի գցել: Վարդանը սիրով գնաց և առաջնորդեց այդ բանակին, որը արժե այլևս կոչել **ժողովրդական բանակ**: Ուրեմն Վարդանը պիտի վարեր այս ժողովրդական բանակը, որը հազար ու մի թերություն ուներ իբրև ռազմական մատերիալ, թեպետ և նա ուներ նաև ուրիշ մեծ առավելություններ՝ իբրև հայրենիքի սիրով վառված մի բանակ, որ գնում է կամ հաղթելու կամ մեռնելու:

Եվ ահա Վարդանի մեջ մենք տեսնում ենք մի այլ հատկություն, որ մեծապես բարձրացնում է նրա արժեքը իբրև հայրենասերի և ժողովրդական զորավարի: Նա **համոզելով** է խոսում իր ժողովրդական բանակի հետ, նա ինչպես եղիշեն է ասում՝ «Որոյ ոչ ինչ գոյր զօրականին, յանձնէ և յընկերաց մատուցանէր. որոյ զէն չէր, զէն պատրաստէր. և որում հանդերձ պիտոյ էր, հանդերձ զզեցուցանէր, և որում երիվար՝ երիվար տայր: Եւ առատ ռոճկոք ուրախ առնէր զամենեսեան, և զուարթագին զինքն ցուցանէր ամենեցուն»⁴⁹:

Այս ամենով մեր առջև նկարվում է մի իսկական ժողովրդական զորավար, որ ժողովրդական բանակի գլուխն անցած գնաց Ավարայր: Նա տանում էր Հազկերտի և Վասակի դեմ ոչ թե մի եկեղեցական կամ նախարարական կուսակցություն, այլ հայ **ժողովուրդը**, երկրի արմատը:

Այժմ մեզ մնում է պարզել այն խնդիրը՝ թե ինչ արագությամբ իրար եկան երկու թշնամի զորքերը, ինչ ճանապարհով և որտեղ:

Փարպեցու ակնարկներից երևում է, որ Մուշկան Նիսալավուրտն շտապում էր: Դա բնական էր: Նա չէր կամենա Վարդանին ժամանակ տալ հավաքելու զորքը: Այս արագությունը պետք է որ առաջ բերեր մյուս կողմի շտապանքը: Այդ շտապանքն էլ իր հերթին կհարկադրեր ընտրել ամենակարճ ուղին: Ամենակարճ, բայց և **ռազմական...** Այդ ուղիները որոշելը կօգնի մեզ նաև որոշելու ճակատամարտի վայրը:

Մենք գիտենք, որ Նիսալավուրտը բերում էր մի հսկայական բանակ, հեծելազոր, ծանր հետևակ և փղերի մեծ երամակ: Նա գալիս էր մեծ հարվածներ տալու և վճռական ռազմական գործողություններով ընդմիշտ վերջ տալու հայ ժողովրդի դարավոր դիմադրությանը: Միտք չունի մի այդպիսի սովոր բանակի ուղին և ճակատամարտի վայրը որոնել երկու երկրները միացնող գլխավոր առևտրական և ռազմական ճանապարհներից դուրս և զարտուղի տեղերում:

Երկու գլխավոր ճանապարհներ կային, որոնցով Նիսալավուրտն ու Վարդանը պիտի հանդիպեին իրար: Առաջինը Հերը (Խոյ) և Նախիջևանն է (մոտավորապես): Եվ ահա, եթե Նիսալավուրտը այդ ուղղությունն էր բռնել՝ կնշանակի նա նպատակ էր դրել գալ մտնել Այրարատյան դաշտը: Որքան է հավանական այդ գիծը: Եթե գար այդ գծով՝ նա պետք է ճակատը տար Այրարատյան դաշտում: Ուրիշ այլևս նա ընդարձակ դաշտավայր չէր գտնի, բացի Հերի դաշտից: Արդ՝ եթե նա արդեն հասել էր Հեր և Զարևանդ, և Վարդանը դեռ Այրարատումն էր և զորք էր հավաքում՝ նա չէր սպասի նրան և կանգ չէր առնի Հերում: Նա առաջ կշարժվեր: Այսպիսով, մենք հավանական չենք համարում այդ Հեր-Նախիջևան գիծը: Երկու բան կարող է մեզ որոշ բացատրություն տալ, թե ինչու **կանգ առավ** Նիսալավուրտը, որ շտապում էր, մյուս կողմից էլ բանակ դրեց «հուպ ի գեօղն, որ կոչի Ավարայր, ի շրջափակ տեղը Տղմուտ դաշտին, զոր ընտրեաց յաղագս երկիւղի զօրացն հայոց. ամուր ապաստանի անձանց համարէին պատշաճ, և ի միջի նոր ածեալ ղակիշ բանակէին»⁵⁰: Ուրեմն Նիսալավուրտը սպասում էր Վարդանի հարձակման և զգուշանում էր նրանից դեռ Հեր և Զարևանդի սահմաններում: Բայց ինչ կարիք կար սպասելու. ուրեմն սպասելի էր և կարելի էր հարձակվել: Գուցե, ճիշտ է, որ ինչպես Եղիշեն է ասում, նա սպասում էր Վասակի պրովոկացիաներին, որով վերջինս ջանում էր երկպառակելու, ջլատելու Վարդանի զորագնդերն ու ժողովուրդը: Կարող է այդ ևս լինել: Թերևս Նիսալավուրտն սպասում էր Արաքսի ջրերի իջնելուն, որոնք, անշուշտ, վարարած կլինեին մայիսի վերջերին:

Բայց այս ամենը չի համոզում, թե Նիսալավուրտը նպատակ էր դրել հարվածել Հեր-Նախիջևան գծով: Եվ վերջապես եթե նպատակ էլ դրած լինե՞ր

վերոհիշյալ հանգամանքները նրան կաշկանդեցին Հեր և Զարևանդի սահմաններում:

Կան այլ նկատառումներ, որ Հեր-Նախիջևանը չէր Նիսալավուրտի ընտրած ուղին: Դա հետևյալն է: Մենք տեսանք, որ հայ իշխանները կեղծ ուրացությունից հետո մոզերի և պարսից զորագնդի հետ վերադարձան Հայաստան և եկան անցնելու Անգղ ավանով, որ ապա մտնեն Այրարատ: Ապա, երբ մոզերի ջարդը տեղի ունեցավ, և շուտով էլ Վարդանը մյուս իշխանների հետ Շահապիվանում նստած խորհրդակցում էր ապստամբության մասին, մոզպետն էլ իր զորքը հավաքեց Զարեհավանում, որի ճանապարհի բերդերը պարսիկները գրավել էին — այս ամենը ցույց է տալիս, որ Պարսկաստանի հարավից, հարավարևելքից Հայաստան շարժվող քիչ թե շատ ստվար զանգվածները շարժվում էին այն ճանապարհով, որ գնում է Հեր (Խոյ) — այժմյան Թեղնուտ գյուղը, այժմյան Կարա-Էյնե, այժմյան Աղ-Դիզե գյուղերով դեպի հյուսիս կամ հյուսիսարևմուտք, թերևս Զարեհավան, Անգղ և ապա միայն Այրարատ և անշուշտ **Արտաշատ**: Պետինգերյան քարտեզով (որ ճշտել է և բացատրել ակադեմիկ Մանանդյանը) այս գիծը գնում է Գոբդի (Խոյ), Արտազ-Արտաշատ:

Սա հին ռազմական ճանապարհ էր. դուրս գալ զարտուղի կողմերով այս ճանապարհից և ընտրել դժվար անցանելի լեռնային կիրճեր՝ անմտություն կլիներ Նիսալավուրտի համար: Նա, ամենից հավանականն է, ընտրեց այս ուղին և ամրացավ այժմյան Թայ-Ջավար դաշտում, որի միջով հոսում է Կարասու գետը, ափին Թեղնուտ գյուղը:

Մի քանի այլ նշաններ ևս այնքան գայթակղիչ են, կարծելու համար, թե այս Թայ-Ջավարն է Ավարայրի դաշտը, որ թե մենք մի քսան տարի առաջ հենց այդպես էլ դասավանդում էինք: Վերջերս ակադեմիկ Մանանդյանը (իհարկե բոլորվին անկախ մեր կարծիքից) արդեն հրատարակել է այդ իր «Հին Հայաստանի գլխավոր ճանապարհները» ուսումնասիրության մեջ: Դա Թայ-Ջավար դաշտից հարավ ձգվող մի լեռնաշղթայի Շիվարեշ (Շավարշակման), Թեղնուտ (Տղմոնուտ) անուններն են: Բացի այդ Շիվարեշ լեռների մոտ է Չալդրան դաշտը, ուր Սուլթան Սելիմը ջարդեց Շահ Իսմայիլին: Կարելի է Շիվարեշ և Թեղնուտ անունների վրա չպնդել. բայց որ այդ դաշտը կամ դրա մոտերքը ռազմական գործողությունների ամենահարմարն էր և միաժամանակ հին ճանապարհն էր պարսիկների համար դեպի Հայաստան դա անկասկած է:

Այսպիսով Ավարայրի դաշտը կարծես թե որոշվում է: Մնում է սակայն մի կարևոր կետ. դա Տղմոնուտ գետն է, որի ափերին իրար դիմաց կանգնեցին երկու բանակները: Ո՞րն է և որտեղ է այդ գետը: Ակադեմիկ Մանանդյանը ցույց է տալիս Թայ-Ջավար դաշտի հյուսիսից-հարավ ձգվող Կարա-սուն իբրև Տղմոնուտ գետը: Դա մեր կարծիքով սխալ է: Հյուսիսից-հարավ պարսից զորքին դեմ-դիմաց

գնացող հայ զորքը չէր գա կանգնի գետի արևելյան կամ արևմտյան ափին: Նրանք պետք է կանգնեին «Տղմուտ» կոչված մի գետի հյուսիսային և հարավային ափերին: Ամենապարզունակ ռազմագիտական հաշվով ոչ մի կողմը իր ձախ կամ աջ թևը չէր դնի այդպիսի մի բնական թևանցի վտանգի տակ, երբ երկու կողմերի ճնշման գիծն անցնում է բնականաբար հարավ-հյուսիս գծով, որն իր հերթին կպահանջեր ճակատի գիծը տանել արևելք-արևմուտք գծով: Ուրեմն Տղմուտ գետը, եթե իրոք թշնամի բանակները դեմ-դիմաց կանգնեցին նրա երկու ափերին պետք է որոնել այնպիսի մի տեղում, ուր իրոք այդպիսի մի գետ անցնում է արևմուտքից-արևելք: Այդ գետը պետք է որ մոտ լինի Ավարայր դաշտին կամ Տղմուտ գյուղին: Կա այդպիսի գետ, — դա Ակ-սուն է, Թայ-Ջավար դաշտի հյուսիսային մասում: Կարող էին պարսիկները բռնել Թեղնուտ գյուղը, այժմյան Կարա-սուն, անգամ ողջ Թայ-Ջավար դաշտը, բայց ճակատը տալ նրա հյուսիսային մասում, Ակ-սուի ափին: Մենք կանգ ենք ուզում առնել հենց այս գետի վրա: Սա պիտի լինի Տղմուտը: Նույն գետի վրա կանգ է առել նաև Գալուստ Շիրմազանյանը (1872 թ. «Արարատ» ամսագիր — նոյեմբեր և դեկտեմբեր): Նա անձամբ ճանապարհորդելով մի քանի անգամ ուսումնասիրել է տեղանքը և ամենահավանականն է համարել:

Թերևս հնարավոր է, որ խնդիրը Տղմուտ դաշտին է վերաբերում և ոչ գետին:

Անցնենք արշավին, որ կատարվեց արագ, ինչպես պահանջում էր մոմենտը: Սակայն այստեղ մեզ կրկին կանգ առնել կստիպի մի ոչ անկարևոր հանգամանք: Որտեղ էր գտնվում Ներշապուհ Արծրունին, որին մի տարի առաջ Վարդանն ուղարկել էր Ատրպատական հսկելու պարսից շարժումներին, պաշտպանելու սահմանը: Երկրորդ հարց: Որտեղ ընդհարվեց Առանձարը, որին մի փոքրիկ զորամասով Վարդանն ուղարկել էր հետախուզելու պարսից բանակը: Այս երկրորդի մասին պատմական աղբյուրները հանգամանորեն հիշում են, որ սա գնաց, ընդհարվեց պարսից զորքի վերջապահ զորամասերի հետ, հետախուզեց և վերադարձավ: Բայց որտեղ — հայտնի չէ: Իսկ առաջինի մասին այլևս չեն հիշում պատմագիրները, չեն ցույց տալիս նրա գտնված տեղը, չեն հիշում թե միացավ Վարդանի զորքին:

Վարդանն իր բանակը շտապ կարգավորեց Այրարատյան դաշտում, անցավ Արտաշատի կամուրջը և հավանորեն Փոքր Մասիսի արևելյան ստորոտով անցավ այժմյան Մակուն և մտավ Ակ-սուի գետադաշտը: Սա առաջին վճռական և հաջող գործողությունն էր. թշնամուն հանդիպեց մեր երկրի սահմաններում: Սա մի օրինակելի ռազմական երթ էր, մի հիմնալի տեսարան — ժողովրդական բանակի հարձակումը իրենից մեծ և ահավոր մի պետության բանակի վրա, անդիմադրելի վճիռը խորտակել նրան: Իհարկե այդ խորտակումը շատ բարդ գործ էր և գլուխ բերել այդ մի այդպիսի բանակով — դա ևս նորօրինակ ան-

նախընթաց մի ձգտում էր: Հայրենական պատերազմներ եղել էին և դրանից առաջ, բայց այնտեղ հայ ժողովուրդը հանդես է եկել թագավորների և իշխանների պետական զորքի մեջ իբրև պաշտոնական զորք, որն զգացել է հայրենիքին սպառնացող վտանգը, և կռվել է նաև իր **կողմից**: Սակայն այստեղ **ժողովուրդն էր իշխանական դասին տանում պատերազմ**: Այստեղ ժողովուրդն այնքան ձեռներեց է, որ եղիշեն և Փարպեցին էլ մեկից ավելի անգամ պարզ ակնարկում էին այս մասին և «ժողովուրդ» բառով հանդես գալիս:

Վարդանը հասավ Տղմուտ գետին և կանգ առավ: Ի՞նչ էր անում Նիսալավուրտը այդ պահին: Փարպեցին մի բան է ասում, որ չի կարելի աչքից բաց թողնել, բայց չի կարելի այդ փաստից Փարպեցու եզրակացությունը հանել: Նա ասում է. — «դիմեալ հասանէին մերձ ի նոյն տեղիս զօրքն հայոց, գտեալ անպատրաստագոյն ըզզօրսն պարսից. որոց թէ կամեցեալ էին կարող էին մասնաւորապէս վնասել երամակարձակ ծուլացելոցն. բայց թոյլ տուեալ դադարեցին յայնմ աւուր. քանզի ոչ էր եղեալ ի մտի նահատակութեան փափաքողաց՝ այնուհետև յաղթել, վասն տեսանելոյ յանապազօր զհոգեկորուսացն զապականումն, այլ միշտ և յանպազ ի կետ կոչման և տենչալի մարտիրոսութեանն փութանային հասանել»⁵¹: Բայց և իսկույն ավելացնում է. «Եւ ժողովեալք այնուհետև մօտ առզօրսն պարսից բանակէին, մինչ եղեալ սահմանն ընթացից տուրնջեանն կատարէր»⁵²:

Սա կարևոր կետ է: Փարպեցին ռազմական դիտողություն և անում Վարդանի հասցեին և, իհարկե, միամիտ: Ապա նաև հասկանալի սխալ է գործում հայ զորքի պատերազմ գնալու նպատակը բացատրելով անպայման նահատակության ձգտումով, ոչ թե կռվելու և հաղթելու: Այս սխալը եղիշեն ևս գործում է: Ուստի և միանգամայն ընդմիշտ փակենք այս խնդիրը: Հայ զորքը գնում էր հայրենիքի պաշտպանության պատերազմ հաղթելու: Բայց թե ինչու Վարդանը տեսնելով ձիերը արձակ բաց թողած զորքը՝ իսկույն չհարձակվեց, այդ շատ հասկանալի է: Արտաշատից մինչև Ավարայր արագ երթով նոր տեղ հասած մի բանակ անկարող էր իսկույն հարձակվել ոչ միայն հոգնածության պատճառով... Հարկավոր էր մի լավ զննել, հետախուզել թշնամու բանակը, որոշել ինչ ուժերի հետ է գործ ունենալու և ապա ամենակարևորը — պետք էր սեփական զորագնդերն ու կամավորական ժողովրդական բանակը դասավորել, հրամանատարները կարգել, մի խոսքով ընդունել մարտական դիսպոզիցիա և ապա նաև ոգի ներշնչել, քաջալերել բանակը, մարտի որոշ առաջադրանքներ տալ...

Այսպես՝ Վարդանը չհարձակվեց իսկույն, և դա միանգամայն ճիշտ էր: Սակայն ինչո՞ւմ էր նրա հարձակման և կայծակնային զարկի էությունը: Մենք շարունակ խոսել ենք հայկական ռազմական տակտիկայի այս առանձնահատ-

կության մասին: Կայծակնայինն ու հարձակողականը տեղի ունեցավ երթի մեջ և սա էր գլխավորը և ապա, երբ ճակատամարտ սկսվեց: Կարիք չկար, ինչպես ասացինք, իսկույն հարձակվել:

Վարդանը վճռեց գիշերել Տղմուտի ափին: Կարևոր և ուշագրավ է նաև այն որ Նիսալավուրտն էլ իսկույն չհարձակվեց, որոշեց գիշերել: Ի՞նչ կարող էր լինել պատճառը: Մեզ թվում է, որ անուշադիր չի կարելի թողնել այս հանգամանքը: Եղիշեն տալիս է մի հետաքրքրական էջ այն մասին, որ Միհրներսեսը Վասակից տեղեկություններ էր հավաքում Վարդանի զորքի մասին և այնքան մանրամասն, որ սկսում ես զարմանալ. միթե հայ զորավարի բանակն այդքան մեծ հետախուզության արժանի էր պարսից հազարապետի համար, որ դեռ Վարդանն իր զորքը չլրացրած, կազմած՝ արդեն այդքան մտահոգիչ էր դառել: Ինչպես երևում է Վարդանն իրոք սպառնալի ուժ էր Միհրներսեսի համար: Երևում է, որ սա պակաս պատկառելի բան չէր նաև Նիսալավուրտի համար, որ հենց իսկույն Վարդանի երևալուն պես չսկսեց ճակատամարտը:

Այս բոլորը ճիշտ է: Թերևս հարցը որոշեց նաև երեկոյի վրա հասնելը: Ճակատամարտը կարող էր երկար տևել մինչև գիշեր, իսկ գիշերային մարտը այնքան էլ նպաստավոր չէ և ոչ մեկի համար, իր անակնկալներով: Գիշերային ճակատամարտն այն ժամանակ հնարավոր է, երբ հարձակվող կողմն ունի ոչ բարդ, միանգամայն վստահ ծրագիր և վճռական հարվածի համար ընտիր, առաջադրանքը լավ ըմբռնած ղեկավարություն և զորամասեր: Ո՛չ, Նիսալավուրտը չէր գնա այդպիսի ռիսկի: Ըստ երևույթին հին մեծ և մեթոդիկ ճակատամարտերի սովորական տակտիկան էր սկսելուց առաջ դեռ մի լավ տեսնել թշնամուն, չափել իր և նրա ուժերը, նոր որոշել գլխավոր և երկրորդական հարվածների կողմը, ապա ոգևորել զորքը, գրգռել և հասցնել նրան կատաղության, որպեսզի հնար լինի անցնել կռվի, որի ձևը միայն երկարատև կամ կարճատև նետաձգությունը չէր կարող լինել, այլ իսկույն անցնում էր ձեռնամարտի, զորագնդերը պատռվում էին, իրար անցնում, պտույտներ տալիս, փախչում իրարից՝ կրկին իրար վրա հարձակվում, մինչև որ մի կողմը վերջնականապես փախուստի մատնվեր կամ ոչնչանար:

Պարսից զորքը հավանորեն լավ էր գինված և տիրում էր զենքերի բոլոր տեսակներին: Նրանց հեծելազորը ծանրագրահ էր, ուստի և բավական անզոր թեթևաշարժ հարվածներ տալու մի ճահճոտ դաշտում, որ ընտրել էր Նիսալավուրտը՝ հայ զորքի անակնկալ հարձակումից զգուշանալով:

Վարդանը, ավագանիի հետ խորհրդակցելով, զորքը բաժանեց չորս մասի և հիմնականատարներ կարգեց. կենտրոնը հանձնեց Ներշապուհ Արծրունուն, օգնական դնելով մարզպետ Միհրշապուհին, Արշավիր Արշակունի և Արտակ Մոկացի իշխաններին՝ այլ ավագ նախարարներով: Աջ թևը հանձնեց Մախագ

Խորենին Թաթուլ Վանանդեցուն, Ներսէի Քաջբերունուն և այլ ավագ նախարարների հետ: Իսկ ինքը բռնեց ձախ թևը՝ Փափագ Առաքելյան⁵³ իշխանի օգնությամբ: Վերջապահ թողեց իր եղբորը՝ Համազասպին (Փարպեցի): Ուրիշ վարիանտով՝ Ներշապուհը բռնեց կենտրոնը, աջից Խորենը, իսկ Թաթուլը ձախից: Իսկ ինքը՝ Վարդանը, վերցրեց պահեստի չորրորդ գունդը հարվածելու համար՝ որտեղ կարիք զգացվի: Փարպեցին ասում է, որ Վարդանը բռնեց ձախ թևը նրա համար, որ ձախի դիմացը, պարսից կողմից «առաքելապետ երևեր դակիշ գնդին Սիւնի զօրուն և այլ զօրավոր արանց նշանք դրօշիցն»⁵⁴: Ուրեմն Վարդանը բռնեց ամենավտանգավոր թևը. Վասակը և իր համախոհները բերած կլինեին այնտեղ բավականին հարվածային զորագնդեր, որ հարկ էր հաշվի առնել: Բավականին մտահոգիչ էր և այլ «զօրավոր արանց» զորագնդերն այդ թևում: Ըստ երևույթին Վարդանի ձախ թևի վրա էր միտում Նիսալավուրտը իբրև գլխավոր հարվածի կետ: Վարդանը ևս այդպես գուշակեց և իր ուշադրությունը դարձրեց այդ թևի վրա:

Մոտավորապես արևի ծագման ժամանակ պայթեց ճակատամարտը: Տըղմուտ գետի երկու ափերին կանգնած բանակներն սկսեցին մարտը նետաձգությամբ: Դա վտանգավոր հանգամանք էր Վարդանի համար: Ճիշտ է, հայ զինվորները լավ նետաձիգներ էին, սակայն նետաձգային գործողությունը կարող էր վերածվել երկարատև, մեթոդիկ մարտի, որը թույլ կտար տեղում գամել հայոց զորագնդերը և կամաց-կամաց իր ձեռքը քաշել: Ապա կարելի կլիներ կամ շրջապատել հայ զորագնդերը և կամ մոտ բերել փղերն ու Մատյան գունդը և ջախջախել թվական գերազանցությամբ և ավելի հարուստ զինվածությամբ:

Վարդանն իսկույն կռահեց այդ մանյովրը և թույլ չտվեց այդ նետաձգությամբ հետզհետե ձեռներեցություն տալ Նիսալավուրտին: Գետափերի տիղմն ու մայիսի վերջի վարարած գետի ջրերը թույլ չէին տալիս պարսից ծանր հեծելազորին գետն անցնել: Նրանք սկսեցին տեղում տրորվել: Դրանից օգտվեց Վարդանը և ձեռներեցություն վերցրեց մի հեծելազորային հարված հասցնելով պարսից առաջապահ շարքերին: Նա հրամայեց, որ հեծելագնդերն անցնեն գետը և հարձակվեն: Հայերն անցան գետը և ուժգին հարվածով սասանեցրին պարսից առաջին գնդերին, պարսիկները սկսեցին փախչել: Սակայն պարսիկներն այդ միջոցին սկսեցին նեղել հայերի ձախ թևը: Մոմենտը տաճնապալի դառավ: Գործը պիտի փչացնեին (ինչպես և փչացրին) զորքի ոչ կադրային մասերը: Կամավորներից որոշ մասը սասանեց և փախչել սկսեց: Այս տեսնելով Վարդանը դիմեց ռիսկի: Նա մի թեթև հեծելազորով հարվածեց պարսից զորագնդերին, ձեղքեց նրանց շարքերը, գնաց մխրձվեց Մատյան գնդի և փղերի մեջ, շփոթություն գցեց մեջները: Մատյան գունդը փախչելու վրա էր: Սակայն

ձախ թևի կրած հարվածը իր գործը տեսավ: Հայերը նահանջեցին, որով և սիրտ տվին Նիսալավուրտին: Սա հավաքեց փղերն ու պահեստի զորամասերը և հարձակվելով Վարդանի վրա շրջապատեց նրան: Վարդանը հասարակ զինվորի պես կռվեց և ընկավ: Հայերը տեղի տվին և մասերի բաժանվելով մտան լեռնահովիտները՝ քաշելով իրենց հետևից պարսից զորագնդերը: Մարտը այսպիսով շարունակվեց և տևեց ամբողջ օրը: Պարսիկ և հայ զորքերի մասերն իրար հալածելով, իրարից փախչելով և իրար հանդիպելով մանր մարտեր էին տալիս և հետզհետև հայերը քաշվելով դեպի երկիր՝ քաշում էին իրենց հետևից նաև պարսիկ զորքը:

Վարդանի ստրատեգիական և տակտիկական պլաններն այսպիսով, ընդհանրապես հաջող դուրս եկան:

Արագությունը, որով պետք է կանխվեր թշնամու մուտքը երկրի մեջ՝ գլուխ եկավ մի սքանչելի ռազմական երթով Արտաշատից Տղմուտ գետի ափերը: Հարվածը, որ պետք է հասցվեր հարձակվող գազանին նախքան որ նա կմտներ երկրի սիրտը՝ հասցվեց: Գազանը ծանր վերք ստացավ: Հիմա պետք էր արագ հետ քաշվել և տարածվելով երկրի բերդերն ու ծործորները՝ մանր հարվածներով լլկել, ուժասպառ անել:

Այնուհետև պետք է գնահատել այն տակտիկական հարվածը, որ Վարդանը կրկին արագ հեծելագորային հարձակումով հասցրեց Նիսալավուրտին, թույլ չտալով նրան մարտը դարձնել ծանր, մեթոդիկ և գրկելով իրենց փոքր հայ զորքը խժռել նրան: Վարդանը, ճիշտ է, ընկավ, բայց նրա զորքը արագ դուրս եկավ մարտից:

Ստրատեգիական և տակտիկական սքանչելի մի գործողություն, որ դեռ սպասում է իր ռազմական լուսաբանողի մանրամասն գնահատության:

Այլևս ինչ պարսիկների հաղթության մասին խոսք կարող է լինել, երբ առաջին իսկ բախման հետևանքն եղավ հայերի սպանված 1036 հոգի, իսկ պարսիկներից 3544 հոգի: Հայերից, ճիշտ է, ընկան Վարդան Մամիկոնյանը, Խորեն Խորխոռունին, Արտակ Պալունին, Հմայակ Դիմաքսյանը, Ներսես Քաջբերունին, Վահան Գնունին, Արսեն Ընծայեցին, Գարեգին Արվանձտյանը և այլ ավագներ, բայց պարսիկները ևս կորցրին 9 զորավար հայտնի իշխանական տներից:

Պատմագիրները նշում են, որ մարտը տևեց մի ամբողջ օր: Սա չպետք է հասկանալ, որ մարտը տեղի ունեցավ մի օր Ավարայրի դաշտում, այլ մոտակա ձորերում և լեռնադաշտերում: Բայց պետք է արձանագրել, որ հայերը լավ դիմադրեցին և լավ հասցրին առաջին հարվածը:

Այսպիսով բաց դաշտի մարտը վերջացավ և շարունակությունն անցավ երկրի բերդերն ու այլ ամուր վայրերը: Սրան նպաստեց նաև այն, որ Վասակը

խորհուրդ տվեց հետապնդել հայերին: Հայ զորքի ստվար մնացորդը հավատարիմ Վարդանի ստրատեգիական պլանին՝ շարունակեց պատերազմը՝ դա վերածելով պարտիզանական և մանր մարտերի պատերազմի: Տմորիսի ամուր բերդերից հայերն սկսեցին հարձակվել պարսից սահմանամերձ վայրերի վրա և ավերել ու ասպատակել: Կապույտ լեռան ամրություններից ևս սկսեցին նեղել պարսիկներին: Խախտյաց երկրի սահմաններում ուժեղ զորախմբեր՝ Հմայակ Մամիկոնյանի ղեկավարությամբ, անդադար հարձակվելով Տայքում ամրացած պարսիկների վրա՝ մաշում էին նրանց: Այս կռիվներում ընկավ Վարդանի եղբայրը՝ Հմայակ Մամիկոնյանը:

Բայց, այն, ինչ որ արին Արցախի անտառներում ամրացածները՝ ամենամեծ հարվածներն էր պարսիկների համար: Վարդան Մամիկոնյանի քաղաքականության պտուղներն էին դրանք: Հոների հետ Վարդանի կռած դաշինքը, որով նրանք պարտավոր էին հարձակվել Ճորա Պահակից Հյուսիսային Պարսկաստանի վրա՝ նույնպես օգտագործեցին հայ իշխանները: Արցախից նրանք դեսպան ուղարկեցին հոներին և դրդեցին դաշինքը գործադրելու: Հոները հարձակվեցին Պարսկաստանի հյուսիսային գավառների վրա և սկսեցին ասպատակել: Քաղաքական այս իմաստուն հարվածը, որ պատրաստել էր Վարդանը Պարսկաստանի գլխին՝ ունեցավ իր ազդեցությունը: Հոներն անշուշտ ազդեցին Ավարայրի ճակատամարտին հետևող ռազմական գործողությունների վրա՝ այն մտքով, որ պարսիկների ուշադրությունը գրավեցին իրենց կողմը և... Նիսալավուրտը զորքերը հավաքեց և պատրաստվեց դուրս գալ Հայաստանից: Նա հայտնեց իր դրությունը Հազկերտին և ձախորդությունների բոլոր մեղքը գցեց Վասակի վրա: Հազկերտը սթափվեց և հրաման ուղարկեց Նիսալավուրտին, որ սա վերջ տա հայերի հետապնդման և շտապի հոների վրա, որոնք ավերել էին Ճորա ամրությունները: Վասակի տեղը հայոց մարզպան կարգեց Ատրորմիզդին և հրամայեց եկեղեցիները բանալ և ազատ պաշտել կրոնը, հարկերը թեթևացրեց: Մի խոսքով Հազկերտը տեղի տվեց:

Մեր բանասիրությունը հակված է կարծես այս զիջումները բացատրել Հազկերտի հոգեկան զղջումով: Այդպիսի բան կարծելը պարզամտություն է: Հազկերտը պարտվեց թե քաղաքականապես և թե ռազմականապես: Եվ եթե նա սկսելով դատը՝ շատ նեղեց հայ իշխաններին և հոգևորականներին բանտերում և աքսորներում՝ դա էական նշանակություն չունի գլխավոր մասում: Հայերն այսպես թե այնպես հաղթեցին՝ այսինքն վերստին ձեռք բերին այն քաղաքական վիճակը, որ նվաճված էր Վարդանի ժամանակ. **կիսանկախությունը և ազգային ինքնության ազատությունը:**

Ամփոփենք: «Վարդանանց պատերազմը» կոչված խնդրի սահմանումը, վերոհիշյալ ռազմական գործողությունները՝ Անգղ գյուղի և Զարեհավանի

ընդհարումները, Սեբուխտի հետ ունեցած Կուր գետի ճակատամարտը, Ավարայրի ճակատամարտը և ապա դրան հետևող երկարատև մանր կռիվները բերդերում և լեռներում — այս ամենը միասին կազմում են այն ընդհանուր կոմպլեքսը, որը միայն կարող է կոչվել **Վարդանանց պատերազմ**։ Այսպիսով սխալ է այդ պատերազմը ընդունել միայն Ավարայրի ճակատամարտը։ Սխալ է նաև, որ հայերը պարտվեցին կամ հաղթեցին բարոյապես միայն։ Հայերը տարան ուղղակի ռազմական հաղթություն, որը բնականաբար բերեց բարոյական քաջալերություն։ Ապացույց սրան այն, որ Հազկերտը հոգևորականներին և իշխաններին դատելուց և պատժելուց հետո մեծ մասն արձակեց տուն։ Դատից ևս բան դուրս չեկավ։ Հայ հոգևորականները նահատակվեցին և շատ ըմբոստ պահեցին իրենց դատի ժամանակ։ Իշխանները ևս արժանապատիվ դիրք բռնեցին։ Եղիշեն նկարագրում է հայ տիկիների ստոյիկ վարքը և հոգեկան բարձր տրամադրությունը գերված իշխանների բացակայության ժամանակ։ **Հոգեկան հաղթությունը հետևանք էր ռազմական հաղթության։**

Վիժեց նաև Վասակի քաղաքականությունը։ Նա ընկավ, և նրա հետ իր բոլոր կուսակիցներն անհետացան։ Մնացին Վարդանանք։

451 թվի պատմական դեպքերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ որքան փոքր ու համեստ են թվում ըստ երևույթին՝ սակայն խոշոր են և խրատական։ Նախ և առաջ այդ դեպքերը օղակների շարունակությունն են այն դարավոր պայքարի, որ մղել է հայ ժողովուրդը օտար տիրակալությունների դեմ և երկրորդ՝ դրանց մեջ խտացավ և ամբողջությամբ արտահայտվեց հայ ժողովրդի բոլոր ազգային պոտենցիալ ուժերն ու նրա խարակտերը։ Վարդանանց պատերազմը մի տիպիկ իրադարձություն եղավ մեր պատմության մեջ՝ որովհետև այդ անհավասար և վճռական պայքարի մեջ հայ ժողովուրդը դուրս եկավ ազատագրական պատերազմի և օրհասական կռիվ մղելով հասավ իր նպատակին. այն է՝ պաշտպանեց իր ազգային ինքնությունը։ Վարդանանց պատերազմը ժողովրդական ազատագրական պատերազմ էր իր բոլոր հիմնական և խարակտերիկ գծերով — այնտեղ հանդես եկավ համայն ազգի միասնությունը՝ իբրև պետականություն, իբրև համայն հայրենիքի պաշտպանություն, որի մեջ հավասարապես արյուն թափեց թե՛ իշխանական դասը և թե՛ **ժողովուրդը**։

Վարդանանց պատերազմը դրսևորեց հայ ժողովրդի մյուս շատ հատկությունները, որով ապացուցեց, որ նա իբրև ժողովուրդ կանգնած է արժանավայել բարձրության վրա։

Հայ ժողովուրդն իր մատենագրության և ավանդությունների միջոցով այնպես սրբագործեց Ավարայրի ճակատամարտի գաղափարն ու հերոսներին, որ ստեղծեց մի ավանդական հասկացողություն Ավարայրի ճակատամարտի մասին։ Այդ վերաբերմունքն ու հասկացողությունը բնութագրում է նաև իրան,

հայ ժողովրդին իբրև պատմական դեպքեր գնահատող մի սուբյեկտի: Հայ պատմագրությունը և նրա ստեղծած ավանդական գնահատությունը Ավարայրի ճակատամարտի, Վարդանանց և Ղևոնդյանց, հայ կանանց և Վասակի և Վարդանի մասին, այս վերջինի, որ ժողովրդականացավ, այսինքն՝ այլ խոսքով **ընդունվեց ժողովրդի** կողմից, սա ևս բնութագրում է հայ մտավորականությանը թե իբրև ժողովրդի մոտ կանգնած մի դասի, և մեր ձեռքն է տալիս իր քաղաքական դրությունը և վերաբերմունքով միանգամայն որոշ, ստուգված և բոլոր պատմական կորեկտիվներով անցկացված մի պատմագրական դոկու-մենտ: Հայ մտավորականությունն ու ժողովուրդը այս պատերազմով և նրա գնահատականով ասել են իրենց խոսքը Ավարայրի դեպքի, նրա հերոսների և ժամանակի բոլոր քաղաքական դեմքերի մասին:

Եթե մենք կամենայինք որոշել Վարդանի և իր ժամանակի դեպքերի նշանակությունը՝ կոտեսենք, որ Վարդանի հետ է կապված մի մեծ ժողովրդական պայքարի պատմություն: Ամբողջ մի ժողովուրդ, նրա առաջնորդությամբ վեր կացավ իրենից շատ մեծ ուժերի դեմ և հաղթեց: Այդ շարժման մեջ Վարդանը կարողացավ միացնել իշխանական անջատ ուժերը, ժողովրդի բոլոր խավերը և ստեղծեց համազգային վիթխարի գրոհ:

Վարդանը տվեց հայ ժողովրդին մի ճշմարիտ օրինետացիա: Նա ստիպված չձգտեց լիակատար անկախության՝ հասկանալով, որ դա տվյալ մոմենտին ավանտյուրա է՝ պարսից հզոր պետության դեմ: Բայց և **չգնաց զիջումների ուղիով**, որ ավանտյուրա կլինեի իր ժողովրդի դեմ: Նա չգնաց նաև այսպես կոչված «հունական» օրինետացիային, որ պիտի գրգռեր պարսից կառավարու-թյան: Նա մնաց պարսից ծառայության մեջ, դրանով ցույց տալով իր հա-վատարմությունը կիսանկախ ժողովրդի՝ հանդեպ սուլթանին մեծ պետության: Բայց նա կու՛լ չգնաց պարսկական օրինետացիային՝ չուզելով գրգռել հույն հարևանին: Նա չդարձավ քրիստոնեության իդեոլոգն ու պաշտպանը, ոչ էլ գերի դարձավ եկեղեցական դասին: Նա քրիստոնեության պաշտպանության գնաց զուտ պետական նպատակներից ելնելով: Առանց կրոնական խղճահարության նա թեև ակամա, բայց կեղծ ուրացավ (անթույլատրելի քայլ, կրկնում ենք, ճշմարիտ հավատացյալի համար) և առանց հարցնելու եկեղեցական դասին նա հեթանոս հոների հետ դաշն կռեց և հրավիրեց նրանց Անդրկովկաս՝ մոմենտի շահից ելնելով:

Այսպիսով՝ Վարդանը պաշտպանեց իր սեփական ժողովրդի օրինետացիան, որքան էլ որ այդ ժողովուրդը կարողություն ունենար պաշտպանել ինքն իրեն:

Վարդանի ջանքերով հայ ժողովուրդը ձեռք բերեց **կատարյալ** ազգային գիտակցություն, որ սկսել էր զարթնել պարսկական ճնշումների տակ քրիստոնեության, գրեթե գյուտի, դպրոցների և գրականության ազդեցությամբ:

Մի ամբողջ էպոխա կապված է Վարդան Մամիկոնյանի անձնավորության հետ: Կարելի է վստահ ասել, որ պարսից Վռամի և Հազկերտի և Հունաց Թեոդոս ու Մարկիանոս կայսրների օրով կատարված հայ պարսկական և հայ հունական բոլոր դեպքերի բովում Վարդան Մամիկոնյանն էր: Նա գլխավորեց բոլոր քաղաքական և ռազմական գործերին արձագանքող հայ իշխանական ակտիվին: Կարելի է նույնքան վստահ ասել, որ Վարդանը էական դեր կատարեց հարևան վրացի ու աղվան ժողովուրդների, պարսից դիմադրության գործում և նրա պաշտպանությունը այդ ժողովուրդների քաղաքական-կուլտուրական կյանքում վճռական դեր խաղաց: Վարդանը որոշ չափով միջամտեց նաև հոների գործերին, օգտագործելով նրանց ուժը պարսից դեմ, պաշտպանելով նաև նրանց պարսից ոտնձգություններից: Վարդանանց պատերազմով և նրա հետևանքներով թուլացավ նաև պարսից ճնշումը դեպի արևմուտք՝ հույները: Քրիստոնեության պաշտպանությունը Անդրկովկասում և մի փոքր էլ արևմուտքում, իբրև առաջապահ դիրքերի պաշտպանություն՝ ազդեցություն ունեցավ քրիստոնեական կուլտուրայի բախտի վրա Առաջավոր Ասիայում:

ԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱ

Ամեն առիթով միշտ խոսք է լինում գրական կուլտուրայի մասին: Շատ է հանձնարարվում բարձրացնել գրական կուլտուրան և ամենից շատ՝ երիտասարդ գրողներին: Եվ սովորաբար դա հանգում է մի պարզ հասկացողության. շատ կարդալ: Կարդալ կլասիկներին, կարդալ արդիական լավագույն գրողներին: Ի՞նչ կարելի է առարկել սրա դեմ: Թվում է ոչինչ: Կամ՝ ուղղակի ոչինչ: Քանի որ ինչը կարող է լավագույն դպրոց լինել ոչ միայն երիտասարդ գրողների, այլև ավագ և հասակավոր սերունդի համար, քան ստեղծագործական մի պրոբլեմի կոնկրետ օրինակն ունենալ ձեռքի տակ և անմիջական արդյունքից օգտվել: Ոչ ոք չի կարող ծխտել ընթերցանության էֆեկտը և օգտակարությունը: Մեծագույն գրողների գործերի մեջ զգում ես նրա սեփական հանձարի հետ նաև լայն ընթերցանության շունչը: Տեսնում ես, որ նա սպառել է իր նախորդների և ժամանակակիցների գրական բոլոր արտադրանքը, նա իր ժամանակի էրուդիտ է: Էրուդիցիայի նշանակությունը, ինչպես և նրա հարցը զբաղվելու նյութ է ամեն մի գրողի համար՝ ավագ թե կրտսեր սերունդի: Առանց գրական էրուդիցիայի՝ չկա գրողի համար գրական կուլտուրա:

Սակայն, այսպիսի ըմբռնումը շատ է միակողմանի և չի էլ համապատասխանում իրական դրության: Կուլտուրական մեծ կենտրոններից հեռու վայրերում այս միակողմանիությունը շատ ավելի է աչքի ընկնում: Ճիշտն ասած, լավ

չի ուսումնասիրվում որևէ մեծ գրողի էրուդիցիան: Հին, կլասիկ հանճարների կենսագրական ուսումնասիրությունները հաճախ նրանց էրուդիցիան պատկերում են թերի և ոչ նրբորեն, անտեսում են նրանց կյանքի զարգացման, նրանց հանճարի կազմակերպման մեջ շատ գործոններ, որ դեր են խաղացել նրանց աճման և կազմակերպման մեջ: Ոչ լրիվ են ներկայացվել հաճախ այդ գործոնները, և հանճարի առաջացումն ու ծաղկումը պատկերացվել է իբրև հետևանք նախ բնածին հատկությունների և էրուդիցիայի որոշ աստիճանի: Հանճարեղ ծնունդը անշուշտ վճռում է ամենաեականը... Սակայն, էրուդիցիան այն գործիքն է, որ ճանապարհ է բաց անում հանճարի համար:

Այսպես ուրեմն, էրուդիցիան դառնում է շատ կարևոր գործոն ամեն մի գրողի համար: Եվ այստեղ հարկ կա ճշտելու այդ էրուդիցիայի խնդիրը:

Հանճարների կյանքի ուսումնասիրությունը մեզ ցույց է տալիս, որ նրանք միայն գրական էրուդիտներ չեն եղել: Նրանք ունեցել են լայն ծանոթություն իրենց ժամանակի գիտության, հասարակական երևույթների, քաղաքական անց ու դարձերի, գոնե որոշ ծանոթություն են ունեցել, երբեմն անգամ տիրապետել են իրենց ժամանակի ողջ փիլիսոփայական գիտության կուտակած հարստություններին, շփվել են այլ արվեստագետների հետ: Սակավ չեն այնպիսի հանճարեղ գրողներ, որ մասնակցել են իրենց ժամանակի քաղաքական-հասարակական շարժումներին և կրել դրա բոլոր հետևանքները: Չի կարելի անտեսել այս հանգամանքը: Չպետք է մոռանալ նաև, որ մեծ կենտրոններից հեռու գրական հասարակայնությունը արդեն օբյեկտիվորեն դրված է այնպիսի պայմանների մեջ, որ սահմանափակում են գրողի էրուդիցիան: Գրողը, եթե զարգանում է նորմալ և բարենպաստ մտքով, անցնում է այն հասարակական դպրոցը, որ անցել են կենտրոնների գրողները: Եվ եթե ուշի ուշով քննում ենք կենտրոնի գրողների էրուդիցիայի էությունը, տեսնում ենք, որ դա միմիայն գրական էրուդիցիա չէ: Մեծ կենտրոնի գրողը մանկությունից շփվում է նախ՝ նեղ մտքով՝ իր գրական արվեստի հետ օրգանապես առնչվող այլ արվեստների հետ: Անշուշտ, նա չի նստած արվեստների ինստիտուտում և դասեր չի առնում նկարիչներից, երաժիշտներից, քանդակագործներից և ճարտարապետներից: Խնդիրը չի կարելի պարզունակել և այլանդակել: Թեև այս էլ վերապահորեն պետք է հասկանալ, որ գրողը չի նստած ինստիտուտում: Ճիշտ է, որ ինստիտուտում չի առնում իր ուսումը, ինչպես՝ նկարիչը, երաժիշտը, արձանագործը և ճարտարապետը: Սակայն նա այդ արվեստներին ծանոթանում է կյանքի մեջ, արվեստագետների շրջանում, որոնց նա ուսումնասիրում է թանգարաններում, ցուցահանդեսներում, հաճախ նա անձնական շփում ունի արվեստագետների հետ, երբեմն ամեն օր հանդիպում է մեկին ու մյուսին նրա արվեստանոցում կամ իր տանը, ուր կա դաշնամուր, ջութակ... երբեմն ինքն է պարապում (իբրև

սիրող) նկարչությամբ կամ երաժշտությամբ կամ այլ արվեստով: Եվ սա օգնում է **գրողին**:

Կարիք չկա ընկնել էսթետիկական գիտելիքների բաժիղները և լուսաբանել գրականության ներքին կապը այլ արվեստների հետ: Կարիք չկա ապացուցելու, որ գրողը նաև նկարիչ է, երաժիշտ է, ճարտարապետ է, քանդակագործ է: Սակայն մեծ կարիք կա կենտրոններից հեռու ապրող գրողներին, մանավանդ երիտասարդ սերնդին ասել, որ մեծ գրողները շնորհիվ իրենց միջավայրի օբյեկտիվ պայմանների և իրենց իսկ անձնական ձեռնարկությամբ հաղորդակից են **լայն գրական կրթության**, գրական արվեստի բազմակողմանի զարգացման:

Սա՛ զուտ գրական կուլտուրայի խնդրի շուրջը: Բայց գրողի էրուդիցիան սրանով չի սահմանափակվում: Գրողը իր հասարակության առաջնակարգ մտավորականն է. նա պետք է հասու լինի իր ժամանակի համայն գիտական, փիլիսոփայական, քաղաքական մտքին: Չէ՞ որ նա նաև մտքի մարդ է, ոչ թե արվեստի արտաքին էսթետիզմի: Գրողի մեջ միանում են իր ժամանակի միտքը, զգացմունքները — հոգին: Գրողն իր հասարակության հոգեկան աշխարհի առաջնորդն է: Իսկ որոշ գրողներ նաև նրա տրիբունը: Թեև տրիբուն են կամ պիտի լինեն ըստ էության բոլոր գրողները, եթե մենք չփոթվենք զանազան գրողների տարբեր ժանրի և բնույթի արտադրանքների երևացող կամ պոտենցիալ տենդենցների ցանցում և կարողանանք տեսնել տրիբունը հաճախ այնտեղ, ուր նա չի երևում: Խոսքը վուլգար, տենդենցիոզ, սոցիոլոգիստ գրողի մասին չէ, այլ իր արվեստի բարձունքից՝ իր միջավայրը ընդգրկած և նրա շարժմանը մասնակից գրողի մասին է: Խոսքը նախ այնպիսի հանձարների մասին է, ինչպես Շեքսպիրը, Բեթհովենը, Միքելանջելոն, որոնք իբրև թե «մաքուր արվեստի» մարդիկ են: Ռուս գրականությունը շատ ունի այսպիսի մեծ գրողներ և արվեստագետներ, որոնք տիրապետել են իրենց ժամանակի մտքին, հոգուն և առաջնորդել են: Լև Տոլստոյը, Գլինկան, Ռեպինը իրենց ժամանակի տրիբուններն էին, ինչպես և մեծ արվեստագետներն էին միաժամ: Եթե Դանթեն իր մեջ կուտակեց մի մեծ էպոխա, եթե մեծ Նարեկացին լուսարձակն եղավ հայկական վերածնության նախօրյակի, — սա նրանց հանձարների զուտ էսթետիկական հատկությունների արդյունքը չէր, այլ իրենց էպոխայի ընդգրկման, մտքի արտացոլման: Ռուս ողջ գրականությունը առաջնորդ եղավ ազատագրական շարժման: Մ. Գորկին մեր ժամանակի ամենամեծ տրիբունն էր, որ այրվում էր մեր ժամանակի մտքով և ոգով: Սահմանափակելով խոսքը՝ չենք կարող չարձանագրել, որ մեր գրականությունը թեև որոշ կուլտուրական աստիճանի վրա է, բայց նրա վերելքը դանդաղ է: Մեր գրողների և առավելապես երիտասարդ գրողների մեծագույն մասի գրական կուլտուրան դեռ դուրս չի եկել պրոֆինցիալ մակարդակից: Մենք ունենք ուժեղ պոտենցիայի տեր երիտասարդ

գրողներ, անգամ պատերազմի ժամանակ առաջ եկան նոր ուժեղ բանաստեղծներ, որոնց մասին արժե հանգամանորեն խոսել՝ բայց նրանք աճում են իրենց իրենց, պատահական ազդեցությունների մեջ տարերայնորեն... Մենք չէինք կամենա նրանց նստեցնել աշակերտական նստարանի վրա և պարտավորել որոշ առարկաներ... դյուրացնելու ստեղծագործությունները: Կանոնների, բռնադատված գիտելիքների և դաստիարակչական վնասակար միջամտությունների մասին չէ խոսքը: Եվ առհասարակ տաղանդ չեն ուսուցանում և անտաղանդը ուսելով ոչինչ չի ստեղծագործի... Անգամ բազմաթիվ տաղանդավոր գրողներ և արվեստագետներ կան, որ սահմանափակ կրթություն են ունեցել: Սակայն ոչ ոք չի կարող ժխտել, որ հենց նույն գրողները շատ ավելի կփայլեին **իրենց իսկ ճանապարհին**, եթե լայն էրուդիներ լինեին: Երկյուղը՝ թե գիտությունը սպանում, կամ սահմանափակում, չորացնում է պոեզիան, քաղքենիական է: Մեծ Գյոթեն իր գիտությամբ է մեծ: Ոչ մի «Ֆաուստ» չէր գրվի՝ չտիրապետելով բարձր փիլիսոփայության և կյանքի գիտության: Տխուր է արձանագրել, որ մեր գրողների մեծամասնությունը ոչ մի ընդհանուր, չենք ասում անձնական, կապ չունի մեր երաժիշտների, նկարիչների, արձանագործների և ճարտարապետների հետ: Դժվար է տեսնել նրանց որևէ համերգում, թանգարանում, թատրոնում, հասարակական այլ վայրերում: Նրանք չեն շփվում մեր գիտնականների, տեխնիկայի մարդկանց, մեր տնտեսական-քաղաքական և կուլտուրայի այլ բնագավառների կյանքի հետ: Չենք կամենում պարզունակել: Այդ շփման արդյունքը թող չլինի և լավ է, որ չլինի վուլգար վերարտադրումը այդ բոլորի: Թող գրողը գրի մի փիլիսոփայական պոեմ՝ ասենք Հայաստանի տնտեսական վերելքին վերաբերող մի լավ զեկուցում լսելուց հետո, թող այդ պոեմը չունենա ոչ մի կապ այդ զեկուցման հետ: Կյանքի ճանաչողությունը պարզունակորեն և անմիջականորեն չէ, որ պլակատի կոպտությամբ կախվում է գրողի գրվածքի ճակատից: Կյանքի բազմազան ճանաչողականությունը իբրև խոր միտք թափանցում է գրողի ստեղծագործության մեջ և կատարում է՝ կոպիտ օրինակով՝ վիտամինի դեր, որ մտնելով օրգանիզմի մեջ՝ վերափոխվում է... մտքի, հոգու:

Լայն էրուդիցիա, խոր ճանաչողություն ողջ կյանքի, էպոխայի, մեծ համաշխարհային կուլտուրայի — ահա պահանջը:

Սակայն, կյանքի խոր ճանաչողականությունը և կյանքի ուժեղ արտացոլումը պահանջում է նոր էպոխան՝ այլ հզոր դրդումների առկայությամբ: Դա պատերազմն է Հայրենական, մեծանշանակ պատերազմը... Եվ ահա, երբ կրկին հրապարակ է գալիս «Գրական թերթը»՝ պահանջ դառնալ այս մի քանի խոսքը ասել մեր գրականության մասին: Դրա կարիքը կար և այդ խոսքի առիթը ոչ թե թերթի վերահրատարակությունն էր, այլ շատ ավելի կարևոր և նշանակալի իրադարձություններ ու տեղաշարժեր: Այն օրից, երբ ժամանակավորապես

դադարեց թերթը՝ անցել է պատմական խոշոր էպոխա: Կրակների ու փորձությունների բովով անցկացավ սովետական ժողովուրդը: Փորձվեց իրավակարգը, ժողովուրդների յիությունը, տնտեսությունը, տեխնիկան, բանակը, կուլտուրան... Սովետական Միությունը հանդես բերեց այնպիսի մի վիթխարի ուժ, որի նախընթացը երազել չէր կարելի: Ռազմի դաշտերում սովետական ժողովուրդը արյան փաստով վկայեց իր նվիրվածությունը հայրենիքին: Իսկ արյունը շատ է ծանրակշիռ իբրև արգումենտ, որ սպառնի այլ հզոր արգումենտների: Իրականությունը շատ ավելի պերճախոս եղավ, քան կարելի էր երևակայել գալիքից, լինելիքից: Եվ ալիքը քանի գնում՝ բարձրանում է: Մեր Միությունը երբեք այնքան հզոր չի եղել, որքան այսօր:

Եվ ահա, երբ խոսքը գալիս է գրականության, տվյալ դեպքում հայ գրականության՝ ակամա սկսում ես այն դիտել մեր մեծ էպոխայի ֆոնի վրա և հարց ես տալիս. որքան է շնչում նա այդ էպոխայով: Եվ ինչ է նշանակում շնչել իր էպոխայով: Դրա պարզ ու կոնկրետ պատասխանը այն մի քանի խոհերն էին, որոնց մասին խոսեցինք:

Եվ հավատացած ենք, որ դրանք կդառնան զբաղվելու նյութ մեր երիտասարդ գրողների համար:

ՆՈՐ ԷՊՈԽԱ, ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր հայ գրականության հետագա զարգացման ամենակենսալի խնդիրը երիտասարդ գրականությունն է: Ինչ էլ ներկայացնի «ավագների» գրականությունը, ապագան գալու է երիտասարդների համար: Եվ ինչ է դառնալու այդ երիտասարդ գրականությունը՝ դա անտարբեր խնդիր չէ, որի կողքով անցնենք, մենք պետք է կարողանանք ապահովված և վստահությամբ նայել մեր գրականության շարունակությանը, նրա սերունդին:

Այդ ապահովությունն ու վստահությունը, ինչ խոսք, ինքնիրեն չի ստացվի: Դա հատուկ հոգացողության, մտադիր ջանքերի հետևանք, արդյունք միայն կարող է լինել:

Ովքեր են երիտասարդ գրողները, դրանք բազմաշերտ, տարբեր աստիճանի զարգացման, տարբեր շնորհիքի տեր և տարբեր բախտի արժանացած նորեկներ են: Դրանցից ոմանք որոշ տարիների փորձ ունեն, տպագրվում են, արժանացած են ժողովածուների, ոմանք նոր-նոր են հանդես գալիս ժուռնալում կամ լրագրում, իսկ մեծագույն մասը տեղավորվում է պատի լրագրերում:

Մի փոքր լավ է կենտրոնում ապրող երիտասարդի վիճակը: Նա քիչ թե շատ շփվում է գրական շրջանների հետ, կարողանում է անձամբ ուշադրություն

հրավիրել իր վրա, բայց կան շրջաններում, հեռուներում ապրող սկսնակներ, անգամ «ստաժ» ունեցող անհայտ երիտասարդ գրողներ, որ զուրկ են այդ միջավայրից:

Պատերազմը ստեղծեց մի ավելի շատ ուշագրավ երևույթ: Ռազմաճակատը սկսեց ապրել նաև ստեղծագործությամբ: Ուրիշ կերպ չէր էլ լինի: Եվ դա մեր հասարակության ամենաուրախալի երևույթներից մեկն է: Խմբագրությունները, անհատ գրողները անվերջ ստանում են ռազմաճակատից և ճակատամերձ շրջաններից, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի և այլ ծայրերից բազմաթիվ գրվածքներ, մեծ մասամբ բանաստեղծություններ՝ սկսնակ մարտիկ գրողների գործեր:

Ի՞նչ վերաբերմունք պետք է ունենալ դեպի այդ գրականությունը:

Անշուշտ, կոնսուլտանտը, որպես պաշտոնական անձ՝ պարտադիր որևէ բան անում է, ընտրում է, հանձնարարում, իսկ մեծագույն մասը՝ Նրա ձեռքն ընկած գրվածքների ենթարկվում են այսպես թե այնպես ոչնչացման, կորստյան: Եվ կարծեմ մենք պաշտոնական կոնսուլտանտներ չունենք էլ, դրանց դերը կատարում են խմբագիրները և Նրանց աշխատակիցները: Եվ այդ «կոնսուլտացիան» լինում է, հասկանալի պատճառով, շատ կարճաճուրտ տպվում է՝ ուրեմն լավ է, չի տպվում՝ վատ... Սրանով սկսվում և վերջանում է երիտասարդ գրականության հանդեպ ցուցաբերած ուշադրությունը, օժանդակությունը, դաստիարակիչ դերը:

Դե խմբագիրն ու Նրա աշխատակիցները համարյա թե սրանից ավելին էլ անել չեն կարող: Եվ երիտասարդ գրողները, մանավանդ սկսնակները, բնագրաբար դիմում են ավագ գրողներին անհատաբար և խնդրում օգնել իրենց՝ ուղղել, մշակել գրվածքը և որ ամենից մտահոգիչն է՝ խորհուրդներ տալ...

Մտահոգիչ է, անշուշտ, ոչ այն պատճառով, որ տվյալ ավագ գրողը պետք է նեղություն կրի և մի թեկուզ չորս, վեց, ութ էջանոց նամակ գրի իրեն դիմող սկսնակին: Շատ սկսնակներ այդպիսի նամակներ ստացած կլինեն կամ որևէ պատասխան, հետևած կլինեն գրողի խորհրդին: Եղել են, անշուշտ, օգնություններ այս իմաստով: Անկասկած մեծ օգնություն է հենց գրվածքի տպագրվելը: Սակայն երիտասարդ գրականության զարգացման գործում որևէ ավագ գրողի պատասխան-նամակը կամ անգամ խմբագրի տպագրելը չեն կարող երիտասարդ գրականության պրոբլեմը լուծել:

Տպագրվել են ոչ սակավ երիտասարդ գրողներ, որ անց են կացրել մի տասնամյակից ավելի շրջան, բայց մնացել են իրենց որոշ հասունության որևէ սառեցման կետի վրա:

Ո՛չ, միայն տպագրությունը քիչ է դեռ երիտասարդ գրողի ծաղկման համար: Քիչ է և շատ անգամ անօգուտ որևէ ավագ գրողի նամակ-պատասխանը:

Նախ խմբագիրը ոչ ամեն անգամ է հնարավորություն ունենում մտնել հարյուրավոր ձեռագրերի լաբիրինթոսը և մինչև վերջին արժեքավորը ընտրել, վեր հանել: Ապա և ավագ գրողը ի վիճակի չէ ամեն նամակ-դիմումին պատասխան ուղարկելու: Եթե վերջինս անգամ պատրաստակամ լիներ ամեն նամակի պատասխանել, նա կվերածվեր գրասենյակի անխոնջ գրագրի և եթե վաղ առավոտից մինչև ուշ գիշեր պատասխաններ գրեր, չէր ավարտի իր այդ նոր... պաշտոնը: Այնքան, որ պահանջը մեծ է և գործը՝ շատ:

Ահա այստեղ է կարևոր և տեղին, որ մենք լուսաբանենք կոնսուլտացիայի խնդիրը: Այստեղ է, որ մի մեծ թյուրիմացություն կա սկսնակի և կոնսուլտանտի միջև: Սկսնակը կարծում է թե հնարավոր բան է մի, անգամ մի քանի նամակում նրան բավարարել խորհուրդներով: Նա կարծում է հասարակ և դյուրին ձեռք բերվելիք բան է լեզվի, ոճի, գրական ժանրերի, ձևերի, կառուցվածքի, սյուժեի, բովանդակության, իդեայի և այլ անվերջ խնդիրների բացատրությունը — մի խոսքով ամբողջ մի սեմինարական աշխատանք մի նամակի մեջ, եթե... կոնսուլտանտը հանձն առներ, ճիշտը՝ կարողանար հանձն առնել... հարյուրավոր դիմողի: Դա կատարյալ հեռակա գրական դասընթաց է, որ եթե հանձն էլ առնես կրկին հնարավոր է, որ բան դուրս չգա:

Մենք զգում ենք անհամբեր ռեպլիկը ոմանց կողմից, թե անտաղանդ մարդուն ոչինչ չի օգնի, որ տաղանդավոր գրողը լինի նա անգամ սկսնակ ճանապարհ կգտնի: Սա շատ շատերին թվացել է և թվում է ճշմարիտ ու արքիոմա:

Իհարկե, անտաղանդին ոչինչ չի օգնի և տաղանդը կգտնի: Նախ տաղանդը ինքն իրեն թողած, մի որևէ Սահարայում շատ բան չի գտնի, և ապա այդ ո՞վ է կարող ձեռքը խղճին դրած ասել, որ այն բոլոր սկսնակները, որոնց ինքը համարել է անտաղանդ, վերից վար ողջ ցուցակը անտաղանդ է եղել: Տաղանդն ու անտաղանդը որոշվում են անգամ ոչ անմիջապես: Շատ անգամ են սրանք իրենց տեղերը փոխանակել գրականության պատմության մեջ: Եվ ապա շատ է պատահել, որ սկսնակը անհաջող բանաստեղծությամբ է սկսում, շարունակում է ոչ անշնորհք պատմվածքով և վերջացնում է շատ շնորհալի քննադատությամբ: Նույնը և հակառակ դասավորությամբ:

Եվ վերջապես կոնսուլտացիան, խրատիչ խոսքը, ցուցմունքը, սրտացավ վերաբերմունքը զուր չեն կորչում օդի մեջ: Տուր մարդուն խորհուրդներ, թող գրի, թող ամենքը գրեն, փորձեն: Եթե բան դուրս եկավ բոլորս ենք ուրախ իր հետ, բան դուրս չեկավ՝ մարդը հո չկորավ: Նա կդառնա — և սա շատ կարևոր է — ընթերցող, մշտական ընթերցող: Գրականության պերիֆերիան, մթնոլորտը, միջավայրը, կարճ՝ գրական հասարակայնությունը շատ բարդ, կոմպլեքսային մի

երևույթ է. նա բազմատեղի է, մշտաշարժ, ենթակա զարգացման պրոցեսի տարբեր էտապներին:

Նա միջավայր է, ստեղծում է գրականություն՝ ամենաբարդ երևույթներից մեկը մարդկային հասարակության:

Հայրենական պատերազմը, սակայն, նոր և նշանակալից մի գործոն եղավ մեր երիտասարդ գրականության մեջ: Եվ այլ կերպ չէր էլ լինի, այդ ինչ հաղթական բանակ պետք է լիներ Կարմիր բանակը, որ անցնելով կրակների ու ջրերի միջով, կրելով մեծ տառապանքներ և ստեղծելով ամենամեծ բաները աշխարհիս երեսին՝ ազատություն, կուլտուրա, մարդկայնություն, բարձրագույն իդեաներ և չտար գրականություն...

Պատերազմը տվեց գրականություն, ճիշտը՝ սկսեց նոր գրականությունը: Կյանքի և մահվան, արյան և ծաղիկների միջով անցած նոր մարդը իմաստավորվեց, իմաստավորվեց կյանքը մեծ խորությամբ: Այդ գրականությունը կվերադառնա ռազմաճակատից և կկատարի թարմ հովի դեր:

Այս մասին, Հայրենական Մեծ պատերազմի նշանակության մասին գրականության մեջ թողնում ենք այլ առիթի: Միայն կուզեինք նշել, որ հարկավոր է շատ զգայուն և հոգատար լսելիքով հետևել այն դռան բախումներին, որ անում են ռազմաճակատային նոր, հաճախ թորթվող, բայց միշտ թարմ, հուսատու, խոր ապրած գրականության փորձերը...

Արդ, ինչ կարելի է ասել իրենց՝ երիտասարդ գրողներին — կենտրոնի, շրջանների, հեռավոր ռազմաճակատի և այլ վայրերի: Հարկ կա հիշեցնելու, նշելու այն հանգամանքը, որ դյուրությամբ գրող դառնալ չի կարելի: Անգամ գրողի վկայական ձեռք բերածը՝ տպագրված գրողը դյուրությամբ չի աճի: Հաճախ աղմուկով սկսում են և անաղմուկ անհետանում... Հաճախ մտնում են գրականության մեջ և մնում իբրև բալաստ այդ գրականության: Պատերազմի դաժան պայմանները հարկ է, որ սովորեցրած լինեն մեր երիտասարդներին, որ գրելը նույնպես կռիվ է ստեղծագործության թշնամու՝ տգիտության, անփորձության, անճաշակության, անփութության դեմ: Պետք է ջանք թափել, սովորել: Սկսնակների ամենամեծ թշնամին, անշուշտ, տպագրվելու մարմաջն է: Տպագրվելը շատ շատերին կործանել է հենց նրանով, որ մի անգամ «ներս ընդունված» գրողը հանգստացել է իրեն մատուցված բարձի վրա և քնել: Տպագրվելը կարևոր է, բայց ամենքի համար և ամեն անգամ:

Կարևորը աճելն է... Երիտասարդ գրողը պետք է սովորի... սովորել: Գրական դայակների վրա չի կարելի հույս դնել և չկան էլ շատ այդ դայակները... Ամեն բան ուրիշից չեն սովորում, և ամեն մարդ ամեն անգամ այն չի սովորեցնում, ինչ պետք է երիտասարդ գրողին, վերջինս պետք է ինքը գտնի, թե ինչ պետք է իրեն և ինքը որոնի այն:

Որոնման խնդրում կա մի շատ կարևոր կետ: Երիտասարդ գրողը, մեծագույն դեպքում, էպիգոն է: Նա խիստ ուշադիր է այն բոլոր ձևերին, որ ուրիշներն են ստեղծել: Ուրիշի լեզուն, ուրիշի ոճը, ուրիշի պատկերները, մտքերը, գյուտերը: Իհարկե, գոյություն չունի ռոբինզոնյան կղզիացած անհատական գրականություն: Դարի, միջավայրի լեզուն ու ոճը ունեն, և լավ է որ ունեն, իրենց ազդեցությունը: Սակայն դրանց մեջ երիտասարդ գրողը գլուխը չպետք է կորցնի: Նա պիտի որոնի և ամենից շատ գտնի... **Իրեն**, իր ապրածը, իր մտածածը, իր գտած ձևերը: Դա ամենադժվար բանն է:

Սա չի ասված գեղեցիկ պարադոքսի համար: Սա ճշմարտություն է, որ ամենադժվար բանն է՝ որոշել թե ինչ է ապրում մարդը՝ ինքը, ինչ է ուզում ասել, ինչ պատկերներ են ծնվում իր երևակայության մեջ, ինչ իդեաներ են անհանգրստացնում իրեն:

Ապա և դժվար է գտնել իր այդ ապրածի, երևակայածի պատկերացման **ճշմարտացի** ձևերը, խոսքը, ոճը և այլն:

Շատ պետք է կարդալ՝ կլասիկներին, ժամանակակիցներին: Հին խոսք է, շատ հասարակ, բայց անհրաժեշտ՝ ինչպես... օղը: Կարդալ, ոչ նմանվելու համար: Այլ իր գործը այնպես կատարել, ինչպես իր կարդացած լավ հեղինակներն են կատարել **իրենց** գործը:

Ապա և շատ անհրաժեշտ է խորանալ մեր ժամանակի իդեաների մեջ: Առհասարակ նկատված երևույթ է, որ մեզանում օրգանական ատելություն են տածում ոմանք դեպի տեսական-փիլիսոփայական խնդիրը: Առանց հատուկ տեսության հաջող պրակտիկա չի ստացվի:

Շատ կարելի էր մանրամասնել այս խնդիրները, սակայն կարծում ենք այսքանը բավական կլինի պարզելու այն ճշմարտությունը, որ գրականությունը բարդ, բազմաբովանդակ գործ է: Մյուս կողմից նա կենդանի ստեղծագործություն է: Անշուշտ, այստեղ մեծ դեր են կատարում ծնողներն ու բնությունը: Անշուշտ, մեծահանճար գրողներն իրենց գործերի հաջողությունը պարտական են իրենց սեփական ուժերին, բայց այդ ուժերն էլ նաև սահմանափակվում են նաև միջավայրից, որ ստեղծում է նրանց և օժտում:

Երիտասարդ գրողը միջավայր է պահանջում: Պետք է ստեղծել այդ միջավայրը: Սա հին պահանջ է, սակայն բացվում է, ավելի շուտ արդեն բացվել է նոր գրականության շրջան: Այդ նորը հնի փորձի հետ կտա նոր վերելք: Պետք է սուր լսելիքով ունկնդրել նրա քայլերի դոփյունը: Նա մեր մեծ ապագան է, որին պիտի հառեն իրենց հայացքները ոչ միայն երիտասարդները, այլև ավագները:

Բացվում է նոր էպոխան...

Մեռավ արդիական ռուս ամենատաղանդավոր և ամենակուլտուրական գրողը: Ռուս ժողովրդի հետ միասին մեծ ավսոսանք կզգան բոլոր սովետական ժողովուրդները, բոլոր կուլտուրական մարդիկ մեր երկրից դուրս: «Տառապանքների բովով» և «Պյոտր առաջին»-ի հեղինակը ցուցաբերեց պատմավեպի արվեստի մեջ այնպիսի հատկություններ, որի նմանը մենք չենք գտնի և ոչ մի այլ սովետական գրողի մեջ: Մեծ ընդհանրացումների, պրոգայիկ նյութերի, քաղաքական անցքերի վիպական պոետիկ արտահայտությունների, նյութի հատուկ ոճերի մեծ վարպետ էր Ալեքսեյ Նիկոլանիչը: Սիրելի էր նրա կատեգորիկ, համարձակ, խիզախ գրիչը, նրա անհատական լայն թափի խոսքը, երբ նա մասնակցում էր որևէ դիսկուսիայի: Դեռ ոչ ոք ռուս գրողներից այնպես ինքնատիպ ռեալիզմով չէ մոտեցել ռուս պատմավեպին, ինչպես այդ տեսնում ենք Ալեքսեյ Տոլստոյի «Պյոտր I» պատմավեպի մեջ: Այնտեղ նա գտավ պատմական էպոխայի ոճը, մարդկանց իրական խարակտերների իյուստրացիան, էպոխայի հասկացողություններն ու կենցաղի կենդանի արտահայտությունները:

Այնտեղ նա ընդգրկեց ռուս ժողովրդի պատմական զարգացման շարժիչ ուժերը և դրանց պատկերացնող անձերի ողջ ներքին աշխարհը: Կարելի է ասել, Ալեքսեյ Տոլստոյը ստեղծեց պատմավեպի նոր արվեստ, նոր ոճ, նոր մեթոդ:

Դառն է մտածել, որ ռուս մեծ հայրենասերը, որ այնպես ջերմ սիրով սիրում էր իր ժողովրդի ազգային հատկությունները, գիտեր նրա մեծ պատմական միսիան, որ այնքան ատում էր ֆաշիզմը և այնպիսի հզոր թափով ծառացավ պաշտպանելու իր հայրենիքը՝ ցուցաբերելով մեծ հոգեկան ուժ, ցասումնալի սիրտ, մի մարդ, որ մասնակցեց քննիչ հանձնաժողովի գործերին և ականատես եղավ ռուս ժողովրդին հասցրած մեծ հարվածներին, չմնաց կենդանի տեսնելու հատուցման վերջին ժամը¹:

Այսպիսի պատմական օրերին, երբ մոտ է հատուցման վերջին ժամը, բնավ ժամանակ չէր այսպիսի ողբերգական վախճանի: Ալեքսեյ Տոլստոյը պետք է տեսներ այդ երջանիկ օրը: Ապա նաև նա կնքեց իր մահկանացուն ստեղծագործ ուժերի դեռևս ծաղկման շրջանում:

Կուլտուրական, ինքնատիպ և մեծատաղանդ գրողի մահը մեծապես կզգացնի իր պակասը ոչ միայն ռուս ապա և ողջ սովետական ժողովուրդների գրական կուլտուրական հասարակությունների մեջ:

Ռուս մեծ կլասիկայի ավանդությունները սոցիալիստական գրականության հետ կապող ամենախոշոր դեմքը հեռացավ ասպարեզից: Բայց նրա թողած ավանդը, նրա խոշոր գործերը, նրա մեթոդը, նրա հողվածներն ու ելույթները

կման սերունդների հիշողության մեջ և խթան կհանդիսանան բոլոր նրանց համար, ովքեր նախանձախնդիր են յուրացնելու անցյալի կուլտուրան և ստեղծել նորը:

Միացնում եմ իմ մեծ ցավակցությունը ռուս ժողովրդի ցավին՝ թանկագին կորուստի համար:

ՍԻՐԵԼԻ ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆԻՆ

Գեղամ Սարյանը մեր այն բախտավոր բանաստեղծն է, որ ապրելով ստեղծագործության մի քսան և հինգամյակ, դեռ թողնում է այն տպավորությունը, որ երիտասարդների մեջ է: Ապա նաև նա բախտավոր է, ունենալով պայծառ ուրախ հոգի, որով նայում է կյանքին և այնտեղ տեսնում ստեղծագործվող երջանիկ ապագա: Տրտունջը, տխրությունը, ձանձրույթը, ապա նաև ներվայնությունն ու կապրիզները, ոճային և այլ ստեղծագործական կեղծ որոնումներն ու սուտ գյուտերն օտար են եղել Գեղամ Սարյանի թե՛ բնավորությանը, և թե՛ պրակտիկային: Սովետական հասարակության խնդիրներն ու գործերը Գեղամ Սարյանի համար պարզորոշ ու վերջնական ձևեր են եղել և են: Բանաստեղծության բովանդակությունը պարզ է եղել և լեզվական-ոճական ֆակտուրան, գտած, ձևակերպված: Կարելի է ասել՝ Գեղամ Սարյանը չի ապրել ոչ գրական-ստեղծագործական երկունքներ ու ցավեր, ոչ ապրումների պրոբլեմներ ու կրիզիսներ:

Գալով Հայաստան,¹ երբ երկիրը թևակոխել էր սովետական սոցիալիստական դարաշրջանը, և հանդիպելով բուռն շինարարության աղմուկին՝ Գեղամ Սարյանն սկսեց մեղմաձայն ու ներդաշնակ երգել այդ շինարարությունը: Անձնական խարակտերի բնական լավատեսությունը համընկնելով հասարակական կյանքի երջանիկ վերելքին և հեռանկարներին՝ Գեղամ Սարյանին միշտ ցուցաբերում է իբրև անդորր և ուրախ բանաստեղծի:

Գեղամ Սարյանն Արևելքից եկավ՝ մերկացնելով այդ էկզոտիկ աշխարհի իրական տեսքը: Նա իրական Արևելքին նվիրեց իր լավագույն պոեմներից մեկը, և ապա երբ ստեղծագործելիս Արևելքը նրա գրչի տակ էր ընկնում իբրև նյութ, նա միշտ շեշտում էր Արևելքի տրագեդիան: Սակայն հղացման, պատկերների ու ոճի մեջ Գեղամ Սարյանը շատ բան ունի բերած իրանական պոեզիայից: Անդորր ու ներդաշնակ ընթացքը: Պատկերների գունագեղությունը և փիլիսոփայական ներանձնականությունը: Այս կողմից Գեղամ Սարյանը մեր պոեզիայի մեջ բռնում է առանձնահատուկ տեղ:

Ապա նաև մի համակրելի մտերմություն կա Գեղամ Սարյանի պոեզիայի մեջ, որը համակում է մեղմորեն: Գեղամ Սարյանը «փայլուն» չէ, չունի «շլացուցիչ» ոչինչ բան: Նա համեստ է և հավասարակշիռ: Բայց ջերմ է: Եվ այս ջերմությունը բխում է Գեղամի անկեղծ էմոցիայից: Եվ պետք է ասել, որ ամենից շատ Գեղամը գրավում է էմոցիայով — ամենագնահատելին պոեզիայի արվեստի մեջ...

Սրտագին շնորհավորանքներս և խնդակցությունս մեր համակրելի և տաղանդավոր Գեղամ Սարյանին և ջերմ ցանկություններս, հաջող ու բեղուն քայլափոխ երկրորդ քսան և հինգամյակի վերելքում:

ՀՈՒՐԵԼՅԱՐԻ ԽՈՍՔԸ

Սիրելի, թանկագին հանդիսականներ.

Այսօր իմ թախծախառն ուրախության օրերից մեկն է: Այսօր ես կանգնած եմ իմ հայ ժողովրդի գնահատման խոսքի առաջ: Հիսուն տարի ես խոսեցի նրա համար: Այսօր նա է խոսում: Ես նվեր բերի նրան իմ հիսուն տարվա գրական կյանքը: Այսօր նա վերադարձնում է ինձ այդ կյանքի արժեքավորման նշանացույց նժարը իմ հականժարի դիմաց:

Մի բանով եմ ես մխիթարված: Որ նոր սերունդը նկատեց իմ սերը դեպի հայ ժողովուրդը: Այո, մեծ եղավ այդ սերը դեպի իմ ժողովուրդը: Ես կուզենայի հոգուս բոլոր ուժերով ուսուցանել այդ սերը ամենքին: Բայց և կուզենայի, որ այդ սերը ճշգրիտ հասկացվեր:

Վաղ պատանությունից, դեռ ճեմարանի չորրորդ դասարանի աշակերտ ես հոգեկից գրվեցի մարդկության մեծ հանճարներին՝ Շեքսպիրին, Գյոթեին, Բայրոնին, Բեթհովենին, Տոլստոյին և կտրվեցի ազգային գրականությունից ու կուլտուրայից: Շատ էր մեծ այդ լուսատուների լույսը, ծածկում էր նա հայրենի գրականության աստղերին: Հետո միայն ես հասկացա հանճարների արժեքավորող հատկությունները, երբ նրանց վրա սովորեցի արվեստի և գրականության կուլտուրան, ես նոր տեսա, որ հասկանալու համար սեփական կուլտուրայի արժեքները՝ պետք է նախապատրաստություն, ճաշակ, հասողություն:

Հայ ժողովուրդը դարերի պայքարում շատ անգամ շերտերով ծածկվեց վայրենի, կոպիտ արտաքինի տակ: Շրջապատի բարբարոսությունը նրան հաճախ թաղեց փոշու և հողի մեջ: Ինչպես եվրոպական վերածնությունը մոխիրների և մոռացության ծածկոցի տակից վեր հանեց անտիկ աշխարհի կուլտուրան, գտավ նրան, այդպես էլ հայ ժողովրդի գյուտը տեղի ունեցավ օտար կուլտուրաների յուրացման հետևանքով: Հին հայագետներից սկսած մինչև

Մառ, Ստրժիգովսկի, Բրյուսով աշխատեցին հայ ժողովրդի գյուտի վրա և այդ գործում մեծապես օգնեցին հայ վերածննդիչներին Մխիթար Սեբաստացուց սկսած մինչև մեր օրերը:

Սեփական ժողովրդի ճանաչողությունն ու գնահատությունը մեծ կուլտուրա է, նա ինձանից պահանջեց երկար տարիների ջանք և ուղիղ ճանապարհ: Ես ճանաչեցի հայ ժողովրդի մեջ համամարդկայինը, ես գտա հայ ժողովրդին, երբ փայլեց իմ առջև նրա հանճարը, նրա անտիկական կլասիկայի մեջ՝ Խորենացու, Եզնիկի, Եղիշեի և այլոց գլուխգործոցների մեջ, երբ ժպտաց հայկական վերածնությունը՝ Նարեկացու, Երզնկացու, Ֆրիկի, Քուչակի վերասլացքի մեջ, երբ իմ առջև կանգնեց հայկական վեհ ճարտարապետությունը, ծաղկեց հայկական մանրանկարչությունը: Այնտեղ էր հայկական հանճարը: Այնտեղ էր հայկական համամարդկայնությունը: Մի համամարդկայնություն, որ բուն էր ստացել իր ազգային արմատից և ճյուղեր էր արձակել հավիտենական երկնքի մեջ: Այստեղ էս հասու եղա, որ համամարդկայնությունը միայն կարող է հանճարներ տալ:

«Ամեն մի ժողովրդի հզորությունը և մեծությունը նրա պատմության մեջ է» — ասել է Բեխսկին: Եվ իրոք՝ մի ժողովրդի պատմությունը նրա անկետան է, նրա վկայականը, նրա կենսագրական պատկերը: Պատմությունը, նրա հասակը, նրա փորձը, ստեղծագործական ստաժը, նրա հնությունը: Ամեն ժողովուրդ գալիս է իր պատմությունից: Հայ ժողովրդի ծանրակշիռ պատմությունը նրա վրա դրեց մեծ համամարդկային պարտականություններ: Ներկա օրերի պատմությունը իր ռուլյուցիայով, սոցիալիզմով և կոմունիզմի պայքարով հայ ժողովրդից պահանջեց լինել իր պատմական կոչման բարձրության վրա և կանգնել առաջինների շարքում մարդկության ազատագրության կռվում: Չէ որ հայ ժողովուրդն իր ծնունդից սկսած կռվեց բռնության դեմ հանուն ազատության, աշխատանքի, ստեղծագործության: Ահա թե ինչու, երբ նրան մահից փրկեց մեծ Լենինը, հայ ժողովուրդը բարձր պահեց նրա տված նոր մարդկության դրոշը: Քսանհինգ տարվա քրտնաջան շինարարությամբ՝ աշխատանքի հերոս, գիտության և արվեստի ծարավի, տաղանդավոր և եռանդուն հայ մեծ ժողովուրդը կերտեց նոր պետություն, նոր սոցիալիստական կուլտուրա: Այժմ նա զարգանում է, աճում և փթթում երկու ուղղությամբ, մի կողմից շարունակվում է նրա գյուտը — Ակադեմիա, Մատենադարան, Համալսարան, ինստիտուտներ և պրպտում են նրա անցյալն և օր-օրի վեր հանում նրա պատմական մեծությունը: Մյուս կողմից տասնյակ գիտական, տեխնիկական, հասարակական հիմնարկներ բարձրացնում են նրա նոր շենքը, ստեղծում են հայ նոր ժողովուրդը: Հայրենական պատերազմի բռնկման օրից հայ ժողովուրդն առաջ զցեց իրան՝ պաշտպանելու մեր մեծ հայրենիքը — Սովետական ժողովուրդների Միությունը:

Նա տվեց իր թվին անհամապատասխան տոկոսով գեներալներ, Միության և աշխատանքի հերոսներ և պարգևատրվածներ: Հայ ժողովուրդը պատվով դուրս եկավ այս կռվից և ապացուցեց, որ նա մարտնչող ժողովուրդ է:

Ահա այսպիսի մի ժողովրդի զինվորագրվեցի ես, հիսուն տարի ապրեցի, քայլեցի նրա հետ և ահա այսօր ես հանդիպում եմ նրան հանդիսավոր հաշվետվության դիալոգով:

Թույլ տվեք ինձ մի մարդկային թուլության խոսք ասել այստեղ: Իմ սրտի մեջ ես շատ կուզենայի, որ այս հիսուն տարին անցած չլիներ: Լինեի ես ձեմարանի այն երազկոտ պատանին, որ կենսաթրթիռ նայում է կապույտ հեռուներին: Սակայն այսպես է բնության և հասարակության օրենքը. գալիքը պիտի գա, անցնելիքը պիտի անցնի: Եկավ նաև իմը, անցնում է նաև իմը: «Մանուկ էի և ծերացա»: Բարի է, թող այդպես: Ես տվի իմ ժողովրդին ոչ թե մեծ բան, այլ մեծապես ցանկացա տալ մի բան: Դրանով է իմ հոգին հանգիստ: Ես ևս եղա այն հացահատիկը, որ ընկնելով հողը՝ մեռնում է, որպեսզի գա հացը կենդանի: Եվ մի ձգտում ունեմ, հեռանալ աշխարհից այնպես, որ նա մնա ինձ պարտք և ոչ թե ես նրան:

Վերջացնում եմ խոսքս՝ դառնալով դեպի Հայաստանի Սովետական Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկայի հարազատ կառավարության հայտնելով, որ ի սրտե ես շնորհապարտ եմ այս հանդեսի համար և իբրև զինվոր հայրենիքի ասում եմ նրան. «Ծառայում եմ Սովետական Միության»²:

Շնորհակալություն եմ հայտնում բոլոր հասարակական և կուլտուրական հիմնարկներին, որոնք ընթացք տվին կառավարական որոշման իմ հիսնամյակը նշելով իրենց միջոցներով: Շնորհակալություն իմ զինակից ընկերներին Սովետական հայ Գրողների միության, որ այնքան ջանք դրեց այս գործում: Շնորհակալություն Պետական թատրոնի սիրալիի հյուրընկալության համար:

Եվ վերջապես շնորհակալություն հայ ժողովրդին, որ պատվեց ինձ՝ իմ գործի գնահատության ամեն միջոցներով:

Հոգուս բոլոր ուժերով գոչում եմ՝ թող ապրի հայ ժողովուրդը այնքան, որքան կա Հայկ համաստեղությունը երկնքում: Թող հավերժ ապրի մեր Սովետական մեծ Միությունը, հայ ժողովրդի եղբայրակից ժողովուրդներով ռուսական մեծ եղբոր հովանու տակ: Թող հավերժ ապրի մեր պողպատե կոմունիստական պարտիան: Թող հավերժ ապրի հրաշագործ կայծակնային Կարմիր բանակը:

ՏԱՊԱԼՎԵՑ ՈՃԻՐՆԵՐԻ ՄԻՋՆԱԲԵՐԴԸ

Եթե Հայրենական մեծ պատերազմը իբրև մի պատմավեպ լիներ գրված՝ պետք է երևակայել, թե ինչ հափշտակությամբ կկարդացվեր: 1941 թվի հունիսի 22-ի այն զայրալի առավոտվա դեպքերից մինչև Բեռլինի պաշարումն ու գրավումը և հետագա կատարվելիք ոչ պակաս ցնցող դեպքերի մեջ տրված կլինեին այնպիսի մի ինտրիգոդ, հրահրող, շահագրգիռ իդեա, որ խորապես կկլաներ, կտաներ ընթերցողին: Դա մարդկային իրավունքների սրբազան արդարության ամենաստոր ոտնահարման և ապա ոճրապարտ ոտնահարողի ամենախայտառակ պարտության ու ոչնչացման իդեան կլինեին:

Մեր ժողովուրդը իր հեքիաթների մեջ ազնվասիրտ, ասպետահոգի ճշմարտության և գեղեցկության գործի համար չար դևերի դեմ մղած կռվում հերոսին ենթարկում է ժամանակավոր փորձությունների, անգամ համարյա պարտության և ապա վերջացնում է հաղթությամբ: — Թող արդարությունը, գեղեցկությունը, ճշմարտությունը հաղթանակի, — ասում է ժողովուրդը:

Բայց պատերազմը ոչ վեպ է, ոչ հեքիաթ: Դա մի սևաշուք իրականություն է: Եվ այդ իրականության մեջ ամենից հոյակապը, ամենից շատ մարդու հոգին ցնցողն ու վերջը հանգստացնողը չարագործության խստագույն պատժումն է և այնքան է ֆեկտիվ վերականգնվող արդարությունն է, հատուցումը:

Բեռլինը ընկավ... Ինչեր չի կատարում մեր կայծակնալից Կարմիր բանակը: Մենք լցվում ենք նոր ուժով, մենք աճում ենք օրեցօր, մեր արշավը դառնում է ահազանդողորդ, սասանեցնող, ֆաշիզմի համար մահացու: Մենք հաղթեցինք և միշտ կհաղթենք:

Ընկավ ու տապալվեց գազանության, տմարդության միջնաբերդը, ոճիրների դավադրավայրը, բռնակալության սիմվոլը: Ընկավ ու տապալվեց Բեռլինը, և կտապալվի ֆաշիզմը, որպեսզի բարձրանա մարդկությունը:

ԱՐԴԱՐՈՒԹՅԱՆ ՁԱՅՆԸ

«Ամերիկայի Հայ Ազգային խորհուրդը»¹ դիմել է Միավորված Ազգերի կոնֆերանսի ղեկգատներին և մամուլին մի հայտարարությամբ, թե հասել է ժամանակը, որ թյուրքական տիրապետության տակ տառապող Հայաստանի մասը միացվի Հայկական Սովետական ռեսպուբլիկային, որը հնարավորություն կտար հայրենիք վերադառնալու մեկ ու կես միլիոն հայերի, որոնք արտասահմանում են գտնվում թյուրքական տիրապետությունից փախչելու հետևանքով²:

Արդյո՞ք հասել է ժամանակը: Միթե ժամանակը չէր, երբ առաջին իմպերիալիստական պատերազմին մատնանշվում էր, որ «դաշնակիցները ի նշան շնորհակալության այն ավանդի, որ հայ ժողովուրդը մտցրել է ազատության ու դեմոկրատիայի մեծ գործի մեջ, նրանց խոստացան ազատագրություն և անկախ պետության ստեղծում»³, երբ Ազգերի Լիգան պրեզիդենտ Վիլսոնին հանձնարարեց որոշել ազատ անկախ Հայաստանի սահմանները, երբ դա ընդունվեց բոլոր տերությունների կողմից, ներառյալ նաև Թյուրքիայի կողմից: Եվ հաստատվեց Սևրի պայմանագրով⁴: Միթե ժամանակը չէր: Ժամանակ էր... Բայց պայմանագիրը չիրականացվեց...

Դրանից էլ դեռ շատ առաջ միթե քիչ է դրվել հայերի ազատագրության, իրավունքների գոյության խնդիրը: Արդյո՞ք ժամանակը չի եղել: Ժամանակը միշտ եղել է, հայերի արյան հերթական հեղեղումը միշտ հնչեցրել է ժամանակը: Բայց միշտ եգոիստական շահերի մոլուցքների մթնոլորտում խեղդվել է հայերի ձայնը:

Սակայն ինչո՞ւ այսօր արդեն ժամանակն է և ճշմարիտ ժամանակը: Նրա համար է ժամանակը, որովհետև ողջ մարդկությունը հենց նորերս ապրեց հայության վիճակը հիշեցնող մի չարաշուք, մղձավանջային իրականություն: Մարդկության մի մասը կրեց իր անձի վրա այնպիսի սարսափներ, ապրեց այնպիսի դաժան բռնություն, և զարհուրեց այնպիսի մռայլ ստրկության վերահաս սպառնալիք, որ արյան մրրիկների մեջ խոստացավ աշխարհը կարգավորել ճշմարիտ արդարության հիմունքներով: Արդ՝ ինչպե՞ս կարող է աշխարհը կարգավորվել ճշմարիտ արդարության հիմունքներով, եթե միլիոն ու կես հայեր ահա երեսուն տարի է դեգերում են երկրից-երկիր, քարշ տալով ողորմելի գոյություն: Մի այնպիսի կուլտուրական, շինարար, տաղանդավոր, աշխատավոր ժողովուրդ, որ տվեց հրաշալի կլասիկա, գոլտրիկ ճարտարապետություն, բարձրարվեստ մանրանկարչություն, վեհ բանաստեղծություն, որ աշխարհին տվեց այնքան կուլտուրական ուժեր, մի այնպիսի ժողովրդի մի մեծ հատված այս օրս դառել է «Հունաստանի հայեր», «Ամերիկայի հայեր», «Եգիպտոսի հայեր», «Հաբեշտանի հայեր»... Սա է արդարությունը: Ո՛չ, երբեք: Եթե այս տարվա մարդկությունը մղձավանջային ֆաշիզմից զարհուրած անկեղծորեն և ազնվորեն է խոսում ճնշված ու զրկված ժողովուրդների ազատագրության մասին՝ նա ունի զբաղվելիք մի վեհ գործ. դա տարագիր հայության հայրենիք վերադարձնելու և նրան ազատ կյանք տալու գործն է: Տարագիր հայության իղձերն ու առաջարկները պետք է որ հարգվեն: Հայերն ունենի իրենց երկիրը: Այնտեղ հազարամյակներ ապրել, շինարարել, ստեղծագործել է հայ ժողովուրդը: Այդպիսի մի ժողովուրդ չէր կարող բռնության և տեռորի տակ ապրել: Նա դարերով կռվեց ոչ միայն իր ֆիզիկական գոյությունը

պաշտպանելու համար, նա կռվեց իր կուլտուրական արժեքները պաշտպանելու համար: Նա չի բռնացել, չի զրկել, չի կողոպտել. նա բարիք է տվել մարդկությանը: Այն ինչ հայրենասերն է համարում իրեն ճշմարիտ հայրենասեր եթե չի հարգում ուրիշի հայրենասիրությունը: Տարագիր հայությունն իրավունք ունի պահանջելու, որ Սովետական Հայաստանին միացվի իրենից արյամբ պոկած հայրենի հողը: Տարագիր հայությունը իմաստաբար է հայացքն ուղղում դեպի Սովետական Հայաստանը: Սովետական Հայաստանում նա տեսնում է իր եղբայրների երջանիկ, ազատ կյանքը, նա տեսնում է այն հրաշքները, որ կատարվել են 25 տարում մի այնպիսի երկրում, ինչպիսին Սովետական Հայաստանն է: Դա մահ տեսած և մահից փրկված Հայաստանն է, նրան փրկեց ռուս մեծ ժողովուրդը, նրան փրկեց մեծ Լենինը: Հայ տարագիր ժողովուրդը հույս է տածում, որ արդարությունների և ազատագրությունների մասին խոսող բոլոր ազնիվ մարդիկ պաշտպան կկանգնեն նրա արդարացի պահանջին: Սակայն մենք մեծահույս ենք, որ այդ կգա մեծ ռուս ժողովրդից, որը փրկեց մարդկությանը: Տարագիր հայության իղձերը կարող է իրագործել ռուս ժողովուրդը, որը նրա մի մասին Սովետական Հայաստանի ժողովրդին երկու անգամ փրկեց ֆիզիկական բնաջնջումից: Իսկ մենք, Սովետական Հայաստանի հայերս գրկաբաց կընդունենք մեր եղբայրներին և նրանց հետ միասին կանցնենք մեր պատմական, ազնիվ ու վեհ գործին կյանքի շինարարության, աշխատանքի և ստեղծագործության:

ԻՄԱՍՏՈՒՆ ԿՅԱՆՔ

Ավետիք Իսահակյանին հասկանալու համար, Ավետիք Իսահակյանի հոգին հասկանալու համար, պետք է երևակայության, երազանքի թևերով թափառել այն աշխարհներն ու վայրերը, ուր ոտ է դրել նա, ուր անցել է նրա հոգին:

Եվ զարթնում են պատկերները:

...Դազարապատ գյուղ... հինօրյա ջրաղաց... սլսլան բարդիներ... մտածկոտ շամբեր... թախծալի արոտների մերկությունը... Շիրակի երազող ճամփաները, ձորակների նախշուն մամուռները, տխրաշուք վանքերը, Ախուրյանի ձորերի պղնձե քարափները... Վեհանիստ Անին, փառահեղ քանդակների բեկորները, Մրեն, Երերույք, Արաքս, Արմավիր, Արարատ, Մասիսներ, Արագածի գահերը... Մերթ վառվառուն արշալույսները Շիրակի ու Արարատի, մերթ աստղածորան գիշերները, քամու տվայտանքը, քարավանի հեռավոր անդուլ ղողանջները պատմական ճամփաներին, Մանթաշի ծաղիկները, գյուղական աղջիկների ու տղաների պարը, հովվի սրինգը աղբյուրների զմրուխտ ափերին...

Ապա նաև հարկ կլինի բանաստեղծի հետ մի անգամ ապրել հենց ժողովրդի պատմական բախտը, նաև ապրել նրա հետ բանաստեղծի ողջ յոթանասունամյա հասակը:

Եվ այլ շատ բաներ տեսավ բանաստեղծը իր ողջ այդ հասակում: Անցան սերունդներ, մարդկային բազմություններ՝ ծանոթ, մոտիկ, հարազատ, ընդհանուր, որ չկան այս րոպեիս:

Եվ հիմա հարկ է յոթանասուն տարվա խոհերի, ապրումների, տխրության և ուրախության դեպքերով հարուստ կյանքից հետո նստել նրա կողքին և խորհել այդ ամենի մասին...

Սակայն միթե կարելի է թվել, ներկայացնել մի ամբողջ աշխարհ, ուր խորհել ու ապրել է մի բանաստեղծ...

Իր ժամանակին փայլուն եռաստեղության մեջ — Հովհաննիսյան, Թումանյան, Իսահակյան — Իսահակյանը բռնում է շատ որոշակի և առանձնակի տեղ:

Նա կատարեց մեծ շրջադարձեր և մեծ որոնումներ: Նա ամենից անհանգիստն եղավ իր ընկերների մեջ: Սկսելով Հովհաննիսյանի բարձրաձև բանաստեղծություններով, նա հանկարծ կտրուկ շրջվեց դեպի գյուղական երգը, ժողովրդական բարբառը, ապա կրկին բարձրացավ դեպի գրական բարձր ոճ՝ այս բոլոր շարժումների ընթացքում երբեմն խառնելով թե այս, թե այն:

Մերթ գյուղական պարզունակ միջավայրում իբրև գյուղացի սիրահար երիտասարդ, մերթ բաղդադյան բանաստեղծ Արևելքի շքեղ քարավանի վրա, երբեմն իբրև տիեզերական ոգի երկնքի անեզրության մեջ սուզված — երբեք չդադարեց նա մի տեղ և չգտավ իր ստեղծագործության խաղաղ հանգրվանը, պրոֆեսիոնալ գրողի սեղանի մոտ:

Շարունակ դժգոհ, շարունակ թափառիկ, շարունակ որոնելով իր բախտը, հրաժարվելով «գյուղից», ընկնելով «սար ու ձոր», հրաժարվելով «մարդկությունից», գնալով դեպի «արևը», լքելով «երկրագունդը» և կորչելով «տիեզերյան անհուն տարածությունները» թափելով աշխարհի գլխին ամենապեսիմիստական անեծքները, տածելով ամենադաժան ատելություն դեպի իր դժբախտությունը, «վերքի» վայրերն ու մարդիկ, — երկու սրբություն ունեցավ նա, սակայն, երկու բանի նա մնաց հավատարիմ, գուրգուրեց և նվիրեց իր սրտի ամենաքնքուշ խոսքերը. դա մարդն էր և մայրենի երկիրը — հայ ժողովուրդը:

Նրա բոլոր նիցշեական և այլ եկամուտ փիլիսոփայության չորությունները, բոլոր զայրույթի ու վրեժի թույլները, բոլոր հրաժարումներն ու խռովումները մեղմանում, ջերմանում և ժպտում էին այդ երկու սրբության առաջ: Ամենահեռու տիեզերական ինքնաքսորի հեռաստաններից միշտ հայրենի տան ծուխը, մայրը և հայրենի ժողովուրդը երևացել են նրան, քաշել դեպի տուն, և բանաստեղծը միշտ բուժել է իր վերքերը հայրենի տանը — իր ժողովրդի մեջ:

Այստեղից և նրա աշխարհագրումը: Համաշխարհային վիշտը — սա այն մեծ զգացումն է, որով խիստ որոշակի տարբերվում է Ավ. Իսահակյանը իր երկու ժամանակակիցներից՝ Հովհաննիսյանից և Թումանյանից: Իսահակյանի աշխարհագրական հիմքում տրված այդ համաշխարհային վիշտը մահվան, մարդկային անկատարության, տիեզերքի խրթին պրոբլեմների հանգույցը, նրա սիրո, երջանկության, վայելքի — ողջ կյանքի լեյտմոտիվը եղավ: Համաշխարհային վիշտը կազմավորեց Իսահակյանի տրագիկական կերպարանքը, ընդմիշտ անհանգստացնելով նրա հոգին: Նա բանաստեղծի հոգում կատարեց մեծ ավերումներ, թունավորեց նրա կյանքը, սակայն հենց միևնույն տրագիկմը բարձրացրեց նրա թռիչքը, լայնացրեց նրա դիապազոնը, խորացրեց նրա սերը դեպի կյանքի հաստատումը: Ո՞րն էր այդ կյանքի հաստատման հիմքը, որտեղ էր հանգրվանը, ուր կարելի կլիներ կյանքի ժխտումից փախչել դեպի հաստատումը: Դա ժողովուրդն էր և հայրենիքը — Մեծ Մայրը:

Այսպիսով Իսահակյանը չմնաց «գավառում», չդառավ ժողովրդի ազգագրական երգիչը, նա ժողովրդին տեսավ համաշխարհային վշտի տվայտանքների, տիեզերական տարածությունների պրիզմայի միջով, իմաստավորված մեծ փիլիսոփայական նշանակությամբ ու խորությամբ: Նա համամարդկայնացրեց հայ ժողովուրդը, հանեց նրան նեղ, ազգագրական, տեղական շրջանակներից, բարձրացրեց նրա համամարդկային արժեքն ու նշանակությունը: Մահվան խստադաժան դպրոցը ստեղծեց կյանքի պաշտամունք: Եվ խոր, ուժեղ պաշտամունք:

Իսահակյանի պեսիմիզմ-օպտիմիզմի պրոբլեմի լուծումը այս բարդ կոմպլեքսային վիճակում, այսպիսով, ստանում է խոշոր նշանակություն: Օպտիմիստ պատանի Իսահակյանը կյանքի ուրախությունից տրտնջում, «սար ու ձոր» է ընկնում, մինչդեռ մարդկությունից փախչող պեսիմիստ բանաստեղծի հայացքը երբեք չի կտրվում իր հայրենի տան, ժողովրդի, իր Մեծ Մոր օջախի ծխից: Այս կենդանի կապը իր ժողովրդի հետ չեղավ հետևանք, արդյունք փոխառած եկամուտ փիլիսոփայության, սա եկավ բանաստեղծի էությունից, նրա մեծ սրտից, որտեղից անցնում են նրա մեծ մտքերը, նրա բոլոր փիլիսոփայական խոհերը: Բանաստեղծի լայն սիրտը տիրապետում է նրա աշխարհայացքում, նա մտածում է սրտով, և այդ է պատճառը, որ նրա մտքերը տոգորված են ուժեղ զգացումներով: Ջերմ, կենդանի միտքը ծնվում ու ապրում է բանաստեղծի հոգում իբրև նրա ներքին, օրգանական բխվածքը:

Ավ. Իսահակյանի ժողովուրդը նրա ստեղծագործություններում հանդես է գալիս իր ողջ հոսանքով ու թափով: Գյուղացի տիպերի, համեստ աշխատողների մի շարան խոսում է աշխատանքի, մարդկային կյանքի անիրավության, արդարության, առաքինության մասին: Իմաստունների մի այլ շարան որոնում է

կյանքի իմաստն ու մահվան խորհուրդը, սիրո, ատելության, նախանձի, զղջման պրոբլեմների լուծումը: Ավ. Իսահակյանը միտք դրեց ժողովրդի, մարդու բերանը, բաց արեց նրա լեզուն և խորքից դուրս քաշեց նրա խոր, լայն հոգին: Դեռ ոչ մի բանաստեղծ չի հասել ժողովրդական փիլիսոփայության նման դրսևորման, իր տիպերի բերանով: Բոլոր փորձերը նման դրսևորման կողքին մանկական են և անզոր: Հայ ժողովուրդը խոկուն է, խորը մտածող, դարերի կյանքի փորձում դարձել է փիլիսոփա, ունի իր փիլիսոփայական լեզուն, տրադիցիաները, — և այդ ամենը դրսևորվում է միմիայն Ավ. Իսահակյանի ժողովրդի բերանով:

Սա մեծ գործ է, սա մեծ տարբերություն է իր գրական ընկերների մեջ և խիստ որոշակի բարձրացնում է Ավ. Իսահակյանին իր շրջապատից:

Ի՞նչն է այս երևույթի աղբյուրը:

Դրա բանալին պետք է որոնել Ավ. Իսահակյանի և ժողովրդի սերտ միացման կապի մեջ: Նա չունեցավ իր առանձին «բարձր» մտածողությունը ժողովրդի «նվաստ» աստիճանի կողքին: Նա ժողովրդի մեջ տեսավ շատ բարձր մտքերի ու ապրումների տեր մարդկանց, անգամ փորձեց ուսանել նրանցից:

Նման հասկացողությունը ժողովրդի մասին, դեպի նա տածած վերաբերմունքի լրջությունը ոչ միայն պատիվ է բերում բանաստեղծին, այլև հետաքրքրական է իբրև ժողովրդի ներքին աշխարհի նկարագրություն: Ժողովրդին խոսեցրել են Աբովյանը, Պռոշյանը, Աղայանը, Թումանյանը: Սակայն նրանց ժողովրդի մարդիկ չեն հասնում Իսահակյանի մարդկանց մտքի բարձրության և խորության: Ժողովրդին առաջ է քաշել և մեծ տեղ է տվել ամենից շատ Իսահակյանը:

Այսպիսով Իսահակյանի աշխարհգագումն ու աշխարհայացքը դառնում է ժողովրդական, ուժ է ստանում: Ահա այս է Ավ. Իսահակյանի հոգին, որ պետք է ձանաչել և լուսաբանել: Եվ սա լիրիկ բանաստեղծի թեմատիկան է և ստեղծագործության առարկան... Զտարյուն լիրիկ Իսահակյանը մի ուրիշ կողմից էլ մեզ ներկայանում է իբրև յուրահատուկ էպիկ: Լիրոէպիկ — ահա Իսահակյանի գրական հատկությունների թերևս ամենաճիշտ որոշումը: Շատերն են մտածել, որ Իսահակյանը իր ռոմանտիզմով շատ է թափառել կյանքից կտրված ոլորտներում, որ իրականության շոշափումը թույլ է եղել նրա մեջ: Մինչդեռ ուշադիր լուսաբանումը մեզ տալիս է դրա ճիշտ հակառակ պատկերը: Իսահակյանը շարունակ կպած է եղել իրականության:

Ժողովուրդը, նրա ազատագրական ձգտումներն ու պայքարը բռնակալության դեմ, նրա պայքարը նաև շահագործողների դեմ հանուն կյանքի բարելավման՝ Իսահակյանի մոտ դառավ իրականության զգացման օբյեկտ: Ժողովուրդը այսպիսով մի անշերտ, վերացական զանգված չեղավ Իսահակյանի

համար: Իսահակյանը դառնությամբ երգեց «քար աշխարհի» դեմ բողոքող և բռնացք սեղմող «դատարկ նստած» աղքատի ծառացումը:

Բայց ամենից խոր Իսահակյանն ապրեց իր ժողովրդի գերությունն ու արհավիրքը:

Հայ ժողովրդի տրագեդիան կոտրեց նրա սիրտը, մռայլեց նրա կյանքը և դրեց իր խորը կնիքը նրա ստեղծագործության վրա: Դաժան իրականությունը ցրիվ տվեց բանաստեղծի ռոմանտիկ աշխարհները և դառավ նրա համար ծանր ռեալիզմ: Հայրենիքի սոսկալի ճակատագիրը դառավ նրա համար սեփական ճակատագիր: Եվ դա ցույց տվեց, թե որքան կենդանի, ամուր կապերով էր նա կապված իր ժողովրդի հետ:

Մեծագույն ժողովրդայնություն: Ամեն ինչ արեց բանաստեղծն այդ ժողովրդի համար. միացավ նրան լեզվով, արվեստով, ողջ կյանքով, ապրեց նրա համար, ստեղծագործեց նրա համար, իմաստավորեց, բարձրացրեց նրան, ուրախացավ ու տանջվեց նրա հետ: Եվ ահա այսօր, երբ յոթանասուն աստիճան գահի բարձունքից ներքև է նայում բանաստեղծը՝ համաշխարհային վշտի ու նայնատեսության և թախծի մեջ նա տեսնում է մի բան, որ եղել է նրա հուսատեղն ու հանգրվանը, ուրախության և կյանքի հաստատման աղբյուրը: Ժողովուրդը: Նա գնաց դեպի ժողովուրդը և այսօր այդ ժողովրդի հետ նստած է իր յոթանասունամյակի նշանավորման երեկոն տոնելու:

Թող երջանկության երեկոն լինի այդ նշանավորումը մեր մեծ խորհողի, երգողի, ստեղծագործողի համար, ինչպես երջանիկ էն օրերը իրեն շրջապատող ժողովրդի համար, որը հաղթեց և սպասում է իր դարերի երազի ծաղկման:

ՀԱՅՐԵՆԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայաստանի սովետացումը հիմնովին հեղաշրջեց հայ գրականության պատմությունը: Նա այն կանգնեցրեց նոր դարաշրջանի առջև: Նախ աշխարհագրապես փոխեց նրա կենտրոնական օղակը՝ գաղութից (Թիֆլիս, Պոլիս) դեպի հայ ժողովրդի սիրտը՝ «գավառը», ստեղծեց նոր կենտրոն այդ ժողովրդի օրրանում՝ Երևանում, շրջապատեց գրականությունը ժողովրդական մասսաներով՝ հայրենականացրեց այն: Գաղութահայ գրականությունը դառավ հայրենի գրականություն:

Անշուշտ, սա չպետք է ընդունել այն մտքով, որ գաղութահայ գրականությունը բոլորովին կտրված էր ժողովրդից և գաղութում չէին ծաղկում հենց ժողովրդի հոգուց խոսող գրողները: Փայլուն համաստեղծությունը հայ գրականության շողշողացել է նաև գաղութում: Սա անուրանալի փաստ է,

սակայն նա մինչև իր բարձրության կիսաներ՝ շարունակ հեռու մնալով բուն ժողովրդից, չենք ուզում վիճելի մարգարեությունների հետևից ընկնել: Պետք է ընդունենք, սակայն, որ մեր գրականության զարգացման օջախի տեղափոխվելը գաղութային կենտրոնից դեպի հայրենի երկրի կենտրոնը՝ նրան դրեց նորմալ զարգացման բնական պայմանների մեջ:

Բացի օջախի տեղափոխությունից՝ կատարվեց մի այլ փոփոխություն, որ անկարելի է նկատի չառնել: Փոխվեց, և այն էլ հիմնովին, նաև գրողական «անձնակազմը»: Այն մոմենտին, երբ ստեղծվում էր հայրենական օջախը՝ Երևանը, հին գրողներից շատ սակավներն էին մնացել: Ասպարեզը ընդունեց իր մեջ միանգամայն երիտասարդ գրողներին, որ պատերազմի և ռուլյուցիայի ծնունդ էին:

Առաջին իսկ մոմենտին թվում էր, թե ամեն ինչ նոր պետք է սկսել և ստեղծել: Այդպես էլ հասկացվեց առաջին օրերում, այդպես էլ ձեռնարկվեց: Պրոլետարական գրականությունը իր ուղեկից կոչվածների հետ անցկացավ բավական քարքարոտ մի ուղի, ենթարկվեց մեծ պայքարի, սխալների, ձեռք բերեց որոշ նվաճումներ, մինչև ստացավ բնականոն կերպարանք և սկսեց զարգանալ բարենպաստ պայմաններում:

Ի՞նչ է այդ գրականության պատմությունը: Դա կարելի է կոչել կուտակման շրջան: Կուտակման նոր գրականության համար անհրաժեշտ տարրերի, առանց որոնց անհնարին կլինեի նոր այդ գրականության ստեղծումը՝ սոցիալիստական ռեալիզմի նոր հասարակության գրականությունը: Դա պահանջում էր փորձ, տիրապետումն անցյալի կլասիկների կուլտուրային, հաղթահարումն ահավոր դժվարությունների: Այսպիսով՝ նոր գրականությունը պարտավոր էր տիրապետել հին ու նոր դիրքերին:

Կարճ է խոսք լինել առարկելու այլևս, որ դա քսանհինգ տարիների հնարավորություններից վեր բան էր: Սակայն ինչպես ասացինք վերևում՝ այս 25-ամյակը կուտակման շրջան էր: Ավելի երկար է եղել այլ կլասիկ գրականությունների կուտակման շրջանը, այնպես, որ այստեղ արտակարգ և բացառիկ հանգամանք չկա: Նոր, սոցիալիստական գրականությունը թռիչք կատարեց, իսկ մեր հայկական պայմաններում նա մի անհրաժեշտ պրոցես կատարեց — տեղափոխվեց, թողեց իր հին օջախը և անցավ նոր օջախ, համարյա բոլորովին նոր, երիտասարդ ուժերով, որոնց առջև դրված էր համարյա բոլորովին նոր կուլտուրա ստեղծելու պարտավորությունը: Աղայան, ԲաժՖի, Պռոշյան, Մուրացան, Փափազյան, Տերյան ասպարեզի վրա չէին, Հովհաննիսյան, Թումանյան, Նար-Դոս, Ավ. Իսահակյան կամ հեռու էին, կամ ավարտում էին իրենց ստեղծագործական կյանքը: Թող որ նոր ժամանակի «օբերտոնը» լինել նրանք առաջին օրերին չէին էլ կարողանում:

Ասպարեզը լցվեց երիտասարդ գրողներով, որոնց առջև դրվեց ժամանակի և ժողովրդի հրամայական պահանջը՝ տալ նոր գրականություն: Ահա այս պատմական ֆոնի վրա է գծագրվում մեր այսօրվա երիտասարդ գրականության կերպարանքը:

Նախ այդ երիտասարդությունը բազմաթիվ է: Իհարկե «բազումը են կոչեցեալք և սակաւք են ընտրեալք»: Սա ամեն գրականության և արվեստի օրենքն է, ոչ տխրել է պետք, ոչ զայրանալ... Բայց այս բազմությունը, որ սովետական իրականության հատուկ երևույթներից մեկն է, ցույց է տալիս, որ ոչ թե բազմաթիվ անկոչ մարդիկ կան, որ զուր ջանքեր են թափում գրականություն ստեղծելու, այլ որ գրականության պահանջը դառել է մասսայական: Եվ եթե շատ երիտասարդներ սակավ են կարողանում ստեղծագործել, տալ իսկական գրականություն, բայց նրանք կազմում են լայն գրական հասարակայնություն, որ շրջապատում է ավելի արժանիներին և ջերմացնում է այդ գրականության մթնոլորտը:

Այս «շրջապատող» «մթնոլորտը» կազմող գրական փորձ կատարողների առջև չի դրվում ոչ մի արգելք, ընդհակառակը՝ ամեն փորձ քաջալերվում է ամեն կերպ: Եվ եթե դրանցից որևէ մեկը ձիրք է ցույց տալիս՝ առաջ է քաշվում գրականության մեջ: Մենք այսօր ունենք շատ երիտասարդ գրողներ, որ այդ «շրջապատից» են եկել Գրողների միություն և այսօր արդեն հայտնի անուն ունեն: Եվ ինչ է արդյունքը սովետական իրականության մեջ ստեղծված հայ նորագույն գրականության: Մենք այդ շրջանը կոչեցինք կուտակման շրջան: Իրոք, մեր բոլոր ավագ և երիտասարդ գրողները կուտակեցին բոլոր անհրաժեշտ ատրիբուտները այն մեծ գրականության, որ սպասվում է վաղը: Այստեղ տեղը չէ թվելու անունների շարքը: Անհրաժեշտ է հիշելու այն ընդհանուրն ու հանրագումարայինը, որ ներկայացնում են 25 տարվա գրական ջանքերը:

Առաջին մեծ նվաճումն այն եղավ մեր նորագույն գրականության, որ նա աճեց համամարդկայնության մեծ գաղափարների յուրացմամբ: Դեռ սկզբնական շրջանում այդ գրականությունը ունիվերսալ բնույթ էր կրում՝ հեռու էր սեփական հողի, կոնկրետ այսօրվա իրականությունից: Դրան հաջորդեցին իրականության գիտակցությունը և իրեն գրողին շրջապատող կյանքի արձագանքները: Վերջին էտապում գրողները պահանջ զգացին գնալու դեպի ժողովրդի զանգվածները և նրա պատմությունը: Հարազատ հողից և ճանաչված ժողովրդից մեկնել դեպի ինտերնացիոնալ կյանքը՝ դա մեր նորագույն գրականության այսօրվա ուղղությունն ու բնույթն է:

Մեր նորագույն գրականությունը եթե չի կարողանում մրցել անցյալ հայ գրականության նվաճումների հետ, որ արդյունք էին շատ ավելի երկար ուղու և մեծ կենսափորձի, բայց նա իր նոր հատկություններով բարձր է կանգնած

անցյալի գրականությունից: Դա նրա թեմատիկան է և իդեականությունը: Եվ եթե նա դեռ չի հասել արվեստի բարձր նվաճումներին իր ամբողջ կազմով, բայց իր անհատ գրողների որոշ երկերի արժեքներով արդեն մտնում է համամիութենական գրական կուլտուրայի ասպարեզը:

Մեր նորագույն գրականության առավելություններից մեկն էլ այն է, որ նա դյուրին կերպով կարող է հաղորդակից լինել այլ գրականությունների, յուրացրել է այլ գրականությունների գրական պրիոմներն ու արվեստը: Նա շատ ավելի մեծ չափով հասկանալի է այլ ժողովուրդներին, քան մեր անցյալի գրողներից ոմանց գրականությունը: Մեր նորագույն գրականությունը դուրս է եկել էտնոգրաֆիական-տեղայնական կուլտուրայից և ընդունել է ավելի մեծ մասշտաբներ, միաժամ դուրս չգալով իր սեփական ժողովրդի սահմաններից:

Ճիշտ է, իր նախնական քայլերի մեջ մեր գրականությունը թափառում էր մեր երկրի քաղաքի և գյուղի մեջ՝ չորոշելով և չկարողանալով ընդհուպ մոտենալ այդ երկու իրականություններին, այսօր նրա համար միահավասար հարազատ է և գյուղը, և քաղաքը:

Սովետական գրականությունն այլևս չունի գյուղագրություն հին մտքով: Մեր գյուղի ուժեղ վերելքը՝ սոցիալիստական տնտեսության մեքենայացումը, արդյունաբերական օբյեկտների մուտքը գյուղի մեջ, դպրոցները, քաղաքի հետ գործարար կենդանի ուժեղ կապը — այս ամենը փոխում, վերացնում են գյուղի տարբերությունը քաղաքից: Եվ այսօրվա գրողը գյուղի նյութը տալիս է նրա նոր կերպարանքով: Ուրբանիզմը, որ բուրժուական հասկացողությամբ քաղաքի հակադրությունն է գյուղին և ուռճանում է նրա քայքայման ֆոնի վրա, չի կարող լինել մեր յուրացնելի ուղղությունը: Սովետական ուրբանիզմը սոցիալիստական քաղաքի կուլտուրայի նշանաբանն է՝ նույն սոցիալիստական գյուղի համադրության հետ, նրան դեպի ինքը բերելու տենդենցների գիտակցությամբ:

Մեր նորագույն գրականությունը տվել է թե՛ նոր գյուղի, և թե՛ նոր քաղաքի թեմատիկան, բայց դա դեռ կազմակերպված հոսանք չէ այսօր, թեև անուրանալի է, որ նա կուտակել է արդեն այնքան փորձ գյուղի և քաղաքի իրականությունների մեջ, որ վաղը կարող է հանդես գալ մեծ ուժով՝ իբրև ուրբանիստական գրականություն: Գրական արվեստի մեջ մեծ նվաճումներ ունի մեր նորագույն գրականությունը: Զարգացել է նրա ձևը, դառել է ճկուն, բազմազան, կենդանի: Մեծ նվաճումներ ունի նոր գրականության լեզուն՝ արտահայտությունների, բառապաշարի, բառերի մշակման մեջ: Մենք առիթ կունենանք կոնկրետ օրինակներով ցույց տալ, ձևի, լեզվի և ոճի կուլտուրայի նվաճումները, սակայն այսօր արձանագրենք ընդհանրապես, որ նոր գրականությունը իր բոլոր ապրումների, մտքերի լեզուն գտել է և ազատ գործ է ածում, հանդես բերելով շատ անգամ անհատական նորանոր գյուտեր:

Մեր նոր գրականության թեմատիկան, որ անհրաժեշտաբար իր հետ բերում է նաև իր յուրահատուկ ձևն ու գրական արվեստը, լայնացավ նաև երկու մեծ ուղղությամբ: Նախ մեր ժողովրդական էպոսի թեմատիկան, որ իր պատկերներով, ոճով և հարազատությամբ ժողովրդական ոգի մտցրեց մեր բանաստեղծության մեջ: Ապա պատմական թեմատիկան, որ բացեց վարագույրը դեպի մեր ժողովրդի պատմության հերոսական կյանքի պաֆոսը: Ապա Հայրենական պատերազմի թեմատիկան, որով մեր գրականությունը ոտ դրեց միութենական ժողովուրդների հերոսամարտի գրականության մեջ: Այս ամենին պետք է ավելացնել նաև հին գրականության համար հազվագյուտ, այլ ժողովուրդների մարդկանց կյանքին հաղորդակից թեմաները, որ նոր գրականությունը որդեգրել է իր ստեղծման առաջին օրերից:

Մեր նոր գրականությունը պարտքեր ունի գրական արվեստի հանդեպ: Նա պարտավոր է իր ճիգերը լարել «մինչև մերժումը»: Նա այդ պիտի ուսանի կլասիկներից: Եվ սկսել է ջանքերը, դա նրա լավագույն կողմն է: Որովհետև եթե նոր գրականությունն իր իրականությունն այնպես պատկերի, ինչպես կլասիկներն **իրենցն** արին, կհասնի նրանց բարձրության: Սակայն դա մի 25-ամյակի գործ չէ, թեպետ շտապելն ու ջանքերն ուժեղացնելը ավելի կսազեր մեր ժամանակակից մարդուն, որը քաղաքականության, սոցիալական կյանքի, տեխնիկայի, գիտության և ռազմավարության մեջ տիտանական քայլեր է անում:

Նա կանի այդ, մեր գրականությունը կբարձրանա մինչև կլասիկները: Դրա գրավականը այն ճշմարիտ ուղղությունն է, որ բռնել է նա՝ դեպի համամարդկայինը, դեպի սոցիալիստական կոմունիստական հասարակությունը:

ԻՆՉԻ ՎՐԱ ԵՄ ԱՇԽԱՏՈՒՄ

Ավարտել եմ «Վարդանանք» վեպը: Տպվում է:

Այլևս չգիտեմ ինչ կարելի էր ավելացնել սրան: Թերևս այն, որ մինչ առաջին գիրքը գրվեց երեք ու կես ամսում՝ այս երկրորդը տևեց մոտ երկու տարի ու կես: Պատճառը իմ ծանր ու տևական հիվանդությունը եղավ, որ թույլ չէր տալիս գրիչ վերցնել:

Եվ քանի որ առիթը եկավ և խոսք բացվեց «Վարդանանքի» վրա՝ կուզեի ավելացնել մի քանի խոսք գրքի ծավալի մասին, որ երկրորդական խնդիր չէ: Մանավանդ «Վարդանանքի» առթիվ: Ծավալը մեծ եղավ անշուշտ: Վեպն ընդգրկում է առաջին և, հատկապես, երկրորդ գրքում բացի Հայաստանի դեպքերից, նաև Պարսկաստանի, ինչպես և մասամբ Բյուզանդիայի, Քուշանիայի և Հունաց աշխարհի մի քանի դեպքերը: Համփորդական զբոսանք չեմ

կամեցել կատարել և ոչ էլ էկզոտիկայի ու այլևայլ «հետաքրքրական» տեսարաններ ներկայացնելու մարմաջներն են մղել ինձ մինչև այդ տեղերը ձգելու վեպը:

Միայն Հայաստանը իր նախարարներով, ժողովրդով և դեպքերի առատութեամբ բավական կլիներ «Վարդանանք» վեպը երկարելու մի քանի գրքի ծավալով: Իմ «սահմանից դուրս գալու» դրդիչ հանգամանքը «Վարդանանքի» բուն իդեան եղավ: Բազմաթիվ խոհեր հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին, հայ ժողովրդի գոյության հանելուկի, նրա ազգային և մարդկայնական գիտակցության տարերքի մասին ինձ ուղեկցել են վեպի ընթացքում և մղել զանազան պատկերների ստեղծման:

Վարդանանց պատերազմը ևս համարել եմ հայ ժողովրդի բոլոր ֆիզիկական և հոգեկան ուժերի գերագույն լարման, նրա ներհայեցական, խոհական պայծառատեսության հանդիսումը, երբ օրհասական, գերագույն վտանգի, մահի և կյանքի կռվում, հնոցի «ջերմաստիճանի բարձրագույն լարման» մեջ հայ ժողովուրդը փոխարկվեց մի այնպիսի մետաղի, որ նրա տիպական գիծը և գոյության «գաղտնիքն» եղավ այնուհետև:

Վեպի սյուժեն այսպիսով չի կրում միմիայն խստապես ռազմական գործողությունների մի ընթացք: Այդ գիծը շատ է կարևոր և տրված է վեպում: Բայց ես ջանացել եմ իմաստավորել դեպքերն ու մարդիկ այնպես, ինչպես որ նրանք կլինեն և են այժմ:

Նահատակությունը, որ իբրև նեղ նշանակության բառ՝ կգբաղեցնի ոմանց, իբրև հասկացողություն և իրողություն իմ վեպում տրված է մի փոքր, թերևս ոչ մի փոքր՝ այլ իմաստով: Նեղ մտքով, դա քրիստոնեական աշխարհի հավատի համար՝ ինքնակամ թե անկամ՝ զոհվող քրիստոնյան էր: Եվ նա կոչվում էր նահատակ՝ «կատարվելուց», «վկայվելուց» հետո: Այդօրինակ մարտիրոսանալու ոչ այդ կրոնական և նեղ իմաստը և ոչ էլ սպանվելուց հետո նահատակ կոչվելու հանգամանքն է եղել իմ նահատակ հասկացողության կիրառումը:

Վարդանանց գործն անշուշտ նահատակություն չէր սոսկ կրոնական մոլեգնության հոգեբանությամբ: Այլակրոն բռնակալական միջավայրի մեջ պայքար մղող հայ ժողովուրդը պաշտպանում էր ոչ միայն իր կրոնը: Ակադեմիկոսներ՝ Մանանդյանի և Աճառյանի «Հայ վկաներ» գիրքը¹ միմիայն կրոնական ինքնագոհության փաստագրություն չէ: Եվ առհասարակ մեր պատմությունը հայ ժողովրդի կրոնական պատերազմների պատմություն չէ: Հայ ժողովուրդը հալածվել, «նահատակվել» է նաև իբրև ազգային բարձր կուլտուրայի պաշտպան: Վարդանանց պատմությունը հայ ժողովրդի հոգեկան բարձր առաքինության, ուժի, ազատության, ինքնուրույնության, կուլտուրայի համար նահատակվելու երգն է: Նահատակը իր կյանքը ժողովրդի գործի վրա դնող և նրա համար

մեռնելու պատրաստ մարդն է իմ վեպում: Եվ նա մտնելով շարքերն իր հայրենիքի պաշտպանության պայքարի համար՝ դեռ չընկած նահատակ էր հաշվվում:՝

Գրողը մի իրավունք միայն չունի: Դա է՝ չխոսել իր գործի արժանիքի մասին: Ես այդ կատարում եմ սրբությամբ: Իմ վերոհիշյալ մտադրություններից և ոչ մեկը կարող է հաջողության հանդիպած չլինել: Բայց իմ մտադրությունների մասին խոսել՝ կարծում եմ չի շոշափում գրական էթիկան, ուստի և թույլ տվի այս շեղումը:

Մեջեմեջ պատրաստում եմ մանրապատումներիս հետևյալ շարքը:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՕՐԵՐԻՆ

Համամիութենական կոմունիստական (բոլշևիկների) պարտիայի Կենտրոնական կոմիտեի օգոստոսի 14-ի որոշումը «Զվեզդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերի խմբագրությունների և մի շարք գրողների գործունեության մասին պարտադրում է հանել համապատասխան եզրակացություն մեր գրականության վերաբերյալ: Կենտրոնական կոմիտեի որոշումը և խիստ քննադատություն է տվետական գրականության ներկա վիճակի, և միաժամանակ ծրագիր է և ուղեցույց այդ գրականության հետագա իդեոլոգիական ուղղության, թեմատիկ պլանի և գեղարվեստական վերակառուցման համար:

Այս երեք գլխավոր սկզբունքների տեսանկյունից դիտելով մենք կարող ենք ասել, որ մեր պատերազմյան գրականությունը թեև չներկայացրեց մի ներդաշնակ ամբողջություն, բայց հիմնականում առողջ էր և ապա նաև այն, որ աճեց պատերազմյան տարիներին, բայց նախ այդ մակարդակում ևս նա ցուցաբերեց զայրացուցիչ սխալներ, աններելի ինքնահոս և այլանդակ թափփվածություն, իսկ Հայրենական պատերազմի առաջադրած գերագույն խնդիրների առաջ կանգնեց ոչ միշտ բարձր դիրքերում: Այստեղ երևացին հետևանքներն այն խոշոր թերությունների, այն հետամնացության, որի մեջ եղել էր մեր գրականությունը մինչ պատերազմը, ինչպես և այն խիստ պատասխանատվությունը, որ կրում է մեզանից յուրաքանչյուրը պարտիայի, կառավարության և ժողովրդի առաջ:

Պետք է սկզբից ասել, որ մեր գրականությունը պատերազմ գնաց վատ զինված: «Եղանակի գիրթ, արագ փոփոխությունը» ժամանակ չտվեց լավ դնել «ռազմական ռելսերի վրա գրականության խաղաղ արդյունաբերությունը»: Մեր գրականությունը կանգնեց խոշոր դժվարությունների առաջ (դրանց մասին հետագայում): Պատերազմյան ալիքները շրջապատեցին մեր գրողներին բուռն

թափով: Պատերազմը իսկույն դառավ Հայրենական, երկիրը ցնցվեց իր հատակից, ժողովուրդը թիկունքում և բանակը ճակատում կրեցին հոգեկան մեծ ապրումներ, առաջ եկան նոր գրողներ ոչ միայն կենտրոնական թերթերում, ամսագրերում և Պետական հրատարակչության մեջ, այլ որ շատ ուշագրավ է՝ պատի թերթերը, խմբագրությունները, ճակատի թերթերը ողողվեցին համաժողովրդական ստեղծագործությունների հոսանքով, որը հետաքրքրական էր ոչ թե իր հաջողություններով, այլ թեկուզ իր մեծամասնության անհաջողությամբ, իբրև հոգեկան ապրումների դրսևորման համաժողովրդական պահանջ: Ժողովուրդն ինքը իբրև թիկունքային և ճակատային պայքարող մասսա՝ գրական ստեղծագործության մեջ էր որոնում իր պայքարի, հաղթության կամքի, գաղափարների արտահայտությունը*:

Պատերազմի այս ցնցման և մեր գրականության աշխուժացման ամենաուշագրավ հետևանքը իբրև դրական կողմ այն եղավ, որ նա՝ պատերազմը մեծապես կոնկրետացրեց ստեղծագործությունը: Ընդհանուր վերացական թեմատիկան, որ որոշ չափով մինչպատերազմյան թերությունն էր՝ այժմ կոնկրետացավ և կենդանի կերպարանք ու բովանդակություն ստացավ: Սովետական մարդը, որ գլխավոր ֆիգուրն է սոցիալիզմի կառուցման գործում՝ պատերազմյան գրականության մեջ իրական ռեալ պատկեր դառավ: Պոեզիայի ու արձակի նյութը, որ գերազանցապես Կոսմոսի Բանակն էր՝ շոշափելի, կենդանի անհատների կոլեկտիվ դառավ:

Նա, ճիշտ է, չպատկերացավ իբրև մեծ զանգված, որ շարժվում էր դեպի հաղթանակ, բայց ամենից ավելի (և սա ընդհանուր երևույթ էր ոչ միայն հայ գրականության) պատերազմին մասնակցող բանակը երգվեց և պատկերացվեց անհատական ֆիգուրաներով իբրև մարտակից ընկեր, գաղափարակից քաղաքացի, վրիժառու պարտիզան, անձնագոհ բուժական քույր, քաջարի, պարտաճանաչ կոմիսար, իբրև անհատ հերոս: Գրականության նյութ դառավ մայրը, սիրո ընկերը, զավակը: Վառ պատկերացման առարկա դառավ հայրենի բնությունը, հայրենի ծննդավայրը, տունը, հայրենի շունչ ու բույր տվող ամեն առարկա: Միաժամ երգվեցին պատերազմի հարվածներին ենթակա Մեծ հայրենիքի բնությունն ու ժողովուրդները՝ Վոլգա, Դոն, Դնեպր, ռուս, ուկրաինացի և այլ ժողովուրդների զավակները, նրանց բուրդին միացնող Մեծ հայրենիքը, ընդհանուր տենչերն ու վրեժը, ցավն ու բերկրանքը: **Լայնացավ թեմատիկան:**

* Խիստ շահեկան են Ար. Մնացականյանի և Արմո Մալխասյանի կազմած նյութերն այդ ուղղությամբ¹:

Անշուշտ ոչ ամենքը հաջող և յուրաքանչյուրը ոչ ամեն անգամ հավասար հաջողությամբ երգեցին և պատկերացրին Հայրենական պատերազմն իր բարդ, բազմակողմանի և բազմանշանակ էությանմբ:

Այս հաջողությունն ու անհաջողությունները միայն տաղանդով չէին պայմանավորված: Տաղանդավորության հարցում մենք շատ ենք միակողմանի եղել, շատ ենք **մշտական** կնիքներ դրել սրա կամ նրա ընդունակությունների գնահատման մեջ: Օրինակ, ոչ լիովին գնահատված Սարմենը մեծապես աճեց պատերազմի տարիներին և տվեց շատ ուժեղ գործեր: Բաբկեն Կարապետյանը, Ղևոնդ Կոմունին տվին մաքուր էմոցիայով տոգորված բանաստեղծություններ, որոշ չափով բարձրացավ Շողենցը և այլն: Ապա նաև մենք հաշվի չէինք առնում այն հանգամանքը, որ որոշ պոետներ ու գրողներ հենց միայն նրանով մեծ ծառայություն մատուցեցին մեր պատերազմյան գրականության, որ բարձր **պահեցին** իդեոլոգիական քաղաքական գիծը, որ մասսայական ընթերցողի ուշադրությունը միշտ լարված էր պահում իր անմիջական գործի, գերագույն նպատակի հաղթության կողմը: Թուլացնել այս գիծը անհաջող թեմատիկային կամ արվեստաբանության պրպտումներին զոհելով այն, նշանակում էր գրականությունը չծառայեցնել իր վերոհիշյալ գործին, և ահա, երբ մի այսպիսի օր, երբ ՀամՀամիութենական կոմպարտիայի Կենտրոնական կոմիտեի սթափեցնող ձայնն է լսվում, տեսնում ես, որ իդեոլոգիական գծի բարձրություն պահող գրողներն ու բանաստեղծները մեծ նշանակություն են ստանում և երախտավոր են դառնում ժողովրդի առաջ: Մենք թերագնահատեցինք այս պետքական, կարևոր հատկությունը:

Ապա նաև մենք չկարգավորեցինք թեմատիկայի խնդիրը: Մեկ, երկու գրողի հետևեցինք բոլորս, որի կարիքը չկար և մեծ մասը հեռացանք արդիական կյանքից²: Ապա վերջապես գեղարվեստական պլանների մտահոգությամբ անտես առանք գրականության գլխավոր դերն ու նպատակը: Եվ այս այն օրերին, երբ մեր անձնվեր, հրաշալի բանակը արյուն էր թափում և գործում էր աշխարհիս ամենաշքեղ հրաշքը — մարդկության փրկությունը ֆաշիզմից: Ամոթանքն է ներկում ճակատս, երբ մտածում եմ, թե որքան թերացանք մեր մեծ պարտականության առաջ, որքան մենք խաղ էինք անում գրականության մեջ: Դատապարտելով դատապարտում եմ մեր անտարբեր անգործությունը մեր երիտասարդ սերնդի գրական դաստիարակության մեջ: Նրանք ոչ բոլորն են այդքան արդեն անտաղանդ, որ մենք արհամարհեինք նրանց: Եթե մենք նրանց աճման մեջ նպաստավոր դեր կատարեինք՝ ապա նրանք կբացվեին ինչպես նրանցից շատերը բացվեցին ինքնագլուխ կերպով: Թող այս օրերը խրատ լինեն մեզ, որ ավելի սթափ, հոգատար, ընկերական լինենք մեր երիտասարդ ընկերների

վերաբերմամբ: Եվ լավ կլինի՝ մի փոքր էլ մեզ նայենք և վերագնահատենք մեր իսկ աշխատանքը գրականության մեջ:

Եվ ահա, երբ մենք անցնենք անունների թվարկման կամ կանգ առնենք ոմանց վրա մի քանի տող ավելի՝ թող իմանան մեր ընկերները, որ մեր միակ չափանիշը չի լինի տաղանդավորությունը: Տաղանդավորությունը բացարձակ ինքնանպատակ հատկություն չէ: Նա պայմանավորված է շատ կոմպլեքսային այլ հատկություններով: Բոլորը թույլ են տվել թերություններ՝ կոնկրետ կամ ընդհանուր, գերագույն պերսպեկտիվների մեջ, բոլորն էլ օգնել են բարձրացնելու այն շենքը, որ մենք անվանում ենք պատերազմյան օրերի գրականություն: Ռազմական թեմատիկայի անհրաժեշտ պահանջը շատերին կանգնեցրեց օբյեկտիվ դժվարությունների առաջ: Այդ դժվարություններն էին՝ ռազմաճակատի անծանոթությունը թիկունքի պայմաններում ստեղծագործող գրողի համար: Պատերազմի տարրական տեխնոլոգիան, չասենք բարդ ապրումներն ու հոգեբանությունը, ամեն քայլափոխի զգացնել էին տալիս անգրագիտության առկայությունը շատերի երկերում: Դրան ավելացրած և այն հանգամանքը, որ հայ գրողը փորձում էր պատկերացնել ռուսական միջավայրը և ռուս ու այլազգի մարդկանց, որ **դյուրին բան չէ** առհասարակ: Իհարկե խիստ անջատող գիծ չպետք է քաշել այսպես կոչված «թիկունքային» և «ճակատային» գրողի, բանաստեղծի միջև՝ հաջողության և անհաջողության կատեգորիկ պայման դնելով ականատեսությունն ու հեռակայությունը: Սակայն թիկունքային և ճակատային գրողի միջև անտարակույս մի որոշ տարբերություն կար և նկատելի է: Դճակատայիններն ավելի գրագետ էին ռազմական տեխնոլոգիայի և ռազմական կյանքի մարդկանց գոնե արտաքին հարաբերության հարցերում, նրանց գրվածքներում այսպես թե այնպես պատերազմի մարդն ու դեպքերը ավելի կենդանի ու բնական էին, քան թիկունքային գրողի ճակատային կյանքից գրվածքում:

Այս կողմից առաջնությունը՝ ինչպես ասացինք՝ պատկանում է այնպիսի գրողների, որ պարտականության հանգամանքով մոտիկից ու անձամբ էին ճաշակում պատերազմի կյանքը: Արձակագիրներից Հր. Քոչարը, Վ. Անանյանը, Քր. Թափալցյանը, Հար. Մկրտչյանը և բանաստեղծներից Գ. Բորյանը, Ն. Զարյանը, Սարմենը, Գ. Սարյանը, Հր. Հովհաննիսյանը, Ղ. Կոմունին ավելի պակաս չափով ավելի կենդանի պատկերացրին և զգացրին պատերազմի շունչը, քան նրանք, որ ամենևին չտեսան պատերազմ հիշեցնող մի տեսարան, մի դեպք: Իսկ մի այլ շարք գրողներ ու բանաստեղծներ հանգամանքների բերումով իբրև թիկունքում ապրողներ, ճիշտ է՝ գրում էին նաև ճակատի կյանքից, բայց ավելի զբաղվեցին թիկունքի պատկերացումով: Արագի, Զորյան, Արաքս, Շիրազ, Գրաշի, Ազատ Վշտունի, Հռ. Պողոսյան, Աղավնի, Կապուտիկյան և ուրիշներ

ավելի կենդանի պատկերացրին իրենց իսկ շրջապատող թիկունքի կյանքը: Սրանց մեջ պետք է նշել Գ. Հայրյանին, Հենր. Թումանյանին և շատ սակավ հանդես եկող Աբովին, որոնք անձանոթ չէին նաև ճակատային իրականության:

Մենք ասացինք, որ Հայրենական պատերազմի հիմնական առարկան հայրենիքի պաշտպանությունն էր: Պատերազմի վտանգն առաջ բերեց նաև մի ուշագրավ հանգամանք: Դա հայրենիքի հասկացողությունն էր: Վտանգվում էր համայն Սովետական Միությունը՝ եղբայրակից ժողովուրդների արյան կապով անքակտելիորեն կապված ընդհանուր հայրենիքը, որ իրականում միաժամ նշանակում էր նաև ամեն ժողովրդի բնիկ հայրենիքը: Վտանգվում էր լիովին իր անցյալով, իր կուլտուրայով, իր ինքնուրույնությամբ, վտանգվում էր իբրև ժողովուրդ: Այս հանգամանքը դրդեց ավելի խորը ճանաչել և գիտակցել հայրենիքը, վերակոչել պատմությունը և իր նախնիների սխրագործությունների, ազատագրական պատերազմների օրինակներով քաջալերել նոր պատերազմ մղող ժողովրդին՝ հայրենիքի պաշտպանությունը նկատել տալ ոչ իբրև նոր գործ, այլ որպես տվյալ ժողովրդի պատմական տրադիցիա և հայրենասիրության աղբյուր:

Կարող ենք վստահաբար ասել, որ հայրենիքի մոտիվը մեծապես ազդեց մեր գրողներին և բանաստեղծներին, ոմանց ուղղակի բարձրացրեց և ոմանց համար էլ նպաստավոր եղավ:

Հայ ժողովրդի պատմական փառքին նվիրված բանաստեղծություններով, ինչպես նաև արդիական տրամադրությունների և հերոսական գործերի փառաբանությամբ հանդես եկավ մեր պոեզիայի ամենաավագ և մեծատաղանդ ներկայացուցիչը՝ Ավ. Իսահակյանը: Արդար սրի հաղթանակին ձոնած իր ոտանավորով և ֆաշիզմին ուղղված անեծքներով, նաև Սովետական Միության արդար գործին նվիրված իր հոգվածներով, Ավ. Իսահակյանը նշանավորեց իր գրական գործունեությունը Հայրենական պատերազմի ծխերում:

Բավական թվով պատմվածքներով հանդես եկավ Արագին ճակատի կյանքից: Դրանցից աչքի է ընկնում «Հայրենիքի կանչ» պատմվածքը գոսպիտալի կյանքից: Ճակատայինների և թիկունքի հերոսների գործերը շարունակ դարձնելով իր պատմվածքների նյութ՝ Արագին ևս դրված էր նույն անսպաստ պայմաններում, ինչպես և նրա գրչակիցները, որոնք թիկունքում նստած պատկերում էին ճակատը: Որոշ սխեմատիզմ անխուսափելի էր ինչպես նրանց, նույնպես և Արագիի պատմվածքներում:

Սակայն «Սովետական գրականություն» ամսագրում լույս տեսած վեպի նմուշը ցույց է տալիս, որ Արագին ձեռնարկել է հետաքրքիր մի վեպ Իսրայել Օրիի կյանքից³: Սրտառուչ է ծպտյալ Օրիի վերադարձը Եվրոպայից հայրենիք՝ Սյունիք և հանդիպումը իր հարազատների հետ: Եթե այս կերպ մշակվեն

մնացած մասերը՝ Արագին այս փորձով — մեծ կտավ — մեր գրականությանը կընծայի մի որակավոր, հետաքրքիր վեպ:

Մեծ հաջողությամբ պատմական թեմատիկայով հանդես եկավ Ստ. Զորյանը իր «Պապ թագավորով»:

Ստ. Զորյանն իր վեպում հանդես բերեց պատմական թեմատիկայի մշակման մի նոր մեթոդ: Դա պատմական նյութական կուլտուրայի ջանասեր ուսումնասիրման և մշակման մեթոդն էր, որ բավականին անտես էր առնված նախորդ պատմագիրների կողմից (Րաֆֆի, Ծերենց, Մուրացան): Դրանով Զորյանի վեպն ավելի կենդանի և կոնկրետ պատկերացումներ տվեց: Միջավայրը, քաղաքը, բնությունը, կենցաղի պարագաները՝ տուն, հագուստ, զենք, ռազմավարություն՝ այս ամենը շոշափելի և յուրահատուկ ձևեր ստացան: Այնպես որ նախկին վեպերի այդ ընդհանուր, վերացական միջավայրերի ու հանգամանքների փոխարեն «Պապ թագավորի» մեջ տեսնում ենք սպեցիֆիկ կենցաղ, ռեալ առարկաներ և դարաշրջանի գույներ:

Երկրորդ գրավիչ հատկությունը վեպի գործողությունների ռեալ շարահյուսությունն է: Դեպքերը՝ պալատում, փողոցներում, ռազմի դաշտում և առհասարակ, կատարվում են այնպես, ինչպես մեր աչքի առջևի իրականություն: Զորյանը սիրում է հասարակ պատկերացումներ և հասարակ լեզու: Դա գալիս է նրա վաղեմի նովելների արվեստից և նրա մշակման խարակտերից՝ և իբրև գրողի: Եվ ահա պատմական էպոխայի, իրականության կոնկրետացումը, նյութական կուլտուրայի պարագաների միջոցով, մարդկանց և դեպքերի նկարագրությունը մեր ժամանակին մոտ իրականության գույներով երկին հաղորդում են ռեալիստական պատմավեպի հատկություններ: Վեպի ֆաբուլան «շարժվում է» սկզբից շատ դանդաղ, սակայն երկրորդ մասում հոսում է կենդանի, հափշտակիչ ընթացքով և ավարտվում է մեծ տպավորությամբ:

Զորյանի լեզուն պարզ է, անսեթևեթ և ավելի մասսայական բնույթ ունի, որ դյուրացնում է ընթերցումն ու ըմբռնումը: Բավական տեղ են բռնում կրկնությունները:

Վեպի մեջ ավելորդ է սակայն Հրահատ - Նազելի սիրահար զույգի մասնակցությունը: Նաև հիմնական առարկություն է վերցնում ազնվական և հոգևոր դասերի հակամարտության գնահատությունը և պատմական կոնցեպցիան: Բայց դա վիպականից դուրս նաև բանասիրական հարց է և կարող է լուծվել այլ առիթով. թեև տվյալ կոնցեպցիան չէ, որ դեր է կատարում վեպի մեջ դրական կամ բացասական մտքով:

Զորյանը գրեց նաև մանր պատմվածքներ գլխավորապես թիկունքի կյանքից: Սրանց մեջ պետք է նշել «Մայրը», որը սրտառուչ պատկեր է մոր ընդհանրացման փիլիսոփայությամբ: Առհասարակ Զորյանը սակավապետ

ֆղավ մանր գրվածքների խնդրում, ժուժկալ՝ իրեն անծանոթ ճակատի պատկերացման փորձերում:

Իր փոքրիկ պատմվածքներով և ակնարկներով ճակատային կյանքից աշխույժ մասնակցություն ունեցավ Հր. Քոչարը: Պատմվածքները, որ շտապողականության հետքեր են կրում և լավ չեն մշակված՝ իրենց որակով զիջում են Քոչարի ակնարկներին, որոնք գրված են թարմությամբ և ճակատի կյանքին գիտակ և ապրած գինվորականի ռեալիզմով: Ճակատի կյանքի կենդանի շունչն զգում ես Քոչարի յուրաքանչյուր ակնարկից: «Հերոսների ծնունդը» և «Նախօրյակին» ժողովածուները ամփոփում են պատերազմի սկզբնական շրջանի դեպքերից վառ էջեր: Զգում ես բոլոր դեպքերի բնականությունը, հավատում ես: Անգամ Քոչարի «պաթետիկականությունը», որին անցնում է նա հանդիսավոր մոմենտներին՝ ամենևին չի հնչում շինծու: Դա ճակատի մոտիկությունից է և գլխավորը Քոչարի բնորոշ գծերից: Քոչարը խոհական է այնպես, ինչպես և ակտիվ է միաժամանակ: «Ճակատայինի օրագրից» ակնարկը պատմվածքի արժեք ունի. մարտիկները պատմում են իրենց էպիզոդներից, որ կենդանի, խրատական և ապրած դեպքերի փիլիսոփայությամբ իմաստավորված էջեր են: Քոչարը լայն դիապազոն ունի. նրա թեմատիկան բազմազան է, ընդգրկում է հայ, ռուս, ուկրաինացի, վրացի, ուզբեկ և այլ ազգության հերոսներին ու սովետական մարդկանց: Քոչարի այս գրական գործերը վկայում են այն մեծ փորձը և իմաստությունը, որ ձեռք բերեց նա ճակատի բազմաբովանդակ, անհանգիստ կյանքում: Պատմում է հյուրեղ, ներդաշնակ և պարզ, ռեալիստական ոճով ու լեզվով:

Ան. Սահինյանը գրեց «Վայելք» վիպակը, ուր պատկերացրեց քաղբենական կնոջ և կոմերիտականների իրար դեմ եղած պայքարը: Շայբոնը տվեց պատանեկության համար հետաքրքիր վիպակ⁴:

Դրամատուրգ Արաքսմանի աչքի ընկնող բելետրիստական երկը պետք է համարել «Ճանապարհ դեպի Կամիշին» վիպակը, ուր հեղինակը ցուցաբերում է երևակայության ուժ, խորհելու ունակություն, տալիս է պատկերներ հեռավոր կյանքից, բայց նրան խանգարում է հապճեպ գրելու սովորությունը, որով և նրա գրվածքներն առհասարակ մեծապես տուժում են: Սովետական իրականության աղավաղում էր Արաքսմանի «Գյազբել լեռան գաղտնիքը» երկը:

Բավականին թվով պատմվածքներով մամուլում երևաց Լյուսի Թարգյուլը, որի «Սահականուշ» պատմվածքը նրա սխալն է: Տիգրան Հախումյանի «Երկու ամիս ռազմաճակատում» երկը նույն սխալների շարքում պետք է դասել: Սխալվել է նաև Դերենիկ Դեմիրճյանն իր «Բժիշկը» և «Կոորդինատներ» պատմվածքներում:

Բավականին աշխատանք կատարեց Արաքսը՝ պատմվածքներում պատ-

կերացնելով թիկունքի և ճակատի կյանքը, սովետական մորը, մարտիկին, քրոջը և այլն: Այս պատմվածքների հաջողություններն ու թերությունները միացած են մի ընդհանուր հատկության մեջ, որ ունի Արաքսը: Դա նրա անկասկած ուժեղ ցանկությունն էր՝ ոգեշնչել ընթերցող թիկունքայինին և ճակատայինին Հայրենական պատերազմի ժամանակ: Եվ դրա համար Արաքսն ընտրեց ամեն ինչ վարդապույն ներկայացնելու մեթոդը: Նրա մեջ մայրը որդուն ճակատ է ուղարկում հատուկ հրձվանքով: Սա սխալ էր անշուշտ: Սովետական մարդը գնում էր պատերազմ ոչ որպես ցանկալի, ուրախության վայր, այլ միանգամայն անհրաժեշտ պարտականություն կատարելու: Նա մահից չէր վախենում, հերոսաբար իրեն զցում էր անգամ տանկերի տակ, բայց մահը չէր սիրում: Պատերազմը շատ ռեալ, լուրջ և խորիմաստ մի գործ էր: Սակայն Արաքսի հատուկ մղումը և հայրենասիրական թեմատիկային մատուցած ծառայությունը պետք է նկատի ունենալ: Ապա նաև նա գիտե կենդանի լեզվով խոսեցնել իր հերոսներին:

Նույն պատմվածքների և նովելների, հաճախ ակնարկների ձևով գրում էին՝ Վեսպեր, Զ. Դարյան, Անդրանիկ Հովսեփյան, Պայազատ, Ստաֆֆի, Գարեգին Բես և Կորյուն: Գարեգին Բեսն իր նովելներում մտցրեց նաև ծաղրի տարրը, որով և իր երկերը ինքնուրույն ձև ստացան:

Հայաստանի գրականությանն են մասնակցում (տպվելով Հայաստանում) նաև այնպիսի գրողներ, ինչպես Գարեգին Սևունց, Մարգար Դավթյան, Մկրտիչ Ասլանյան, Բենիկ Սեյրանյան: Սրանց երկերի նյութը գերազանցապես ճակատային իրականությունն էր, մարտերը, մարտի հերոսներ և այլն:

Առանձնակի տեղ պետք է տալ Վիգեն Խեչումյանին, որ գրեց մի շարք հաջող պատկերներ հայկական վերածնության կյանքից, ինչպես և արդիական թեմատիկայով: Սակայն նրա սխալը պետք է համարել «Ամեն օր լուսաբացին» երկը: Իր անկասկած շնորհիվ դեռ ֆորմալիզմի և սիմվոլիզմի ճիրաններում է պահում Ռաֆիկ Արամյանը:

Պատերազմի արդյունք եղավ նաև Հար. Մկրտչյանի քննադատության գործից հանկարծակի գրականության անցնելը: Նա գրեց մի շարք ակնարկներ և պատմվածքներ, համարյա բոլորը պատերազմի նյութերից: Նովելին հատուկ հետաքրքրության ֆաբուլան աշխուժացնում է Մկրտչյանի գրվածքը: Սակայն մշակման և շարահյուսության կողմից նրա ակնարկներն ավելի հաջող են, քան պատմվածքները, որ ամբողջացած չեն ընդհանրապես և հասցրած համոզելու չափ կատարելության: Իսկ այդ մշակման այնքան առավել կարիք ունեն այդ պատմվածքները, որովհետև Մկրտչյանն ընտրում է բացառիկ և հազվադեպ անցքեր, ոչ սովորական սյուժեներ:

Մեր հիմնական արձակագիրներից, որոնք հայտնի են եղել իրենց մեծ կտավներով, Սիրասը և Քր. Թափալցյանը տալով մի շարք պատմվածքներ՝ այս անգամ պաշտոնի և պարտականության հետևանքով չկարողացան գլուխ բերել իրենց ծրագրած մեծ վեպերը պատերազմի կյանքից: Այդ երկերը դեռ ստեղծագործական պրոցեսի մեջ են:

Վերևն ասացինք, որ արդիական մեծ վեպը պատերազմի կյանքից համարյա անհնարին, գոնե շատ դժվարին գործ կլիներ: Այնպես որ՝ այն մանր ակնարկներն ու պատմվածքները կտան իրենց ապրած ու անձամբ տեսած պատերազմի կենդանի պատկերը:

Իր բնույթով ու թեմատիկայով առանձնակի տեղ է բռնում (ինչպես և մինչև պատերազմը) Ն. Ջարյանը պատերազմի տարիներին: Նա լիովին իր տարերքի մեջ էր: Նրա պոեզիայի մեջ գերազանց տեղ բռնեց լայն թեմատիկան: Ջարյանը չի դիմում անհատապես ոչ ոքի. նա տեսնում է իր դիմաց իր համայն հայրենիքը, Սովետական Միությունը, ողջ Կարմիր բանակը, ֆաշիստական Գերմանիան՝ իբրև համայնապատկեր: Այս հանգամանքը պարզում է նախ բանաստեղծի թեմատիկան և ապա բնորոշում է նրա պոեզիայի գլխավոր ուղղությունը: Դա Ն. Ջարյանի դիրքն ու տիպն է նորագույն պոեզիայի մեջ: Դրանով Ն. Ջարյանը մեզ ներկայանում է իբրև տրիբուն բանաստեղծ: Գոնե պատերազմյան շրջանում այս առանձնահատուկ դիրքերումն է հանդես եկել նա: Հայրենասիրությունը հայրենիքի պաշտպանության կենտրոնական զգացումն է: Օրգանապես միաձուլելով հայ ժողովրդի անցյալն ու ներկան իբրև ազատամարտի պատմություն՝ Ջարյանը չի բաժանում իր բնիկ ժողովրդի հայրենիքը Սովետական Միության մեծ հայրենիքից: Սոցիալիստական մեծ հայրենիքի պաշտպանական պատերազմը համարում է ըստ ամենայնի իր բնիկ ժողովրդին ևս վերաբերող պատերազմ: Այսպիսով՝ Ջարյանի քաղաքական լիրիկան և թեմատիկան լայն է, հագեցած և չի կրում ոչ մի խզում իր կողմերի մեջ:

Ն. Ջարյանին հատուկ է պաթոսը, տրիբունային խանդավառ և հանդիսավոր շունչը: Նա չի մրմնջում և երազում: Նա պայքարում է խոսքի զենքով և խոցում է, վիրավորում, հիանում, ոգեկոչում: «Լսեք, դարեր», «Ձայն հայրենական», «Ուղերձ իմ ժողովրդին» վերնագրերն իսկ բնորոշ են Ջարյանի երգերի հանդիսավորության և հասարակական լայն թեմատիկայնության: Անգամ «Արա Գեղեցիկ» դյուցազնական պիեսում, որի մասին խոսք կլինի հայ դրամատուրգիայի մասին հատուկ զեկուցման մեջ, Ջարյանը մշակում է լայն ժողովրդական հասարակական թեմաներ: Ն. Ջարյանը հանդես եկավ նաև սատիրական ոտանավորներով՝ ուղղված ֆաշիստական Գերմանիայի, Հիտլերի դեմ: Նրա ռազմական քնարը, ավելի ճիշտը՝ փողը հնչեց պայքարի, ատելության ու սիրո, ծաղկման ու փայփայանքի զգացմունքներով՝ հանդեպ թշնամու և հայրենիքի:

Ահա այս թեմատիկայի մեջ է Ն. Զարյանի ուժը: Նա լայն մասսաների, ուժեղ բախումների, դրամատիկ պոետ է: Այստեղից և նրա ոճը՝ քաղաքացիական պոեզիայի ոճը:

Սակայն Ն. Զարյանի երկերի մեջ աններդաշնակ է հնչում մի բանաստեղծություն «Ի՞նչ անեմ, որ հավատաս», որը սխալմունք էր քաղաքացիական երգերի հեղինակ Զարյանի համար:

Բանաստեղծ Գեղամ Սարյանը պատերազմի տարիներին ևս պահեց իր բոլոր նախկին հատկությունները: Անվանել Սարյանին փիլիսոփա բանաստեղծ չի կարելի: Սարյանը չոր ու ցամաք մտքերի արտահայտիչ երբեք չի եղել: Բայց նա ունի մի խոհուն հոգի, որ ջերմացած է վառ զգացմունքի շնչով: Պատերազմը նրա ռիթմը չփոխեց, նրա երգը հնչեց պաթետիկ բարձրաձայնությամբ: Պատերազմը նա ապրում էր իր մեջ, խորության մեջ, և արտահայտեց խորքից և հանգիստ:

Սարյանի ռազմական շրջանի բանաստեղծություններն այրվում են խաղաղ լիրիզմով: Արդյոք պատշաճավ՞որ էր այդ խաղաղությունը ռազմական օրերի շանթայից աղմուկի ժամանակ: Ինչ պատասխան էլ որ տրվի այս հարցին մի բան ճիշտ է, որ Սարյանն իր ուժերով օգտակար եղավ հաղթության գործին: Սարյանի համար ընտրելին և հարմարը իր իսկ ձևն էր, իսկ մեզ համար մեծ նշանակություն ունեն բանաստեղծի անկեղծ զեղումը և գեղեցիկ խոսքը, որ նույնքան ազդեցիկ էր ճակատայինի համար, որքան և կռվի պարզորոշ կոչը:

«Բալլադներ» փոքրիկ ժողովածուով Սարյանը հանդես եկավ Հայրենական պատերազմի հերոսությունը երգելու. «Բալլադ սիրո և հերոսության մասին», «Սոնա», «Հրաժեշտ», «Բարդինների պուրակում», «Մայրը», «Նամակ», «Լուսանկարը», «Փառքի տաճարը» և այլ բալլադներում Սարյանը գողտրիկ պատկերներով և սրտառուլ ստիխներով տալիս է հայրենիքի կուլտուրայի, նրա համար մեռնող հերոսների, մայրերի, քույրերի ապրումներն ու գործը: Սարյանը ջանում է ազդել գեղեցիկ պատկերների և անկեղծ զգացումների միջոցով: Նա բնական է, ուստի և ազդում է: Ո՛չ մի առարկող գույն, ո՛չ մի ականջ ծակող ճիչ: Սարյանի ոճը կուտակված պատկերներով չի խանգարված: Նա մեղմ գույներ ունի, շոյում է և ջերմացնում:

Սարյանի պատերազմական օրերի պոեզիան կարիք ունի սակայն բազմազանվելու ոչ միայն «թեմատիկ պլանի» մտքով, այլև ոճավորման և տեմպի: Պատկերավորման գույների մեջ նկատվում են հինը և գործածվածը, կրկնություններ: Հարկ կա, որ նա մի փոքր աշխուժացնի իր տեմպը, ժամանակիս անհանգիստ պայքարող կյանքի տեմպին համեմատ:

Շիրազը հախուռն թափով մասնակցեց պատերազմական պոեզիային: Լինելով մեծ ֆանտազիայի և փարթամ պատկերների բանաստեղծ՝ նա տվեց մի

շարք ուժեղ երկեր: Նա հայրենական բանաստեղծի խոր սիրով երգեց վտանգված և գեղեցիկ հայրենիքը, նրա բնությունը, նրա կոհվը ֆաշիզմի դեմ: Հայրենական պատերազմը ցնցեց բանաստեղծի էությունը, որով և Շիրազը մեծ շրջադարձ ապրեց: Դա այն իդեական ներքին կառուցվածքային որոշությունն է, որ առաջ պակասում էր պատկերագիր Շիրազին: Պատկերապաշտությունը, որ առաջ խանգարում էր ներքին իդեական կոնցեպցիային, այժմ հասավ նաև ներքին պատկերագրման և իդեական բարձրության ու հազեցվածության: Իբրև սովետական իրականության ծնունդ Շիրազը՝ ինչպես առաջներում, նաև պատերազմի շրջանում՝ շնչում էր սովետական հայրենասիրությամբ և առողջ օպտիմիզմով: Այդ գնահատելի հատկություններով էլ նա տողորում էր ճակատի մարտիկին և թիկունքի հերոսին:

Սակայն Շիրազի ներկա պոեզիայից դեռ չի վտարված պատկերների կուտակումը: Շիրազի պատկերավորումները տարերային են, մտածումները շատ անգամ նույնպես, հարկ կա, որ նա այդ տարերայնությունը վերափոխի գիտակցական իմաստավորման և փիլիսոփայական խորության, իրականության ուժեղ զգացումին: Սա մեծ թափ և ներգործոն հատկություն կտա տաղանդավոր պոետին, որից մենք շատ բան ենք սպասում:

Դժբախտաբար ժամանակը չի ներում ընդարձակորեն անցնելու մեր մնացած մի շարք բանաստեղծների գործերին: Սակայն պետք է այստեղ հիշեցնենք մի հանգամանք, որ մեր նշած և չհիշած պոետները զգալի շրջադարձ կատարեցին թե՛ իրենց ստեղծագործության ներքին իդեաբանական բարձրության մտքով, և թե՛ գրական արվեստի կողմից:

Այսպես՝ Սարմենը շատ աշխուժացավ և արագորեն աճեց պատերազմի տարիներին: Նա չթողեց իր հին ձևերը, բայց թարմություն տվեց իր պատկերներին և, որ գլխավորն է, անկեղծ զգացմունք: Հայրենասիրությունը, որ աճեց այդ հայրենիքի վտանգվածության հետ, ապա և Սովետական Միության հերոսական պայքարը ֆաշիզմի դեմ՝ թև տվեց Սարմենին: «Կովկաս», «Քույր», «Աչքը», «Գովերգ» ոտանավորները, «Իմ հայրենի աղջիկներին» ներդաշն, գեղեցիկ երգը, «Դարբինը», «Տատն ու թոռը» և այլ բանաստեղծությունները Սարմենի աճման ու ճշմարիտ պոետի վկայականներն են: Սարմենը հմուտ է գեղեցիկ սյուժեներով, որով կոնկրետանում է նրա ստեղծագործությունը:

Կոնկրետացման գործոնը իբրև բարերար հատկություն՝ բոլորովին կերպարանափոխեց Գ. Բորյանի բանաստեղծությունը: Ճակատային կյանքի դաստիարակությունն էր այդ: Գ. Բորյանը երկու թեմայի հետամուտ եղավ իր հայրենիքը և ռազմադաշտի հերոսների կյանքը, գործը, հաղթանակները, մահը, նրանց իղձերը, գաղափարները, ողջ էությունը: Նա մեծապես զարգացրեց սյուժետային գիծը բանաստեղծության մեջ: Սա նրա գլխավոր նվաճումն էր:

Գ. Բորյանը ևս պատկանում է սովետական երիտասարդ այն սերնդին, որ տեսնում է միայն իր ներկա հայրենիքը և ապրում է նրա կյանքով: Նրան հավաարապես հուզում են ամեն ազգի հերոսների սխրագործությունները, նա ապրում է ն Հայաստանով, ն Կովկասով, ն Ուկրաինայով, ն ողջ Սովետական Միությամբ: Այստեղից է Բորյանի թեմատիկայի լայնությունը, որ սակայն չէր հանգում վերացականության, այլ միշտ կոնկրետ էր և գալիս էր պատերազմի դաժան իրականության դպրոցից:

Բորյանը միշտ խանդավառ է, օպտիմիստ, հավատացող, մարտական: Սակայն նրան երբեմն պակասում է թարմ պատկերում ու զգացմունքի ջերմություն: Նա աճող բանաստեղծ է, կյանքի հետագա փորձը նրա մեջ կմտցնի այդ կոռեկտիվները: Սակայն ի վերջո պետք է նշել, որ իդեական նպատակասլացքի խնդրում Բորյանը կանգնած է ճիշտ դիրքերի վրա:

Ս. Տարոնցին, ձևավորված և ուժեղ բանաստեղծ առաջներում, իր պատերազմի երգերը կերտեց խոհականությամբ և որոշ չափով սատիրայի խառնվածքով: Նա իր խոսքը վերածեց աֆորիստիկ մտքերի արտահայտության: Նա պատերազմին նվիրված տոգորված բանաստեղծություններով ճգնում էր իմաստավորել այդ պատերազմը և կամեցավ կատարվող դեպքերի ներքին իմաստին հասու լինել, տալ նրա միտքը, նրա խոր նշանակությունը: Սակայն այդպիսի մոտեցման թերությունն այն է, որ Ս. Տարոնցին այս խորհրդածությունների ընթացքում սառեցնում էր զգացմունքի ջերմությունը և համարում որոշ սխեմատիզմի:

Ս. Տարոնցին գործոն մասնակցություն ունեցավ պատերազմի օրերի պոեզիային և իր ուրույն արվեստով մեր բանաստեղծության մեջ մտցրեց որոշ նորություններ և նոր մոտեցում պատմական դեպքերին: Ս. Տարոնցին ունի հարուստ լեզու, նոր ձևերի կերտող է, լավ գիտի լեզուն, բայց սկսում է մոտենալ վարուժանական ճարտասանության, որ խոշոր շեղումն է սոցիալիստական ռեալիզմի պարզ, ուժեղ, կենդանի լեզվից: Այս վարուժանական ոճը, որի մասին առիթ կլինի խոսելու, մեծապես խանգարեց մեծապես ընդունակ Վեսպերին, որ սակայն ունի մշակված, կոկ լեզու:

ժլատ գրող բանաստեղծ է Ս. Վահունին: Նա պատերազմին նվիրեց սակավաթիվ, բայց ընտիր բանաստեղծություններ: Սովետական մարդու հերոսությունը Վահունու թեմատիկան լինելով հենց սկզբից գերծ պահեց այն շեղումներից, որ մյուս պոետներից ոմանց խանգարեց: Ս. Վահունին գրում էր սեղմ ու կուռ լեզվով: Նրա ստիխը երկարաբան չէ, պատկերները թարմ են. ահա Ս. Վահունու բանաստեղծության ազդեցության ողջ գաղտնիքը:

Բոլորովին այլ բնույթի պոետ հանդիսացավ Գրաշին Հայրենական պատերազմի օերերին: Նա գրեց շատ և շատ անհավասար որակով: Նրա

բանաստեղծությունը կենդանի, անհանգիստ և խաղարկուն է: Նրա հայացքն ուղղված է մերթ դեպի հայրենիքը, մերթ պատերազմի դաշտը, մերթ ընտրում է ժողովրդական, աշուղական ձևը, մերթ խոհական է դառնում: Բայց այս ձևերի բազմազանությունը չի խանգարում Աշոտ Գրաշու բուն նպատակասուլացին, երգել Հայրենական պատերազմի պաթոսը: Պոետը մտահոգված է հաղթանակի գործով, և այդ մտահոգությամբ էլ նրա պոեզիան հագեցած է մարտիկի, սովետական մարդու ապրումներով: Աշոտ Գրաշու թերությունը նրա շտապողականությունն է, որով և նրա պոեզիան տառապում է անմշակությամբ:

Հայրենիքին և սովետական մարդուն, մարտիկին նվիրված երգերով մասնակցեց ընդհանուր գործին Վահան Գրիգորյանը: Նրա առանձնահատկությունը պարզ ու անկեղծ մոտիվն է, ուր թեև չես գտնի անհրաժեշտ զարդարանքներ, բայց միշտ զգացվում է ներքին հուզականություն:

Անշուշտ աճում է Գևորգ Էմինը: Նա ունի խոհեր ու խորացնելու ձիրք, անկեղծ էմոցիա, պատկերելու կարողություն: Բայց նա շատ է անհանգիստ չափի զգացման մեջ: Նա պատերազմին նվիրեց անկասկած լավորակ էջեր: Պատերազմին նվիրված ոտանավորներում նա տալիս էր թարմ պատկերներ, օրիգինալ ձևեր, նոր խոսք: Սակայն զայրացուցիչ և արժանի են դատապարտության նրա մի շարք տնական-քաղքենիական ոտանավորները, որ արժեքազուրկ են անում նրա գործը և ապա մեր երկիրը խուժող ռումինական զինվորների վերաբերյալ ասված, անմտածված սրտացավ բանաստեղծությունը, աններելի քաղաքական սխալ է⁵: Գնդակի պատմությունը, որ վերցված է Գումիլյովից՝ սովետական պոետին անարժան դարձվածքներով, նույնքան դատապարտելի է⁶: Եվ առհասարակ էմինը բոլորովին կարիք չունի ուրիշներին նմանվելու, քանի որ ինքն ունի բավարար պոտենցիալ՝ դառնալու բովանդակալից պոետ:

Հր. Հովհաննիսյանը, պատերազմին մասնակցող պոետ, շատ իրական և վառ գույներով պատկերացրեց ճակատի ապրումները: Նա հայրենասեր և խանդավառ սիրտ ունի, տիրապետում է երգին, երանգավորում է իր ստեղծագործությունը գունագեղ և միշտ նոր ու թարմ պատկերներով: Եվ օրինակով թերևս կարելի է հիմնավորել մեր այն դիտողությունը, թե ճակատայիններին շատ էր գրավում թիկունքում թողած կյանքը, հայրենի երկիրը: Հր. Հովհաննիսյանը առանձին կարոտով ու սիրով է հիշում ու երագում հայրենի հողն ու բնությունը, ժողովուրդը և այդպիսով է իմաստավորում իր պայքարը թշնամու դեմ. նա պաշտպանում է սովետական հայրենիքը իբրև հող, ժողովուրդ, բնություն և հուշեր:

Վերջին տարիներս, հատկապես պատերազմի օրերին, աշխուժացավ կին բանաստեղծների թե՛ նախորդ և թե՛ նորագույն սերունդը: Դա հայ գրականության իրականության յուրահատուկ երևույթ էր: Աղավնի, Հռ. Պողոսյան, Սիլվա

Կապուտիկյան, Մ. Մարգարյան և ապա վերջերս նաև Արշալույս Մարգարյան, Շողիկ Սաֆյան և ուրիշներ: Մայրական և կանացի ապրումներ, կին քաղաքացու ապրումներ էին հանդես բերում Հռ. Պողոսյանի բանաստեղծությունները: Նրա «Կանցնեն օրերը մարտի» գողտրիկ, խոհական երգը, մոտիկ զավակին նվիրված մոր հոգեկան աշխարհը, նրա տարակուսանքներն ու հաղթանակի հավատն ու պայքարի կոչը, կազմում են Հռ. Պողոսյանի համեմատաբար հաջող էջերը:

Աղավնին հավասարակշռված պոետուսի է: Նրա երգը հանգիստ է ու անկեղծ: Պարզ ոճը և բնական խոսքը զարդարում են Աղավնու պատկերները ավելի գեղեցիկ, քան ուրիշների խոսքի խճողված զարդարանքները: Աղավնին քրոջական, ընկերական հոգի է հանդես մարտիկի, որին քաջալերում և մղում է պատերազմ, իսկ մյուսին, որ հենակներ ունի արդեն, իր սիրտն է առաջարկում իբրև նեցուկ: Առողջ քաղաքացիական մորալը, մարդասիրական զգացմունքը խոր է Աղավնու մեջ: Ահա ինչու նրա երգը տոգորում է մարդու:

Սիլվա Կապուտիկյանը մեծապես աճեց պատերազմի տարիներին: Պայքարի և մեծ հույսերի օրերին Կապուտիկյանի բանաստեղծական ձիրքը փայլեց նոր ուժով: Նրա երգը բազմազան է: «Ռազմի օրեր» բաժնում նա գողտրիկ երգեր է նվիրում իր զավակին, ռազմաճակատի մարտիկին, խիզախ Լեդյանովին, Լենինգրադին, հերոս Հունան Ավետիսյանի հիշատակին և այլ ապրումներին, որ կապված է պատերազմի դեպքերի հետ:

Սակայն այս կարգի երգերը որոշ չափով խլանում են խաղաղ տրամադրություններին նվիրված ոտանավորների առատության մեջ, որով և խախտվում է թեմատիկայի համաչափությունը:

Սիլվա Կապուտիկյանի այս հաջող գործերի մեջ պատահում ենք անտեղի քաղքենիական փիլիսոփայության նմուշների, որ զայրացուցիչ կոնտրաստ են կազմում. այստեղ կոմերիտական պոետուսին կորցնում է կյանքի լրջությունը:

Կապուտիկյանն ուժեղ և առողջ խարակտերի բանաստեղծուհի է: Նրա տաղանդը դյուրին կերպով կվերակառուցի նրան:

Մարո Մարգարյանը՝ անշուշտ մեծ ձիրքի տեր բանաստեղծուհի՝ բայց շատ մեկուսացած կերպով հանդես եկավ: Պատերազմի տարիներին նրա երգը խաղաղ նյութերի մասին էր: Արդարացիորեն Մարգարյանը քննադատվեց իբրև պեսիմիստական լիրիկայի բանաստեղծուհի: Բայց նրա ճանապարհը փակված չէ: Հասարակական կյանքի շփումը շատ հեշտությամբ կսթափեցնի բանաստեղծուհուն: Նրա մթնոլորտը շատ է տնական և սահմանափակ:

Ուժեղ շնորհքի տեր բանաստեղծ է Համո Սահյանը իր ռազմական և հայրենակարոտ երգերով:

Նորագույն բանաստեղծուհիներ են Արշ. Մարգարյանն ու Շողիկ Սաֆյանը և իրենց առաջին երգերով հանդես են գալիս այն ժամանակ, երբ պատերազմը

վերջացել է: Նրանց զարգացումը հետագայի խնդիր է և դրա փայլուն ապացույցները նրանց գողտրիկ և խոհուն բանաստեղծություններն են, որով նրանք հանդես եկան ամսագրում և թերթերում:

Ահա մեր պատերազմական տարիների գրականության ոչ լրիվ, բայց բավական ընդարձակ թվարկումը: Խոստովանում ենք մեր շատ հաճախ ներողամիտ վերաբերմունքը երկերի արժեքավորումների մեջ: Սակայն մեր այս մանրամասն թվարկումը հետապնդում էր մի նպատակ՝ հիշեցնելով մեր գրողների մեծամասնության գործը՝ գծել այն իդեոլոգիական-թեմատիկական պլանը, որով կազմվեց մեր պատերազմյան օրերի գրականությունը: Ավելի մեծ էր թիվն այն գրողների, որոնք անկախ այն հանգամանքից, թե որքան էին ուժեղ իրենց երկերի գեղարվեստական որակով, ուժեղ էին այդ իդեոլոգիական-թեմատիկական դիրքերում: Մնացածներն ավելի տարվելով երկի գեղարվեստական մշակումով անփուլթ գտնվեցին իդեոլոգիական թեմատիկ խնդիրներում և ցուցաբերեցին լուրջ քաղաքական սխալներ: Ի՛նչ խոսք, որ այս անջատումները խախտում էին նրանց երկերի միասնական ամբողջությունը և միակողմանի գծի զարգացումով իջեցնում էին դրանց արժեքը:

Առաջին կարգի գրողների իդեոլոգիական-թեմատիկ պլանի վարպետների գեղարվեստական մշակումը իրենց ձեռին էր միայն որոշ սահմաններում, երբեմն էլ ամենևին նրանց ձեռին չէր: Իսկ երկրորդները չէին կարող նույնպես իրենց գործն ամբողջացնել՝ անձնական մոտիվների կողքին մեխանիկական կարգով դնելով նաև հասարակական մոտիվներ: «Անձնական» և «հասարակական» բաժանումը ընդունելի չէ մի սոցիալիստական երկրի գրողի համար: Նրա ամեն մի «ելույթը» հասարակական նշանակություն ունի՝ իբրև հասարակությանն օգտակար կամ վնասակար մի բան: Սիրո զգացմունքից սկսած մինչև ծաղիկը իբրև նյութ կարող էին և հասարակական և հակահասարակական բնույթ ստանալ՝ նայած գրողի մոտեցման: Մեր գրողների մեծ սխալն այն էր, որ թե՛ իրենց մոտեցումներով անհատական էին և թե՛ ապոլիտիկ նյութին դիմելիս «բանակը դարձրին որակ», հեռացան իրենց հասարակական դիրքից: Սակայն մեր պատերազմյան գրականության թերությունը միայն այս չէր, դրանք մի շարք գրողների կոպիտ, այլանդակ սխալները չէին: Անգամ իդեոլոգիական կարգի խոշոր սխալներն ու այլանդակումները, որոնց հայտնաբերումն ու դատապարտելը մեծ նշանակություն ունի՝ եթե անգամ տեղի չունենային, այնուամենայնիվ մեր գրականության թերությունները չէին մեղմի:

Պատերազմյան օրերի մեր գրականության թերությունը շատ էր խոր, օրգանական, շատ էր կրում իր նախկին օրերի մեղքերի պատիժը, շատ ցայտուն կերպով ցույց տվեց իր անպատրաստությունն այնպիսի մի լուրջ պատասխա-

նատվության առաջ, ինչպես ժողովրդին ծառայելն էր հայրենիքի գերագույն օրերին:

Այստեղ հարց է առաջ գալիս: Իրոք որտեղ էր տեղի ունենում պատերազմը... Ճակատում միայն: Իհարկե, ոչ: Պատերազմի գործողության մեջ էր համայն երկիրը իր ճակատով և թիկունքով: Ամեն գործողություն ամեն տեղ պատերազմական գործողություն էր: Բայց ինչո՞ւ այդ չէր զգացվում, երևում էր մեր գրողներից շատերի երկերում: Ինչո՞ւ նրանց երկերում պատերազմական իրականությունը շատ նման էր խաղաղ ժամանակի իրականության:

Ահա այս հանգամանքը, այսինքն շրջանակների նեղությունը, գրողին անխուսափելիորեն կապեց իր քթի տակի իրականության և **խանգարեց նրան պատերազմը դիտելու «թռչունի թռիչքից»:** Իսկ այդ ընդգրկումը անշուշտ կջնջեր այն անջրպետը, որ կար թիկունքի և ճակատի գրողի միջև: Դա տեղի չունեցավ: Դրա ամենահասարակ և մոտավոր պատճառն այն էր, որ մեր գրողներիս մեծամասնությունն ըստ երևույթին շտապելով մասնակցել պատերազմող ժողովրդի գործին չէր կարողանում մշակել իր երկը և հաշտվում էր դրա հետ՝ «որովհետև պատերազմ է»։ Մինչդեռ դրա հետ հենց նրա համար չպետք է հաշտվել, «որովհետև պատերազմ էր»: Ու մինչև Հայրենական պատերազմը վճռում էր համաշխարհային խնդիրները՝ մեր գրականությունն ըստ մեծի մասի զբաղված էր իրականության հասարակ լուսանկարչությամբ: Չտրվեց կատարվող վիթխարի մեծանշանակ պատկերը, մեծակտավ կամ փոքր ձևերով: Չտրվեց պատմականը, դարաշրջանը, նրա իմաստավորումը: Չէ որ Սովետական Միության պատերազմը ողջ երկիրը ոտքի կանգնեցնելով դառավ Հայրենական պատերազմ: Չէ որ հաղթական Կարմիր բանակը — այսինքն սովետական ժողովուրդը՝ դուրս եկավ երկրի սահմաններից, դառավ համաշխարհային կարգի և նշանակության մի երևույթ: Պատմականը ահա սրա մեջ էր:

Պետք էր ցույց տալ, պատկերել այս երևույթը: Դա չեղավ: Դա նոր էր: Այդ նորը չերևաց մեր գրականության մեջ: Տրվածը մի բանով լավ էր՝ նախապատերազմյան ունիվերսալիզմի վերապահությունից ազատվել, կոնկրետացնելն էր: Այդ կոնկրետացումը տվյալ ըոպեին հարկավոր էր իբրև մասսայական նպատակահարմար ձև:

Բայց նա էմպիրիկ լինելով՝ չունեցավ ահա այս վերոհիշյալ մեծ ընդհանրացումը, որին արժանի էր Հայրենական մեծ պատերազմն իր տիտանական թափով, իր երկու մեծ նշանակությամբ՝ հայրենիքի պաշտպանությամբ և եվրոպական ժողովուրդների ազատագրությամբ, ողջ աշխարհի փրկությամբ ֆաշիզմի հավիտենական գերությունից: Չէ որ վերջապես ճշմարիտ է, որ չնկարագրվեց ոչ մի համայնապատկեր այն չտեսնված մեծ ճակատամարտերից, որ դղրդացրին մեր մեծ հայրենիքի ռազմադաշտերը: Տրվեց փոքրիկ երգը,

մինիատյուր պատկերը, չտրվեց էպոպեն՝ «դյուցազնավեպը»: Այն կոնկրետացումը, որ տվեց մեր գրականությունը և ռեալիզմի առողջ հատկություններ ուներ իր մեջ, չբարձրացավ այն ընդհանրացնող իմաստավորման, որ հատկությունն էր արդեն սոցիալիստական ռեալիզմի, պատմականությունը, էպոխայնությունը, որի մեջ զգացվում էր «երկրի շարժումը»:

«Մեծ կտավ», մեծ ընդհանրացումներ անշուշտ միայն մեծ ծավալի մտքով չպետք է հասկանալ: Մեծ կտավ ճիշտ է՝ հասարակ մտքով վերցրած՝ մեծ վեպն է, մեծ պոեմը, դրամատիկ երկը: Սակայն մեծության էությունը միայն ծավալը չէ և անգամ ծավալը չի բնորոշում մեծությունը: Էմպիրիզմ, նեղ աշխարհայացք, քաղքենիական խեղճամտությունը կարող է հանդես գալ մի մեծածավալ վեպում ևս, ինչպես և մի մանրանկար պատմվածքում կարող է երևան գալ էպոխայինը: Մոնումենտալը իր փշրանքներում անգամ մոնումենտալ է, ինչպես կլասիկ արձանից կտրած մի բեկոր ձեռքը, շրթունքը և այլն կլասիկ է: Երկի առումը, իմաստավորումը պատմական մեծ շարժման շորշոփը — սա է բնորոշում գործի մոնումենտալիզմը, մեծակտավության բնորոշ հատկությունը: Հո ամենքը վեպեր չեն գրի կամ պոեմ: Ամենքը միայն հանդիսավոր տեսարաններ չեն նկարագրելու և միթե հանդիսավորությունն է բնորոշում մեծությունը: Մարդ կարող է տալ «անշուք» առօրյա, օրվա չարիքայինը և դրա մեջ դնել պատմական տևականը: Չարիքի օրինակ լինելը չէ, որ վաղանցուկ է դարձնում երկը: Վաղանցուկ կլինի նաև այն «պատմական տևական» թեմատիկան, որ մշակվում է հասարակականից կտրված, սահմանափակ աշխարհըմբռնումով:

Եվ վերջապես ամենահիմնականը այս ամենի մեջ՝ կյանքի, իրականության, դեպքերի, երևույթների շարժիչ ուժի խնդիրն է: Ի՞նչն է, ի՞նչ է շարժում իրականությունը, դեպքերը, ի՞նչ է ստեղծում պատմությունը, փոխում կյանքը: Ո՞վ էր, որ հաղթեց ֆաշիստական Գերմանիային, ազատագրեց մարդկությունը: Դա մարդն էր, սովետական մարդը: Դա մեծ ու փոքր, նշանավոր և աներևույթ, անվանի և հասարակ սովետական մարդն էր, սովետական ժողովուրդը: Պարտիան և պետությունը՝ հենվելով համաժողովրդական հզոր օգնության վրա՝ կատարեցին մի տիտանական սխրագործություն: Մեր մեծ հաղթանակի մեջ դեր կատարեց սովետական գիտությունը, տեխնիկան, տնտեսությունը, բայց այդ բոլորի կրողը սովետական մարդն էր: Ահա շարժիչ ուժը: Դա պետք էր տալ իր բոլոր վեհությամբ, խորությամբ, ամբողջականությամբ: Չտրվեց: Մեզ խանգարեց կյանքի ճանաչողության պակասը, կյանքի խնդիրների ոչ լուրջ մոտեցումը:

ՀամԿ (բ) Պ Կենտրոնական կոմիտեի որոշումը սթափեցուցիչ և շատ լուրջ շրջադարձի է հրավիրում գրողներին: Նա մեզ առաջադրում է վերից վար վերանայել գործերը և ենթարկելով առողջ, սկզբունքային քննադատության՝ վճռականապես վերազինվել գրականության նոր վերելքի անցնելու համար:

Ո՛րն է այդ նորը: Նախ դա բարձր, կոմունիստական իդեականությունն է, մարտնչող իդեականությունը, որը իմաստավորում է իրականությունը լենինյան փիլիսոփայությամբ, կյանքը պատմականորեն ըմբռնելու, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով լուսաբանելու և կյանքը փոխելու տենդենցն է: Գրականությունը լուրջ գործ է, պատասխանատու, ինչպես սովետական ժողովրդի կյանքը, և մենք գրողներս կանգնած ենք այդ խիստ պատասխանատվության առջև: Մենք պարտավոր ենք այնպես աշխատել ժողովրդի և պետության համար, ինչպես աշխատեց պարտիան, կառավարությունը, Կարմիր բանակը...:



ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԿԱԶՄՈՂՆԵՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Դերենիկ Դեմիրճյանի երկերի գիտական հրատարակության այս հատորն ամփոփում է քննադատական և հրապարակախոսական հոդվածները, զեկուցումներն ու ելույթները գրական գործունեության սկզբից մինչև 1946 թվականը:

Ներկայացվող Նյութով չի սպառվում գրողի գրական-հրապարակախոսական ժառանգությունը: Հատորից դուրս են մնացել այն Նյութերը, որոնք ժամանակին ունեցել են իրենց հավուր պատշաճի հնչեղությունը, սակայն այժմ ավելի նվազ հետաքրքրություն են ներկայացնում:

Մի քանի հոդվածներ տպագրվում են մասնակի կրճատումներով:

Հատորի մեջ ամփոփված Նյութերը դասավորված են ժամանակագրական կարգով: Դեմիրճյանը սովորություն չի ունեցել թվագրելու իր հոդվածները, և, չնչին բացառությամբ, այժմ հնարավոր չի պարզել դրանց գրության ստույգ ժամանակը: Այդ պատճառով մեծ մասամբ որպես հիմք են ծառայել Նյութերի տպագրության օրերը:

Եթե ծանոթագրության մեջ չի հիշատակվում ինքնագիրը, նշանակում է չի հասել մեզ:

Դեմիրճյանի արխիվում, դժբախտաբար, չեն պահպանվել մաքուր ինքնագրեր: Առավելապես պահպանվել են առանձին պատահիկներ ու սևագրություններ, որոնք չեն կարող դիտվել որպես լիարժեք բնագրեր: Այդ պատճառով հատորի Նյութերը, գրեթե առանց բացառության, տպագրվում են համաձայն առաջին հրատարակությունների:

< > — Սուրանկյուն փակագծերով տրվում են խմբագրական միջամտությունները:

Բնագրերում ուղղված են ակնհայտ վրիպակները:

Հիմնականում պահպանված է հեղինակային կետադրությունը:

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

Ավ — Ավանգարդ, օրաթերթ, Երևան:

ԳԱԹ — Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան:

ԳԴ — Գրական դիրքերում, ամսագիր, Երևան:

ԳԹ — Գրական թերթ, շաբաթաթերթ, Երևան:

ԳԼՖ — Գարեգին Լևոնյանի ֆոնդ:

ԴՖ — Դերենիկ Դեմիրճյանի ֆոնդ:

ԵԳ — Երիտ գրող, հանդես, Երևան:

ԽԱ — Խորհրդային արվեստ, հանդես, Երևան:

ՆԱ — Նոր ակոս, ամսագիր, Երևան:

ՍԳ — Սովետական գրականություն, ամսագիր, Երևան:

ՍՀ (ԽՀ) — Սովետական Հայաստան, օրաթերթ, Երևան:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՄԵԼԲՈՒՄՅԱՆ

(էջ 7)

Տպագրվել է 1919 թ. «Գրական գեղարվեստական ամսանախ» № 5, էջ 120 — 125:

1 Հարություն Մելքոնյանի հիշյալ պատմվածքների տպագրության տեղը պարզել չհաջողվեց:

ԳՈՐԾ ԵՎ ՈՉ ԽՈՍՔ

(էջ 11)

Տպագրվել է 1921 թ. հոկտեմբերի 16-ին, ՀՕԿ № 543:

Սա մեկն է այն ելույթներից, որոնցով հայ առաջավոր մտավորականությունը կոչ էր անում ոչ թե խոսքով, այլ կոնկրետ գործերով օժանդակել նորաստեղծ Սովետական Հայաստանի տնտեսության վերականգնմանը: Այս նպատակով էր, որ հայ մշակույթի ու գիտության գործիչները 1921 թ. սեպտեմբերին կազմակերպեցին Հայաստանի Օգնության կոմիտեն (ՀՕԿ), որն ուներ իր տպագիր օրգանը և լայն գործունեություն էր ծավալել: Օրինակ, 1921 թ. հոկտեմբերին Հ. Թումանյանի զլխավորությամբ մի պատգամավորություն ուղարկվեց Կ. Պոլիս՝ կազմակերպելու ՀՕԿ-ի մասնաճյուղեր, գաղութահայությանը կապելու Սովետական Հայաստանի հետ և օժանդակելու սփյուռքահայության ներգաղթի կազմակերպմանը:

ԻՍԱՀԱԿ ԱԼԻԽԱՆՅԱՆ

(էջ 13)

Գրված է 1923 թ. մարտի 3-ին:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԳԼՖ № 3026:

Տպագրվել է 1923 թ. «Իսահակ Ալիխանյան, 25-ամյա բեմական գործունեության առթիվ» ալբոմում, էջ 8 — 9, որտեղից և արտատպված է:

Արվեստագետ Գ. Աբաջյանը Դեմիրճյանի այս հոդվածն օգտագործել է իր «Իսահակ Ալիխանյան» գրքում (1967), «Իսահակ Ալիխանյանի կյանքն ու գործը ըստ պատմիչ Դերենիկի» վերնագրով (էջ 13 — 15), և իր կողմից տվել բազմաթիվ ծանոթագրություններ, որոնց նպատակը Ալիխանյանի բեմական արվեստի բացահայտումն է:

1 Խոսքը Սոֆոկլեսի ողբերգության մասին է:

2 Ալիխանյանը Ներսիսյան դպրոցում սովորել է 1889 թվականից մինչև 1896 թ., ապա ավարտելով յոթնամյա դասընթացը հեռացել:

3 Աբաջյանը վերը հիշատակված գրքում ճշտում է. «Գ. Ավետյանի խումբը, որի կազմում էին Հովհ. Աբեյյանը, Ստեփանյանը, Վրույրը, Հասան-Ջալալյանը, Հովսեփյանը, տիկին Փռռանձեմը, տիկին Ավետյանը և օրիորդ Ախաշյանը: Խմբի տասներորդ դերասանը Ալիխանյանն էր» (էջ 16 — 17):

4 Բակարա և պրեֆերանս-թղթախաղի տեսակներ են: Հենվելով ժամանակակիցների հուշերի վրա, Աբաջյանը գրում է, թե Ալիխանյանը հռչակված է եղել թղթախաղի իր հմտությամբ: Այնուհետև մեջ բերելով մի դեպք, եզրակացնում է, թե «թղթախաղը նրա համար գայթակղություն չի եղել, այլ ավելի նյութական պայմանների հարկադրանք» (էջ 17 — 18):

5 Գոգոլի «Ռեպրորում» Իս. Ալիխանյանը հատկապես մեծ հաջողությամբ է խաղացել պանդոկի տեսարանները:

6 Այս փոխաբերությամբ Դեմիրճյանը բնութագրում է Ալիխանյանին որպես մարդու և՛ հրպես արտիստի՝ ակնարկելով նրա կենսասիրությունը, ազատ սիրո նրա ընկալումը: Վանահայրը, Սեդան և Աբեդան Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայի կերպարներն են: Իս. Ալիխանյանը երկար ժամանակ և մեծ վարպետությամբ է խաղացել Աբեդայի դերը:

7 Օսվալդը Լ. Իբսենի «Ուրվականներ» դրամայի կերպարներից մեկն է:

8 Միշկինը Ֆ. Դոստոյևսկու «Ապուլը» դրամայի հերոսն է:

9 Յար Իոհան-Ա. Տոլստոյի «Իոհան Ֆեոդորովիչ արքան» դրամայի հերոսը:

10 Այս փոխաբերությամբ Դեմիրճյանն ակնարկում է արտիստի առաջադիմական հայացքները, որոնք պայմանավորել են նաև նրա դերասանական ամպլուան: Այս մասին Ալիխանյանի մի խոստովանությունն է մեջ բերում Գ. Աբաջյանը (տես էջ 19):

11 Գարադնիչին և Օսիպը (Խլեստակովի ծառան) Գոգոլի «Ուկիզորի» կերպարներից են: Պիետոմ Օսիպն է, որ կրիտիկական պահին օգնում է Խլեստակովին փախչելու: Դեմիրճյանն ուզում է ասել, որ Ալիխանյանը ևս պատճառներ է ունեցել զգուշանալու պետական աստիճանավորներից և հաճախ է կարողացել խուսափել նրանց հետապնդումներից:

12 Սիրանույշները և միզանույշները Լ. Շանթի «Հին Աստվածներ» դրամայում Աբեդայի երազի հրեշտակ-փերիներն են, որոնք Սեդայի կամքով լցնում են ունայնության փոսը, որ Աբեդան կանգնի դրա վրա:

13 Հայր Անտոնը «Հին Աստվածներ» դրամայի կերպարներից է:

ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿՈՆՅԵՐՏԻ ԱՌԹԻՎ

(էջ 15)

Տպագրվել է 1924 թ. դեկտեմբերի 15-ին, ԽՀ № 286:

1 Հայաստանի Պետական կոնսերվատորիայի առաջին համերգը, որի ժամանակ կատարվել են բացառապես Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործությունները, տեղի է ունեցել 1924 թ. դեկտեմբերի 10-ին, Գ. Մուսղուկյանի անվան թատրոնի դահլիճում, կոմպոզիտորի մասնակցությամբ: Ներածական խոսքով հանդես է եկել կոնսերվատորիայի դասատու Օվսաննա Տեր-Գրիգորյանը:

Դեմիրճյանի հոգվածն այս համերգի և Սպենդիարյանի ստեղծագործության գնահատման միակ փորձը չէր: Նույն հարցի շուրջ մամուլում հանդես են եկել նաև ուրիշներ: Այդպիսի ելույթներից մեկն է, օրինակ, Ռ. Հովհաննիսյանի «Կոնսերվատորիայի I համերգը» հոդվածը (տես ԽՀ, 1924, № 283):

ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄՆԵՐ

(էջ 17)

Տպագրվել է 1925 թ. փետրվարի 8-ին, ԽՀ № 31:

1 «Արշին Մալ Ալան» — Ու. Հաջիբեկովի երաժշտական կատակերգությունն է:

ՀԵՐՈՍԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԱ

(էջ 19)

Տպագրվել է 1925 թ. մայիսի 15-ին, ԼԱ № 5-6-7:

1 Անաթեմա (հուն. αναιθεμία) - նզովք, բանադրանք: Ավանդությունն ասում է, որ

առաջիններից մեկը բանադրանքի է ենթարկվել Քրիստոսը եկեղեցու օրենքներն ու ավանդույթը խախտելու համար: Հողվածում Դեմիրճյանի ականարկը. «Երբեմն նրան նմանեցնում էի Անաթեմա-
յին», ըստ Երևույթին, նշանակում է «երբեմն նրան նմանեցնում էի բանադրանքի ենթարկված
Քրիստոսին»:

2 Նարիման Նարիմանովը վախճանվել է 1925 թ. մարտի 19-ին, Մոսկվայում և թաղվել
22-ին:

Ե. ՉՈՒԲԱՐ «ԶՐԱՆՑՔՆԵՐ», «ՆՈՐ ԱՎՈՍ»-ի
ԳՐԱԴԱՐԱՆ № 7
(էջ 22)

Տպագրվել է 1925 թ. հունիսի 20-ին, ԽՀ № 139:

Ա. ԱՐԱՄՅԱՆԻ «ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱՃՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՀՈԴՎԱԾԻ ԱՌԹԻՎ
(էջ 26)

Տպագրվել է 1926 թ. մայիսի 31-ին, ԽՀ № 152, «դիսկուսիոն կարգով», ինչպես ծանոթագրել է
թերթի խմբագրությունը:

1 Ա. Աղամյանի հոդվածները «О национальной музыке» տպագրվել են «Заря
Востока» թերթում, 1926 թ. ապրիլի 17-ին (№ 1153) և մայիսի 13-ին (№ 1173):

2 Ա. Աղամյանի այս ձևակերպումը տիպական է իր ժամանակի համար և գալիս է արվեստի
պսիխոմոնիստական բողոքանքային տեսությունից, որի վրա հենվում էին գոեհիկ-սոցիոլոգիական
ուղղության հետևորդները:

Ա. Ս. ՊՈՒՇԿԻՆԻ ՄԱՀՎԱՆ 90-ԱՄՅԱԿԻ ԱՌԹԻՎ
(էջ 31)

Տպագրվել է 1927 թ. մարտի 6-ին, ԽՀ № 53:

ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ
ԲԱԺԻՆԸ
(էջ 35)

Տպագրվել է 1928 թ. մայիսի 30-ին, ԽՀ № 125:

1 Գիտության և արվեստի ինստիտուտը, փաստորեն, առաջին գիտահետազոտական լուրջ
հաստատությունն էր խորհրդային Հայաստանում: Ինչպես նշում է Դեմիրճյանը, պաշտոնապես
բացվել է 1925 թ. ապրիլի 27-ին: Գիտական առաջին խորհուրդն ընտրվել է հետևյալ կազմով.

Նախագահ՝ Հայկ Գյուլիբեխյան
Փոխնախագահ՝ Մանուկ Աբեղյան
Գիտ. քարտուղար՝ Հովակիմ Բեդեյան

Անդամներ՝ Հակոբ Հովհաննիսյան, Համբարձում Քեչեկ, Աշոտ Հովհաննիսյան, Արսեն Տերտերյան, Ալեքսանդր Թամանյան:

Բաժինների գիտ. քարտուղարներ՝ Ալեքսանդր Հակոբյան, Հակոբ Մանանդյան, Դերենիկ Դեմիրճյան:

Հետագայում խորհրդի նախագահ է ընտրվել Մանուկ Աբեղյանը:

2 Դեմիրճյանի հիշատակած գիտական զեկուցումների ու հաղորդումների մի զգալի մասը, իսկապես հրատարակվել է «Տեղեկագիր Գիտության և արվեստի ինստիտուտի» պարբերականում: Օրինակ, Զվարթնոցի մասին Գ. Լևոնյանի զեկուցումը տե՛ս 1926 թ. № 1, էջ 194—208, Ն. Բունեաթյանի «Կրակապաշտների տաճարը Սարուխանում» նույն տեղում, էջ 209—221, Թ. Թորամանյանի «Զվարթնոց եկեղեցու քարերի նշանները» 1927 թ. № 2, էջ 3—7, Գ. Լևոնյանի «Բաղդասար Դպիր, քերական, բանաստեղծ և երաժիշտ 18-րդ դարում» նույն տեղում, էջ 114—131 և այլն: «Վանա ժողովրդական երգերը» հրատարակվել է 1926 թ. որպես նույն «Տեղեկագրի» հավելված:

Հ ԻՄ ԳՐԱԿԱՆ ԶԲԱՆՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 38)

Գրված է ԳԴ ամսագրի պատվերով:

Տպագրվել է 1928 թ. դեկտեմբերին, ԳԴ № 11—12, էջ 172:

Նույն համարում «Գրողներն իրենց մասին» ընդհանուր խորագրի տակ տպագրված են նաև Հ. Հակոբյանի, Ան. Վարդանյանի, Ալազանի, Ն. Զարյանի, Մ. Արմենի, Վ. Նորենցի, Մ. Պետրոսյանի, Գ. Սարյանի և ուրիշ գրողների համանման ելույթներ:

ԱՆՂՐԿՈՎԿԱՍՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԿԱՊԸ

(էջ 38)

Տպագրվել է 1929 թ. հուլիսի 7-ին, ԽՀ № 154:

1 Անդրկովկասի գրողների փոխայցելությունները կազմակերպվել են 1929 թ. ամռանը: Հայ գրողների պատգամավորությունը Վրաստանում եղել է հինգ օր՝ հունիսի 15-ից մինչև 20-ը, իսկ Ադրբեջանում չորս օր՝ հունիսի 22-ից մինչև 26-ը: Հունիսի 15-ին Թբիլիսիում հայ գրողներին ընդունել են Անդրկովկասի և Վրաստանի Կենտրոնականի նախագահ Միխա Յիսակայան և Անդրժողովածուի նախագահ Էլիավան: Հունիսի 22-ին Էյբաթ կայարանում հայ գրողներին դիմավորել է Ադրբեջանի լուսժողովոմ Կուլինը: Հայ գրողների պատվիրակությունը կազմված է եղել 18 մարդուց: Պատվիրակության նախագահ՝ Ալ. Շիրվանզադե, փոխ նախագահ՝ Դ. Դեմիրճյան, քարտուղար՝ Ալազան, անդամներ՝ Ավ. Իսահակյան, Նար-Դոս, Ստ. Զորյան, Միք. Մանվելյան, Մ. Սարյան, Ան. Վարդանյան, Գ. Մահարի, Արաքս, Վ. Միրաքյան, Վ. Թոթովենց, Գ. Սարյան, Մ. Արմեն, Էդ. Խոճիկ, Ս. Տարոնցի և թուրք պրոլետգրող Նարինան Ֆախրի:

ՄԵՐ ԱՅՅԸ ՎՐԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ԱՂՐԲԵՋԱՆԻ ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՆԱԿԱՅԻՆՆԵՐԻՆ

(էջ 41)

Տպագրվել է 1929 թ. հուլիսին, ԳԴ № 6—7, էջ 97—100:

Նույն թեմայով Դեմիրճյանն ունի նաև տպագրված ուրիշ հոդվածներ:

ԱՆՁՆԿԵՐ ՄԱՐԴԸ

(էջ 46)

Տպագրվել է 1929 թ. հոկտեմբերի 27-ին, ԽՀ № 247:

1 Հայնրիխ Հայնեի «Կորած երեխան» («Enfant perdu») բանաստեղծության տողերի ազատ թարգմանությունն է: Բանաստեղծության լրիվ թարգմանությունը կատարել է Ն. Զարյանն ավելի ուշ՝ 1958 թ. (տես Հ. Հայնե, Երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1958, էջ 341):

ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(էջ 47)

Տպագրվել է 1930 թ. փետրվարի 11-ին, ԽՀ № 35:

1 ԽՀ թերթի խմբագրությունը հարկ է համարել տալ «մտքերի փոխանակության կարգով» ծանոթագրությունը, որը վերաբերում է ոչ միայն Դեմիրճյանի հողվածին: Պրուլետարական գրականության հարցերը պարբերաբար քննարկվել են Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման օրից: Այդ քննարկումներին մասնակցել են չատերը, այդ թվում Դեմիրճյանի հողվածում հիշատակված գրողներն ու քննադատները: Ազգանը հանդես է եկել բազմաթիվ հողվածներով, Հ. Հովհաննիսյանի հիշատակված հողվածը՝ «Վերականգնման շրջանը և գրական ֆրոնտը» վերնագրով տպագրվել է ԽՀ, 1930, № 16, Հ. Մկրտչյանի հողվածը՝ «Գրական տարին և մեր խնդիրները» ԽՀ, 1930, № 27, իսկ Ստ. Զորյանի հողվածը՝ «Քննադատը, գրողը և հարակից հարցեր», որն առիթ է տվել Դեմիրճյանին հանդես գալու իր հայացքների շարադրանքով, լույս է տեսել ԽՀ, 1930, № 22-ում:

Դեմիրճյանի հողվածի որոշ դրույթներ կարող են այժմ վիճելի և հնացած թվալ: Դրա պատճառը ոչ միայն հողվածի բանավիճային բնույթն է, այլև հեղինակի հայացքների վրա պատմական ժամանակաշրջանի դրած կնիքը: Հարցերը բարդ էին, կապված քաղաքական-հասարակական բազմաթիվ գործոնների հետ և չի կարելի պահանջել, որ 1930 թ. մի հողվածով գրողը լուծեր սոցիալիստական՝ ռեալիզմի տեսության բոլոր պրոբլեմները:

2 Ա. Մյասնիկյանի դիմաքանդակ-հուշարձանը Արա Սարգսյանը քանդակել է 1925 թ. գարնանը: Հուշարձանը դրվել է էջմիածնի շրջանի Չագ գյուղում: Ժամանակին Ա. Սարգսյանի այս աշխատանքի շուրջը բավական կրքոտ վեճեր են եղել զանազան ասուլիսներում, ընդգծվել են և քանդակագործի տուրքը կոնստրուկտիվիզմին, և հուշարձանի ռեալիստական գծերը: Կիսանդուռ նկարը «Երիտասարդ քանդակագործ Արա Սարգսյան» հողվածին առընթեր Ռ. Թերլեմեզյանը զետեղել է ԽՀ թերթի 1925 թ. 197-րդ համարում:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԵՐԵԿՈՆ

(էջ 55)

Տպագրվել է 1930 թ. ապրիլի 26-ին, ԽՀ № 96:

ԽՈՐՀՈՒՐԴՆԵՐ ՍԿՍՆԱԿ ԳՐՈՂՆԵՐԻՆ

(Օչերկ, պատկեր, պատմվածք)

(էջ 56)

Առաջին մասը տպագրվել է 1930 թ. հունիսի 1-ին, երկրորդը՝ 22-ին, Ավ. № 123 և № 141:

ԴԻՍԿՈՒՍԻԱ ՄԵՐ ԱՐԴԻ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՇՈՒՐՁԸ

(էջ 60)

Տպագրվել է 1930 թ. հունիսին, ԳԴ № 6, էջ 38 — 40:

Բանավեճը տեղի է ունեցել հունիսի 8-ին: Ներածական խոսքով հանդես է եկել Գ. Վանանդեցին, ելույթներ են ունեցել Ն. Զարյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Աթ. Խնկոյանը, Ս. Վահունին, Ս. Տարոնցին, Վ. Գրիգորյանը: Վ. Նորենցն ու Գ. Մահարին ուղարկել են իրենց գրավոր կարծիքները:

Այս հոդվածը Դեմիրճյանի ելույթի սղագրությունն է:

1 Նկատի ունի Գ. Վանանդեցուն:

ՆԱՄԱԿ ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՆ

(էջ 62)

Տպագրվել է 1931 թ. հուլիսի 1-ին, ԽՀ № 153:

1 Դեմիրճյանի գրական գործունեության 35-ամյակը նշվել է հունիսի 20-ին, Կուլտուրայի տան դահլիճում (Հայիամերգի փոքր դահլիճ): Մեծարման երեկոն ներածական խոսքով բացել է Հայաստանի լուսժողովոմ Դ. Տեր-Սիմոնյանը: Ողջույնի ճառերով հանդես են եկել Ալազանը՝ Հայաստանի պրոլետարական գրողների կողմից, Ե. Չարենցը՝ Պետական հրատարակչության անունից, Գեղաշխի միության ներկայացուցիչ Հ. Մկրտչյանը, Ս. Հակոբյանը՝ Աշխատավորական գրողների միության հանձնարարությամբ, և ուրիշներ:

ՀՐ. ԲՈԳՅԱՆՅԱՆԻ ՀԱՄԵՐԳԸ

(էջ 64)

Տպագրվել է 1931 թ. հոկտեմբերի 21-ին, ԽՀ № 248:

ԹԵՄԱՏԻԿԱՅԻ ԽՆԴԻՐԸ

(էջ 65)

Տպագրվել է 1932 թ. հունիսի 20-ին, ԳԹ № 12:

Թերթի խմբագրությունը տողատակ տվել է հետևյալ ծանոթագրությունը. «Մի շարք խնդիրներում համաձայն չլինելով հոդվածագրի հետ, խմբագրությունս զետեղում է ընկ. Դեմիրճյանի հոդվածը, առաջարկելով գրողներին արտահայտվել»:

ՈՎ ԿԱՐՈՂ Ե ԼԻՆԵԼ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԳՐՈՂՆԵՐԻ

ՄՈՒԹՅԱՆ ԱՆԴԱՄ

(էջ 69)

Տպագրվել է 1932 թ. սեպտեմբերի 20-ին, ԳԹ № 19:

1932 թ. ապրիլի 23-ին ՀամԿ (Բ) Կ Կենտրոնական կոմիտեն որոշում ընդունեց պրոլետարական գրողների ասոցիացիաները լուծարքի ենթարկելու և խորհրդային գրողների մեկ միասնական միություն ստեղծելու մասին («Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին»): Այս նպատակով ինչպես Մոսկվայում, այնպես էլ միութենական հանրապետություններում ստեղծվեցին կազմկոմիտեներ: Հայաստանի կազմկոմիտեն «Ո՛վ կարող է լինել խորհրդային

գրողների միության անդամ» հարցով դիմեց մի շարք գրողների: Պատասխանների մի մասը տպագրվեց ԳԹ-ում (№ 18-ում՝ Մահարու, Տ. Հախումյանի, Գ. Սարյանի, Հր. Քոչարի, Խ. Ղաշտեն-ցի, իսկ 19-ում՝ Դ. Դեմիրճյանի այս հոդվածը, Ն. Զարյանի և Կ. Թոթովենցի պատասխանները):

1 Ասեկի ելույթը, որտեղից թարգմանաբար մեջբերումներ է անում Դեմիրճյանը, տես «Литературная газета», 1932, № 38:

ՄԵՐ ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻՑ

(էջ 72)

Տպագրվել է 1932 թ. նոյեմբերի 20-ին, ԳԹ № 22, խմբագրության հետևյալ ծանոթագրությամբ.
«Մտքերի փոխանակության կարգով տպագրելով ընկ. Դ. Դեմիրճյանի հոդվածը, խմբագրությունս խնդրում է մեր գրականագետներից արտահայտվել դրամատուրգիայի խնդիրների շուրջ»:

ԻՆՉ ԽՆԴԻՐՆԵՐ ԷՒՆ ԶԲԱՂԵՑՆՈՒՄ ԻՆՉ «ՖԻՍՖՈՐԱՅԻՆ

ՇՈՂԸ» ԳՐԵԼԱՄ

(էջ 77)

Տպագրվել է 1932 թ. նոյեմբերին, ԽԱ № 2, էջ 28 — 29:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՏԵՂՈՒԹՅՈՒՆԻՑՅԱՆ ՄԻ ԲԼՈՐՈՇ ԿՈՐՄԸ

(էջ 79)

Գրված է Հ. Թումանյանի մահվան 10-րդ տարելիցի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1933 թ. մարտի 31-ին, ԳԹ № 6: Նույն համարում Հ. Թումանյանին նվիրված հոդվածներ ունեն Նաև Ալ. Շիրվանզադեն, Խ. Սարգսյանը, Վ. Թերզիբաշյանը: Զաղվածաբար բերված է Կ. Բրյուսովի գնահատականը, տպագրված է Կ. Նորենցի «Իմ Վիրգիլը» ոտանավորը:

1 Հիշողությամբ բերում է Հ. Թումանյանի «Երկու սև ամպ» բանաստեղծության տողերը: Բնագիրը հետևյալն է.

Երկու սև ամպ, հողմի առաջ,

Գնում էին հալածական:

2 Հիշողությամբ բերում է «Նախերգանք» («Հառաչանք» պոեմի նախերգանքը) բանաստեղծությունից: Բնագիրը հետևյալն է.

Ու ջերմ ըղձերս, բախտից հալածված,

Զեզ մոտ են թռչում հախուռն երամով:

3 Հ. Թումանյանի «Հայոց վիշտը» բանաստեղծության տողերն են:

4 Հատված է Հ. Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունից:

5 Հ. Թումանյանի քառյակներից մեկն է:

6 Հ. Թումանյանի «Արևելքի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն» քառյակի վերջին տողն է:

7 Հ. Հայնեի անվերնագիր բանաստեղծության առաջին երկու տողը Հ. Թումանյանի թարգմանությամբ:

8 Հիշողությամբ բերում է Հ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի վերջին տողերը:
Բնագիրը հետևյալն է.

Ա՛խ, երանի՜ ով մարդ կգա
Ու մարդ կերթա անարատ:

- 9 Հ. Թումանյանի քառյակներից մեկն է:
10 Հ. Թումանյանի քառյակներից մեկն է:
11 Ակնարկում է «Արևելքի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն» տողով սկսվող քառյակը:
12 Ակնարկում է «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին» տողով սկսվող քառյակը:

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ
(էջ 83)

Տպագրվել է 1933 թ. ապրիլին, ԽԱ № 4, էջ 5 — 8:

- 1 Նկատի ունի Վ. Մ. Կիրշոնի պիեսը:
2 1933 թ. փետրվարի 12 — 20-ին Մոսկվայի Կոմունիստական ակադեմիայում տեղի է ունեցել Խորհրդային գրողների միության համամիութենական Կազմկոմիտեի 2-րդ պլենումը՝ նվիրված դրամատուրգիայի հարցերին: Զեկուցումով հանդես է եկել Ա. Լուևաչարսկին, հարակից զեկուցումով՝ Ս. Դինամովը: Ընդարձակ ելույթ է ունեցել Մ. Գորկին: Պլենումից հետո պարբերական մամուլում ծավալվել է մտքերի լայն փոխանակություն, որին մասնակցել են բազմաթիվ գրողներ, քննադատներ և թատերական գործիչներ: Այդ ասուլիսներում քննարկումների նյութ է ծառայել նաև Ն. Ֆ. Պոգոդինի «Իմ բարեկամը» պիեսը, տես, օրինակ, Վ. Երմիլովի «Թատրոնը և ճշմարտությունը» («Красная новь», 1933, № 2, էջ 192), Բ. Ալպերսի «Թատրոնը և դրամատուրգիան» («Советский театр», 1933, № 1, էջ 8) և այլն: Դեմիքճյանը նկատի ունի այս և սրանց նման հոդվածները: Պոգոդինի պիեսը և դրա բեմադրությունները բազմիցս քննարկվել են նաև հայկական մամուլում: Օրինակ, դեռևս 1929 թ. ԽՀ-ում մի շարք հոդվածներ են տպագրվել այդ պիեսի մասին (տես № № 33 — 43): 1933 թ. «Իմ բարեկամը» բեմադրվել է Լենինականի Ա. Մռավյանի անվան թատրոնում, և այդ կապակցությամբ մի քանի հոդվածներ են տպագրվել «Բանվոր» թերթում (տես № № 148, 157, 253):

- 3 «Զարդ» կամ «Զախջախում» — խոսքը Ա. Ֆադեևի վեպի հիման վրա Մ. Ս. Նարոկովի և իր Ա. Ա. Ֆադեևի գրած պիեսի մասին է:

ԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՅԻ ՄԱՍԻՆ
(էջ 92)

Տպագրվել է 1933 թ. ապրիլին, «Գրոհ» (Թիֆլիս) № 4, էջ 9:

- 1 Տես «Խորհրդային դրամատուրգիայի խնդիրները» հոդվածի № 2 ծանոթագրությունը:

ՈՒԹՄԸ ՊՐՈԶԱՅԻ ՄԵԶ

(էջ 93)

Գրված է 1933 թ. հունիսին:

Տպագրվել է 1933 թ. հուլիսին, ԵԳ № 2, էջ 15: Ամսագրում հոդվածի տակ գրված է «շարունակելի», որից կարելի է ենթադրել, թե մի հատված է ավելի մեծ ուսումնասիրության: Սակայն շարունակությունը չի տպագրվել և չկա նաև արխիվային ֆոնդերում:

1 Հոդվածը բավական անփուլյո է տպագրված: Հարկ ենք համարել մի քանի տեղ ուղղել ակնհայտ վրիպակները: Օրինակ, այստեղ շփոթվել են «պրոզա» և «պոեզիա» բառերը: ԵԳ-ում պարբերությունն ունի հետևյալ կերպարանքը. «Շատ պրոզայիկներ երկար տարիներ գլուխ են կոտրում պրոզայի մեջ և պատահմամբ հայտնաբերում են իրենց բնական ժանրը — պոեզիան»:

ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱ

(էջ 97)

Տպագրվել է 1933 թ. հուլիսի 13-ին, ԳԹ № 12, «Մտքերի փոխանակության կարգով» խմբագրական ծանոթագրությամբ:

1 Դեմիոնյանի այս և մի քանի այլ ձևակերպումներ հնացած են և վիճելի: Սրանք իրենց վրա կրում են ժամանակի թատերական ու գրական քննադատությանը հատուկ չափազանցված սոցիոլոգիզմի ազդեցությունը:

2 Նկատի ունի Վ. Ն. Վիշնևսկու մի քանի դրամատիկական ստեղծագործությունները և մասնավորապես «Առաջին հեծելազորը» պիեսը, որն աչքի է ընկնում գործող անձանց առատությամբ:

3 Նկատի ունի Գ. Հաուպտմանի պիեսը:

ՆՈՐ ԺԱՆՐԻ ՄԱՍԻՆ

(էջ 104)

Տպագրվել է 1933 թ. սեպտեմբերին, ԽԱ № 8 — 9, էջ 8 — 10:

ԿՈՉՈՒՄԸ ՊԱՐՏԱՎՈՐՈՒՄ Է

(էջ 109)

Տպագրվել է 1934 թ. ապրիլի 29-ին, ԳԹ № 12:

1 Նկատի ունի ՀամԿ(Բ) Կ Կենտրոնական կոմիտեի 1932 թ. ապրիլի 23-ի «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին» որոշումը:

2 Փոխաբերաբար հայտնում է այն միտքը, թե որոշումը բարերար ազդեցություն է գործել սովետական գրականության ու գրաքննադատության վրա միութենական առումով:

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 111)

Տպագրվել է 1934 թ. հունիսի 20-ին, ԳԹ № 16:

1 Հայաստանի սովետական գրողների առաջին համագումարը տեղի է ունեցել 1934 թ. օգոստոսի 1 — 5-ը, Երևանում:

2 Վերապատմում է Ա. Վ. Լուսաշարսկու «Սոցիալիստական ռեալիզմ» հոդվածում արտահայտված միտքը (տես *А. В. Луначарский, Собрание сочинений*, т. 8, М., 1967, с. 517):

3 Որոշ փոփոխությամբ փոխ է առնում Ե. Չարենցի ձևակերպումը «Ընթերցող պոետին» ոտանավորից: Չարենցի բնագիրը հետևյալն է.

Բայց հասել է նա մի ջինջ պարզության,
Որ ձեռք է բերվում «ոճվար վարժությամբ»:

ԱՐԿՏԻԿԱՅԻ ՀԵՐՈՍԵՐԸ

(էջ 114)

Տպագրվել է 1934 թ. հունիսի 30-ին, ԳԹ № 17:

1 1933 — 1934 թթ. «Հեյլուսկին» շոգենավն անցավ հյուսիսային ծովային ուղին Մուրմանսկից մինչև Բերինգյան նեղուց: Գիտական արշավախումբը ղեկավարում էր Օ. Յու. Շմիդտը: 1933 թ. հոկտեմբերին Բերինգյան նեղուցում նավը շրջապատվեց սառույցներով, իսկ 1934 թ. փետրվարին ճգնվեց սառույցների մեջ: Նավի անձնակազմն ու գիտական արշավախումբը իջավ սառցադաշտի վրա: Սովետական կառավարության ձեռք առած միջոցների շնորհիվ, մի խումբ օդաչուների օգնությամբ, անձնակազմն ու արշավախմբի անդամները փրկվեցին և տեղափոխվեցին մայր երկիր: Այդ գործողությունը կատարելու համար օդաչուներ Մ. Վ. Վոդոպյանովը, Ս. Վ. Դորոնսինը, Ն. Դ. Կամանինը, Ս. Ա. Լևանսկին, Ա. Վ. Լյապիդևսկին, Վ. Ս. Մուլոկովը և Մ. Տ. Սլեպանովը առաջինը արժանացան Սովետական Միության հերոսի կոչման:

2 Սազա — ժողովրդական-էպիկական ասք հին սկանդինավյան և իռլանդական գրականության մեջ:

3 Վիկինգներ — հնում սկանդինավյան ծովահեն-առևտրականներ, որոնք աչքի էին ընկնում իրենց խիզախությամբ: Դեմիրճյանը նկատի ունի հենց նրանց խիզախությունը:

ՊԵՏՔ Ե ՀԱՆԴԳՆԵԼ

(էջ 116)

1934 թ. սեպտեմբերի 21-ին Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնի դաիլիճում հրավիրվել է կուսակցական ու պրոֆմիութենական ակտիվի և կուլտուրայի աշխատողների համահայաստանյան միացյալ խորհրդակցություն՝ ՆՊԻՎԺԺ սովետական գրողների համամիութենական համագումարի արդյունքներին: Զեկուցումով հանդես է եկել Դր. Տեր-Սիմոնյանը, իրենց տպավորություններն են պատմել Ստ. Զորյանը, Վ. Թոթովենցը, Վ. Ալազանը, Ա. Վշտունին, Հ. Մկրտչյանը, Ն. Զարյանը և Դ. Դեմիրճյանը: Այս հոդվածը Դեմիրճյանի ելույթն է հիշյալ խորհրդակցությունում:

Տպագրվել է 1934 թ. սեպտեմբերի 30-ին, ԳԹ № 25:

1 Սովետական գրողների համամիութենական առաջին համագումարը, Մ. Գորկու նախագահությամբ, տեղի է ունեցել Մոսկվայում 1934 թ. օգոստոսի 17-ից մինչև սեպտեմբերի 1-ը: Հայաստանի պատգամավորության կազմի մեջ են մտել Վ. Ալազանը, Ա. Բակունցը, Ա. Վշտունին, Ն. Դաբադյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Մ. Զանյանը, Հ. Ջնդին, Զ. Եսայանը, Ն. Զարյանը, Հ. Մկրտչյանը, Դր. Տեր-Սիմոնյանը, Ե. Չարենցը, Ա. Շիրվանզադեն (վճռական ձայնով), Ստ. Զորյանը, Գ. Մա-

հարին, Վ. Նորենցը, Ն. Էֆենդիևը, Վ. Թոթովենցը (խորհրդակցական ձայնով): Հայկական պատգամավորության կողմից ելույթներ են ունեցել Ալ. Շիրվանզադեն, Ա. Բակունցը, Դ. Դեմիրճյանը, Ե. Չարենցը, Ն. Ջարյանը, Զ. Եսայանը:

ԷՄԻՆ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

(էջ 119)

Գրված է Էմին Տեր-Գրիգորյանի ծննդյան 60-ամյակի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1934 թ. դեկտեմբերի 31-ին, ԳԹ № 33, խմբագրական հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Մեր ունեցած տեղեկությունների համաձայն, բարձր գնահատելով Էմին Տեր-Գրիգորյանի 60-ամյա գործունեությունը, պետական և հասարակական համապատասխան մարմինները որոշել են 1935 թվի հունվարի ընթացքում տոնել նրա հոբելյանը»:

1 Անոֆեյիս — մոծակների տեսակ, որը տարածում է մալարիա հիվանդությունը:

2 Երևանի ջրմուղը կառուցվել է 1912 թ.

3 Կուլտուրտրեզեր — գերմաներեն բառացի նշանակում է կուլտուրա տանող, կուլտուրա տարածող:

ՎԱՍՏԱԿԱՎՈՐ ԴԵՐԱՍԱՆՈՒՀԻ ԺԱՄՍԵՆ

(էջ 122)

Գրված է Ժամսենի բեմական գործունեության 25-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1935 թ. մարտի 31-ին, ԳԹ № 8:

1 Ժամսենի մեծարման երեկոն Բաքվում տեղի է ունեցել 1935 թ. ապրիլի 17-ին: Այստեղ հրապարակվել է Ադրբեջանի Կենտգործկոմի որոշումը՝ ժամսենին Ադրբեջանի ժողովրդական արտիստի կոչում շնորհելու մասին:

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԴԵՐԱՍԱՆՈՐԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՆԵՐԻՑ

(էջ 123)

Տպագրվել է 1935 թ. հունիսի 30-ին, ԳԹ № 15, խմբագրության հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Տպագրելով ընկ. Դեմիրճյանի հոդվածը, խմբագրությունը մտքերի փոխանակություն է սկսում դրամատուրգիայի ստեղծագործական հարցերի շուրջը»:

1 Հոդվածում Դեմիրճյանը օգտագործում է կենտրոնական և հանրապետական մամուլում (մասնավորապես «Պրավդա» թերթում) տպագրված բազմաթիվ հոդվածներ՝ նվիրված դրամատուրգիայի և թատրոնի հարցերին:

2 Ըստ երևույթին նկատի ունի Ա. Ն. Աֆինոգենովի «խենթ մարդը» պիեսը:

3 Տե՛ս «Արկտիկայի հերոսները» հոդվածի № 1 ծանոթագրությունը:

4 Նկատի ունի Բելմոոր-բալթիական ջրանցքի կառուցման աշխատանքները, որոնք ավարտվեցին 1933 թ.:

ՄԵԾ ԳՐՈՂԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

(էջ 131)

Գրված է Ալ. Շիրվանզադեի մահվան կապակցությամբ, որը տեղի է ունեցել 1935 թ. օգոստոսի 7-ին:

Տպագրվել է 1935 թ. օգոստոսի 12-ին, Գթ № 19:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 105:

Արտատպվում է Գթ-ից:

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊԱՅԾԱՌ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

(էջ 132)

Գրված է Կոմիտասի մահվան կապակցությամբ, որը տեղի է ունեցել 1935 թ. հոկտեմբերի 22-ին, Փարիզում:

Տպագրվել է 1935 թ. հոկտեմբերի 30-ին, Գթ № 26:

Հոդվածի երկու ինքնագրեր պահվում են ԳԱԹ. ԴՖ № 782 և № 1051:

Արտատպվում է Գթ-ից:

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍԻՐԵԼԻ ԴԵՐԱՍԱՆՈՒՀԻՆ

(էջ 134)

Գրված է ժողովրդական դերասանուհի Հասմիկի (Հակոբյան) բեմական գործունեության 30-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ: Արտիստուհու մեծարժան երեկոն տեղի է ունեցել 1936 թ. մայիսի 18-ին Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի դահլիճում:

Տպագրվել է 1936 թ. մայիսի 16-ին, ԽԱ № 9, էջ 111:

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԴԵՐԱՍԱՆԸ

(էջ 135)

Գրված է ժողովրդական դերասան Հովհաննես Աբելյանի մահվան կապակցությամբ, որը տեղի է ունեցել 1936 թ. հուլիսի 1-ին:

Տպագրվել է 1936 թ. օգոստոսի 1-ին, ԽԱ № 13 — 14, էջ 180:

ՊՐՈԼԵՏԱՐԱԿԱՆ ՊՈՆՁԻԱՅԻ ՎԵՏԵՐԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

(էջ 137)

Գրված է Հակոբ Հակոբյանի մահվան կապակցությամբ, որը տեղի է ունեցել 1937 թ. նոյեմբերի 13-ին:

Տպագրվել է 1937 թ. նոյեմբերի 24-ին, Գթ № 36: Նույն համարում Հ. Հակոբյանին նվիրված հոդվածներ ունեն նաև Ավ. Իսահակյանը, Գ. Լևոնյանը, Մ. Աղայանը և ուրիշներ:

ՄԵԾ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

(էջ 138)

Գրված է Հովհաննես Թումանյանի մահվան 15-րդ տարեկիցի կապակցությամբ, որը նշվել է 1938 թ. մարտի 22-ին Հայֆիլիարմոնիայի համերգային դահլիճում: Երեկոյին հուշերով հանդես է եկել Նաև Դեմիրճյանը:

Տպագրվել է 1938 թ. մարտի 27-ին, ԽՀ № 70:

1 Որ հայ-թուրքական ընդհարումների ժամանակ, հանուն հարևան ժողովուրդների հաշտության, Հ. Թումանյանը, փաստորեն, անցել է Լոռու ողջ գավառի աշխատավորության գլուխ, վկայում են Նաև ուրիշ ժամանակակիցներ: Օրինակ, Լ. Շանթը 1907 թ. մայիսի 6-ին իշխանուհի Մ. Թումանյանին ուղղած նամակում գրում է. «Հարցնում ես Օհանեսի մասին, անցած տարի գյուղն էր ու գետերայ-նահանգապետություն էր անում: Կատակ չկարծեք: Լուրջ եմ խոսում» (տես «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում» աշխատասիրությամբ Լ. Կարապետյանի, Երևան, 1969, էջ 470):

2 «Հայաստանը պետք է խոսի» հոդվածում Հ. Թումանյանը գրում է. «Եվ ահա այս պատերազմի ընթացքում, դեպքը բերեց, ես երկու անգամ գնացի Հայաստան (նկատի ունի Արմատյան Հայաստանը): Մի անգամ Ալաշկերտի հովիտը, մյուս անգամ Վան» (տես Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1969, էջ 286): Առաջին ուղևորությունը տեղի է ունեցել 1914 թ. նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին: Ուղևորությանը մասնակցել է Նաև Ա. Շիրվանզադեն և նկարագրել «Պատերազմի վայրերում» երկում (տես Ա. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու հ. 9, 1961): Երկրորդ ուղևորությունը տեղի է ունեցել 1915 թ. հունիսին, երբ ռուսական զորքերն արդեն գրավել էին Վանը: Ինչպես ճշտել է բանասեր Լ. Կարապետյանը, Հ. Թումանյանը պետք է Վան հասած լինի հունիսի 12-ին կամ 13-ին (տես «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 960):

ՄԵԾ ԳՐՈՂԸ ԵՎ ՄԵԾ ՏՐԻԲՈՒՆԸ

(էջ 141)

Գրված է Մ. Գորկու ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ, որը Երևանում տոնվել է 1938 թ. մարտի 29-ին, Հայֆիլիարմոնիայի համերգային դահլիճում:

Տպագրվել է 1938 թ. մարտի 30-ին, ԳԹ № 15:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 1019:

Արտատպվում է ԳԹ-ից:

ԼԵԶՎԻ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

(էջ 142)

Տպագրվել է 1938 թ. ապրիլին, ԽԱ № 1, էջ 47 — 49:

Այս հոդվածում հանդեսի խմբագրությունը սկսել է թատրոնի լեզվի հարցերին նվիրված բանավեճ: «Խորհրդային արվեստը», — կարդում ենք խմբագրական ծանոթագրությունը, — սկսում է հրատարակել մի հոդվածաշարք նվիրված թատերական լեզվի կուլտուրային: Այս համարում, մտքերի փոխանակության կարգով, տպում ենք դրամատուրգ Դ. Դեմիրճյանի հոդվածը: Խմբագրությունը խնդրում է գրականագետներին և թատրոնի աշխատողներին մասնակցել մտքերի փոխանակությանը:

Բանավեճին մասնակցել են Լևոն Քալանթարը («Խոսքի կուլտուրան մեր թատրոններում», ԽԱ 1938, № 2), Արուս Ոսկանյանը («Խոսքի կուլտուրան մեր թատրոններում», ԽԱ, 1938, № 3) և ուրիշներ:

1 Նկատի ունի ժողովրդական առածը. «Եզը դանկին քով չի երթա, դանակը եզին քով կերթա» (տես Ա. Նանալանյան, Հայկական առածանի, Երևան, 1951, էջ 121):

«ԿԱՊՈՒՏԱՆԻ» ՄԱՍԻՆ

(էջ 146)

Տապգրվել է 1938 թ. հունիսի 30-ին, ԳԹ № 30, խմբագրական հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Սունդուկյանի անվան պետական կարմրադրոշ թատրոնը բեմադրեց ընկ. Դ. Դեմիրճյանի «Կապուտան» պիեսը: Մեր թերթի այս համարում տպագրելով ընկ. Դեմիրճյանի հոդվածը «Կապուտանի» մասին, հաջորդ համարում կանդիդատներնք այդ հարցին»:

Նույնությամբ տպագրվել է նաև ԽԱ, 1938 № 2, էջ 54:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 1047:

Արտատպվում է ԳԹ-ից:

1 Դեմիրճյանի «Կապուտան» դրաման առաջին անգամ բեմադրվել է Գ. Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնում 1938 թ. հունիսի 24-ին: Բեմադրությունը՝ Տ. Շամիրխանյանի, ռեժիսոր Գ. Գաբրիելյան, գլխավոր դերերում հանդես են եկել Ա. Ավետյանը, Դ. Մալյանը և Հ. Ներսիսյանը:

ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԸ ՎԵՐԱԿԱԶՄԵԼ ԱՐԱԳ ԵՎ ՎՃՌԱԿԱՆՈՐԵՆ

(էջ 148)

Տպագրվել է 1938 թ. հուլիսի 20-ին, ԳԹ № 33:

ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 153)

Տպագրվել է 1938 թ. սեպտեմբերի 5-ին, ԳԹ № 40:

1938 թ. հունվարին լրացավ Կարմիր Բանակի և Ռազմա-ծովային Նավատորմի ստեղծման 20 տարին (ստեղծվել է 1918 թ. հունվարի 15/28-ին, ժողովրդական Կոմիսարների Խորհրդի որոշմամբ): Այդ հոբելյանի կապակցությամբ ձեռք առնվեցին բազմաթիվ միջոցառումներ, որոնց արձագանքեցին նաև գրական կազմակերպություններն ու մամուլը: Օրինակ՝ փետրվարին Գրողների միության վարչությունը կոչ ուղղեց գրողներին «գրական-պաշտպանողական շարժման» ակտիվորեն մասնակցելու մասին (տես ԳԹ, 1938, № 8): Դեմիրճյանի հոդվածը հենց գրողի պատասխանն է այդ կոչին:

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻ ՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

(էջ 159)

Գրված է Հ. Թումանյանի ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ, որը հանդիսավոր կերպով նշվել է 1939 թ. ապրիլի 15-ին, Ավ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնի դահլիճում: Երեկոյին հանդես է եկել նաև Դեմիրճյանը:

Տպագրվել է նույն օրը՝ 1939 թ. ապրիլի 15-ին, ԳԹ № 12, Ավ. Իսահակյանի, Մ. Սարյանի,

Շ. Դադիանու և Մ. Արագու՝ Լ. Թումանյանին նվիրված հոդվածների հետ:

1 «Գյուղագիրներ» բառն այստեղ Դեմիրճյանն օգտագործում է ոչ գրականության պատմության մեջ ընդունված իմաստով:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊՈԵԶԻԱՆ

(էջ 162)

Գրված է Լ. Թումանյանի ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1939 թ. ապրիլի 15-ին, ԽՀ № 88:

Երկու ինքնագրերը պահվում են ԳԱԹ ԴԴՖ № 941 և № 942:

Արտատպվում է ԽՀ-ից:

1 Նկատի ունի Լ. Թումանյանի բանաստեղծությունների ժողովածուները՝ հրատարակված Մոսկվայում 1890 և 1892 թթ.

2 Նկատի ունի 1903 թ. Թիֆլիսում հրատարակված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն:

3 Չակերտների մեջ առնված բառերն ու դարձվածքները Դեմիրճյանը մեջ է բերում Լ. Թումանյանի «Երկու սև ամպ», «Վատ օրեր», «Դու քո ճամփեն», «Դանդախտ եմ, քույրիկ», «Հայոց լեռներում» և մի քանի այլ բանաստեղծություններից:

4 Մեջբերումները Լ. Թումանյանի «Վայրէջք» ոտանավորից և քառյակներից:

ՎԵՐՆԱՏՈՒՆ

(էջ 169)

Գրված է Լ. Թումանյանի ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1939 թ. ապրիլի 15-ին, Լենինականի «Բանվոր» թերթում:

1 Ավ. Իսահակյանի վկայությամբ Դեմիրճյանը Թումանյանի հետ ծանոթացել է 1896 թ. գարնանը (տես «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 9):

2 Նույնը վկայում է նաև Ավ. Իսահակյանը (տես «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 9): Այդ ժամանակ Թումանյանը կարող էր ծանոթ լինել Դեմիրճյանի, «Մուրճ» ամսագրում տպագրված, հետևյալ բանաստեղծություններին. «Մանկական», (1894, № 7—8), «Երգ» (1894, № 11—12), «Սոնետ», «Մ. Ա.-ին», «Ահա կաթիլը», «Թող համառ վիշտը» (1895, № 2), «Բարի գիշեր» (1895, № 3—4), «Լացող ուռենի», «Փոթորիկներ» (1895 № 5), «Հրածեշտ» (1895, № 6), «Մ.-ին» (1895, № 7), «Ուռմաս» (1895, № 9—10), «Խորհրդածություն» (1895 № 11):

3 Նույնը վկայում է Ավ. Իսահակյանը. «Խոնքեցինք գրական նյութերից, ապա Օհանեսը կարդաց «Մծիրիի» իր Նոր թարգմանությունը, որը մենք հավանեցինք մեկ-երկու նկատողություններ անելով» («Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 9)

4 Նկատի ունի Գր. Արծրունու ֆելիտոնը (տես «Մշակ», 1891, № 90) գրված Լ. Թումանյանի «Կուրծքս երբեմն եռ է գալիս և հուզվում...» բանաստեղծության կապակցությամբ: Բանաստեղծությունը տպագրվել է «Մուրճ»-ի 1891 թ. № 6-ում:

5 Ինչպես երևում է հետագա տողերից, նկատի ունի «Վերնատունը»: «Հովհաննես Թումանյանի մասին» հուշերի մեջ Դեմիրճյանը գրում է. «Վերնատունը» կազմակերպվեց 1902 թվին» (տես «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 25): Հենվելով Ավ. Իսահակյանի վկայության վրա, բանասեր Լ. Կարապետյանը իրավացի գտնում է, որ «Վերնատան» հիմնադրման թվականը ավելի ճիշտ է սույն հոդվածում (տես հիշյալ գրքի էջ 908):

6 Նկատի ունի Լ. Շանթին և Ն. Աղբալյանին:

7 Թումանյանը բնակվել է Թիֆլիսի Բեյբուտովսկայա փողոցի № 44 տան 5-րդ հարկի 8-րդ բնակարանում: Հետագայում՝ 1910 — 1921 թթ. այս նույն տանն ապրել է Հ. Հակոբյանը (տես Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3-րդ, Երևան, 1958, էջ 65):

8 «Կյանքի տեսիլ» պոեմի մտահղացման և գրառման մանրամասները տես սույն հրատարակության հատոր I, Երևան, 1976, էջ 452 — 456:

ՄԵԾ ՍԱՏԻՐԻԿԸ

(էջ 173)

Գրված է Սալտիկով-Շչեդրինի մահվան 50-ամյակի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1939 թ. մայիսի 25-ին, ԳԹ № 15:

1 Նկատի ունի Վ. Ի. Լենինի «Պրավդա» թերթի խմբագրությանը՝ նամակը (թվագրված 8 սեպտեմբերի, Կրակով: Տես Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 35, էջ 42 — 44):

«ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ» ՈՐՊԵՍ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 174)

Տպագրվել է 1939 թ. հուլիսի 20-ին, ԳԹ № 20:

Հուլիսի 10—15-ին տեղի է ունեցել ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի հայկական ֆիլիալի (Արմֆան) 4-րդ գիտական նստաշրջանը՝ նվիրված «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակին: Այդ նստաշրջանում Դեմիրճյանը կարդացել է «Սասունցի Դավիթ» էպոսի գեղարվեստական առանձնահատկությունները՝ զեկուցումը, որի մի հատվածն է սույն հոդվածը:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴԴՖ № 950 — 957:

Արտատպվում է ԳԹ-ից:

1 «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարություն անցկացնելու մասին որոշումը ՀԿ (բ) Կ Կենտրոնական կոմիտեն ընդունել է 1938 թ. սեպտեմբերի 7-ին: Նույն ժամանակ ստեղծվել է կառավարական-հորեյսական հանձնաժողով, որի առաջին (ընդլայնած) նիստը տեղի է ունեցել սեպտեմբերի 27-ին:

ՊԱՏԵՐԱԶՄ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ԴԵՄ

(էջ 178)

Տպագրվել է 1939 թ. հուլիսի 30-ին, ԳԹ № 21:

Այս հոդվածով Դեմիրճյանը արձագանքել է 1928 թ. Կոմիտեերենի 6-րդ կոնգրեսում ընդունված որոշմանը, որով օգոստոսի 1-ը (այն օրը, երբ 1914 թ. Գերմանիան պատերազմ հայտարարեց Ռուսաստանին) հռչակվեց միջազգային հակապատերազմական օր:

ՄԻ ՖԱՆՏԱՏԻԱ «ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ» ԱՌԻԹՈՎ

(էջ 180)

Տպագրվել է 1939 թ. սեպտեմբերի 15-ին, ԳԹ № 25:

1 1799 թ. Հվեյցարական արշավի ժամանակ ռուսական զորքերը, Ա. Վ. Սուվորովի

գլխավորությամբ, անցան Ալայան լեռները: Դարի տեխնիկայի ցածր մակարդակի պայմաններում իսկապես դա հերոսական անցում էր:

2 Վ. Պ. Չկալովը, Գ. Ֆ. Բայդուկովը և Ա. Վ. Բեյլակովը 1936 թ. հուլիսի 20 — 22-ին անվայրեջք թռիչք կատարեցին Մոսկվայից Հյուսիսային բևեռի վրայով ԱՄՆ: Չկալովի ինքնաթիռը, օդում մնալով 56 ժամ 20 րոպե, վայրեջք կատարեց Վանկուվերում:

3 Նկատի ունի Մ. Գորկու «Բազեի երգի» հետևյալ տողերը.

Խոլ խիզախների

Խենթությանը վեհ

Երգում ենք փառք մենք:

Խոլ խիզախների

Խենթությունը վեհ —

Օ՛, այս է ահա

Կյանքի իմաստը... (թարգմ. Ե. Չարենցի)

4 Նկատի ունի իտալացի նշանավոր հոգեբան-կրիմինալիստի տեսությունը, որ նա զարգացրել է ոճրագործությանը վերաբերող երեք աշխատություններում՝ հրապարակված 1876, 1890, 1893 թթ.:

«ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱԿԻՔԸ» ԲԱԶՄԱԴԱՐՅԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 184)

Տպագրվել է 1939 թ. սեպտեմբերի 15-ին ԽՀ № 215:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՅ № 941, ռուսերեն թարգմանությունը՝ ԳԱԹ ԴՅ № 942:

Արտատպվում է ԽՀ-ից:

1 Խորենացու պարբերությունը մեջ է բերում իր ազատ թարգմանությամբ: Ստ. Մալխասյանի թարգմանությամբ պարբերությունը հետևյալն է. «Դու ցուրտ սառնամանիքների մեջ բնակվեցիր, ասում է, սակայն տաքացրու և մեղմացրու թո հպարտ բնավորության ցուրտ սառնությունը և ինձ հնազանդելով խաղաղ ապրիր որտեղ որ կհաճես իմ երկրում բնակության տեղ ընտրել» (Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1940, էջ 22):

2 Մ. Աբեղյանը գրում է. «Հին հայ ժողովրդական վեպ անվան տակ սովորաբար հայտնի է Մ. Խորենացու Հայոց պատմության մեջ եղած փիպասանությունը հնագույն ժամանակի հերոսների մասին: Այդ, ինչպես տեսանք, մասամբ առասպելներ են, մասամբ և առասպելախառն վեպ, որի մեջ պատմական հիշողությունները հասնում են մինչև մեր թ. 2-րդ դարը: Հայ ժողովուրդն ունեցել է իր ավանդական վեպը և հետագա դարերի մասին ևս: Դա «Դարսից պատերազմն» է: Այսպես կոչում ենք մեր երկրորդ հին վեպը, որովհետև դրա մեջ բանաստեղծորեն պատմված է եղել այն մեծ ու երկարատև պատերազմը, որը դարեր շարունակ մղել են հայերը պարսիկների դեմ իրենց անկախության համար: Այդ վեպի հատվածները մնում են Ագաթանգեղոսի, Փ. Բուզանդի, Խորենացու և Սեբեոսի պատմությունների մեջ: Ագաթանգեղոսի և Բուզանդի մեջ գտնում ենք մեր այդ վեպի ամբողջությունը, իհարկե ուրվագծով միայն և ոչ անպատճառ այն կարգով, որով պատմվել է ժողովրդի մեջ: Խորենացին և Սեբեոսը լրացուցիչ հատվածներ կամ պատմվածքներ միայն ունեն» (Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Ի. 1, Երևան, 1944, էջ 173):

Այնուհետև. «Հովհան Մամիկոնյանի մասի մեջ հին վեպից մնում է Մուշեղի գրույցը, որ

ընդարձակված է Գայլ Վահանի և հաջորդների գրույցներով իբրև «Պատերազմ Տարոնոյ» (նույն տեղում, էջ 409) :

Հետևելով այս սկզբունքին Մ. Աբեղյանը տողատում է Փափստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի երկերը և ներկայացնում որպես ժողովրդական վեպ: Դեմիրճյանը լիովին համաձայն է Մ. Աբեղյանի կարծիքին: Սակայն, պետք է ասել, որ այս տեսակետն ունի նաև հակառակորդներ, որոնք չժխտելով ժողովրդական-վիպական բազմաթիվ տարրերի առկայությունը Փափստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի երկերում, միաժամանակ դրանք համարում են պատմական աշխատությունների իրենց կուռ պատմագիտական սկզբունքներով:

3 «Սասունցի Դավիթ» էպոսի և հայ ժողովրդական առասպելների ու վիպական գրույցների համադրությունը նույնպես Դեմիրճյանը փոխ է առել Մ. Աբեղյանից: Այս հարցը Մ. Աբեղյանը մանրամասն ուսումնասիրել է դեռևս 1908 թ. հրատարակված «Հայ ժողովրդական վեպը» աշխատության մեջ, ապա ընդհանրացրել «Հայոց հին գրականության պատմություն» աշխատության մեջ:

4 Նկատի ունի էպոսի երրորդ ճյուղի հետևյալ հատվածը.

Մըսրա Մելքի զորքի միջեն մարդ մի էլավ, —

Մեկ ալևոր — յոթ տղու հեր:

Մելիք էնոր յոթ տղեկներ զոռովեն էր բերեր կռիվ:

Էդ ալևոր ասաց. — Հեյ-վախ, հեյ-վախ...

Դուրս եկավ է՛ն առանց զենքի ու գլխաբաց

Ջորքի միջեն վազեց,

Ասաց. — ճամփա՛ տվեք, էրթամ Դավթի առաջ:

Մի խոսք ասեմ, էսա զորք ազատեմ կռվից:

Էկավ, կանգնեց Դավթի առաջ,

Ասաց. — Դավիթ, մեռնեմ քեզի,

Ականջ արա, ձիդ դադրեցրու,

Գամ՝ քեզի խոսք տ'ասեմ:

— Ի՛նչ տ'ասես ինձ հալվոր. — հարցուց Դավիթ:

— Դավիթ, — ասաց, — մեռնեմ քո արևուն.

Չէ որ էնոնք էլ մարդ են, իսան են.

Ինչի կը կոտորես, ինչի կը սպանես.

Չէ էդոնք էլ երեխաներ ունեն,

Տուն ու կընիկ ունեն:

Էնոնց սպանեմ՝ ճժեքու մեղք կընկնի քո վիզ:

Աղքատ ու խեղճ են էդոնք.

Որը իր մոր մեկուճարն է,

Որը հոր պսակված տըղան,

Որը իր օջախի սունն է,

Որը հանգած մի տան ճրագ:

— Ապա ինչի՛ էկած են, հետ ինձ կը կռվեն:

Պատասխանեց. — Մեզ ինչ մեղք կա.

Մըսրա Մելիքն է զոռովեն բռնե, բերե,

Մըսրա Մելիքն է քո դուշման,

Գնա իր հետ կռիվ արա...

...էղտեղ Դավիթ խղճավորվա՛վ,
Ջորք ջարդել վերջացուց,
Դարձա՛վ ասաց. — Հալվոր,
Աղէկ խոսք ասացիր

Ես քո ասած տ'անեմ: («Սասունցի Դավիթ», համահավաք բնագիրը, Երևան, 1939, էջ 269 — 270):

5 Նկատի ունի էպոսի չորրորդ ճյուղի վերջերգի հետևյալ տողերը.

— Ես որ էլնեմ էստեղեն
Հողն ինձ չի պահի:
Քանի աշխարք չար է,
Հողն էլ դալբցեր է,
Մեջ աշխրբին ես չեմ մնա:
— Որ աշխարք ավերվի, մեկ էլ շինվի,
Երբոր ցորեն եղավ քանց մասուր մի,
Ու գարին եղավ քանց ընկու՛ղ մի,
Էն ժամանակ հրամանք կա, որ էլնենք էղտեղեն:
(Նույն տեղում, էջ 369):

6 Նկատի ունի էպոսի երրորդ ճյուղի հետևյալ տողերը.

Դավիթ ձիու գլուխ շրջեց,
Էլավ, գընաց մեջ զորքերին.
Ինչ զորք զորական մնացե՛
Կանչեց, հրամայեց, ասաց.
— Ամենիդ իրավունք կը տամ.
Ուր տեղեն էկեր եք էլեք գնացեք ձեր տեղ:
Էլեք գնացեք ու ձեր տներ նստեք,
Դուք ինձ համար աղոթք արեք,
Իմ հորն ու մորն էլ օղորմի տվեք.
Հանդարտ կացեք,
Մեկ էլ չելնեք ու գաք վեր Սասնա:
Մեկ էլ որ գենք առնեք մեր դեմ
Թե որ դուք կռվի գաք վեր մեզ
Քառասուն գազ խոր հորում ըլնեք,
Թե ջաղացի ջոջ քարի տակ,
Տ'ելնի ձեր դեմ Սասնա Դավիթ,
Տ'ելնի ձեր դեմ թուր կեծակին: (Նույն տեղում, էջ 282):

7 Նկատի ունի էպոսի առաջին ճյուղի հետևյալ հատվածը.

— Որ ես էն կռապաշտ թագավոր չառնեմ,
Ջամեն տի սպանի իմ պատճառով,

Աղեկն էն է, ես էրթամ,
Ուրիշ մարդու թող բան չըլնի:
Ես մենակ ուեռնիմ իմ հոր թերեն,
Ես մեկ ջան եմ, էրթամ կորսըվիմ,
Քանց մեր Հայաստան երկիր ավերի,
Էն հազար հազար հոգիք կորուսանին: (Նույն տեղում, էջ 10):

8 **Ցիկլոպներ — կիկլոպներ** — Հունական էպոսում Ուրանի և Հերայի (երկրի) որդիները, միականի հսկաներ: Հնագետները ցիկլոպյան կառուցվածքներ են կոչում շատ հին դարերի պեղածո շինությունները, որոնք կառուցված են հսկայական քարերով:

«ՍԱՍՈՒՆԻՑԻ ՂԱՎԹԻ» ՊՈԵՏԻԿԱՆ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ
(էջ 191)

Տպագրվել է 1939 թ. հոկտեմբերի 10-ին, ԳԹ № 28:

Այն զեկուցումն է, որ Դեմիրճյանը կարդացել է սեպտեմբերի 16-ին ՍՍՀՄ Գրողների միության վարչության 7-րդ պլենումում, որը տեղի է ունեցել Երևանում նվիրված «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակին:

1 «Հայ էպոսներ» ասելով Դեմիրճյանը նկատի ունի ոչ թե երկերի ժանրային առանձնահատկությունները, այլ էպիկական ոգին, դրա համար էլ թվարկում է ժողովրդական առասպելները և այսպես կոչված «Պարսից պատերազմը»:

2 Նկատի ունի Շեքսպիրի «Մակբեթ» ողբերգության երկրորդ արարվածի երրորդ տեսարանի հետևյալ հատվածը.

ԼԵՆՈՔՍ.

Այս գիշեր ինչքան փոթորկալից էր:
Այնտեղ, ուր կայինք, ծխնելույզները հողմից վար ընկան:
Ասում են, օդում ողբալի ճիչեր լսելի էին,
Եվ տարօրինակ մահվան գոչյուններ,
Եվ գուշակումներ՝ սոսկալի ձայնով՝
Սասանումների և խառնակությանց,
Որ աղետալի այս դարի թուխսից նոր են դուրս գալու:
Խավարի թռչունն ամբողջ գիշերը վայեց անդադար:
Ասում են, երկիրն ինքն էլ ջերմ ուներ և դողդողում էր:

ՄԱԿԲԵԹ. Ահեղ գիշեր էր:

(Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 1, Երևան, 1951, էջ 253)

3 «Աշուղ Ղարիբ», «Ասլի-Քյարամ» — Արևելյան, ժողովրդական երգախառն զրույցներ: «Քյոռօղլի» էպոս:

4 Գիրք ելից, ծե, 6,7,8,9: Մեջ է բերում որոշ փոփոխությամբ: Մեջ բերած տողերը բնագրում միմյանց չեն հաջորդում:

5 Տողատեղով մեջ է բերում վահագնի առասպելն ըստ Խորենացու (տես «Արբոյ հորն մերոյ

Մովսեսի Խորենացու պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1913, էջ 87) : Բնագրում 6-րդ տողը՝ «Եւ-ի բոցոյն պատանեկիկ վազէր» :

6 Տես «Արբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագիտութիւնք», Վենետիկ, 1840, էջ 410:

7 Մեջ է բերում էպոսի «Մեծ Միեր» ճյուղի համահավաք բնագրից (էջ 124) :

8 Մեջ է բերում էպոսի «Սասունցի Դավիթ» ճյուղի համահավաք բնագրից (էջ 271) :

9 Նույն տեղում, էջ 281:

ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

(էջ 198)

Տպագրվել է 1940 թ. մայիսի 20-ին, ԳԹ № 14:

Դեմիրճյանի այս հոդվածով թերթի խմբագրությունը բանավեճ է սկսել դրամատուրգիայի հարցերի շուրջը, որին արձագանքել են Տ. Հախումյանը, Գ. Աբովը և ուրիշներ: Դեմիրճյանը թերթում այս հարցին անդրադարձել է երկրորդ անգամ՝ «Պատասխան իմ օպոնենտներին» հոդվածով:

ՆՈՐ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻՅ

(էջ 203)

Տպագրվել է 1940 թ. մայիսին, ԽԱ № 1, էջ 23 — 26:

1 Սկսած 1938 թվականից ինչպես կենտրոնական, այնպես էլ միութենական հանրապետությունների գրական կազմակերպություններում և պարբերական մամուլում լայնորեն քննարկվել են թատրոնի և դրամատուրգիայի պրոբլեմները: Նոր խաղացանկի, նոր թեմաների, թատրոնի և դրամատիկական երկերի լեզվի և բեմադրության արվեստի հույսերը եղել են ուշադրության կենտրոնում: Պարբերաբար հայտարարվել են լավագույն պիեսների մրցանակաբաշխություններ: Զեկուցումներ են կարդացվել ընդհանուր պրոբլեմների շուրջ: Կազմակերպվել են առանձին բեմադրությունների լայն քննարկումներ:

ՄԵԾ ԳՐՈՂԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

(Ա. Շիրվանզադեի մահվան 5-րդ տարելիցի առթիվ)

(էջ 209)

Տպագրվել է 1940 թ. օգոստոսի 8-ին, Ավ. № 182:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 1091:

Արտատպվում է ԱՎ-ից:

ՊԱՏԱՍԽԱՆ ԽՄ ՕՊՈՆԵՆՏՆԵՐԻՆ

(էջ 211)

Տպագրվել է 1940 թ. օգոստոսի 30-ին, ԳԹ № 24:

Տպագրելով հոդվածը թերթի խմբագրությունը տվել է հետևյալ ծանոթությունը. «Տպագրում ենք ընկ. Դ. Դեմիրճյանի պատասխանն իր «Հայ դրամատուրգիայի հեռանկարները» հոդվածի

կապակցությամբ բացված մտքերի փոխանակության առթիվ: Խմբագրությունն ղիսկոնսիայի արդյունքները կամփոփի հաջորդ համարում»: Իրականում բանավեճի արդյունքներն ամփոփված են ոչ անմիջապես հաջորդ համարում, այլ 1940 թ. դեկտեմբերի 10-ին (№ 33), «Հայ դրամատուրգիայի շուրջը ծագած վեճի առթիվ» խմբագրական հոդվածում:

1 Հոդվածի լրիվ վերնագիրն է՝ «Հայ դրամատուրգիայի զարգացման հեռանկարները»:

2 Տ. Հախումյանի հոդվածը («Նորից մեր դրամատուրգիայի մասին») տես ԳԹ, 1940, № 16:

3 Գ. Աբովի հոդվածը («Մի բանի դիտողություններ հայ դրամատուրգիայի մասին») տես ԳԹ, 1940, № 19 և № 20:

4 «Ընդհանուր և անորոշ» — բառերը Գ. Աբովին են: Այսպես նա իր հոդվածում որակել է Դեմիրճյանի «Հայ դրամատուրգիայի զարգացման հեռանկարները» հոդվածը:

5 Նկատի ունի Ան. Շիրոյանի «Ռեպերտուարի հարցեր» հոդվածը (տես ԽԱ, 1940, № 2 — 3, էջ 53 — 59):

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԿԱՐԱՎՈՐ ՊԱՅՔԱՐԸ

(էջ 221)

Գրված է Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման 20-ամյա տարեդարձի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1940 թ. նոյեմբերի 24-ին, ԱՎ № 273:

1 Էպոս ասելով այստեղ ևս Դեմիրճյանը նկատի ունի գրական սեռը և ոչ էպոսը որպես ժանր:

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ

(էջ 224)

Տպագրվել է 1941 թ. փետրվարին, ՍԳ № 2, էջ 65 — 70:

1 Ըստ երևույթին նկատի ունի Խորենացու Հայոց պատմության երրորդ հատվածի (գրքի) վերջին ԿԸ գլուխը:

2 Նկատի ունի Խ. Աբովյանի «Երեսուն թաբաղեն էս ա լցվելով էր, որ բնությունը իր պարտքը պահանջեց, աչքերս գնաց...» տողերը (տես Խաչատուր Աբովյան, Երկերի ժողովածու 8 հատորով, հ. 3, Երևան, 1948, էջ 5):

3 Նույն տեղում, էջ 1:

4 Նույն տեղում, էջ 3:

5 Նույն տեղում:

6 Նույն տեղում, էջ 4:

7 Նույն տեղում, էջ 51:

8 Տրուվեր — Միջնադարյան թափառական գուսան Հյուսիսային Ֆրանսիայում:

9 Ժոնգլյոր — Միջնադարյան թափառական դերասան: Հետագայում ժոնգլյոր են կոչվել կրկեսի ձեռնածուները:

10 Շալիման — Միջնադարյան թափառական դերասան և երաժիշտ Գերմանիայում:

11 Տեն հիշատակված հատորը, էջ 72:

ՎԵՐԱԾՆՎԱԾ ԺՈՂՈՎՈՐԻ ԴԱՐԱՎՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 238)

Տպագրվել է 1941 թ. մայիսի 10-ին, ԱՀ № 109:

1 Հոդվածը գրված է հայ գրականության տասնօրյակի կապակցությամբ, որը Մոսկվայում սկսվել է 1941 թ. մայիսի 10-ին և ավարտվել 20-ին Միությունների տան սյունազարդ դահլիճում կայացած եզրափակիչ երեկոյով:

2 Վ. Յա. Բրյուսովը «Հայոց բանաստեղծությունը» թեմայով զեկուցում է կարդացել Բաքվում 1916 թ. հունվարի 8-ին, Թիֆլիսում հունվարի 13-ին: Հունվարի 15-ին մեկնել է Երևան նույն դասախոսությունը կրկնելու համար:

ՀԵՄԻՅԹ ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՄՊՈՒՏՈՒՄ
(էջ 240)

1941 թ. մարտի 12-ին, 17-ին և 18-ին Հայաստանի գրողների միության նախագահությունը կազմակերպել է բանավեճ «Մեր գրականության արդի խնդիրները և սովետական մարդու կերպարը հայ արձակագրության մեջ» թեմայով: Քննարկվել են Դեմիրճյանի «Ցաված սեր», «Երեքը», Մ. Արագու «Լուսնի շողերով», «Ջրվեժի ցուլում», Ստ. Ջորյանի «Սպիտակ բաղաջ», «Լիկկայանի վարժուհին», Մ. Մանվելյանի «Ջարթոնք», Ն. Ջարյանի «Հացափան», Հմ. Սիրասի «Անահիտ», Հր. Քոչարի «Ամուսնություն» և Բ. Թափալցյանի «Կյանքի արշալույսը» երկերը: Զեկուցումներով հանդես են եկել Հմ. Սիրասը և Հ. Մկրտչյանը: Մտքերի փոխանակությանը մասնակցել են Մ. Արագին, Ստ. Ջորյանը, Հ. Մամիկոնյանը, Վ. Թերզիբաշյանը, Հ. Շիրազը, Գ. Բորյանը և ուրիշներ: Ելույթ է ունեցել նաև Դեմիրճյանը: Սա հենց նրա ելույթի սղագրությունն է, որը հրատարակվել է 1941 թ. մայիսի 30-ին, ԳԹ № 9:

ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ԼԵՋՈՒՆ
(էջ 243)

Տպագրվել է 1941 թ. մարտին, ՍԳ № 3, էջ 47 — 57:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴԴՖ № 922:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 Չի կարելի համաձայնել Դեմիրճյանի այն կարծիքին, թե. «Թումանյանը պայքար չմղեց իր էս, էդ, էն դերանունների և այլ բարբառային ձևերի համար»: Առհասարակ Հ. Թումանյանը լեզվի հարցերում ունեցել է իր կայուն սկզբունքները և կրքոտ ու մեծ բանիմացությամբ է պաշտպանել դրանք: Այդ են վկայում նրա «Լեզվական փոխառությունները», «Վռազ պատասխան պ. Ա. Մեղրյանին», «Իմ էս, էդ, էն-ի հարցը» և մի շարք այլ հոդվածներ:

Վիճելի են նաև մի քանի այլ դիտողություններ, որ այս և ուրիշ հոդվածներում անում է Դեմիրճյանը համադրելով մեր դասականների (հատկապես Աղայանի և Թումանյանի) լեզուները:

ԽՈՍԲ ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ԾՆԵՂՅԱՆ 100-ԱՄՅԱԿԻՆ
(էջ 250)

Տպագրվել է 1941 թ. ապրիլի 10-ին, ԳԹ № 10:

Ավելի վաղ, ապրիլի 4-ին, այս խոսքը ընթերցվել է Ղ. Աղայանի ծննդյան 100-ամյակին

նվիրված հոբելյանական երեկոյին, որը տեղի է ունեցել Մունդուկյանի անվան պետական թատրոնի դահլիճում:

1 Հ. Հայնեի «Կորած երեխան» բանաստեղծության տողերի ազատ թարգմանությունն է (տես «Անձնվեր մարդը» հոդվածի № 1 ծանոթագրությունը):

2 Նկատի ունի մանկավարժ Ս. Մանդինյանին, «Մշակի» խմբագիր Հ. Առաքելյանին (Շահիրիար) և ուրիշներին:

3 Մանրամասն տես «Վերնատուն» հոդվածի № 5 ծանոթագրությունը:

ՄԱՐՏՆՉՈՂ ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾ

(էջ 253)

Գրված է Մ. Նալբանդյանի մահվան 75-ամյակի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1941 թ. ապրիլի 20-ին, ԳԹ № 11: Թերթի ամբողջ համարը նվիրված է Մ. Նալբանդյանին: Դեմիդյանից բացի հոդվածներով հանդես են եկել Նաև Ա. Տերտերյանը, Մ. Մկրյանը, Հ. Մկրտչյանը և ուրիշներ:

ԱԼ. ԱՐԱՔՍՄԱՆԻ «ԱՎԵՐՈՒՄԻՑ ՀԵՏՈՒ» ՎԵՂԸ

(էջ 255)

Տպագրվել է 1941 թ. դեկտեմբերին, ՍԳ № 11, էջ 94:

Ա. Ա. ԲՐՈՒՍԻՆՈՎ — «ԻՄ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ»

(էջ 256)

Տպագրվել է 1942 թ. փետրվարին, ՍԳ № 2, էջ 74 — 75:

1 Ա. Ա. Բրուսիլով, իմ հիշողությունները, թարգմ. Վ. Փոթեյանի, Երևան, 1942:

2 Տես հիշյալ գիրքը, էջ 5:

3 Նույն տեղում, էջ 7:

4 Նույն տեղում, էջ 8:

5 Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ իվանովը և էվերցը եղել են Հյուսիս-արևմտյան ռազմաճակատի գլխավոր հրամանատարներ, գեներալ-անդյուտանտ Կուրոպատկինը Արևմտյան ռազմաճակատի գլխավոր հրամանատարն էր:

ԽՈՂԵՐ ԿԻՆՈՖԻԼՄԻ ԱՌԱՋ

(էջ 259)

Տպագրվել է 1942 թ. ապրիլի 20-ին, ՍՀ № 67:

1 Նկատի ունի ռուս-ճապոնական պատերազմը, որն սկսվեց 1904 թ. հունվարին և ավարտվեց 1905 թ. օգոստոսին Ռուսաստանի պարտությամբ, չհայտնի Պորտսմուտի պայմանագրով:

2 Հոդվածում խոսքը «Գերմանական զորքերի ջախջախումը Մոսկվայի տակ» վավերագրական ֆիլմի մասին է:

ԱԿԱԴԵՄԻԿ Ե. Վ. ՏԱՐԼԵ, «ՆԱԴՈՒՆԵՐ»

(էջ 262)

Տպագրվել է 1942 թ. մայիսին, ՍԳ № 5, էջ 5 — 6:

1 Ակադեմիկոս Ե. Վ. Տարլե, Նապոլեոն, Երևան, 1941:

2 Նկատի ունի Վ. Ի. Լենինի «Несчастнейший мир» հոդվածը, որն առաջին անգամ տպագրվել է «Правда» թերթում, 1918 թ. № 34:

3 Աշխատության թարգմանությունը կատարել է Լ. Խ. Հարությունյանը:

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԶՄԻ ՄԵԾ ՀԱՂՁԱՆԱԿԸ

(էջ 268)

1942 թ. հուլիսի 11-ին Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում Հայֆիլիարմոնիայի և պետօպերայի 110 հոգուց բաղկացած միացյալ սիմֆոնիկ նվագախումբը, Մ. Թավրիզյանի ղեկավարությամբ, Երևանում առաջին անգամ կատարել է Դ. Շոստակովիչի 7-րդ սիմֆոնիան: Դեմիժյանի հոդվածը գրված է այդ համերգի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1942 թ. հուլիսին, ՍԳ № 7, էջ 114:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 976:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 Moderato poco allegretto (իտալ.) — Հանդիսավոր, փոքր-ինչ արագ տեմպ:

«ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՎՐԻԺԱՌՈՒՆԵՐ»

(էջ 270)

Տպագրվել է 1942 թ. հուլիսին, ՍԳ № 7, էջ 119 — 120:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 972:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 «Ժողովրդական վրիժառուներ», Երևան, 1942: Ռուսերենից թարգմանեց ու կազմեց Ս. Թանանյանը:

ՄԻ ՆՈՐ ՎԵՂ

(էջ 272)

Տպագրվել է 1942 թ. սեպտեմբերին, ՍԳ № 9, էջ 132 — 135:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 969:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 Անահիտ Սահինյան, Վայելը, Երևան, 1942:

ՀԱՅ ՀԵՐՈՍԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՈՐԴԸ

(էջ 280)

Տպագրվել է 1943 թ. հունվարին, ՍԳ № 1, էջ 62 — 66:

Ինքնագրերը պահվում են ԳԱԹ ԴՖ № 1059 — 1062 և 1090:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 Նկատի ունի Յուզեֆ Թորոֆգովսկու «Հայաստանի և Եվրոպայի ճարտարապետությունը» երկիատոր աշխատությունը (1918 թ.):

ԳԻ ԴԸ ՄՈՊԱՍԱՆ — «ՄԱԴՄՈՒԱԶԵԼ ՖԻՖԻ»
(էջ 288)

Տպագրվել է 1943 թ. հունվարին, ՍԳ № 1, էջ 102 — 103:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 970:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 Գի Դը Մոպասան, «Մադմուազել ֆիֆի», Երևան, 1943, կազմեց և թարգմանեց Վ. Թերզիբաշյանը, Նկարչական ձևավորումը Լ. Գ. Գենչի:

ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՆԱԿԸ ԵՎ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՆ
(էջ 291)

Գրված է Կարմիր բանակի կազմակերպման 25-րդ տարեդարձի կապակցությամբ, որը նշվել է 1943 թ. փետրվարի 23-ին (կազմակերպման օրը 18 փետրվարի, 1918 թ.):

1 Դեմիրճյանի և Ն. Զարյանի այցելության օրը Նովիկով-Պրիբոյին մեզ ստույգ հայտնի չէ: Հավանաբար այցելությունը տեղի է ունեցել 1941 թ. մայիսին, Մոսկվայում հայ գրականության տասնօրյակի օրերին:

ՎԱՀԱՆ ՄԻՐԱՔՅԱՆ
(էջ 295)

Գրված է Վահան Միրաքյանի մահվան առաջին տարելիցի կապակցությամբ:

Տպագրվել է 1943 թ. մարտին, ՍԳ № 3, էջ 126 — 127:

1 Այս մասին Վ. Միրաքյանը հուշերում գրում է. «Երբ ամբողջ պոեմի ընթերցանությունը վերջացրի, Հովհաննեսը ձեռքն առավ պոեմս և տետրի առաջին լուսանցքում գրեց.

Սիրեցի, Կոնո, ջո անուշ երգը,

Թող աստված օրինի Գուգարքի բերքը»:

(Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, էջ 317):

«Լալվարի որսը» պոեմի ինքնագիրը, Թումանյանի մակագրությամբ պահվում է ԳԱԹ Վ. Միրաքյանի ֆոնդ, № 7:

ՎԱՐԴԱՆԱՆՅ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ
(էջ 298)

Տպագրվել է 1943 թ. մարտ-մայիս ամիսներին, ՍԳ № 3 և №4 — 5:

Ինքնագրի զանազան հատվածներն ու որոշ գրառումներ պահվում են ԳԱԹ ԴՖ № 877 — 981 և լրացուցիչ նյութերի № 137 — 138:

Արտատպվում է ՍԳ-ից:

1 ՍԳ-ում՝ «հայրերին», որ ակնհայտ վրիպակ է:

2 ՍԳ-ում՝ «Վռամ Շապուհ»:

3 Ազատ թարգմանությամբ բերում է Ղազար Փարպեցու տողերը: Բնագիրը հետևյալն է. «Վասն զի դուք ինքնին գիտեք և ամենայն Արիք՝ զաշխարհն Հայոց, թե որպէս մեծ է և պիտանի, և մօտ և սահմանակից է կայսեր իշխանութեան, և զօրէնս և պաշտօն զնոյն ունի, զի կայսր զիշխանութիւնն նոցա ունի: Եւ եթէ և մերոց օրինաց ընտանեցուցանէք զնոսա, և ընդելնուն, և կարեն ճանաչել, եթէ ցայժմ մոլորեալք էին, և արդ ի ճանապարհ երկեսցեն՝ այնուհետև զձեզ սիրեն և զԱրեաց աշխարհս, և ի կայսերէ և յօրինաց նորա և յաշխարհէն մերժին և հեռանան ի բաց: Եւ լինի այնուհետև աշխարհն ընդ մեր սերտ սիրով և միաբանութեամբ: Եւ յօրժամ Հայք սերտին մեր լինին Վիրք և Աղուանք այնուհետև մեր իսկ են»: («Ղազարայ Փարպեցոյ Պատմութիւն Հայոց և թուրք առ Վահան Մամիկոնեան», աշխատությամբ Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Մախաւայան, Տփլիս, 1904, էջ 42 — 43):

4 Ազատ թարգմանությամբ բերում է Եղիշէի տողերը: Բնագիրը տէս «Եղիշէի Վասն վարդանանց և Հայոց պատերազմին», Երևան, 1957, էջ 9: ՍԳ-ում սպրդել է մի վրիպակ, որը միանգամայն շրջում է բնագրի բովանդակությունը: Տպագրված է «էին» փխ. «չէին»: Եղիշէի բնագրում միտքը հետևյալն է. «Արքայ բաջ, աստուածն էտուն քեզ զտերութիւն և զյաղթութիւն. և ոչ ինչ կարօտին նոցա մարմնաւոր մեծութեան»: Եվ այլն:

5 Ազատ թարգմանությամբ բերում է Եղիշէի տողերը: Բնագիրը տէս հիշատակված հրատարակության էջ 10:

6 Ազատ թարգմանությամբ բերում է Եղիշէի տողերը: Բնագիրը տէս էջ 24 — 27:

7 Տէս նույն տեղում, էջ 28 — 41:

8 Ազատ թարգմանությամբ մեջ է բերում Ղազար Փարպեցու տողերը: Բնագիրը տէս հիշատակված հրատարակության էջ 77:

9 Նկատի ունի ոչ միայն այս հոդվածը, այլև «Վարդանանք» վեպը, որը, ի միջի այլոց, սկսել է տպագրվել նույն ամսագրում (տէս ՍԳ, 1943, № 4 — 5, էջ 31 — 40): Այս մասին № 3-ում ամսագրի խմբագրությունը տվել է հետևյալ ծանոթագրությունը. «Մեր հանդեսի հաջորդ համարից տպագրվելու է ընկ. Դերենիկ Դեմիրճյանի Վարդան Մամիկոնյանի և նրա ժամանակաշրջանի մասին գրված պատմավեպը «Վարդանանք» խորագրի տակ: Այդ կապակցությամբ նպատակահարմար գտանք տպագրության հանձնել ընկ. Դեմիրճյանի նույն նյութի մասին գրված ուսումնասիրությունը՝ որպէս վեպում պատկերված դեմքերի և դեպքերի և ընդհանրապէս ժամանակաշրջանի պատմագիտական լուսաբանություն» (էջ 125):

10 Այս հարցերի մասին մանրամասն տէս «Եղիշէի Վարդանանց պատմությունը» գրքի (Երևան, 1946) պրոֆեսոր-դոկտոր Ե. Տեր-Մինասյանի ներածությունը:

11 Այս մասին տէս Ա. Մ. Գարագաշյան, Քննական պատմութիւն հայոց, մասն Դ, Թիֆլիս, 1895, էջ 111 — 168:

12 Զ. Մանանդյան, Զ. Աճառյան, Հայոց նոր վկաներ (երկու հատորով), Վաղարշապատ, 1902 և 1903:

13 Նկատի ունի «Линия ошивок» (О камерном театре) հոդվածը (տէս «Правда», 1936, № 294): Նույն հարցի մասին «Правда» հոդված է տպագրել նաև № 320-ում:

14 Նկատի ունի Ն. Յա. Մառի «Ани» աշխատությունը, Երևան, 1939:

15 Նկատի ունի հատկապէս Ծ. Էնգելսի նամակը Մ. Հարկինսին, որտեղ Էնգելսը մեկնաբանում է Բալզակի ռեալիզմի սոցիոլոգիական արժեքը:

16 Նկատի ունի Վ. Ի. Լենինի «Տոլստոյը որպէս ռուսական հեղափոխության հայելին» հոդվածը:

17 «Հայրենական մեծ պատերազմ» — Նկատի ունի 451 թ. հայերի պատերազմը պարսից դեմ:

- 18 Այս մասին մանրամասն տես Ե. Տեր-Մինասյանի վերը հիշատակված ներածությունը:
- 19 «Մի այլ առիթով թերևս հանդես գանք» — Որքան մեզ հայտնի է հետազայում Դեմիրճյանը հանդես չի եկել Վարդանանց պատերազմի պատմական աղբյուրներին վերաբերող որևէ ընդարձակ հոդվածով:
- 20 438 — 458 — Հազկերտ Բ-ի թագավորության տարիներն են:
- 21 Տես «Սեբեոսի եպիսկոպոսի պատմութիւն», Երևան, 1939, էջ 24:
- 22 Նկատի ունի Բաբգեն Կյուլիսերյանի «Եղիշե. քննական ուսումնասիրություն» աշխատությունը, Վիեննա, 1909:
- 23 Նկատի ունի Ն. Ակինյանի «Եղիշե վարդապետ և յուր պատմությունն» ուսումնասիրությունը, Կ. Ա. Վիեննա, 1932, Կ. Բ. Վիեննա, 1937:
- 24 Տես Եղիշե, էջ 27:
- 25 Նույն տեղում, էջ 100 — 101:
- 26 Նույն տեղում, էջ 65:
- 27 Նույն տեղում: ՍԳ-ում քաղվածքի մեջ սպրդել են վրիպակներ («մոգերն» փխ. «մոգպետն» և «Ահա» փխ. «Ապա»):
- 28 Նույն տեղում, էջ 80:
- 29 Նույն տեղում, ՍԳ-ում քաղվածքի մեջ սպրդել է վրիպակ («փախեալ» փխ. «փախեալ»):
- 30 Նույն տեղում: ՍԳ-ում տեղ են գտել վրիպակներ («երես» փխ. «երիս», «արիւք» փխ. «արդկք», «գործեցին» փխ. «գործիցեն», «կացցէ» փխ. «կայցէ»):
- 31 Նույն տեղում, էջ 115: Հարմար գտանք մեջ բերել Դեմիրճյանի բաց թողած բառերը:
- 32 Նույն տեղում, էջ 115 — 116:
- 33 Նույն տեղում, էջ 116:
- 34 Նույն տեղում, էջ 117:
- 35 Նույն տեղում: ՍԳ-ում տեղ են գտել վրիպակներ («փակեալ» փխ. «քակեալ» և «մեծամոտ» փխ. «մեծամուր»):
- 36 Նույն տեղում, էջ 117 — 118: ՍԳ-ում տեղ են գտել վրիպակներ («փակեալ» փխ. «քակեալ» և «անտեն» փխ. «անդեն»):
- 37 Նույն տեղում, էջ 118:
- 38 Տես Փարպեցի, էջ 72:
- 39 Տես Եղիշե, էջ 119:
- 40 ՍԳ-ում «կանգնում», որը վրիպակ է:
- 41 Նկատի ունի Վահան Մամիկոնյանի ղեկավարած ապստամբությունը պարսից տիրակալության դեմ (481 — 484 թթ.):
- 42 484 թ. վերջերին պարսից Վաղարշ արքայի դեսպանը Հայաստան գալով բանակցություններ սկսեց հայ նախարարների և առաջին հերթին Վահան Մամիկոնյանի հետ: Բանակցություններն ավարտվեցին մի պայմանագրով, որը կնքվեց Նվարսակ գյուղում (այժմյան Նիսսակ գյուղը Իրանի Խոյ քաղաքի մոտ):
- 43 Ղազար Փարպեցու տողերը մեջ է բերում ազատ թարգմանությամբ: Բնագիրը տես Փարպեցի, էջ 161 — 162:
- 44 Այստեղ ավարտվում է հոդվածի առաջին մասը (ՍԳ № 3, էջ 109 — 125): Երկրորդ մասը (ՍԳ № 4 — 5, էջ 82 — 91) բացի «Վարդանանց պատերազմը» վերնագրից ունի նաև «Վարդանանց պատերազմը և նրանց մղած ճակատամարտերը» ենթավերնագիրը:
- 45 Նկատի ունի Կառլ Կլաուզեվիցի «Պատերազմի մասին» աշխատության մեջ արտահայտված կարծիքները:

- 46 Տեն № 25 ծանոթագրությունը:
 47 Տեն Փարպեցի, էջ 70:
 48 Լույն տեղում, էջ 72:
 49 Տեն Եղիշե, էջ 104:
 50 Տեն Փարպեցի, էջ 69:
 51 Լույն տեղում:
 52 Լույն տեղում:
 53 ԱԳ-ում տպագրված է «Փափագ և Առավելյան», Վրիպակ է. Փափագ Առավելյանը մի մարդ է:
 54 Տեն Փարպեցի, էջ 72:

ԳՐԱԿԱՆ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱ
 (էջ 351)

Տպագրվել է 1944 թ. դեկտեմբերի 10-ին, ԳԹ № 1:

1 Պատերազմական տարիների ընդհատումից հետո «Գրական թերթն» սկսեց վերահրատարակվել 1944 թ. դեկտեմբերին (տեն «Առվետահայ գրականության տարեգրություն», Երևան, 1957, էջ 478):

ՆՈՐ ԷՊՈՒԱ, ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
 (էջ 355)

Տպագրվել է 1944 թ. դեկտեմբերի 20-ին, ԳԹ № 2:

ՄԵԾ ԿՈՐՈՒՍՏ
 (էջ 360)

Գրված է Ա. Ն. Տոլստոյի մահվան կապակցությամբ, որը տեղի է ունեցել 1945 թ. փետրվարի 23-ին:

Տպագրվել է 1945 թ. փետրվարի 28-ին, ԳԹ № 6:

1 1942 թ. նոյեմբերի 2-ին հրապարակվեց ՍՍՀՄ ժողկոմխորհի որոշումը գերմանա-ֆաշիստական զավթիչների և նրանց գործընկերների շահատակությունները քննող ա/ տակարգ հանձնաժողով ստեղծելու մասին: Հանձնաժողովի նախագահ նշանակվեց Ն. Մ. Շվերնիկը: Ալեքսեյ Տոլստոյը հանձնաժողովի անդամ էր և, ինչպես հանձնաժողովի մյուս անդամները, անձամբ հետազոտական մեծ աշխատանք է կատարել հավաքելով ու լուսաբանելով բազմաթիվ փաստեր, որոնք հետագայում օգտագործվեցին պատերազմի զլխավոր հանցագործների նյութներգայան դատավարության ժամանակ (մանրամասն տես Ю. А. Крестинский, А. Н. Толстой, Жизнь и творчество. Изд. АН СССР, М., 1960, с. 299 — 300):

ՍԻՐԵԼԻ ԳԵՂԱՍ ՍԱՐՅԱՆԻՆ
(էջ 361)

Գրված է Գեղամ Սարյանի գրական գործունեության 25-ամյակի կապակցությամբ, որը նշվել է 1945 թ. մարտի 5-ին, ՀՍՍՀ Գրողների միության դահլիճում: Հանդիսավոր երեկոյին Դեմիրճյանը հանդես է եկել այս ողջունի խոսքով:

Տպագրվել է 1945 թ. մարտի 10-ին, ԳԹ № 7:

1 Գ. Սարյանը Թավրիզից Հայաստան է տեղափոխվել 1922 թ. հուլիսին և մինչև 1926 թ. ապրել է Լենինականում:

ՀՈՐԵԼՅԱՐԻ ԽՈՍՔԸ
(էջ 362)

Տպագրվել է 1945 թ. մայիսի 1-ին, ԳԹ № 12:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 982:

Արտատպվում է ԳԹ-ից:

1 Դեմիրճյանի գրական գործունեության 50-ամյակը տոնվել է 1945 թ. ապրիլի վերջին: Ապրիլի 24-ին ՀՍՍՀ Գրողների միության դահլիճում տեղի է ունեցել երեկո՝ նվիրված նրա դրամատուրգիային: 26-ին Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնի դահլիճում տեղի է ունեցել հանդիսավոր երեկո, որին բացի Հայաստանի գրական հասարակայնության ներկայացուցիչներից մասնակցել են նաև արտասահմանից և Միության տարբեր վայրերից ժամանած հյուրեր: Դեմիրճյանի կյանքի և ստեղծագործության մասին զեկուցումով հանդես է եկել էդ. Թովչյանը: Հորեյարին ողջունել են Վ. Համբարձումյանը, Գ. Զանիբեկյանը, Ս. Հարությունյանը, Ա. Ավետիսյանը, Ա. Հայ-Արտյանը և Հ. Հովհաննիսյանը: Պատասխան խոսքով հանդես է եկել հորեյարը: Սա հենց Դեմիրճյանի պատասխան խոսքն է:

2 Սա զինվորական կանոնադրությամբ ընդունված խոսք է, որ արտասանում է զինվորը, երբ հրամանատարությունը շնորհակալություն է հայտնում օրինակելի ծառայության համար:

ՏԱԴԱՎԷՑ ՈՃԻՐՆԵՐԻ ՄԻՋՆԱԲԵՐԴԸ
(էջ 365)

Գրված է Բեռլինի անկման կապակցությամբ, որը տեղի է ունեցել 1945 թ. մայիսի 2-ին, երբ Բեռլոռուսական առաջին և Ուկրաինական առաջին ռազմաճակատների զորքերը Սովետական Միության մարշալներ Ժուկովի և Կոնևի հրամանատարությամբ գրավեցին Գերմանիայի մայրաքաղաքը:

Տպագրվել է 1945 թ. մայիսի 3-ին, ՍՀ № 86:

ԱՐԴԱՐՈՒԹՅԱՆ ՉԱՅՆԸ
(էջ 365)

Տպագրվել է 1945 թ. հունիսի 15-ին, ՍՀ № 119:

Այս ելույթով Դեմիրճյանն արձագանքել է «Ամերիկայի հայ ազգային խորհրդի» ղեկավարացիային, որը տպագրված է թերթի նախորդ (13 հունիսի, № 118) համարում:

1 «Ամերիկայի հայ ազգային խորհրդի» մեջ մտել են ամերիկահայ բոլոր խմբավորումներն ու կազմակերպությունները, բացի դաշնակցականներից:

2 Խորհրդի նիստը տեղի է ունեցել 1945 թ. հունիսի 8-ին, Սան-Ֆրանցիսկոյում:

3 Մեքսերոմը՝ դեկլարացիայից:

4 1920 թ. օգոստոսի 10-ին Ֆրանսիայի Սևր քաղաքում (Փարիզից ոչ հեռու) Անտանտի պետությունների և Թուրքիայի միջև կնքվեց հաշտության պայմանագիր, որի 6-րդ հոդվածի 88 — 93-րդ կետերի համաձայն նախատեսվում էր Էրզրումի, Տրապիզոնի, Վանի, Բիթլիսի վիլայեթների սահմաններում ստեղծել անկախ Հայաստան: Ապագա այդ պետության սահմանները պետք է որոշեր ԱՄՆ-ի պրեզիդենտ Վիլսոնը:

ԻՄԱՍՏՈՒՆ ԿՅԱՆՔ

(էջ 367)

Գրված է Ավ. Իսահակյանի ծննդյան 70-ամյակի կապակցությամբ, որը տոնվել է 1945 թ. հուլիսի 30-ին Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնի դահլիճում:

Տպագրվել է տոնակատարության նախօրյակին, 1945 թ. հուլիսի 28-ին, ՍՀ № 152:

ՀԱՅՐԵՆԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(էջ 371)

Տպագրվել է 1946 թ. հունվարի 20-ին, ԳԹ № 2:

ԻՆՉԻ ՎՐԱ ԵՄ ԱՇԽԱՏՈՒՄ

(էջ 375)

Տպագրվել է 1946 թ. սեպտեմբերի 10-ին, ԳԹ № 10:

1 Տե՛ս «Վարդանանց պատերազմը» հոդվածի № 12 ծանոթագրությունը:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՕՐԵՐԻՆ

(էջ 377)

Այն զեկուցումն է, որ Դեմիրճյանը կարդացել է Հայաստանի սովետական գրողների 2-րդ համագումարում, 1946 թ. սեպտեմբերի 26-ին:

Տպագրվել է 1946 թ. հոկտեմբերի 17-ին ԳԹ № 29 և նույն ամսին անփոփոխ ՍԳԱ № 9 — 10, էջ 186 — 198:

Ինքնագիրը պահվում է ԳԱԹ ԴՖ № 983:

Արտատպվում է ՍԳԱ-ից:

1 Այդ ժամանակ Ա. Մնացականյանը զբաղվում էր Հայրենական պատերազմի տարիներին հրատարակված ռազմաճակատային հայկական թերթերով: Հետագայում նա մի քանի հոդվածներ տպագրեց, այդ թվում «Հայ զինվորական մամուլը Հայրենական պատերազմում 1941 — 1945 թթ.» (ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1947, № 1):

Համանման հարցերով էր զբաղվում նաև Ա. Մալխասյանը, որը հետագայում հրատարակեց «Հայ գեներալներ և Սովետական Միության հերոսներ» ալբոմը (Երևան, 1947 և 1948):

2 Այստեղ և հետագայում ինչպես առանձին հեղինակների մի քանի ստեղծագործություններին, այնպես էլ Հայրենական պատերազմի տարիների ողջ գրական պրոցեսի զնահատումներում Ղեմիրճյանը հիմնականում իրավացի լինելով, մասնավորումներում երբեմն տուրք է տալիս ժամանակի գրաքննադատության ծայրահեղ կարծիքներին: Սակայն կարելի է ասել, որ այդ վրիպումները չեն նսեմացնում զեկուցում-հոդվածը, որը փաստորեն առաջին ընդհանրական խոսքն է Հայրենական պատերազմի տարիների հայ գրականության մասին:

3 Խոսքը «Իսրայել Օրի» վեպի մասին է, որի վրա Արագին աշխատել է Հայրենական պատերազմի տարիներին: Վեպի առաջին մասը տպագրվել է առանձին գրքով, 1959 թ.:

4 Նկատի ունի «Գիշերային ծիածան» գիտաֆանտաստիկ վիպակը (Երևան, 1942):

5 Նկատի ունի «Հետևակայինի երգը» բանաստեղծությունը (տե՛ս «Լորք», Երևան, 1946, էջ 15):

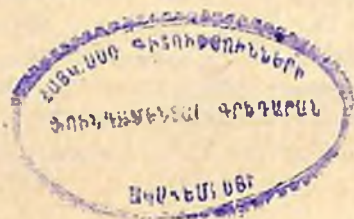
6 Նկատի ունի «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունը (տե՛ս «Լորք», էջ 11 — 12):

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հարություն Մելքումյան	7
Գործ և ոչ խոսք	11
Իսահակ Ալիխանյան	13
Կոնսերվատորիայի առաջին կոնցերտի առթիվ	15
Թուրքական ներկայացումներ	17
Հերոսական սիմֆոնիա	19
Ե. Չուբար «Ջրանցքներ», «Նոր ակոսի» գրադարան, № 7	22
Մ. Աղամյանի «Ազգային երաժշտությունը» հոդվածի առթիվ	26
Ա. Ս. Պուշկինի մահվան 90-ամյակի առթիվ	31
Գիտության և արվեստի ինստիտուտի գրական-գեղարվեստական բաժինը	35
<Իմ գրական զբաղմունքները>	38
Անդրկովկասյան գրականության կապը	38
Մեր այցը Վրաստանի և Ադրբեջանի կարմիր բանակայիններին	41
Անձնվեր մարդը	46
Մի քանի խնդիրների մասին	47
Կոմիտասի ժողովրդական երգերի երեկոն	
Խորհուրդներ սկսնակ գրողներին	56
Դիսկուսիա մեր արդի պոեզիայի շուրջը	60
Նամակ խմբագրության	62
Հր. Բոգանյանի համերգը	64
Թեմատիկայի խնդիրը	65
Ով կարող է լինել Խորհրդային Վրոդների միության անդամ	69
Մեր դրամատուրգիայի խնդիրներից	72
Ինչ խնդիրներ էին զբաղեցնում ինձ «Ֆոսֆորային շողը» գրելիս	77
Թումանյանի ստեղծագործության մի բնորոշ կողմը	79
Խորհրդային դրամատուրգիայի խնդիրները	83
Դրամատուրգիայի մասին	92
Ռիթմը պրոզայի մեջ	93
Դրամատուրգիա	97
Նոր ժանրի մասին	104
Կոչումը պարտավորում է	109
Իրականություն և գրականություն	111

114	Արտիստիկական մեթոդներ
116	Լեզուի զարգացումը
119	Պատկերասրահի միջոցով
122	Հարցազրույցի միջոցով
123	Պատկերասրահի միջոցով
131	Պատկերասրահի միջոցով
132	Պատկերասրահի միջոցով
134	Պատկերասրահի միջոցով
135	Պատկերասրահի միջոցով
137	Պատկերասրահի միջոցով
138	Պատկերասրահի միջոցով
141	Պատկերասրահի միջոցով
142	Պատկերասրահի միջոցով
146	Պատկերասրահի միջոցով
148	Պատկերասրահի միջոցով
153	Պատկերասրահի միջոցով
159	Պատկերասրահի միջոցով
162	Պատկերասրահի միջոցով
169	Պատկերասրահի միջոցով
173	Պատկերասրահի միջոցով
174	Պատկերասրահի միջոցով
178	Պատկերասրահի միջոցով
180	Պատկերասրահի միջոցով
184	Պատկերասրահի միջոցով
191	Պատկերասրահի միջոցով
198	Պատկերասրահի միջոցով
203	Պատկերասրահի միջոցով
209	Պատկերասրահի միջոցով
211	Պատկերասրահի միջոցով
221	Պատկերասրահի միջոցով
224	Պատկերասրահի միջոցով
238	Պատկերասրահի միջոցով
240	Պատկերասրահի միջոցով
243	Պատկերասրահի միջոցով
250	Պատկերասրահի միջոցով
253	Պատկերասրահի միջոցով
255	Պատկերասրահի միջոցով
256	Պատկերասրահի միջոցով
259	Պատկերասրահի միջոցով
262	Պատկերասրահի միջոցով
268	Պատկերասրահի միջոցով
270	Պատկերասրահի միջոցով
272	Պատկերասրահի միջոցով
280	Պատկերասրահի միջոցով

Գի դը Մոպասան — «Մադմուազել Ֆիֆի»	288
Կարմիր բանակը և կուլտուրան	291
Վահան Միրաքյան	295
Վարդանանց պատերազմը	298
Գրական կուլտուրա	351
Նոր էպոխա, նոր գրականություն	355
Մեծ կորուստ	360
Սիրելի Գեղամ Սարյանին	361
Հոբելյարի խոսքը	362
Տապալվեց ոճիրների միջնաբերդը	365
Արդարության ձայնը	365
Իմաստուն կյանք	367
Հայրենի գրականություն	371
Ինչի վրա եմ աշխատում	375
Հայ գրականությունը Հայրենական պատերազմի օրերին	377
Ծանոթագրություններ	395



ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄՈՒՃՅԱՆ
ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
Հատոր XII

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. Վ. Հովակիմյան
Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Ն. Գործակալյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ռ. Խ. Պետրոսյան
Սրբագրիչ՝ Գ. Ս. Ստեփանյան

ИБ 894

Հանձնված է շարվածքի 24.06.83: Ստորագրված է տպագրության 30.01.85: ՎՖ 05133: Չափսը՝ 60x84 1/16: Թուղթ՝ № 1: Տառատեսակ «Արարատ»: Տպագրություն օֆսետ: Պայմ. 25,1 մամ., տպագր. 27,0 մամուլ: Հրատ. հաշվարկ. 24,25 մամուլ: Տպաքանակ 25 000: Հր. № 6120: Պատվեր՝ 2038: Գինը՝ 2ռ. 25 կոպ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյանի պ. 24 գ:

Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

Հայկական ՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի գունավոր տպագրության տպարան, Երևան — 82, Աղմիրալ Խակովի պող. 48:

Типография цветной печати Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ереван — 82, пр. Адмирала Исакова, 48.

A $\frac{\pi}{71962}$