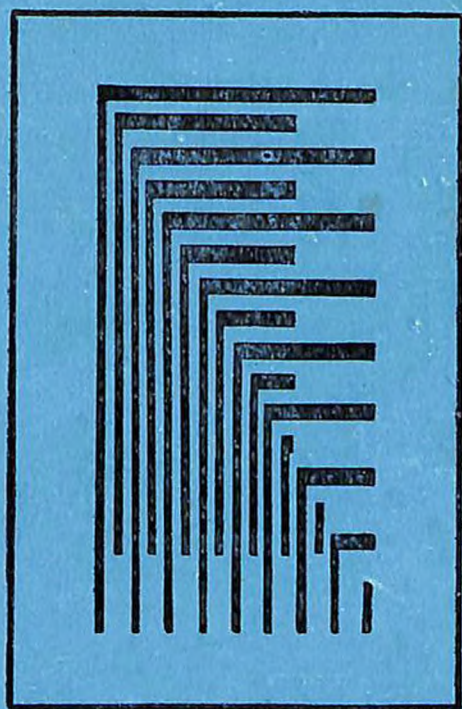
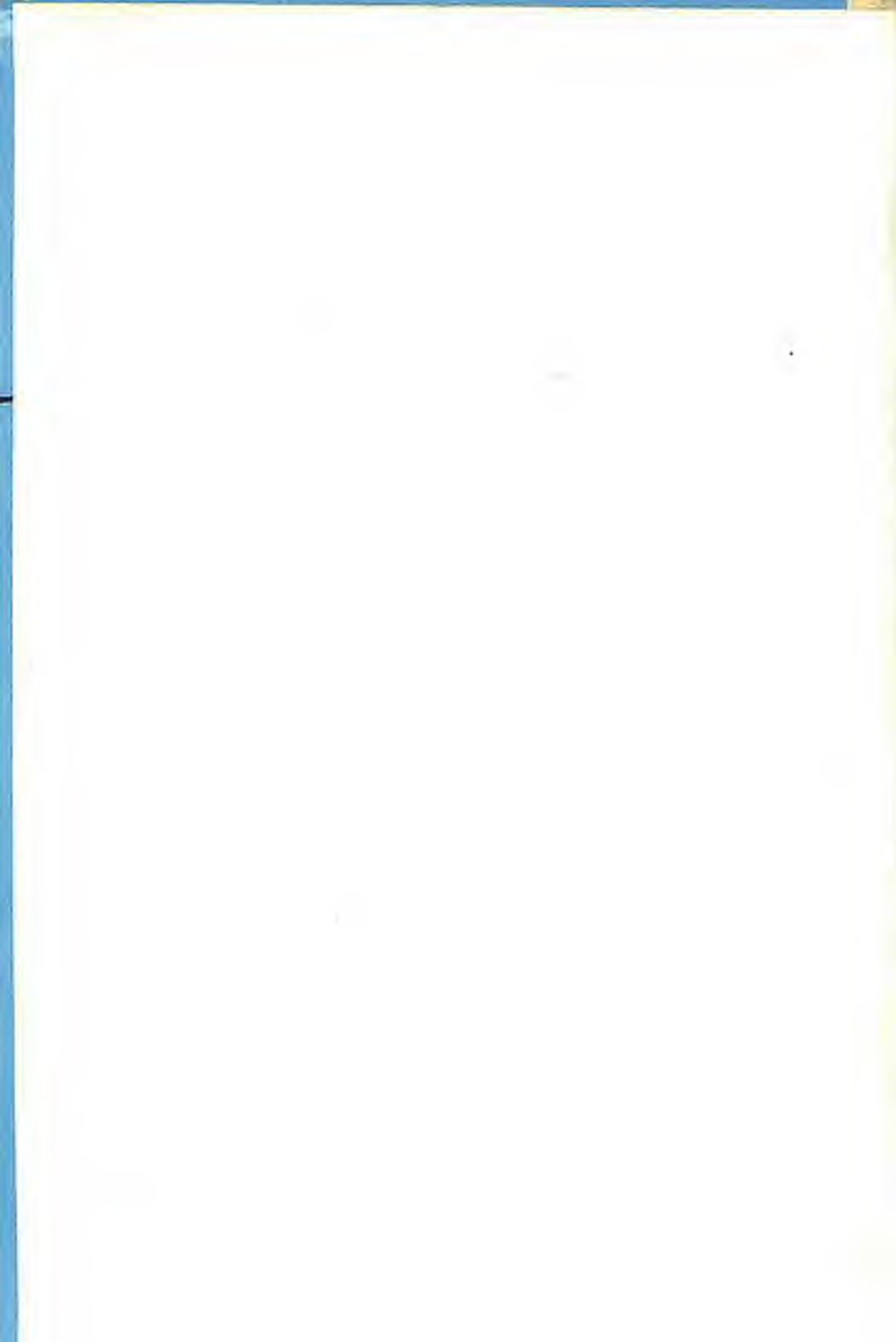


ՔՆՆԱՌԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԳԻՐ



1985





Խմբագիր՝ Դ. Վ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

Խ մ բ ա գ ր ա կ ա ն կ ա գ մ՝

Ադալյան Ն. Մ., Աղաբաբյան Ս. Բ., Գաբրիելյան Վ. Ա.,
Գրիգորյան Ա. Պ., Դանիելյան Կ. Ա., Մկրտչյան Լ. Մ.,
Մնացականյան Վ. Մ., Պետրոսյան Վ. Հ., Զրբաշյան Է. Մ.,
Սարինյան Ս. Ն., Ֆելեքյան Հ. Հ.

Ք 726 Քննադատական տարեգիրք. // *Խմբ.՝ Դ. Վ. Գասպարյան*. — Եր.: Սովետ. գրող, 1985. 284 էջ.

Տարեգիրք՝ պարբերական հրատարակությամբ, որի մեջ լուսաբանվում են ընթացիկ գրականության հարցեր, քննվում հայ և միութենական գեղարվեստական շարժման արդիական նշանակություն ունեցող բազմապիսի խնդիրներ:

4603010000 (355)

ԳՄԴ 83.3.Հ 83.3 (2)

Ք-----85 «Տ»

705 (01) 85

«ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԳՐՔԻ» ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

(Խմբագրության կողմից)

Գրական քննադատությունն անփոխարինելի դեր ունի ժամանակակից գրական-գեղարվեստական շարժման մեջ: Լինելով գրական գործի անբաժանելի մասը, այն միաժամանակ առանձնահատուկ նշանակություն ունի ընթացիկ գեղարվեստական գրականությունը ըստ ամենայնի ուսումնասիրելու ուղղությամբ: Քննադատությանն է վերապահված այն դժվարին և պատասխանատու գործը, որն առնչվում է գրական չափանիշների պահպանմանը, գաղափարական-գեղագիտական հստակ ուղեցիշերի ստեղծմանը, գրական վարպետության հարցերի քննությանը, գեղարվեստական զարգացման օրինաչափությունների հայտնաբերմանը, ընթացիկ գրականության և գրականության պատմության ժառանգորդական կապերի պարզաբանմանը: Գրական քննադատության կարևորագույն դերը մնում է ճշմարիտ արժեքների պաշտպանությունը, դրանց նշանակության ընդգծումը ընթացիկ գեղարվեստական զարգացման մեջ, ինչպես նաև ամփոփել պայքարը գրականության անվան տակ հանդես եկող միջակության ու գրամոլության դեմ:

Այս հարցերի վերաբերյալ ՍՍՀՄ կոմկուսի Կենտկոմը 1972 թ. հունվարին ընդունեց կարևոր մի որոշում՝ «Գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին», որ արժարժված էին ընթացիկ քննադատության առաջնահերթ խնդիրները: Եվ ահա, դրան ի պատասխան, հրատարակվում

է «Գրական քննադատություն» տարեգիրքը, որի անհրաժեշտությունը զգացվում էր վաղուց:

Տարեգիրքը հրատարակում է «Սովետական գրող» հրատարակչությունը Հայաստանի գրողների միության և Հայկական ՍՍՀ ԳՍ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հետ համատեղ:

Հանդեսում լուսաբանվելու են ժամանակակից գրական-գեղարվեստական շարժման, ընթացիկ գրականության տեսական ու մեթոդաբանական հարցերը: Հոդվածներում և ուսումնասիրություններում արծարծվելու են գրականության և քննադատության տեսության, գաղափարական-գեղագիտական առանձնահատկությունների, գրական վարպետության, գրողի ստեղծագործական աշխատանքի փորձի հետ առնչվող բազմապիսի խնդիրներ: Ուշադրության և քննարկման արժանի է պիտի լինի թե ժամանակակից հայ գրականությունն ամբողջությամբ՝ իր սովետահայ և սիլյուրքահայ հատվածներով, և թե միութենական ու համաշխարհային գրականության փորձը: Ժամանակակից գրականության հարցերը լուսաբանելու առաջնահերթ նպատակադրման հետ մեկտեղ տարեգրքի էջերում պիտի արծարծվեն նաև բազմադարյա հայ գրականության, ընդհանրապես համաշխարհային դասական գրականության, կենսունակ ալիանդություններին առնչվող հարցեր, որոնց հիմնական շեշտադրումը պիտի լինի դասական ժառանգության արդիական հնչեղության բացահայտումը:

Ի ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ

«Երգը երկրից է աճում և ոչ թե բա-
ռերից կամ ձայներից»:

Ե. ՉԱՐԵՆՑ

Պոեզիան ազգային ինքնագիտակցության բարձրագույն արտահայտություն է: Ոչ թե մանրանյութ գեղգեղանքը, այլ ժամանակի մարդկային հոգեբանության խոր ներշնչանքով արտահայտվող պոեզիան: Դրանով է բացատրվում հասարակական լայն հետաքրքրությունը պոեզիայի ճակատագրով:

Թեև զրական ասուլիսներում հոլովվում են բովանդակու-
թյան և ձևակառուցվածքների ամենաբաղմաղան եղրեր, սա-
կայն խոսակցությունների առանցքային հարցը միշտ էլ եղել
է և պետք է լինի բանաստեղծական մտածողության զարգաց-
ման մտահոգությունը, որն ունի նաև զրականագիտական կա-
յուն խորագիր՝ «... ի՞նչ պետք է լինի արդի բանաստեղծու-
թյունը»:

«Արդին» (սրա հոմանիշն է «ժամանակակիցը») և «բանաս-
տեղծությունը», գրվելով կողք կողքի, հուշում են ամենաէա-
կան օրինաչափությունը. այն, որ պոեզիան, ժամանակի հա-
սարակական դինամիկային համապատասխան, պարտավոր է
մշտապես վերաթարմացնել իր դիմանկարը, պարտավոր է
գտնվել նորացման՝ զարգացման, անկասելի ընթացքի մեջ:

Սա անառարկելի օրենք է և լիճհիլ այս օրենքի դեմ, նշա-
նակում է, արդարև, ուշանալ առաջադիմությունից և հայտ-
նելիլ աղանդավորական ծուղակների մեջ:

Միայն թե...

Միայն թե անհրաժեշտ է հասակորեն կողմնորոշվել «նորացում» (կամ՝ «նորարարություն») հասկացության էությունը սահմանելիս, — ավելորդ միգամածություններով և տերմինաբանական բառախճճանքներով չբացատրել երևույթը:

Իսկ զրական կենցաղում ինչքա՞ն-ինչքա՞ն առատ են խճճանքներն ու «մոլորյալ» մտքերը, որոնց հովանու տակ փորձում է «անցաթուղթ» և քարտեզային զրանցում ձեռք բերել հակապոեզիան՝ սրա անհամար տարբերակներով: Այն էլ զրական կյանքի խորթ ու անախորժ սպառնալիքով, իբրև թե... «նորն է գալիս»: «Նոր» կոչվածը, — վկայում է առհասարակ գեղարվեստի պատմությունը, — բնավ էլ հասակային-սեռեղային հասկացություն չէ, ինչպես ենթադրում են բավարար գիտապաշարով զինված, բայց ժառանգած արյան մեջ պոեզիայի կենդանի շունչը՝ «գեները», չկրող «նորի» համբավաբերները... «Յուրաքանչյուր լավ բանաստեղծություն ինքնին նոր է», — ասել է Հ. Սահյանը: Միանգամայն ստույգ բացատրություն, որ վերաբերում է նաև ժամանակակից ամենահասակալոր, իսկ զգացողություններով թերևս ամենանոր բանաստեղծին՝ Համո Սահյանին: Իր բանաստեղծություններում Սահյանը ո՛չ միջուկ է ճեղքում, ո՛չ հրաշագործ տեխնիկայի նշաններ է մոծում, և ոչ էլ բարդ-բարդ փիլիսոփայական խնդիրներ է բանաձևում: Նա բառուբանի համաձայնություններով, պարզ ու անշուք, հասարակ ու սովորական պատումով նվաճում է Տվարդովսկու հղած «ճանաչման հրքճվանքի» գեղագիտությունը, այսինքն իր նյութի, իր աշխարհի բանաստեղծականությունը:

Իսկ բանաստեղծականության անփոխարինելի պայմաններն են, մեկ՝ հոգեկանությունը, մեկ էլ հոգեկան թրթիռների ու շարժումների հարուցած երգային տաբեֆը՝ այս հասկացության ոչ թե մեղեդիականության ըմբռնումով, այլ՝ բովանդակության ոգեշնչվածության ու խորության:

Այգալիսի նմուշներ կարելի է բերել Ս. Կապուտիկյանի «Ձմեռ է գալիս», Հ. Հովհաննիսյանի «Իրիկնային դողանջներ», Մ. Մարգարյանի, Ռ. Դավոյանի, Լ. Դուրյանի, նաև կրտսերների ժողովածուներից:

Երկու պայմանների՝ հոգեկանության ու երգային տաբեֆի համապրման հրաշալի օրինակներ են Վ. Դավթյանի նոր բա-

նաստեղծությունները, մասնավորապես «Գրիգոր Նարեկացու հետ» և «Տենդ» տեսլապոեմները, առաջինը՝ ալգային պատմության ու ոգու խորունկ թափանցումներով, երկրորդը՝ անհատական կենսագրության զիգլագների բացահայտումներով:

Բանաստեղծական մտածողության զարգացումը ենթադրում է, իհարկե, առարկաների նոր եղբերի թափանցումներ, ձևակառուցվածքային նոր, թարմ համարժեքների հայտնագործություններ: Բոլոր դեպքերում, սակայն, զարգացմանը մասնակցություն է բերելու հոգեկան կենդանի թրթիոր, այն, ինչ կոչվում է «աստվածային ներշնչանք»: Հիշենք Հ. Թումանյանի բազմաթիվ պատվիրաններից մեկը. «Արվեստի վարպետությունը կամ ձևի կատարելությունը փեշակ է, սեխնիկան է, արտաքինն է, հին լեզվով ասենք՝ մարդկայինն է, էսկանը ստեղծագործական ներքին կարողությունն է, կենդանի ու հղոր շունչն է, դարձյալ հին լեզվով ասենք՝ աստվածայինն է»:

«Ես երգով եմ հրեղեն, հողեղեն եմ առանց երգ», — գրել է Հ. Շիրազը: «Երգի հրեղենությունն» էլ Հ. Շիրազի բանաստեղծական ներշնչանքները բարձրացրեց համաժողովրդականության աստիճանի:

Տարածված է և, դժբախտաբար, ավելի ու ավելի խորանում է այն նախապաշարմունքը, թե պոեզիան (և արվեստն առհասարակ) «փեշաֆառությամբ է», թե իր վաղեմությունը կորցրել է հուլմունքների լեզուն, թե մեր օրերում բացառապես «իմաստության բուն»՝ Միներվան է առաջնորդում մուսաներին... Բանն այն է, որ առանց մտքի երբեք չի եղել բանաստեղծություն, միտքը միշտ էլ եղել է հուլմունքների հեղեղ, պոեզիան ապրել է իբրև զգացմունքի, մտքի և կառուցվածքի հրաշալի դաշնություն: Խոսքը ոչ թե մերկապարանոց մտքերի մասին է, որոնք կամ «մետաֆորների», կամ «այլախոսության» կամ էլ «քաղաքացիականության» անվան տակ թափառում են գրքերի և մամուլի էջերում, այլ կենդանի զգացմունքներով թաթախված, ներքին էներգիա և լույս ճառագող բանաստեղծական մտքի մասին է, որի լավագույն օրինակները տվեց Պարույր Սևակը:

Ինչո՞ւ հիշեցի Սևակին:

Գրական խոսք ու զրույցների մեջ հաճախ է հիշատակվում նրա անունը, երբեմն տեղին, երբեմն՝ անտեղի: Բանաստեղ-

ժական այլևայլ «սահմանադանցություններն» ու «կանոնադանցությունները» նույն պարբերականությամբ հիմնավորվում են Սևակից քաղվածքներով, առանց խորանալու նրա ասածների (ստեղծագործության) բուն էություն մեջ: Ասում են, որ Սևակը դարձավ «բանապաշտ» («ինտելեկտուալ») հոսանքի դրոշակակիրը և մերժելով—մերժեց հուզմունքների լեզուն, այսպես ասած՝ «հոգեկան սկիզբները»:

Այնինչ, իրականում, Սևակը ուղղակի մոլեգնում էր «բանապաշտի» վերագրումի դեմ և բառացիորեն ծառանում էր «հոգեկան օտարացման» մեկնաբանների հանդեպ:

Նա, իհարկե, դնում էր բանաստեղծական մտածողության զարգացման նոր աստիճանի խնդիրը, շղթայի մեջ որոնում էր նոր օղակներ, որակային նոր արժեքներ՝ համանվագայնության, բազմաձայնության, փլվածքների տեսքով:

Սակայն Սևակը բնավ հարցականի տակ չէր վերցնում նոր որակների, այսպես ասած, «բանաստեղծականութունը», որը, լինելով նախաստեղծ հատկանիշ, հատակնիշն է նաև նորօրյա արվեստի:

Փոխվում-կերպարանափոխվում են այս կամ այն առարկայի գործառական առնչությունները աշխարհի հետ, բայց անփոփոխ է մնում նրա նախաստեղծ բնությունը՝ բանաստեղծականությունը:

Ամեն մի նոր պատմական ժամանակաշրջան, իրավամբ, իր կնիքն է դնում պատկերային կաղմության վրա, սակայն այս օրերից չի հետևում, թե պոեզիայից պետք է արտադատվի հուզական կենդանի ջիլը... Իբրև թե խաշնարածային օրերի սրնգահարություն է, հետամնաց «ֆոկլորիզմ», կենցաղագրական-աղագորական տարերք: Կարևորը ոչ թե առարկան է, այլ առարկայի հանդեպ եղած վերաբերմունքը:

Նույն Սևակը ավտոմեքենայի թափի մեջ հայտնված ձիերի «կերպարներով» արտահայտեց դարի ամենասուր ողբերգություններից մեկը, իսկ Սահյանը աշխատող եղան մոնումենտալ կերպարով արտահայտեց ամենաժամանակակից աշխարհագրացողություն: Այստեղ է ասված, որ բանաստեղծական կառուցվածքների բոլոր տարատեսակների հիմքը կեցության ցավոտ կետերի, կյանքի դրամաների շոշափումն է, այն դրամաների, որոնք պոեզիայում հրահրում են ապրումների շիկացման ուղղությունը: Հիշենք Մայակովսկու

թեալոր դարձվածքը՝ «Ես այնտեղ եմ, որտեղ ցալն է»։ Այս ճշմարտությունը չեն ցանկանում ըմբռնել «ուժի դիրքերից» պոեզիա սարքող առանձին «բանաստեղծներ»։

Ոչ միայն չեն ցանկանում ունկնդիր դառնալ առողջ բանականության ձայնին, այլև շահարկում են առանձին բարձր հասկացություններ, օրինակ, «ինտելեկտուալությունը», որի դիրքերից ձեռնոց են նետում հոգեկան-հուզական բանաստեղծությանը...

Դժբախտաբար, երևույթը ոչ միայն չի նվազում, այլև բարգավաճում է։ Ցավալին այն է, որ գրքերից, լրագրերից, ամսագրերից, եթերից անկանգ ճանապարհ է ընկել սառը, անկիրք, անհոգի, բովանդակազուրկ ոտանավորագրությունը։

Ավելի լուրջ մտահոգություն է «ոտանավորագրության» տեսական հիմնավորումը։ Սովորաբար տեսությունն ստեղծվում է փորձից հետո, այդ փորձի տվյալների հիման վրա, կոնկրետ այս դեպքում՝ պոեզիայի առձեռն նյութի վրա։ Սա քրեատոմատիական ճշմարտություն է։ Անառարկելի, անվիճելի ճշմարտություն։

Բայց... ինքնակոչ, աննշան «մեծությունները»՝ շրջանցելով օրինաչափությունը, նախածին տեսությունից՝ հրովարտակներից, մեծ-մեծ խոսքերից, մանիֆեստներից, են գնում դեպի բանաստեղծությունը, տեսությունը ծրագրում են փորձից առաջ։ Այստեղից էլ՝ բանաստեղծության «վթարների» առատությունը։

Արգարե, պաշտպանության կարիք է զգում իսկական, անկեղծ, ժամանակի քաղաքացիական սուր մտահոգություններն ու ժողովրդի հոգու նվիրական զգացմունքներն արտահայտող բանաստեղծական արվեստը...

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ՀԵՐՈՍԸ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ գրականության և քննադատության պատմությունը հիշեցնում է, որ գրողներին ու քննադատներին մշտապես հուզել են գրականության բովանդակության ու ձևի, ավանդների ու նորարարության, պատմականության ու արդիականության, հերոսի, գրականության դերի ու գրողի կոչման և ուրիշ բազմաթիվ հարցեր: Նմանօրինակ հարցերը առաջադրվել և առ այսօր առաջադրվում են ինչպես ծրագրային ու ոչ ծրագրային գեղարվեստական ստեղծագործություններում, այնպես էլ՝ գրական ասուլիսներում ու բանավեճերում: Դա գրականության ղարգացման օրինաչափ ընթացքն է:

Հայաստանի գրողների վերջին համագումարից հետո ապարեզ հանված բանաստեղծական «բերքը» բնավ էլ ոչ վարձանալիորեն բավականաչափ առատ է (տարեկան քսան զրքից ավելի ու դեռ ինչքան էլ մամուլում): Մեր խնդիրը չէ անդրադառնալ բոլոր բանաստեղծներին ու բոլոր զրքերին, առանձին-առանձին արժեքավորել դրանք (ցանկության դեպքում էլ դա կլինե՛ր անհնարին), այլ այս տարիների պոեզիան դիտարկել «քնարական հերոսը և արդիականությունը» հարցադրման դիտանկյունից, տեսնել քնարական հերոսի կապը մեր ժամանակի հետ, պոեզիայի քաղաքացիական ուղղվածությունը, կենսականությունը, պարզել ասելիքի էությունը:

Եվ ահա, գրքերին ու մամուլում հրապարակված բանաստեղծություններին ծանոթանալով, փորձելով վերանալ վիճահարույց խնդիրներից, ուղում եմ ճանաչել այսօրվա բանաստեղծության հերոսին՝ այսօրվա կյանքի մեջ: Ուղում եմ հայացքիս առաջ տեսնել նրան, նրա շրջապատը, որ կյանք է կոչվում, տեսնել նրանց՝ փոխադարձ կապի մեջ, ասել է՝

կյանքի արտացոլումը պոեզիայում, տեսնել այդ պոեզիայի ճանաչողական ու սովորեցնող, թելադրող ու դաստիարակող, ազնվացնող ու հարստացնող և ուրիշ հատկանիշները:

Ամեն ժամանակի ու ամեն ինչի մասին կարելի է գրել: Գրականության համար նախընտրվող թեմաների ու պարտադրվող շրջանակների տեսությունը վաղուց մերժվել է: Սակայն վաղուց էլ հաստատվել է, որ պոեզիայի դերի ու արժեքի գլխավոր չափանիշը նրա արդիականությունն է: Այս անվիճելի ճշմարտությունը կարող ենք հաստատել հին ու մերօրյա բազում մեծերի խոսքերով, սակայն, կարծում ենք՝ մեզ կրավարարեն թեկուզ միայն սովետահայ պոեզիայի երկու մեծերի՝ Չարենցի ու Սեակի պատգամները:

Հանճարեղ Չարենցը դեռևս «էպիկական լուսաբացում» տվեց մեր պոեզիայի գեղագիտական ծրագիրը. պատկերել կյանքը իր էպիկական մեծ առօրյայով, բազմերանգությամբ, պատկերել մեր օրերի՝ հոգով ու կենսագրությամբ զարմանալիորեն հարուստ մարդուն, իր ողջ էությունը՝ մտքով, հույզով, կրքով: Չարենցը տվեց ժամանակակից կոչվող բանաստեղծի հաջողության միակ բանալին, ընդհանրացնելով դասական պոեզիայի օրինակը. «Թե ուզում ես երգդ լսեն, ժամանակիդ շունչը դարձիր...»:

Հանրահայտ այս տողերը, որ, հիրավի, գրական բանաձևի ուժ ունեն, խորհուրդ ու պատգամ էին իր ու հետագա ժամանակների բանաստեղծներին: Ժամանակի շունչը դառնալ, օրին ու դարին նյարդերով կապվել, կյանքը լիահնչյուն սիրել ու անդավաճան մնալ քնարին: Այս պատգամները ինչո՞վ հենց մեր, այսօրվա համար չեն: Եվ մի՞թե հենց դա չէր պահանջում Չարենցի մեծ հետնորդը՝ Պարույր Սեակը, իր խորիմաստ հոգվածներում ու իր գրականության մեջ:

Նեկրասովյան հայտնի «Նախ քաղաքացի և ապա պոետ» ձևակերպումը Չարենցը հարստացնում էր՝ «Ես մարդ եմ, պոետ ու քաղաքացի» մտքով, որ նշանակում էր, թե բանաստեղծը պետք է միացնի իր երգերում մարդուն, քաղաքացուն ու պոետին՝ միասնաբար տեսնի սովորական մարդկայինն ու հասարակական-քաղաքացիականը:

«Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» (1965) խորունկ հոգվածում և «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցազրույցի (1971) պատասխանների մեջ Պ. Սեակի արտա-

հայտած խոհերն ու մտորումները պոեզիայի մասին չեն հնա-
ցել նաև այսօր: Այն պոեզիան, որի մասին խոսք է բացել
Սևակը, նաև այսօրվա պոեզիան է՝ և՛ ավագների, և՛ երի-
տասարդների, որոնց նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք
ունենր նա, ինչպես խրախուսելու, այնպես էլ «մշակելու»
առումով: Բազմաթիվ այլ պահանջների հետ, որոնք կարևոր
են առանձին-առանձին ու նաև միասնաբար, Սևակը կարևոր-
ում էր մեր նորագույն պոեզիայի քնարական հերոսի՝ «մտա-
ծող-մտավորական-իմացականությամբ լիցուն» լինելու պայ-
մանը: Սա ենթադրում է, որ այդ հերոսը, որը հաճախ նույ-
նանում է բանաստեղծի հետ, պետք է դաժի, ժամանակի,
շրջապատող կյանքի զգացողությամբ լցված լինի, ուրախու-
թյուններով ու տաղնապներով համակված, քննող ու վերլու-
ծող այդ կյանքը, իր հույզի, խոսքի, տաղնապի մեջ բացվի
ընթերցողի առաջ՝ իր ասելիքով: Բնավ էլ անկարևոր չհամա-
րելով ինչպես ասելու եղանակը և առանձնացնելով ուրվեստ-
քյունը, որպես գրողի ինքնատիպության, պատկերավոր մտա-
ծողության պայման, Սևակը կարևոր և հիմնական էր հա-
մարում ինչը, այսինքն՝ ասելիքը: Քննադատելով առանձին
երիտասարդ բանաստեղծների, որոնց գործերը վերացական
են, երբեմն ուժեղա հիշեցնող, ձևապաշտական, նա գրում էր.
«...Բայց ես ոչ մի դեպքում չեմ կարող համաձայնել, թե բա-
նաստեղծության և, առհասարակ, գրականության մեջ կա-
րևորը ինչպես-ի ծամածոություններն են, և ոչ թե ինչը, այ-
սինքն՝ ասելիքը... Եվ իմ գլխավոր հանդիմանանքը ոչ թե
ձևի արտառոցությանն է վերաբերում, այլ ասելիքի պակա-
սին: Թող գրեն անհագ, թող գրեն առանց չափի ու կշռույթի,
թող գրեն առանց մեծատառերի և առանց կետադրության,
ում խելքին ինչպես բրդում է, միայն պայմանով, բող բան
ասեն, այդ բանը լինի քաբմ և շլինի չնչին»:

Ուրեմն, բանաստեղծը պիտի ասի այնպիսի մի բան, շրջա-
պատն ու աշխարհը տեսնի այնպիսի անկյունից, որ չի առ-
վել, չի դիտվել և, ամենագլխավորը, կարևոր է, չնչին չէ:

Իսկ շրջապատի, աշխարհի, հասարակության հոգսերն ու
խնդիրները չեն կարող լինել անկարևոր, որովհետև կարևորը
հենց այն է, ինչ ընդհանուր մարդկային է, հոգս ու հուզում,
որ ուրիշինն է ու դառնում է քոնը, քոնն է, բայց կարող է
հետաքրքրել նաև ուրիշներին: Սա հենց թումանյանական՝

«սյստլիկ ևսի» սահմաններից դուրս գալու առաջադրությունն է, որ սահմանների շրջանակները չի նշում, գտնելով, որ պրանք կարող են հասնել և՛ քո եղբոր, և՛ դրացու, և՛ հարեւան ավդի, և՛ ամենահեռավոր երկրաբանի հոգսերի սահմաններին: Դա հենց այն է, ինչ հումանիզմ ենք կոչում, ինտերնացիոնալիզմ, քաղաքացիականություն: Դա հենց այն ասելիքն է, որ չնչին չի կարող լինել:

Անա և Բաղաֆացիականություն կոչվածը: «Բանաստեղծ դու կարող ես և չլինել, բայց քաղաքացի լինել պարտավոր ես», — վաղուց ասված, հայտնի խոսքեր են: Բայց եթե բանաստեղծ ես, ասյա ավելի քան քաղաքացի պիտի լինես: Ինֆորմացիայի առատության այս պայմաններում, թերթերով, ռադիոյով ու հեռուստացույցով ամեն օր թարմ լուրեր են հասնում աշխարհում կատարվող դեպքերի ու իրադարձությունների մասին՝ և՛ ուրախ, և՛ ճնշող, և՛ տագնապեցնող: Մարդ ակամա նյարդայանում է, դառնում է հուզումների ու տագնապների կծիկ: Եվ ո՞վ պետք է իր հուզական-բեկադ: իշ խոսքն ասի մեր բոլորի փոխարեն, եթե ոչ՝ բանաստեղծը:

Բերենք թեկուզ մեկ օրինակ: Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիների հայկական կոտորածների մասին հիշելիս՝ մենք հաճախ նեղացած ենք խոսում ուրիշների հասցեին, թե օգնության ձեռք չէին մեկնում, մեր ցավի նկատմամբ անտարբեր էին: Բայց երախտագիտությամբ ենք արտասանում օտարազգի այն դոկտորների անունները, ովքեր ձայն են բարձրացրել, պաշտպանել են մեր դատը կամ ջերմ, ցավակից խոսք են ասել: Այդ նույն օրերին տարագիր հայ զանգվածներին սիրով տեղ տված արաբ ժողովրդի՝ Լիբանանի ժողովրդի այսօրվա ծանր վիճակի մասին ո՞ր հայ բանաստեղծը իր կրքոտ խոսքն ասաց: Փոխադարձության խնդիր չեմ դնում, կարևորում եմ բանաստեղծի ներքին անհանգստության, լուր չկարողանալու խնդիրը: Իգնատ Մամյանը գրեց «Լիբանան — 83» բանաստեղծությունը, որը մեզ հուշում է, որ եթե ապրում ես ուրիշի ցավն ու հուշումը՝ ասյա խոսքդ կարող է հնչել անկեղծ ու համոզիչ:

Այս բնույթի բանաստեղծություններ պետք է շատ գրվեն: Խոսքս բնավ էլ օրացուցային պոեզիայի մասին չէ: Խոսքս ժամանակի հոգսն ու ցավը, մարդկային տագնապները նոտագրող պոեզիայի մասին է: Սակայն միայն այսպիսի կամ

ավելի ցցուն վերնագրերով բանաստեղծութուններ չէ, որ պիտի գրվեն: Ավելի փոքր հոգս ու ցավեր էլ կան, ավելի մասնավոր վերնագրեր էլ, որ կարող են մի փոքրիկ հուշում բերել մի պատկեր, մի զգացում, բայց նրա հետեւում ընթերցողը տեսնի քաղաքացի-բանաստեղծի կերպարը: Քաղաքացիականութուն զգացում-պաթոսը կարող է ծնվել և՛ նրկիր մոլորակի ճակատագրի մասին սրտացավ խոհից, և՛ ինչ որ մի տեղ երկրաշարժից տուժած մարդկանց մասին խոհից, և՛ զայրույթից՝ որն է ագրեսորի նկատմամբ, և՛ ազգային հոգսերից, և՛ մի անաշխիւ մարդու նստոր արարքի դիտումից, և՛ մի անշառ-անտարբեր մարդու խլուրդային կյանքի պոռութունից: Մի արորւած ծաղկի, մի այրւած հասկի, մի ցամաքած դեռի հունի, մի անպատկառ հայացքի և հաղար ու մի այլ պատկերից, — ասել է՝ կյանքի արձագանքից: Նթեկա, իհարկե, հիմնական պայմանը՝ բանաստեղծի ոչ անտարբեր ու ցավակից, անհանդուրժող ու ըմբոստ, մարտնչող վերաբերմունքը: Այսպիսի քաղաքացիականության օրինակներով հարուստ է մեր հին, նոր ու նորագույն, նաև ժամանակակից պոեզիան: Չարենցի, Մահարու, Զարյանի, Սարյանի, Շիրազի, Սեակի, Սահյանի, Էմինի, Կապուտիկյանի, Դավթյանի, Հովհաննիսյանի ու նրանց սերնդակիցների պոեզիան մշտապես աչքի է ընկել քաղաքացիական շեշտերով, ժամանակի սուր զգացողությամբ: Եվ Նթեկայ գիծը այսօր շարունակվում է ժամանակակից պոեզիայում, ապա գլխավորապես ավագ սերնդի ստեղծագործության և մոսսամբ միջին և երիտասարդ սերունդների միայն՝ բանաստեղծների մեջ:

60—70-ական թթ. սերնդի, նաև երիտասարդ բանաստեղծների զրքերում էլ երբեմն-երբեմն, տարբեր չափերով, երևւում են քաղաքացիական տրամադրություններ, բայց որ դրանց մեջ կերպավորվի, ասենք, այն ակտիվ հերոսը, որ Սեակի, Դավթյանի, Սահյանի կամ Դավոյանի գործերում ենք տեսնում, չկա: Իհարկե, հասկանալի է, որ բոլորը չեն կարող իրար նման լինել՝ ոչ խառնվածքով, ոչ տաղանդով: Մեր պահանջը ասելիքին ու վերաբերմունքին է վերաբերում և ոչ՝ շափին ու խորքին:

Ըստ էության ինչ որ տեղ այդ քաղաքացիականութուն կոչվածը նույնանում է արդիականության հետ: Քաղաքացի լինել նշանակում է շնորհակալել «Ես»-ի շրջանակում, այլ լի-

նել ժամանակակից, լինել երկրի և երկիր մոլորակի այսօր-
վա քաղաքացին, ապրել ընդհանուր հոգսերի մեջ, անանձնա-
կան սիրո շաղախով հունցել այն երգերը, որ պիտի ծնվեն
ուրիշների, յուրայինի ու ոչ յուրայինի, երկրի ու աշխարհի
հոգսերից ու նաև սեփական ցավից, միայն թե այդ ցավը,
այդ ասելիքը լինի կարևոր նաև ուրիշների համար, լինի
«Եթե ու ոչ չնչին», ինչպես պահանջում էր Սևակը: Դրա
վկայությունն են Հ. Սահյանի «Տոհմի կանչը», Վ. Դավթյանի
«Ասք սիրո», «Լույս առավոտի», Ս. Կապուտիկյանի «Ձմեռ
է գալիս», Հ. Հովհաննիսյանի «Իրիկնային ղողանջ», Ռ. Դա-
վթյանի «Պղնձե վարդ», Լ. Դուրյանի «Բերդ» գրքերը:

Տաղնապներով են տրոփում նաև Սահյանի նոր երգերից
շատերը: Նա մշտապես անհանգիստ է աշխարհի ու մարդու
ճակատագրի համար, աշխարհի, որ՝

Կռում է նա զենքեր պես-պես
Ու երկնում ինքն իրենից...
Ուր է գնում աշխարհն այսպես,
Ուր է փախչում ինքն իրենից:

Քանաստեղծի տաղնապը հարցադրումից անցնում է հաստա-
տակամ կոչ ու պատգամի՝ «Հյուլեական կառավարան»
պատրաստողների դեմ հանել մարդկային սթափ բանակա-
նությունը.

Խոսիր, մարդկային բանականություն,
Եվ արթուն հոգիք, խիզճ ու խղճմտանք,
Որ մեն ու մենակ մեր օջախ ու տուն—
Այս մոլորակը մեր ձեռքից շտանք:

Այդ տաղնապները՝ մշտապես անհանգստացնում էին հո-
ղի, հայրենիքի, խաղաղության մեծ երգիչ, մեծատաղանդ
Հ. Շիրազին, որ իր սովոր եղանակով ու վարպետությամբ
վերջին տարիներին հյուսեց «խաղաղություն ամենեցուն»
քնարական պոեմը: Երկրի քաղաքացու իր նախկին անհան-
գըստությունների արձագանքներն ենք գտնում Կապուտիկ-
յանի ձմեռնամուտի վերջին երգերում:

Բանաստեղծ Ռ. Դավթյանի քնարական հերոսը, որ հըս-
տակ զիմպիդ ունեւ արգեն նրա նախորդ գրքերում, վերջին
գրքում կարծես թե ավելի է ամբողջանում, բացելով իր Լու-

թյան նոր ծալքերը, դրսևորելով նոր հատկանիշներ: Աշխարհի հոգս ու տառապանքի բեռան տակ չընկճվող, գեղեցիկ, մաքրամաքուր երազներին հետամուտ հալ ու մարդ այդ հերոսը կարծես թե դառնում է ավելի դյուրագրգիռ, բողոքարկու, ավելի ակտիվ, առավել ամբողջական՝ կանգնելով որոշակի ժամանակի ու որոշակի տարածության մեջ:

Տարիներ առաջ, այսպես կոչված, 60-ականների սերնդի բանաստեղծների քննադատը նույնիսկ մի առանձին հոդված գրեց՝ նրանց մոտ քաղաքացիական մտահոգությունները ցուցադրելու ցանկություն մը և, իրոք, կային առանձին օրինակներ: Սակայն գնալով դրանք կարծես թե նվազում են: Այժմ էլ դրանք կարող ենք տեսնել Դ. Հովհաննեսի «Նոր կյանք» հաջողված գրքի առանձին գործերում, կարող ենք զգալ Ա. Մարտիրոսյանի ու Հ. Գրիգորյանի, Հ. Սարուսանի ու Հ. Մովսեսի որոշ երգերի ենթատեքստում, Հ. Էդոյանի խորհրդածություններում, է. Միլիտոնյանի, Ա. Պարսամյանի, Ա. Շեկոյանի, Ղ. Սիրունյանի ու մյուսների առանձին բանաստեղծություններում: Բայց չէ՞ որ հենց ա՛յս սերունդը պիտի դրսևորեր քաղաքացիական առավել ակտիվություն: Հիշենք պատմությունը: Մեր պոեզիայի մեջ առաջատար ուժը, առավել եռանդունն ու քաղաքացիական ակտիվություն ունեցողը միշտ էլ եղել է երիտասարդ կամ միջին սերունդը: Այդպես, 90-ականներին Թումանյանն ու Իսահակյանն էին, դարասկզբին՝ Տերյանը, Վարուժանը, քառականներին՝ Չարենցը, 50—60-ականներին՝ Սևակը: 1910-ական թվականներին Թումանյանն ու Իսահակյանը կային, բայց Տերյանն ու Վարուժանն էին ժամանակի բանաստեղծական շարժման գլխավոր ուժերը, 20—30-ականներին կար Իսահակյանը, բայց Չարենցի օրերն էին: Այսօր իրենց քաղաքացիական ակտիվությամբ, ժամանակի հարցերի նկատմամբ անհանգստությամբ, մի բան ասելու տքնությամբ աչքի են ընկնում դարձյալ ավագները: Ու ոչ թե նրանց բանաստեղծական երկարակեցությամբ (որ շատ հաճելի է) պետք է բացատրել երեվոյթը, այլ նորերի, նաև միջին սերնդի ինչ-որ չափով պասսիվությունը: Մինչդեռ նորերը պիտի իրենք առաջ մղվեին իրենց եռանդով ու նոր խոսքով, նոր ու համարձակ ասելիքով պիտի խելին առաջնությունը:

Չի կարելի ասել, թե նորերը ոչինչ չեն անում: Պատահա-

կան չէ, որ «Գրական թերթում» ծավալված բանավեճի մտա-
հոգության առարկան հենց այդ սերնդի ստեղծագործությունն
էր: Թեր ու դեմ կարծիքները ծնունդ էին նրանց հանդես
ունեցած պահանջկոտության: Այդ բանաստեղծները, նույնիսկ
առավել շնորհալիները, թող տարօրինակ չթվա, քիչ են օգ-
տագործում իրենց շնորհքը՝ ստեղծելու լավ և նշանակալի
գործեր: Համեմատությունը կարող է կաղալ, սակայն ասենք:
Մեկն, օրինակ, ձեռքի շնորհք ունի, փայտի վրա դանակով
մի շատ նուրբ նախշ կարող է անել, այդ մեկ նախշը բավա-
կան է, որ ասեն՝ մարդը լավ ձեռք ունի, շնորհքով է: Բայց
ի՞նչ օգուտ այդ շնորհքից, եթե նա չի հղանում հետաքրքիր
գեղարվեստական մի քանդակ իր այդ նախշերով: Կամ եթե
մեկը քարե մի խոշակ կարող է քանդակել, անթերի իրար
ազուցել շենքի երկու քար, ի՞նչ օգուտ, եթե նա չի բարձրաց-
նում իր գեղաքանդակ շենքը: Եթե ուսանողական տարիներին
մեկը, ապացուցելով իր տաղանդը, ստացել է, ասենք, ճար-
տարապետի կամ մեկ ուրիշ մասնագետի դիպլոմ և այդպես
էլ նա չի կառուցում իր շենքը, ի՞նչ օգուտ, թե նա զրպանում
ունի այդ դիպլոմը:

Մեկ գրքով իսկ՝ քննարկողի ու քննադատի համակրանքին
արժանացած բանաստեղծը, արդեն որպես պրոֆեսիոնալ,
պիտի խորանա իր գործի մեջ, ջանա ներշնչվել աշխարհից,
ջանա մի բան ասել: Թվում է, թե նրանք ջանք չեն թափում,
բավարարվում են այդքանով, չեն ձգտում խորքի ու շիկաց-
ման: Թվում է՝ ինքնուրուն, խուսափող, բավարարվող, հան-
դուրժող, ինչ-որ տեղ էլ ինքնագոհ կամ ինքնաբավական:
Մինչդեռ բանաստեղծը պետք է մշտապես անհանգիստ լինի
(հանգստությունն է բանաստեղծության ամենամեծ թշնա-
մին), մշտապես դժգոհ իրենից, իր տվածից: Ամբողջ
20-ական թվականների պոեզիան Ե. Չարենցը ժխտում էր,
որ սկսի նոր մի շրջան՝ «էպիքական լուսաբացի» շրջանը:
Հողին ու հայրենիքին հավերժ պարտքի ու անբավականու-
թյան դիտակցությամբ է ծնվել մեր մեծերի յուրաքանչյուր
նոր երգը: Վ. Դավթյանը իր 60-ամյակի առիթով գրել է.
«Ես բոլորից լավ գիտեմ ինձ, բայց իմ մեջ միշտ ապրել է
կասկածը, ինքնադժգոհությունը, զգացել եմ, որ չեմ կարո-
ղանում հասնել ամբողջական ինքնաարտահայտման, չեմ
կարողանում լիովին բացել իմ բոլոր գույները, այն տառա-

պալի ու դրամատիկ սերը, որ ապրում է իմ մեջ՝ աշխարհի, կյանքի, հայրենի հողի նկատմամբ: Միշտ զգացել եմ, որ պարտք եմ կյանքի ու իմ ժողովրդի պատմության դրամատիկ-մին»: Հայտնի է, որ Վ. Դավթյանի պոեզիայում քիչ չեն հայրենիքին նվիրված ընտիր էջերը: Բայց ահա վերջին տարիներին գրված նրա «Պարտք» բանաստեղծությունը դարձյալ նույն տազնապի նորովի մի խոսակցություն է: Բանաստեղծի հավաստումները ունեն խոր ենթիմաստներ, որոնք ծավալվում են նաև վերջին տարիների բանաստեղծություններում, որոնցից միայն մեկի օրինակով ուզում եմ անդրադառնալ բանաստեղծության մեջ ասելիքի խնդրին և հաստատել այն միտքը, թե արտաքուստ սովորական պատկեր հիշեցնող բանաստեղծությունը որքան շատ բան կարող է ասել: Բանաստեղծությունը կոչվում է «Կարմիր բլուր» («Լույս առավոտի» զրբում): Մի փոքրիկ բանաստեղծություն և ինֆորմացիայի, հարցադրման ու հաստատման ի՞նչ հետաքրքիր ու հարուստ պարունակություն: Մեր պատմության դիտական, բայց վիճելի հարցի հետաքրքիր մի մեկնություն: Հայտնի է, որ Ուրարտու պետության առեղծվածի շուրջ վիճող կողմերից մեկն էլ (այսօր հաճախ է խոսվում այդ մասին) գտնում է, թե Ուրարտուն նույն Հայաստանն է՝ Ուրարտու—Ուրարտի—Արարատի թագավորությունն է, որ նույն երկիրը տարբեր ժողովուրդներ տարբեր ձևով են անվանել (ինչպես Հայաստան, Արմենիա, Սոմխի և այլն), և մեր նախնիներն այդ Ուրարտի—Արարատի երկրի մարդիկ են: Հիմնավոր է այս միտքը, թե՞ վարկած, բայց բանաստեղծն էլ զեղարկեստի միջոցով այդ նույն միտքն է հաստատում: Արարատի թագավորության ժամանակվա կենդանի մի վկայության՝ Կարմիր բլուրի ավերակներում ծնված տեսիլ—խոհի մեջ Դավթյանը այդ միտքն է հաստատում:

Տեսիլքի պատկերում բանաստեղծի աչքի առջև երևում է այն օրերի կյանքի մի գրվագ՝ երկրպագող լուսաբառ քուրմը, կովից դարձող արի ռազմիկներ՝ «որ արծվաքիթ են, թուխ են ու խայտակ», հետո հայկական գյուղի մի հարազատ մանրամասն՝ հացի բուրմունք, օրհնանք ու ծուխ: Բանաստեղծին այնպես է թվում, թե ինքն այն տեսել է, հարազատ պատկեր է, այդ մարդիկ ծանոթ են, արյունակից, որ եթե ուշադիր նայի, նրանց մեջ կարող է գտնել անգամ իրեն: Հետո անց-

նում է տեսիլը, պահը դառնում է այսօրը, նույն հայացքի տակ հավերժական ինքան համար կարևոր չէ, դարե՞ր են անցել, թե՞ ակնթարթ.

Եվ մանուկներն են բարձրանում ահա շեկ բլուրն ի վեր,
Որ արծվարիթ են, թուխ են ու խայտալ...

Կրկնվում է տողը, որ բնութագրում է տեսիլքի զինվորներին ու նրանց հար ու նման այսօրվա հայ մանկանց:

Այսպիսի «ասելիք ունեցող» բանաստեղծություններ այսօրվա ընթերցողը միշտ չէ, որ կարդում է, բայց, ամեն անգամ կարդալիս, նրանց տակ կամ վերիում տեսնում է առավելապես ավագների անունները (անշուշտ, սա չի նշանակում, թե ավագները միշտ լավ են զրում կամ նոր խոսք են ասում, երբեմն նրանք էլ կրկնում են իրենց կամ մանրանում, բայց հաստատապես կարող ենք պնդել, որ մի բան ասում են):

Ասելիքը, «հա թե ինչ է հաճախ պակասում այսօրվա մեր միջին սերնդի ու երիտասարդ բանաստեղծներին: Կարդում ես նրանց գրքերն ու մամուլում տպագրված բանաստեղծությունները, երբեմն հաճույքով, երբեմն տեսնում եմ բանաստեղծական հետաքրքիր մտածողություն, հետաքրքիր պատկերներ, բայց թվում է, թե տողերը կապ չունեն իրար հետ, չկա խոսքի ներքին զարգացման տրամաբանություն և, վերջապես, եթե ամեն ինչ կարգին է, չես հասկանում, թե ինչ են ուզում ասել: Լավագույն դեպքում՝ եթե հասկանում ես, ապա տեսնում ես, որ այդ ասելիքը կարևոր չէ, «չնչին» է: Կարծում եմ օրինակներ բերելու կարիք չկա, այնքան որ շատ են այդ օրինակները:

Ահա և այդ չնչինի մասին: Գրեթե բոլորը խոսում են իրենց հսի անունով, իրենց սիրուց ու ցավից, սիրած աղջկա (կամ տղայի) հմայքից կամ տված տառապանքից, բայց որքանով է բանաստեղծի այդ ընկալումն ու հոգեվիճակը կարևորվում ընթերցողի համար. ընթերցողին ի՞նչ զուտ անձնական այդ ապրումը, եթե այն մեծ ու խոր զգացումներ չի հարուցում, ասելիք չունի, մտքեր չի ծնում, չի մղում խոհերի, չի փոխանցվում ընթերցողին:

Սուբյեկտիվ, փոքր ու չնչին ապրումների չափածո կամ կիսաչափածո շարադրանքով (եթե անգամ այն «բանաստեղծորեն» հղկված է) ոչ հաջողություն կարելի է հասնել և ոչ էլ

բավարարել այսօրվա ընթերցողին: Գիտելիք, ինֆորմացիա, կյանքի առատ հոսք պիտի ունենա ժամանակակից բանաստեղծությունը, նրա քնարական հերոսը պիտի լինի «մտածող-մտավորական, իմացականությունը լեցուն անհատ», որպեսզի բավարարություն տա ժամանակակից ընթերցողին: Ահա թե ինչու սուբյեկտիվ, մանր ու շնչին տպավորությունների այն մեծ քանակությունը, որ կա այսօրվա մեր ավանդապահ, թե նորարար (կեղծ ու պայմանական բաժանում) բանաստեղծների գրքերում, չի հասնում ընթերցողի սրտին: Հենց թևկուղ միայն սիրո թևալուծվ գրված այդպիսի օրինակներ կարող ենք վերցնել պատահած գրքից ու մամուլից:

Թվում է, թե վերջին շրջանի մեր պոեզիան, որ առավել հակվում է քնարականության, ինչ-որ տեղ հեռանում է բուն կյանքից: Հատկապես երիտասարդների մոտ (անշուշտ, ոչ բոլորի) քնարական հերոսը մնում է «անձնական ապրումների ոլորտում», միջնորդավորված պատկեր-զգացումների շրջանակի մեջ, չի իջնում իրական հողի վրա, և ընթերցողը չի տեսնում նրան կենդանի գծերով, չի զգում շրջապատն ու մարդկանց, չի ճանաչում իր կյանքը: Միանգամայն հասկանալի է, որ պոեզիան տարբերվում է արձակից, ունի իր առանձնահատկությունը, արտացոլման իր եղանակներն ու միջոցները, սակայն այդ երբևանի՞ց փոխվեցին պահանջները՝ արձակը պետք է մեր իրական կյանքը պատկերի, իսկ պոեզիան՝ ո՞չ: Այդ երբևանի՞ց պոեզիայից խլվեց նրա ճանաչողական նշանակությունը, նրա սովորեցնող, դաստիարակող, նպատակի մղող գերը:

Այստեղից էլ՝ այն բացը, որ կա մեր պոեզիայում՝ էպիկականի պակասը: Այդ ինչպե՞ս է, որ կյանքի մի կտոր, մարդկային մի հետաքրքիր կերպար, այսօրվա մի իրական հերոս (ոչ քնարական հերոսը) չի երևում մեր պոեզիայում: Չկա այդ կյանքը, չկա օրերի սովորական մարդը: Գուցե հենց այդ պատճառով է հազվադեպ դառնում էպիկական պոեմը և ընդհանրապես պոեմի ժանրը:

Քչերն են գրում պոեմներ: Իսկ եղածները բոլորն էլ քնարական են: Ավելին՝ դրանցից շատերն էլ պարզապես երկար անշունչ բանաստեղծությունների փունջ են, ինչ-որ ձևով կամ մի կերպ իրար կապվող: Հիշենք Հ. Էդոյանի «Ներկային ժամանակ», Ա. Մարտիրոսյանի «Միջնադարի առավոտը»,

Հ. Գրիգորյանի «Հրեշտակներ մանկության երկնքից», Ա. Շեկոյանի «Շարունակվող ամառ» պոեմները, որոնք պարզապես համեմատաբար կայուն շարքեր են: Էպիկականի (և՛ պոեմի, և՛ բանաստեղծության) պակասը, անշուշտ, հետևանք է կյանքի սպիտակի: Քնարական բանաստեղծության, քնարական պոեմի մեջ էլ, հարկավ, կարելի է կյանք դնել, միայն թե տեսնես այդ կյանքը: Կարող ենք հիշել հաջողված օրինակներ՝ Ռ. Դավոյանի «Հայապատումը», «Թորոս Ռոսլինը», Լ. Դուրյանի «Նա իջել էր արևից» պոեմը լրական հերոսի՝ Սերկյ Օհանյանի մասին: Կարծում ենք քնարական մոտեցումը չի խանգարել նրանց կյանքի պատկերման գործում: Ծնթաղրենք, թե միջին ու երիտասարդ սերնդի բոլոր բանաստեղծները քնարերգու են, բայց չէ՞ որ նրանք երիտասարդ են, ապրում են այնպիսի ժամանակներում, երբ նրանց տարեկիցները սխրանքներ են գործում կամ, հիմա սխրանք էլ չեն գործում, աշխատում են, մի բան են ստեղծում, քայլում են պարզապես իրենց կողքով, խոսում, տրտնջում, բողոքում կամ զայրանում,— միթե՞ նրանք չեն հետաքրքրում այդ բանաստեղծներին որպես պոեզիայի նյութ. թե՞ այդ միայն արձակագիրների գործն է: Քանի՞ երիտասարդ բանաստեղծ ունենք, բայց մեր մամուլի էջերում քանի՞ բանաստեղծություն ու պոեմ կգտնենք նվիրված երիտասարդությանը, նրանց խոհերին: Ընդամենը մեկ-երկուսը, այն էլ, թվում է, հենց այնպես, ոտքի վրա գրված: Շնորհալի բանաստեղծ Ա. Շեկոյանի «Ջահելության ծաղիկ» վերնագրով երիտասարդ կառուցողներին նվիրված երկարաշունչ ներբողը հստակվելու կարիք ունի և իր իսկ խոստովանությունը՝ «ծանրամարմին է» ու ջանքի արդյունք:

Այս ծանրամարմին բանաստեղծությամբ
ես կամենում էի սիրուն բան ասել,
Սակայն... անսովոր պաթոսն ինձ բերեց
Այնտեղ, որտեղից պետք է սկսել:

Այդպիսի նմուշները կարող են չլինել բնավ էլ տոնական առիթներով, բայց պիտի լինեն: Կյանքից ներշնչվելու պակասի մասին է խոսքը: Ասենք, մեկը մի բանաստեղծություն է հղացել իր շինարար, թունելագործ ընկերոջ հետ ղրուցելիս, նրա գործի ու կյանքի մասին մի գեղեցիկ հղացում է ծնվել ու դարձել բանաստեղծություն, բայց ոչ բնավ էլ շինարարի

օրը: Ուշադրություն դարձնենք. թերթերի տոնական համարի առաջին էջերում, ավանդության ուժով, ինչ որ տեղ նաև պրոպագանդայի նկատառումներով (բնավ էլ ո՛չ պարսավելի) գետեղվում են կամ մեռած պոետների, կամ լավագույն դեպքում՝ այսօրվա ավագների գրչին պատկանող բանաստեղծություններ: Կյանքի, կառուցումի, պայքարի, պատերազմի, հաղթանակի և այլ թեմաներով գրելը մի՞թե այսօր դարձել է հնաոճ կամ ոչ սաղական նորերի համար: Չե՞ն հավանում ավագների գրածը, թող ստեղծեն իրենցը, լավը, նորը, թող ասեն իրենց խոսքը, թող գանեն նոր ձևեր, թող ասեն ինչ ձևով որ ուղում են, միայն թե՝ ասեն:

Եթե նրանք փորձեն ներշնչվել կյանքից, կյանքի բաբախը բերեն իրենց երգերում, ուղենան թե չուղենան՝ կդառնան անհանգիստ էություն ,կամա թե ակամա՝ քաղաքացի-բանաստեղծ, որովհետև կյանքը ինքնին անհանգիստ է, լարումների, ոգեւորությունների, ուրախությունների, հուզումների, տազնապների հոսք: Քաղաքացի-գրողի անհանգստությունը կարող է ծնվել մեր կյանքի նեգատիվ երևույթների, առանձին մարդկանց հոգու ճղճիմ անկման, հոգեկան անբարոյության, կյանքի այլադան երևույթների դիտումներից: Դրանց դեմ պայքարելու, դրանք մերժելու և իդեալը հաստատելու մղումը մի՞թե նաև բանաստեղծի խնդիրը չէ, եթե ոչ հենց առաջին հերթին՝ բանաստեղծի: Չէ՞ որ գրողների խնդիրը պետք է լինի ներկայացնել մեր կյանքի վեհությունն ու դրամատիզմը, հաստատել մեր կյանքի ճշմարտությունը, մեր հումանիստական իդեալները, ցուցադրել մեր նվաճումները՝ սրտացավ վերաբերմունքով ու ռեալիստորեն վերլուծել կյանքի առաջադրած խնդիրները, դրսևորելով մտքի և խոսքի թարմություն:

Չէ՞ որ, ի վերջո, գրողի խնդիրն ու կոչումն է ծառայել իր ժողովրդի լավագույն ձգտումների իրագործմանը, այնպես արտացոլել անցյալ ու ներկա կյանքը, որ դրանով մղի նրան ամեն տեսակ պայքարի ու հաղթանակի: Հիշենք մեր անցյալ բոլոր մեծ բանաստեղծների օրինակը: Ժողովրդական կյանքի ամպլիտուդներով է պայմանավորվել նրանց ստեղծագործական կյանքի ընթացքն ու բուն անհատական կենսագրությունը: Հիշենք Իսահակյանին, Տերյանին, Չարենցին: «Մթնշաղի անուրջների» (որ կյանքի դարմանալի արձագանքն էր) հեղինակը զնաց դեպի Երկիր Նաիրիի մորմոքի ու հավատի երգը:

Ժողովրդի կյանքի արտացոլումը պոեզիայի մեջ այսօր էլ մնում է մեր բանաստեղծության կարևորագույն խնդիրը: Պատահական չէ, որ Մոսկվայի գրողների կազմակերպությանը 1983 թ. հատուկ քննության նյութ դարձրեց՝ «Պոեզիան և ժողովրդական կյանքը» թեման: Պատահական չէ, որ վերջին տարիներին սովետական պոեզիայի առջև ծագած բազմաթիվ հարցերի մեջ «կիտերատուրնայա գաղետան» հատուկ քննության նյութ դարձրեց բանաստեղծի ակտիվության, մայակովսկիական ավանդների հետ կապի և նրանց շարունակման հարցերը:

Այս ամենը մեզ խորհել է տալիս, թե արդյոք, եթե հանկարծ (հավատանք, որ այդպես չինի) այսօրվա երիտասարդների բանաստեղծությունները կարգա, ասենք, մի երեսուն տարի հետո եկող սերունդը, նրանց մեջ կճանաչի՞ 80-ական թվականների իրականությունը, կյանքն ու մարդկանց, մեր այսօրը, մեր այսօրվա կյանքի թեկադրանքով ծնված քնարական հերոսին: Առանձին գրքեր ու շարքեր ստիպում են մտածել, թե արդյոք մեր բանաստեղծները չափից ավելի չե՞ն փիլիսոփայում, չափից ավելի չե՞ն հեռանում պատկերի կոնկրետությունից ու պատմականությունից, չափից ավելի շատ չե՞ վերացարկումը, մի քիչ շատ չե՞ն ոգևորվում պատմության մանրամասնների մեր բանաստեղծական բառապաշարով, կենդանի կյանքի, այսօրվա պատկերը չի՞ աղտոտանում նրանց գրքերում: Կարող եմ խոստովանել, որ իր սերնդակիցների մեջ ես ամենից շատ հավանում եմ Ա. Մարտիրոսյանին: Կարծում եմ, նրա մեջ բանաստեղծականը ավելի գերակշիռ է, կյանքի խոհական ընկալումը նա նրբորեն շաղախում է ընթերցողին փոխանցվող ղգացմունքով, պատկերավորման ինքնատիպ համակարգ ունի: Բայց նրա «Մեր սիրտ երկիրը» գրքում մտային ու պատկերային հակասական այլափոխումներ եմ տեսնում, շատ խոր ու նաև հստակ պատկեր-հասկացման կողքին տեսնում եմ մշուշապատ մտապատկերներ, մի մտածողություն, որի հետևում գծվարանում եմ ճանաչել 20-րդ դարի 80-ականների երիտասարդ մարդուն: Մի մտածողություն, որ, եթե ասենք, թե հատուկ միտումով է ընտրել «Միջնադարի առավոտը» շարքի համար, ապա հարմար չի գալիս մյուս երգերին (օրինակ, այնքան հրկրային Զարենցին նվիրված «Մոմի լույսն է ելնում» բանաստեղծու-

թյանը և այլն): Մարտիրոսյանը բանաստեղծ է, կարծում եմ՝
զուգալվելով նա կգտնի իրական հողը:

Բանաստեղծական հետաքրքիր մտածողություն է դրսևորում Հ. Էդոսյանը: Ժամանակակից աշխարհի նրա ընկալումը արդյունք է առավելապես հնագույն ու նոր մշակույթի լավ իմացության, սակայն աշխարհի ու մարդու հոգեբանության նրա վերաիմաստավորումը դժվար է հասնում ընթերցողին: Նրա «Երկրային ժամանակը» ընդհանրապես երկրային ժամանակի փիլիսոփայական ըմբռնումն է և դժվար է այն հատկապես տեղադրել մեր ժամանակի մեջ:

Եվ, ընդհանրապես, կարծես բնորոշ հատկանիշ է դառնում միջին ու նոր սերնդի համար փիլիսոփայելու ձգտումը: Ցավոք այն միշտ չէ, որ հասկանալի է դառնում ընթերցողին և հաճախ խանդարում է, որ պատկերի, մտքի, խոսքի միջից դուրս հորդի իրական կյանքը՝ ընթերցողին հասնելու գլխավոր պայմանը: Ժամանակակից քնարական հերոսին առավել բնորոշը խոհական-փիլիսոփայական հատկանիշն է, պատկերի բարդ և աննյութեղեն սիմվոլիկան: Մտքի, կյանքի, բնության նյութականությունը կորչում է խորհրդանիշների աննյութականության մեջ:

Արդի հայ պոեզիայի քաղաքացիական ոգու, կենսական երանգի ինչ-որ չափով թուլացման այս իրողությունը անհանգրստացնող է (միութենական մամուլը ավելի լայն շրջանակի է վերագրում, և դրանից մենք չպետք է մխիթարվենք, թե՛ տեսեք, մենք մենակ չենք): Սակայն նաև հիշենք, որ արդեն ճանաչում գտած հեղինակների կողքին կան նոր, շնորհալի երիտասարդներ (Ա. Շևկոյան, Ղ. Սիրունյան, Է. Միլիտոնյան, Հ. Բեյլերյան, Ա. Ավդալյան, Հ. Մովսես և ուրիշներ), որոնց հետ կարելի է հույսեր կապել, որոնք զուգալվելով պիտի գտնեն իրեն երգի հունը: Նրանց գրքերում ու շարքերում արդեն նկատելի է կյանքի խոսքը, մեղ շրջապատող աշխարհի շոշափելի պատկերը:

Կարևորը շարժման ուղղության ճշգրտումն է: Նրանք (և ոչ միայն երիտասարդները) պետք է հաճախ հտ նայեն մեր պոեզիայի պատմությանը, հիշեն մեծերի օրինակն ու պատգամը, անհանգիստ հոգով դիտեն իրենց շրջապատը: Բավական է միայն բաց նյարդերով դիպչել մարդկանց ու կյանքին, մնացածը կյանքը ինքն է թելադրելու: Մնացածը բանաստեղծի տքնանքն է, որոնումը և վարպետությունը:

ՆՐԿՈՒ ՆԱՄԱԿ ՌԱԶՄԻԿ ԴԱՎՈՅԱՆԻՆ

Սիրելի Ռազմիկ,

Սկսեմ նրանից, որ կան բանաստեղծներ, որոնց մուտքը պոեզիայի աշխարհ ընդունվում է երկկողմանի ցնծությամբ՝ ընթերցողի ու քննադատի, այն էլ միաժամանակ և միահամուռ։ Մեր օրերի դրա փայլուն օրինակը Հովհաննես Շիրազն է։ Դրանով ևս չեմ ուզում ասել, թե նրա քնարերգության շուրջը վեճեր չեն բորբոքվել կամ նրան չհասկանալու և մանավանդ անհանգստացնելու դեպքեր չեն եղել։ Եղել են, թերևս ավելի շատ ու առավել դժան, բան ուրիշների կապակցությամբ։ Սակայն այդ ամենը տեղի է ունեցել այն ժամանակ, երբ Շիրազն արդեն ընդունված ու ճանաչված բանաստեղծ էր, երբ նրա բանաստեղծական դարունը շուրջ ու խոստումնալից ծաղկումով պոեզիայի դռներից ներս էր մտել։ Դե, դու հո լավ գիտես, որ գարնան հետ վիճելը կամ նրան տեղ չտալը, էն գլխից ոչ միայն միամիտ, այլև անիմաստ զբաղմունք է համարվել։

Դառնալով քո բանաստեղծական մուտքին, պիտի ասեմ, որ այն մի բիշ այլ է եղել։ Եվ այդ մի Բիշը շատ երկար է տևել։ Իմ խորին համոզմամբ ընթերցողը քեզ ավելի շուտ նկատեց ու ճանաչեց, ավելի ճիշտ՝ ընկալեց ու հավատաց քո խոսքի ոչ միայն թարմությանն ու իներատիպությանը, այլև դրա ապագային։ Այդպես էլ է պատահում։ Եվ բնավ պատահական չէ, որ Եղիշե Չարենցը, որի հանճարեղությունը վաղուց ճանաչված իրողություն էր, իր կյանքի ամենագովարին ուղահին երախտագիտական զգացումով հենվեց ընթերցողի սրտին և հավատաց նրա անաչառությանը։ Ուրեմն, ընթեր-

ցողը հուսալի հենարան է ոչ միայն նոր սկսողի, այլև հանճարի համար: Իսկ թե ինչո՞ւ բանաստեղծական քո մուտքը այդպիսի բախտ ունեցավ, դժվարանում եմ բացատրել: Բացց մի բան ստույգ է ու անուրանալի: Գրական քննադատությունը նույնպես, թեև ուշացումով, ընդունեց քո տաղանդը, բացց վերապահումների, երկընտրանքների և նույնիսկ տխուր գուշակությունների դգալի պաշարով: Ասել են, որ դու քո պոեզիայում ավելի ես բարդացնում առանց այդ էլ անասելիորեն բարդ կյանքն ու մարդու հոգևոր աշխարհը, որ քո մատրուսներում նկատվում է ինչ որ մթամածություն, վերջապես, որ քո բանաստեղծական սիրտը համաշափ չի բարախում, որի հետևանքով դու մերթ երկրի վրա ես, մերթ էլ տիեզերքում, մեկ այսօրվա մեջ ես, մեկ էլ անցյալի: Ուրիշ մեղադրանքներ էլ են ներկայացվել քեզ, սակայն նշվածն արդեն բավական է հասկանալու համար ուրիշների շհասկացածի պատճառները:

Նախ, այդ շարաբաստիկ մթամածության մասին: Ես այն կարծիքի եմ, որ լինում են դեպքեր, երբ մեղավորը ոչ թե ընկալվողն է, այլ ընկալողը: Եվ հաճախ հենց ընկալողն է իր մաքի մթամածությունը վերադրում գրողին, ինքը առավել պայծառ երեւալու համար: Հոգեբանական այդ երեւոյթը ժամանակին այնքան է տարածված եղել, որ նույնիսկ Գյոթեի նման հանճարին է անհանգստություն պատճառել: Ինչ վերաբերում է սրտի անհամաշափ բաբախումին, ապա այստեղ կշտամբանքը մի քիչ ավելի նուրբ է: Վերջերս մի առիթով հարկ եղավ նորից կարդալ Լերմոնտովի «Բանաստեղծի մահը», որտեղ նոր միայն ինձ համար հայտնաբերեցի հանճարեղ մի խոսք, որին իմ գիտակցական կյանքի հիսուն տարիների ընթացքում ոչ մի ուշադրություն չէի դարձրել: Պուշկինին սպանողը, — ասված է այդ բանաստեղծության մեջ, — սառնասրտորեն նշան էր բռնել. ոչ մի փրկություն չկար, որովհետև «Գատարկ սիրտը խփում է համաշափ և նրա ձեռքին չդողաց ատրճանակը»:

Պարզվում է, որ լինում են դեպքեր, երբ գատարկ սիրտն է համաշափ բաբախում, որի պատճառով նրա տիրոջ արձակած գնդակը անվրեպ է դառնում: Ուրեմն, մենամարտում Դանտեսի կյանքը փրկողը՝ նրա սրտի գատարկությունն է եղել: Այստեղից ավելի քան հասկանալի է, թե ինչո՞ւ Պուշկինի սիրտը նաև այդ ճակատագրական պահին համաշափ բաբախել

չէր կարող: Այն պոկե-պոռնիկ լեցուն էր սիրով, երազանքով, իգեալներով, տագնապներով ու սպասումներով, փոթորկված էր աշխարհի, մարդկության ճակատագրով, այլ ոչ թե աշխարհում իր «ես»-ի մնալ-չմնալու հոգսով: Իսկ դրա փոթորկված պահերին ոչնչությունները շին երևում: Դրա փոխարեն նրանք շատ լավ են տեսնում և ատում մեծերին: Այսքանը, կարծում եմ, բավական է ինչ-որ բան ճշտած լինելու համար: Միայն ինչ-որ բան, ոչ ավելի: Հետեաբար իմ խոսքը պետք է շարունակեմ, ցույց տալու համար, թե ինչպես է քեզ ընդունել քննադատությունը, ինչպես է կարողացել ճանաչել քո քնարական ու էպիկական հերոսի ներաշխարհը, և արդյո՞ք միշտ է նրան հաջողվել, Սեակի լեզվով ասած, տեսնել քո պոեզիայի «ընդերքը», թե ավելի շատ զբաղվել է քո «հոգու աշխարհագրությամբ»: Անշուշտ, անիրավացի կլիներ պնդել, թե քննադատությունը քեզ չի գնահատել: Գնահատել է, այն էլ՝ բավականին բարձր: Սակայն քո բանաստեղծական պատկերի ամբողջականությունը դեռևս չի ստեղծվել, իսկ դու արդեն այնքան ես ամբողջական (ոչ ավարտված իմաստով), որ կարելի է լուրջ խոսք բացել հոգևոր ու մտավոր այն ժամանակահատվածի մասին ,որ դու ես անցել՝ անցյալի ու ներկայի հոգու կեղևը բացելու քո կերպով, որ նաև քո «ես»-ի հոգին է: Այդպիսի լայն կտրվածքով քեզ շեն դիտել, հետեաբար շատ շերտեր աննկատ են մնացել: Կուղենայի գոնե նամակի տողերում մի քիչ ավելի խիստ լինել գրչակից ընկերներիս և իմ նկատմամբ:

Դու, երեւի չես մոռացել, թե մեր խենթ մանկության օրերին ինչպիսի հրճվանքով էինք հայելու փոքրիկ մի բեկորի օգնությամբ արևի շողերի մի փունջ շնչում իր բնական ընթացքից, այն ուղղում դեպի հարեանի տան պատուհանը և սրտատրոփ այնտեղ ինչ-որ բան որոնում: Եվ ի՞նչ էր լինում մեր հայտնաբերածը: Պատից կախած մի լուսանկարի լայն ճակատ ,մահճակալի եզր, գորգի պատառիկ, երբեմն էլ՝ մի սղջկա պայծառ ժպիտ... Ամեն ինչ տեսնում էինք և որքան շատ էինք տեսնում, այնքան ավելի էր ազդուում սենյակի ամբողջական պատկերը: Երեւի մենք՝ քննադատներս, մի քիչ նման ենք եղել մեր մանկությանը՝ քո պոեզիայի ներսը զննելիս: Այս պատկերավոր կշտամբանքը թերևս չի վերաբերում Համո Սահյանին, Սուրեն Աղաբաբյանին, Լեոն Մկրտչյանին,

ուս առնականի քննադատ Անաստուլի Բոչարովին, Սերգեյ Սա-
 րինյանին, Ֆելիքս Մելոյանին և Դավիթ Գասպարյանին, որոնք
 քո գրքերի կամ ինչ որ պրոբլեմների քննության առիթով անդ-
 րադարձել և բարձր են գնահատել քո պոեզիան: Թերևս մի
 քիչ էլ ինձ չի վերաբերում հայելու բեկորի այդ «հրաշք-
 խաբկանքը», որովհետև դեռևս Հայաստանի գրողների 5-րդ
 համագումարում տված իմ «Սերունդների պոեզիան» զեկուց-
 ման մեջ, անհիմն համարելով երիտասարդ սերնդին ներկա-
 յացված հախուռն ու բազմերանգ մեղադրանքները, ասել եմ.
 «որպես ապացույց», կարող էի բերել Ռազմիկ Դավոյանի
 «Ռեվիլիեմը» և վերջին շրջանի նրա փայլուն բանաստեղծու-
 թյունները: Բայց դրա հարկը չկա, որովհետև Դավոյանը և՛
 ասելիք ունի, և՛ ասելիքի ձև, գիտի վերցնել և վերցրածը վե-
 րադարձնել նոր ճշմարտությամբ հարստացրած: Դավոյանն
 արդեն հուն ունի, ու եթե նա երբեմն դուրս է գալիս ափերից,
 ապա միայն ու միայն նոր ասելիքի ծարավից, մեկ էլ ղգա-
 ցումների վարարումից, որ իր հետ երբեմն նաև պղտորու-
 թյուն է բերում»: Եվ ապա, շարունակելով նույն միտքը, մի
 առիթով նշել եմ. «Երկրորդ երևույթը, որ արդեն հասունացել
 է լուրջ գրույցի համար, Ռազմիկ Դավոյանի պոեզիան է:
 Նրա էպիկական մտածողությունը, իր լայնքով ու խորությամբ,
 ընթերցողին տանում է պատմության հեռաստանները, ստի-
 պում նրան ոչ միայն ղգալ, այլև ապրել-աճառել կատարվածի
 ողբերգականությունը, որպեսզի հետագայում նրա երջանկու-
 թյունը մարդկային կշիռ ունենա, սերը՝ պայծառություն, իսկ
 երազանքը՝ երկրային ձգողականություն: Եվ ուր էլ որ սա-
 վառում է Դավոյանի միտքը, ինչ էլ նա ապրում կամ մի
 պահ իր նախորդների հետ կորցնում է, վերստին գտնում է և
 գալիս ասպետորեն փարվում իր աչսօրվա Հայաստան աշ-
 խարհին: Այդպիսին է պատմության ընթացքի տրամաբա-
 նությունը, հետևաբար չէր կարող ուրիշ հանդրվան ունենալ
 նաև այդ պատմությունը բոլոր քառուղիներում իր արյան,
 տառապանքի ու արիության հետքերը թողած բանաստեղծի
 հերոսը»:

Այս երկու մեջբերման նպատակը արդեն քեզ հայտնի
 կշտամբանքից ինձ առանձնացնելու նպատակ չի հետապնե-
 դում, այլ մի անգամ ևս ինձ և իմ ընկերներին հիշեցնելու, որ
 քո պոեզիայի նոր երևույթ լինելը գիտակցելուց հետո մեր տե-

սահաշտից դուրս է մնացել այդ երևույթի էության, քո հերոսի ներքին աշխարհի շարժման ու զարգացման միտումների լուրջ քննությունը: Իսկ եթե ուղում ես ավելի խորքից իմանալ ճշմարտությունը, ապա առանց վարանումի կարող եմ ասել, որ լենք դեռես շունենք այսօրվա մեր մեծ ու հարուստ պոեզիայի ներքին կյանքի, նրա նոր որակի և ավանդույթների յուրացման նոր ուղիների ամբողջական պատկերը:

Ինչպես տեսնում ես, մարդու երեկվա կատարած բարին այսօր դալիս և կշտամբում է հենց իրեն, որովհետև, և դա վաղուց նկատված իրողություն է, երբ բարի գործը կիսատ է մնում, այն ծնելով շարունակում է շարք: Ներքի, որ գույները խտացրի: Ի՞նչ արած, ծուռ ճիպոտի նախկին շիտակությունը վերականգնելու համար հարկ է լինում այն մի քիչ ավելի ծնել դեպի հակառակ կողմը, որպեսզի երկու ծռությունից մի գեղեցիկ շիտակություն ծնվի:

Այժմ գամ ու նախապես ասեմ, որ իմ երկու նամակում քննության եմ առնելու քո «Պատանություն էպոսը» և «Ռեքվիեմը»: Եվ դա ոչ թե այն պատճառով, որ մյուս երկու պոեմները՝ «Հեքիաթ մղձավանջներով»-ը և «Խաչերի ջարդ», ինձ դուր չեն եկել, այլ որովհետև վերջին ժամանակներս ինձ պաշարած մտորումների աշխարհին առաջին երկուսը ավելի են մոտ ու հարապատ: Տեսնո՞ւմ ես, սիրելի իմ կրտսեր բարեկամ, պարզվում է, որ քննադատն էլ կարող է ունենալ տրամադրությունների, ապրումների ու խոհերի այնպիսի մի ժամանակ, երբ նրան կարող է այսօր, այս պահին հետաքրքրել, ասենք միայն «Ռեքվիեմը», այլ ոչ թե մեկ այլ երկ: Ուրեմն, դա ոչ թե իմ բանականության, այլ հոգու ընտրություն է:

Եվս մի դիտողություն, ու ես կդիմեմ իմ երկրորդ և հիմնական ասելիքին.

Եթե խոստովանեմ, որ մեղանում, այսպես ասած, պոեմներով մտածող բանաստեղծների թիվը պատկառելի է, երևի սխալված չեմ լինի: Իմ խոսքը տաղանդի պոեմական կամ պոեմային հակման մասին է. Հ. Շիրազ. Պ. Սևակ, Ս. Կապուտիկյան, Վ. Դավթյան, Գ. Էմին, Լ. Դուրյան և ուրիշներ: Ինչպես տեսնում ես, պոեմը, որ պոեզիայի մեջ վեպի տարողություն ունի, բնավ էլ խորթ զավակ չէ: Բայց այդ մասին մեկ ուրիշ անգամ: Այժմ քեզ դրանցից առանձնացնում եմ

(և ոչ թե մեկուսացնում) ցույց տալու համար, թե ում ժամանակն էս դու արտացոլել «Պատանության էպոսում»։ Բո՞, թե՞ ուրիշի, բո հիշողությունը հեռունեքում ի՞նչ է տեսել և այդ տեսածը քո՞նն է, թե ուրիշինը, ինչպես ասում են, ճշմարտությունը երկրորդ ձեռքից էս վերցրել, թե՞ ակունքից՝ քո ծարավի մղումով և քո բռնով։ Կարճ ասած, այս մեծ ու անընդգրկելի ժամանակի մեջ ունե՞ս դու քո ժամանակը։ Եթե այո՛, ուրեմն կարելի է այսպիսի մի ներքին վերնագիր քննարկել նամակիս համար։ «Դավոյանը և ի՞ր ժամանակը»։

* * *

Հին օրերի կեղևի տակ

Հանգչում է մեր կյանքը անցած...

Այսպես է սկսվում քո «էպոսի» նախերգանքը։ Արվեստի գերագույն խնդիրներից մեկն էլ երևի այդ կեղևը բացելն է, դրա տակ «հանգչող» կյանքի վերստեղծումը, մի կյանք, որ կրակված է լավ ու վատով, ուրախությամբ ու տխրությամբ, վաղուց մեզ հասած մի մեծ ճշմարտությամբ, որ, թերևս, չենք էլ գիտակցել, թե երբ և ինչպես է դարձել մեր արյան սեփականությունը։ Պոեմի հենց սկզբում, շատերի նման, դու նույնպես հաստատում էս, որ աշխարհը անխառն ոսկի չէ, համատարած կապույտ չէ, ոչ եթերային է, այլ բարդ է, դաժան և այդ ամենի մեջ՝ առնականացող գեղեցկությամբ և գեղեցիկի վրա հենված։ Այո, եթե աշխարհը այսքան երկար է ապրում, ապա միայն ու միայն գեղեցիկի, մարդկայինի զորություն պատճառով։ Այդ աշխարհը նաև մի այլ վեհ բան է. բացված սիրտ է, պեսոք է երգի և նրան երգել տալու գաղտնիքը հայտնի է միայն արվեստին։ Եվ այդ երգը, ինչպես դու ես ասում, կարող է շարժել սալարկը անցյալի։

Որի տխուր քարերի տակ

Հանգչում է սերը բողձալի։

Զգիտեմ ինչու այդ ամենի մասին խորհելիս, ակամա միտք ընկան Համո Սահյանի հայտնի տողերը.

Լույսը առավ սարին՝

Սարսռում է սարը,

Սարերը վեր թռան։

Եվ ինձ մի պահ թվաց՝

Քարերի տակ քնած

Դարերը վեր թռան։

ինձ աշխատեալ է թվում, որ այդպիսի իրական մի հրաշք էլ քո պոեմում է կատարվել: Բավական էր, որ կարոտի և հետապարձ հայացքի լույսի տակ առնենիր քո պատանությունը, որպեսզի երջանիկ կամ թեմաքանկ լորիկների նման վեր թռչնին քո ապրած օրերը՝ իրենց երազանքներով, հիասթափություններով ու մոլորություններով, առաջին սիրո քաղցր դառնությունների մեջ առնականացող սրտով: Այդպիսի դժվար փորձությունների միջով է անցնում քո պոեմի հերոս լոշտը:

Անկեղծ ասած, սկզբում այդ անունը ինձ ոչ միայն անհաջող թվաց, այլև մի քիչ ջղախնացրեց: Մի՞թե չէր կարելի մի մարդավայել անուն ընտրել: Բայց հետագայում, երբ երեււաց Հուդիտան և դեպքերը մի քիչ հեքիաթային, մի քիչ երազային, և շատ կողմերով երկրային դարձան, ես համոզվեցի, որ այդ կոշտ ու կոպիտ լոշտին կարելի էր ոչ թե որեւէ կոնկրետ և ինձ ծանոթ անուն տալ, այլ պարզապես լեռ կամ սար կոչել: Իմ մեկնությունը կարող է մի քիչ ծիծաղելի թվալ: Բայց ի՞նչ կարող եմ անել: Չէ՞ որ երբեմն հարկ է լինում ծիծաղել ինքդ քեզ վրա, մի կարգին լրջանալու համար:

Կարծում եմ չես նեղանա, եթե ասեմ, որ քո հերոսի ճակատագիրը նորություն չի գրականության մեջ: Նորությունը նրա բնավորությունն է և դրա կեղևի բացումը, նորությունը նրա հոգու տառապանքի և առնականացման ընթացքն է և դրա ճշմարտացիությունը: Բայց այդ ամենը ցույց տալու, այդ ամենի կեղևի տակ կատարվածի մասին ճշմարիտ խոսք ասելու համար անհրաժեշտ էր քո հերոսի հոգեբանական ուղին կարճել այն աստիճան, որ մոտավորապես հնչի Թումանյանի հայտնի պոեմի երկու տողի նման.

Նշանեցին Մարոյին,
Տվին Չորան Կարոյին:

Այստեղ արդեն խտացել է այն ողբերգությունը, որ պիտի բացահայտվի հետագայում: Մարոյին նշանել և տվել են Կարոյին: Այսինքն, դա կատարվել է նրա կամքին հակառակ, թերևս նա որեւէ կամք չի էլ ունեցել, այլ նահապետական սովորույթի համաձայն, որպես իւր, մի տեղից տեղափոխել են մեկ այլ տեղ: Քո լոշտի վիճակն, իհարկե, այդպիսին չէ, բայց նրա ճակատագրի բարդ ուղին իր լայնությամբ ու խորությամբ ընկալելու և ըմբռնելու համար անհրաժեշտ էր դե-

դարվեստորեն կարճել այն և նոր միայն ցույց տալ այդ կարճվածի երկառույթունը: Եվ այդ կարճվածը հին օրերի էհդեի տակ հանգչող կյանքն է:

Եվ այսպես, Լոշտը, գեղջուկ այդ պատանին, հանդիպում է իր երազած աղջնակին, մերժում ստանում, դառնությունից մի պահ կորցնում հոգու հավասարակշռությունը և շեղվում բարոյական մաքրության ճանապարհից, ապա նաև այստեղ իրեն ավելորդ կամ ձախողակ զգալուց ու մի վերջին անգամ խոր հիասթափվելուց հետո՝ վերջապես գտնում է իր մարդկային կյանքի իսկական ուղին: Այսպիսին է քո պոեմում զարգացող հոգեբանական դեպքերի սխեման: Սա ինձ հարկավոր է քո հերոսի հոգու ալեկոծումները կյանքի միայն հորձանուտում դիտելու համար, որովհետև կան մանրուքներ, որոնց նպատակը այս կամ այն երևույթը, ապրումը կամ արարքը ամբողջացնելու դեր ունեն, որի ավարտումից հետո այլևս ուրիշ անելիք չունեն և կարող են մնալ աննկատ: Իսկ մեր նպատակը հենց այդ երևույթի, ապրումի կամ արարքի շարժման ներքին տրամաբանության բացահայտումն է՝ Լոշտի հոգևոր կյանքի ուրախ կամ տխուր արտահայտություններում: Ուրեմն ո՞վ է Լոշտը: Մի երազող ու փխրուն պատանի, որ ամեն անգամ իր սիրտը պահ է տալիս քրքրված մի մատյանի և, սիրելով ինչ որ մեկի, դեռևս չի հասկանում

Ոչ մարդկանց սիրտը անհատակ

Ոչ աստծուն, ոչ սատանային:

Եվ չհասկանալով հանդերձ, նա շարունակում է իր ամեն մի օրը զոհաբերել կամ աստծուն կամ էլ սատանային, որ նույնն է թե բարուն ու չարին, լույսին ու խավարին: Եվ այստեղ կատարվում է զարմանալի մի բան, որ դու ճիշտ ես նկատել: Որքան միամիտ ու անփորձ է քո հերոսը, այնքան պայծառ է նրա երազանքը, որքան նա քիչ բան գիտի կյանքի մասին, այնքան կյանքի գույները վառ են թվում և որքան թույլ կամ երերուն են նրա երկրային հենարանները, այնքան ուժեղ են նրա սավառնումները տիեզերքի հեռաստաններում: Առաջին հայացքից թվում է, թե նա ամեն կերպ ձգտում է ճանաչել աշխարհը, տիեզերքը, մարդուն, բայց իրականում նա հեռանում է դրանցից: Երազանքը հերոսին կտրում է կյանքից՝ միաժամանակ ստիպում վազել նրա ետևից: Նա ագահորեն

ձգտում է տեսնել իր երազած իրականությունը, անգիտանալով, որ այն տեսնելու համար պետք է ապրել հենց այդ իրականության մեջ, որը հերոսին նախ դառը հիասթափություն է պատճառելու, իսկ հետո բերելու է սթափ ինքնագիտակցության: Հերոսի երազանքի և իրականության բախման նախօրյակին դու մի շատ հետաքրքիր հնարանք ևս գտել: Քո հերոսը հանդիպում է կյանքի դառնությունների ճաշակած մեկի, որը նրան մի ահապոք ճշմարտություն է հաղորդում: Աշխարհն, իբր, սկզբում սիրում, փայփայում է լոշտի նման փոքրիկ երազողներին, իսկ հետո խեղդում նրանց, եթե իրեն համընթաց չեն քայլում: Լոշտը, իհարկե, չէր կարող ճշմարիտ պատկերացում կազմել համընթաց քայլելու մասին այն իրականության հետ, որ ինքը չէր ճանաչում: Եվ չնայած այդ դժուր բարդությանը՝ Լոշտը դարձյալ շարունակում է անմեղություն փարված մնալ սիրո իր երազանքին, որի համար ոչ Արեհիք կա, ոչ Արեմուտք, ոչ էլ Հարավ ու Հյուսիս, չկա ցեղերի ու գիշեր, ժամանակ ու տարածություն: Եվ այդ անհղուության մեջ եթե կա մի բան, որ սահման ունի, դա հերոսի սրտի բաբախումն է և շիկացած սպասումները, որոնք վաղը, մյուս օրը բախվելու են իրականությանը, ու Լոշտը պիտի հանդիպի իր սիրածին: Եվ ինչպես հաճախ է պատահում, փոխադարձ սիրո աստղերի փոխարեն կարկուտ է տեղում հերոսի հոգու նուրբ թերթերին: Պարզվում է, որ հերոսը բոլորովին օտար անտառ է ընկել, որտեղից նա նիպոտ կտրելու իրավունք չունի: Ու նրան թվում է, թե ամբողջ աշխարհը դարձել է իր սիրո թշնամին: Այստեղից էլ հենց սկիզբ է առնում նրա հուսահատությունը կամ ռոմանտիկական պատրաքներից բեռնաթափումը.

Իմ մեջ արյունը
 Փոխվել է ջրի,
 Միծաղը՝ լացի,
 Խոսքը՝ հոգոցի,
 Կյանքս դարձել է
 Տիրության հովիտ:

Այսպիսի հոգեկան փլուզումից հետո, կարծես այլևս հարկ չպիտի լիներ նոր փորձությունների ենթարկել հերոսին: Բայց դրանով չես բավարարվում, որովհետև դու լավ ես ճանաչում նրան. երկրորդ անգամ Լոշտը գնում է, այլևս ոչ թե երազան-

քի թևով, այլ «շարժվող ավերակի պես», որպեսզի հեռունա սիրածից՝ կրկնակի ավերված, կրկնակի ջարդված, կորած ու մոլորված. «Իր հետ տանկելով անամոք ցավեր»: Եվ սա, իրոք, այն դեպքն է, երբ մարդ իր ցավը տանում է հարստության պես, որը նրան հետագայում նաև պիտի խմսատուն դարձնի: Ծշմարիտ է ասված. Տառապանքը ավելի շուտ է հասունացնում մարդուն: Այդպիսի մի տառապալից հասունություն է ապրում նաև քո հերոսը: Ինքը՝ տառապանքը, որն է պատուհան շունի, բայց մարդու հոգում պատուհան է բացում դեպի աշխարհը:

Թվում է, որ զոհն այսպիսի փորձությունից հետո քո հերոսին դու պիտի «խղճայիր» և փրկելիր այդ անվերջ տառապանքներից, բայց այդպես չես վարվում, որովհետև համոզված ես, որ նա գեռես լրիվ չի հասկացել իր անելիքը և պատրաստ է հավատալ այն փրկիստփայությունը, թե հարկավոր է գլուխը կախ վերցնել աշխարհից այն, ինչ քեզ է լիճակվում, թե բախտի համար կովելը սուտ բան է, որովհետև ինչ գրված է քո ճակատին, այն էլ կատարվելու է: Եվ քո հերոսին այս անգամ ուրիշ փորձության ես ենթարկում, համոզելու համար, որ բախտն այն չէ, ինչ աշխարհից կարող է իրեն հասնել, որ իր հասանելիքի չափն ու կշիռը որոշողը աշխարհը չէ, այլ հենց ինքը՝ մարդը: Եվ դու քո հերոսին մի պահ շեղում ես բարոյական շիտակության ճանապարհից ու տանում այնպիսի մի տեղ, ուր ավելորդ են մարդկային հրազանքներն ու ձգտումները, սախելով նրան հոգեկան նոր փլուզումների ապրել: Եվ դա պետք է լինի վերջինը, որից հետո նա կյանքն ու մարդկանց տեսնելու, հասկանալու է մի վերջին անգամ «ջախջախված բողոք» և «հավատի զլիսատված լույս» դառնալուց հետո: Ահա սա է հենց այն ամենածայրահեղ հուսահատությունը, որից հետո դառնում է «փրկության հնար» (Պ. Սևակ):

Անկեղծ ասած, եթե այսքանը միայն առված լիներ քո պոեմում, երևի այն զգալիորեն պակասավոր կթվար: Ամբողջ պոեմի ոգու տրամաբանական զարգացման մեջ կա մի երակ, որ հետզհետե լցվում է արյունով և հերոսին համակում քաղաքացիական զգացումով: Իր սիրտ ճանապարհին քո հերոսը ճանաչում է նաև կյանքը, և նրա ներաշխարհն են թափանցում այն ամենը, ինչ նաև իր ժողովրդի բախտն է ու ցավը,

ինչ պետք է իր պատկերը փրկի աղավաղող ապրումներից ու աշխարհից իրեն դուրս մղելու վտանգից։ Անձնականի և բազմաթիվականի զուգահեռ հասունություն չէ դա, այլ փոխներթափանցված մի բարդ պրոցես։

Դու, սիրելի Ռազմիկ, դաժան արվեստագետ ես. իբր կյանքում քո հերոսի տառապանքները քիչ էին, այս անգամ էլ, երբ նա արդեն ճշմարիտ ինքնագիտակցության էր եկել, ճանաչել էր և՛ աշխարհը, և՛ իրեն, ստիպում ես որ նա ինքնասպանության փորձ կատարի՝ երազում։ Եվ այն պահին, երբ նա պատրաստվում էր ի կատար ածել իր վճիռը, դու նրան արթնացնում ես։ Բայց այս անգամ քո հերոսը առաջվա նման չի արթնանալու իբրև ծաղիկ՝ ժպտալով. «Թռչունների պես՝ իրզը շուրթերին», ոչ էլ ամբողջ կյանքում պիտի կորցնի և կորցրածին հարություն տենչա՝ ոչ։ Այժմ նրա արթնացումը ուրիշ առաքելություն ունի։

Լոշար գալիս է մորիկ սանձակու,
Հրճվելու ձեզ հետ անսանձ հրճվանքով
Եվ ժողովրդի մեջքին բարդելու
Նվաճումների բեռները անթույլ։

Քո հերոսը գալու է որպես մեծ յուրային։ Ահա նրա միակ և՛ սերը, և՛ ճակատագիրը։ Եվ քո պոեմը, սիրելի Ռազմիկ, որքանով էպոս է պատանության, այնքանով էլ ասք է՝ հոգու տառապանքի ու վերածնության։

Այժմ եո բանաստեղծական խոսքի ինչպիսին լինելու մասին։ Էպիկականն է, թե՞ քնարական, ի՞նչն է իշխողը՝ միտքը, թե՞ սիրտը։ Այս անգամ էլ թող ես դառնամ ու ասեմ, որ երբեք և ոչ մի երկում միտքն ու սիրտը իրարից չեն անջատել. կյանքի այդ դարավոր լծկաններին միշտ էլ տեսել եմ իրարից անբաժան, մարդկության նույն լուծը վզներին, նույն հողը վարելիս և նույն ակոսներում չորած հառաչելիս։ Այս էլ ասեմ, որ մարդը, թորած վիճակում ես ոչ միտք եմ պատկերացնում, ոչ էլ հույզ։ Ի՞նչ ասեմ, ինձ անհնար է թվում միայն սրտով կամ մտքով աշխարհ ճանաչելն ու ստեղծելը, որովհետև իսկական արվեստագետը «աշխարհը ափի մեջ է առնում, շուռ ու մուռ տալիս, բոլոր կողմերից այն՝ դիտելով համար» (Յուստինաս Մարցինկյավիչուս)։ Քո հերոսն էլ այդ-

պիսի մի աշխարհ է, որին դիտել ևս բոլոր կողմերից, դրսից ու ներսից, դիտել ևս և՛ սրտի, և՛ մտքի տեսանկյունից:

Համոզված եմ, որ ինչքան մոտենաւս իմ նամակի ավարտին, այնքան ավելի ևս կարոտով կամ անհամբերությամբ սպասելու այն պահին, թե երբ է խոսք լինելու պոեմիդ պակասությունների մասին: Եթե շիններ այդ համոզվածությունը, երեւի նամակս էլ չգրվեր: Իմ առաջին դիտողությունը թեև տարիմաստ է թվալու, բայց դրանից հրաժարվել չեմ կարող: Իմ տպավորությունն այն է, որ բառերը քեզ ոչ մի դիմադրություն ցույց չեն տալիս: Բոլորն էլ անմոռն շարվում են սողերիդ մեջ: Գրողներից մեկի մասին ասում էին, թե նա սովորություն ուներ գրի առնել և մի կողմ դնել այն բառերը, որոնք ցանկացել են բանաստեղծական տողի մեջ մտնել, բայց դա նրանց չի հաջողվել: Գուցե ասածս հնարովի է, բայց ուսանելի է: Իմ ցանկությունն այն է, որ դու ճիշտ օգտագործես լեզվի քո խոր իմացությունը և այն շարաշահես: Իմ խոսքը ինքնասահմանավակման զգացման մասին է: Երբ Թումանյանն ասում էր, թե մի բառը մի աշխարհ է, նկատի ուներ նաև այն, որ ավելորդ բառը իր հետ մի ավելորդ աշխարհ է բերում և ծանրանում գեղարվեստական երկի շնչառության վրա: Տեսնո՞ւմ ես, չեմ ասում, թե երկարաբան ես, ոչ էլ մտադիր եմ նշել, թե քո շինության մեջ որ քարը որտեղ է ավելորդ, այլ ուզում եմ, որ ամեն բառի խոնարհությունը հալած յուզի տեղ չընդունես:

Երկրորդ իմ դիտողությունն այն է, որ կարելի էր փոքր ինչ կարճել քո հերոսի անցած ուղին: Կան հատվածներ, որոնք թեև գեղեցիկ են, բայց խանգարում են պոեմի գեղարվեստական զարգացման թափին: Եթե դու առիթ ունենաս ծանոթանալու «Աննա Կարենինա» վեպի ստեղծագործական պատմությանը, ապա կտեսնես, որ Տոլստոյը երբեմն ստիպված է եղել փայլուն կտորներից հրաժարվել՝ հանուն վեպի գեղարվեստական ամբողջականության: Տեսնո՞ւմ ես, եթե չասեմ ավելորդ, ապա գեղարվեստական երկը ծանրաբեռնող գեղեցկություններ էլ կան: Սատանան տանի, թեև գեղեցիկի կարոտից է ծնվել ավերասող, բայց ոչ միշտ է ամեն գեղեցիկ ընդունում:

Հավատացած եմ, որ դու ինձ ճիշտ կհասկանաս, դրա համար էլ չեմ ուզում նշել, թե ինչը որտեղ է ավելորդ:

Սիրելի Ռազմիկ,

Եթե հոգւած գրեի, ապա այն, ինչպէս ասացի, կ'ներնագրեի «Դաւլոյանը և իր ժամանակը»: Ավելին քան համոզւած եմ, որ ինձ պիտի առարկեին (առարկողներ միշտ էլ գտնւում են) ասելով, թե այդ տեսանկյունից կարելի է խոսել միայն Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերչանի, Զարենցի և մյուս մեծերի մասին, բայց... Եվ այդ «բայցից» հետո ոչ մի անուն չեն տա, կարծելով, թե իրենց առարկությունն անվիճելի է, իսկ իմ մտադրությունը՝ անխոհեմ: Նմանօրինակ մի կշտամբանք ևս արդեն ստացել եմ Հրանտ Մաթևոսյանի կապակցութեամբ: Եթե հիշում ես, նրա մասին իմ հոգւածը վերնագրւած էր. «Ծմակուտցի տարեգիրը»: Ի՞նչ տարեգիր, ասել են, նա դեռ վայրկյանների, զուցե թե օրերի հետ գործ ունի: Ի՞նչ հետևութեան կարելի է գալ այդ երկու առարկումից. որ, ասենք, Շիրազը, Սեակը, Կապուտիկյանը, Սահյանը, Դաւթյանը, Հովհաննիսյանը, Մարգարյանը, թեև ապրում են ժամանակի մեջ և դարձել են դրա ձայները, բայց չունեն այն ժամանակը, որ կապվի նրանց անվանը: Հիմա դառնամ և առարկելով հարց տամ. Արդյոք «Անլուելի դանդակատունը» մտնո՞ւմ է Սեակի ժամանակի մեջ, թե դուրս է դրանից: Անշուշտ, սոսկ կենսագրութեան տեսակետից դուրս է, որովհետև այն ողբերգությունը, որի մասին պատմում է բանաստեղծը, տեղի է ունեցել նրա ծննդից տասը տարի առաջ. բայց դրանից բացի պոյութուն ունի հոգու և հիշողութեան կենսագրութուն, որի համեմատ արվեստագետի ապրած տարիները ակնթարթներ կարող են լինել: Զէ՛, ով ինչ ուզում է ասի, ևս միանգամայն օրինական եմ համարում «Շիրազը և նրա ժամանակը», «Սեակը և նրա ժամանակը», «Սահյանը և նրա ժամանակը»... մինչև «Դաւլոյանը և նրա ժամանակը» բնութագրումները: Հակառակ դեպքում մենք ստիպւած կ'լինեինք գրողի ստեղծագործական զինանոցից հանել նախ նրա հիշողությունը, որ կոչւած է ընդլայնելու արվեստի ընդգրկման սահմանները, ապա նաև երազանքը, որ նրան տանում է դեպի վաղվա հեռատանները: Տեսնո՞ւմ ես, թե ինչպիսի ավերածություններ կարող է կատարել հասարակ ու անմեղ թվացող առարկությունը: Այսքանը ևս ասացի, որպեսզի կարողանամ ցույց տալ, որ «Ռեքվիեմը» ոչ միայն Տերչանի ու Սիամանթոյի,

այլև քո ապրած հոգևոր ժամանակի արտահայտությունն է,
թեև դու այդ սգո երգից բավական ուշ ես ծնվել:

Պոեմդ երկու բնաբան ունի. մեկը դիմում-նախազգուշա-
ցում է («Դուք մեր տոհմածառը թողեք կանգուն»), մյուսը՝
տխուր մի իրողություն հիշեցում.

Տիեզերքի բոլոր անկյուններում կա մի արցունք
եվ անպայման անդունդների վրա կախված:

Տարբեր առիթներով դրանք կրկնվում են և ամեն անգամ
ալելի ընդգծում մեր ազգի ճշուղակոտոր տոհմածառի կան-
դունությունը և աշխարհում դեռ գոյություն ունեցող մարդ-
կային մեծ վիշտը, կարծես ենթադրում նույնպես հաստատե-
լով այն ճշմարտությունը, թե երկրագունդը դեռևս էիլ է հա-
մարեցված երջանկության համար: Եվ ի հեճուկս դրան, մենք՝
այսինքն մարդկությունը, դարձյալ խոսում ենք կյանքի հրաշք-
ների մասին: Քիչ է ասել, որ դա լավատեսություն է, դա նաև
դեղեցիկի անպարտելիության հաստատումն է, իսկ այդ դա-
րավոր գեղեցիկը քո պոեմում հալ ժողովուրդն է: Եվ բնավ
պատահական չէ, որ քո պոեմի իսկական պատումը սկսվում է
հեքիաթի առաջին տողի նման.

Զգիտեմ երբ, չեմ հիշում ով
Անցնում էր լուռ այս աշխարհով:

Այսինքն եղել է, չի եղել, թեև ընթերցողը հեշտությամբ
կռահում է, թե ով է եղել այդ փոթորկված «լուսկացը»: Դա,
իհարկե, սովորական լուծություն չէ, այլ՝ բանաստեղծական, որ
հաճախ է փոխվում հառաչանքի, որոտի ու ցասման: Եվ այդ
մեծ անցորդը մեզ երևում է մերթ իսահակյանի կերպարան-
քով, որ

Մեխլից երկրի ամեն անկյուն,
Խնդրեց բոլոր ցավերն անբուն:

Մերթ Տերյանի՝

Աշնան տամուկ խշխշոցով
Հովիտներին դեղին երգեր
Փռեց աշնան ձայնով կերկեր:

Մերթ Կոմիտասի, որի երգերում

Կուլան ճերմակ ու պաղ ձյուներ:

Մերթ Սարյանի՝

Որ գիշերների խամրող կրծքին
Գծեց լեռանց կապույտ հոնքեր,
Քաշեց ձայներ լեռանց միջից
Նվ գեղնությունը հովիտներին
Փռեց՝ որպես կապույտ ձևերեր:

Ահա հայոց այս մեծերի ժամանակն էս դու մտել քո այսօրվա աշխարհի խոսքն ասելու համար:

Ժամանակ, որտեղ օրերը խեղդվում էին: Լուսինը փոխվել էր դադադի և «արնոտվել էին շուշանները երազի»: Ճակատագրի այդ թանձր մոռացության և մարդկային ամեն ձայն խեղդող անարդարության մեջ դարձյալ շարունակում է հնչել մեր երգը, որովհետև ինչպես դու էս վկայում, մենք կոմիտասյան երգի հիվանդներ ենք: Հենց դա է պատճառը, որ կործանումի ճանապարհներից անգամ մենք դարձյալ երգել ենք, այսինքն՝ հավատացել մեր վերածնությանը: Նվ հանկարծ մի ահավոր քոչվոր, մեր պատմության ստվերից ելնում կանգնում է մեր առջև ու բղավում. «Ձեր երգը երգված է»: Այդ ձայնը պոեմում արձագանքվում է մի քանի անգամ:

Քո «Ռեքվիեմ»-ում ինձ հատկապես դուր է գալիս այն, որ դու այդ լկախ քոչվորի մարդատյացությունը դիտել էս որպես դահճային վերաբերմունք ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլև այն ամենի նկատմամբ, ինչ կյանք է կոչվում, մարդ ու աշխարհ: Պատմականորեն ճշմարիտը դա է.

Մենք մերը համարեցինք
Անգունդների վիշաք.
Արևի շողալուծյունը,
Ամեն ինչ համարեցինք
Ամեն ինչ ունեցանք մենք,
Նվ ոչինչ չմնաց մեզ:

Նվ եղան ժամանակներ, որ այդ վայրենի ավերումը կոչվեց հանդուրժելի Տեր-ճշմարտություն: Մինչդեռ իսկությունն այն էր, որ՝

Մեզ մի ժանտ կայծակ
Ճեղքել է մի օր
Դարավոր կաղնու կիսված բնի պես:

Սակայն այդքանով չի ավարտվում հայ ազգի ո՛չ պատմությունը, ո՛չ էլ արնագույն վերջակետ է դրվում նրա երա-

ղանքներին: Հայ ժողովուրդը մոտենալու է ուրիշ ճշմարտության. «Ինչպես որ կաղնու երկփեղկված բունը»: Ուրիշ այլ ճակատագիր չէր կարող ունենալ և շունեցավ մեր ժողովուրդը, որ սովոր էր իր աչքերը լցնել լույսով, լցվել միայն գեղեցկությամբ, մի ժողովուրդ, որին անհայտ էր մահը և հայտնի միայն իմացյալ մահով անմահանալու գաղտնիքը:

Այդպես էր նա ապրում, երբ դարերի թանձր խավարին հասակակից մի գիշերվա մեջ ավերվեցին քաղաքներ ու շենքեր, հրդեհվեցին տներ ու այգեստաններ, ով կենդանի մնաց՝ որբացավ, ով մեռավ՝ կորավ անհետ, խեղդվեց ամեն ճիշ ու մարեց ամեն ճրագ: Եվ այդ ավերումներից հարբած նույն քոչվորի ձայնը նորից է հնչում. «Հող էիք, հող էլ պիտի դառնաք»:

Հենց այստեղ էս պիտի ընդգծեմ քո պատմական լավատեսությունն բնորոշ կողմերից մեկը: Ամեն անգամ, երբ ամպերը դաժանորեն ծանրանում, իջնում են հայոց երկրի վրա և թվում է, թե այլևս փրկություն ոչ մի հույս չկա, կայծակի մի շեղ հարվածով դու թրատում ես ամպերի մռայլը և լուսավորում ժողովրդի ուղին: Չգիտեմ, արդյոք քեզ ծանոթ է այն իմաստությունը, թե հայը իր կյանքի ամենամոռայլ պահերին կայծակների փշրանքներից մոմեր է պատրաստել և լուսավորել իր ճանապարհը: Երեկ ծանոթ է: Ահա թե ինչու նա կարողացավ բոշլորականի հոգևոր թշվառությանը հակադրել ապրելու, հարատևելու իր կամքը:

Սակայն հող ենք,

հող ենք,

Դարձյալ մենք ենք հողն այն,

Որի վրա անդուռ աշտարակի նման

Պիտի կնի մեր հին ժողովրդի ծառը

Աստվածների դեմքին

Մեր պատկերի ուժը ցնծացնելու,

Եվ մեր ճշմարտության ձվենները լլկված

Արևի մեջ թրծած հույս դարձնելու...

Չգիտեմ ինչու՞ այս տողերը կարդալուց հետո ինձ թվաց, թե պոեմը ավարտված է ու մի պահ դադար առա: Եվ նորից ինձ պաշարեցին այն մտորումները, ինչ քեզ արդեն ծանոթ են, պատանությունն էպոսի իմ վերլուծությունից: Իրոք, էլ ի՞նչ մնաց շարունակելու: Ժողովրդի և՛ ողբերգությունն է

ցույց տրված, և՛ նրա ապրելու կամքն ու հավատը: Է՛է՛, Երանի թե կյանքում ամեն ինչ այդպես պարզ ավարտվեր: Մինչդեռ ուրիշ է եղել իրականությունը: Կայծակից ճեղքված ամպերը նորից են միացել իրար, էլ ավելի թանձրացնելով խավարը, ապա հորիզոնի վրա մեխված կակաշների սնն է փայլել՝ սևաչք արեգակի նման, իսկ «մեր աչքը, որ նաև մեր ճակատագիրն էր, սկսել է հաշվել եղևոնի օրերը»:

Ոգու ինչպիսի՞ արիություն էր պետք ակնթարթային մի լույսի տակ և՛ անցյալը հիշել, և՛ երազել ապագայի մասին, իդեալի ինչպիսի՞ երկրային ուժ պետք էր ունենալ՝ կիսված լինել հողով ու երկնքով, բայց մնալ ամբողջական իր անպարտելիության հավատի մեջ: Եվ դու ոգու այդ ամբողջունն ավելի ընդգծելու համար նրա տառապանքները ավելի ևս խտացնում.

Ողբալի եմ ես

Ջուրը ցամաքած շատրվանի պես,

Անտովեր, անձայն անտառների պես...

Տառապում եմ ես

Զխոստովանած խոսքերի նման...

Դժվար չէ նկատել, որ դու գնացել ու նարեկացուց փոխ ևս առել նրա ժամանակի լեզվով այսօր խոսելու իրավունքը: Ուրեմն, նրա ողբը նաև բռնն է՝ ժամանակը՝ նույնպես: Հապա ինչպե՞ս. եթե ամեն եկող նոր սերունդ թիկունքը դարձնի դեպի իր նախնիների ժամանակը, նրա բոլոր քայլերը կկորչեն անհետ: Ուրեմն ճիշտ է նկատել սերունդների այդ կապի անխոսափելիությունը Պառուստովսկին, թե մեկը կարող է երկու հարյուր տարի առաջ ծնված լինել ինձանից, բայց արտահայտած լինի իմ խոհերը:

Արդեն մոտենում եմ քո պոեմի վերջին տողերին, բայց խոսքս ավարտել չեմ կարողանում: Ինչո՞ւ: Որովհետև այս դեպքում ավարտած լինելու ղգացումը կամ մեծամտության կամ էլ ասելիքի սպառնալիքային նշան կլիներ:

Գոնե նամակում ես կարող եմ խոստովանել, որ ինձ չի վերաբերում ոչ առաջինը, ոչ էլ երկրորդը: Ի՞նչ եմ ուզում ասած լինել:

Ես ծանոթ եմ այնպիսի երկերի, որոնք կարգալիս բոլոր վշտերն ու տառապանքները մոռացվում են մի անհոգ ու

տագնապալուրկ երջանիկ ավարտի մեջ: Ես կողմնակից եմ Ջարենցի հայտնի տաղի («Ես իմ անուշ Հայաստանի...») բոլոր գույների փոթորկված, բայց ներդաշնակ ոգուն, Շիրազի, Սեակի, Կապուտիկյանի, Սահյանի ու Դավթյանի պատմական այն հիշողությանը, որն այսօր, մեր բախտի երջանիկ հորձանուտում, երբեք մեզ չի կտրում մեր անցյալից, որովհետև կտրվել, կնշանակեր բարեհոգության զոհ դառնալ, կարծելով, թե արյունալի երեկը վաղն այլևս կրկնվելու ոչ մի հնար չունի: Քո պոեմի արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ մարդկային հիշողությունը չի զրկում զգոնությունից: Այդ է պատճառը, որ ընթերցողը հավատում է վերածնունդ ապրող հայ ժողովրդի ճակատագրին: Միայն այդպիսի ժողովուրդը կարող էր և իրավունք ունենալ աստծուն և ասել. «Քո եփած ճաշը, ինքդ կեր, աստված...»: Սա մոտավորապես այն է, ինչ մեզ ծանոթ է Սիամանթոյի ցասումից. «Ո՞վ մարդկային արդարություն, թող որ թքենեմ քու ճակատիդ»:

Ահա հոգու այդ անընկճելիությունն է, որ մենք, թեև կես աշխարհ դարձած, բայց հավերժորեն ապրող ու հզորացող ամբողջություն ենք: Այսպիսին է հայ ժողովրդի ճակատագրի ուղին: Ուրիշ ընթացք նա ունենալ չէր կարող, որովհետև՝

Կյանքիս համար

Մի աշխարհ արյուն եմ քամել,

Մի աշխարհ ցավեր կան իմ հոգում

Բայց ես չեմ դարձել ցավադար.

Հացին թշնամի չեն լինի

Ջեն լինի հողին դավաճան...

Ուզում եմ հիշեցնել քեզ, որ արվեստագետի առաքելությունը մարդկանց գեղեցիկի միջով տանելն է կամ ուղեկցելը: Իսկ դու, թվում է, քո պոեմում ընթերցողին տարել ես ողբերգության միջով: Սխալ թվացում է: Դու ցույց ես տվել գեղեցիկի ապրած ողբերգությունը և այդ գեղեցիկի հաղթանակը: Քո գեղարվեստական նպատակը ժողովրդի տառապանքի ֆևտիշացումը չէ, այլ տառապանքի մեջ նրա ոգու անկոտրելիություն գտնելը:

Երկրորդ խոսքս նույնպես մի շատ կարևոր ճշմարտության հիշեցում է: Ասում են ամենադժվարը պատմության մեջ մտնելն է այնպես, ինչպես մտնում ես քո տունը: Կարծում

եմ, որ դու հենց այդպես ես մտել մեր ժողովրդի պատմութ-
յան մեջ:

Այն, ինչ ես ասացի, վերաբերում է քո երեկին: Մի քանի
տող էլ քո վաղվա մասին գրեմ ու դրանով ավարտեմ նա-
համակս:

Ասում են հռչակավոր Այվազովսկին մահից առաջ մի
վերջին անգամ աչք է ածել իր կտավներին և ավելի շատ հա-
վանել է այն նկարը, որ անավարտ է մնացել, անավարտ, ոչ
րե րեւի: Ինձ այնպես է թվում, որ դրանով նա մի հեծ ճշ-
մարտութուն է արտահայտել: Ինչքան էլ որ ապրես, միև-
նույն է, կյանքդ անավարտ է մնալու: Եթե կյանքի միավոր
համարենք նաև գեղարվեստական երկը, ապա այն ինչքան
էլ ավարտուն լինի, միևնույնն է, ինչ որ տեղ անավարտ է:
Ու եթե մենք դա շենք նկատում, ապա դրա պատճառն այն է,
որ առնված է արվեստի շրջանակների մեջ:

Քո «Ռեքվիեմն» էլ, սիրելի Ռադմիկ ,այդպիսի մի շրջա-
նակի մեջ առնված կյանք ու պատմութուն է: Բայց ինձ
թվում է, որ դու երբեմն դուրս ես գալիս շրջանակից, ձգտե-
լով տեսնել ամեն ինչի վերջը: Իսկ դա անհնար է, որովհետև
այդ դեպքում ընթերցողը քեզնից կպահանջի նաև գնալ դեպի
ամեն ինչի սկիզբը, այսինքն գրկել անընդգրկելին:

Այս նամակը գրելիս ինձ մշտական պաշարման մեջ էր
պահում այն երջանիկ զգացումը, թե ես խոսում եմ մի բա-
նաստեղծի հետ, որն արդեն վաղվա մեջ է, այսինքն ասած-
ներս վերաբերում են քո երեկին: Էհ, թող այդպես լինի: Ետ
նայելուց որևէ վնաս չկա, եթե խոսքը առաջ զնացողի մա-
սին է:

ԴԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՆՈՐ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐԻ
ՏԵՍԱԿԱՆ-ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

(Պատույր Սևակի փորձը)

Ա.

Գրականության պատմության բեկումնային շրջափուլերում գեղարվեստական զարգացման ընթացքը տնօրինող ամեն մի սերունդ գրեթե միշտ նորոգում է բանարվեստի հին օրենքները, երբեմն դրանք կրկնելով ներքաշում ուշադրության կենտրոն, երբեմն հիմնահատակ ժխտում նախկինում ստեղծված ամեն ինչ: Այդպիսի գեպքերում գրական գործը միշտ էլ տնօրինում է ժամանակի գեղագիտության սուր զգացողությունը, ժամանակը որպես պատմական ժամանակ իմաստավորելու անհրաժեշտությունը: Դա էլ իր հերթին գրական գործի նախանձախնդիրներին մղում է կյանքի և իրականության գեղարվեստական, տեսական-ծրագրային, նոր յուրացումների: Այսպես, եռպատերազմյան տարիներին տարածված գրական սխեմատիկ ըմբռնումների շրջանակները հաղթահարած գեղարվեստական միտքը 50-ական թթ. վերջերից և հատկապես 60-ական թթ. իր առջև դնում է միանգամայն նոր խնդիրներ: Այս տեսակետից, ինչպես նաև ծրագրային բանաստեղծությունների առատությամբ 60-ական թթ. գրական շարժումը նման է 20-ական թթ. փորձին, միայն այս անգամ տարբեր էին հարցադրումները, պահանջները և նպատակները:

Գեղարվեստական մտածողության նոր սկզբունքների մշակման գործում ծրագրային փաստաթղթի արժեք ունեն շատ հողվածներ, բանավիճային ելույթներ: Քննարկման են դրվում ավանդականի ու նորարարականի, ժամանակակից ըմբռնումների ու հնացած պատկերացումների, քաղաքացիական շեշտվածության ու փիլիսոփայական ներքնատեսության, անձնականի ու անանձնականի հարցերը: Ամեն ինչ, ըստ էության, պատվում է դասական ավանդույթների զարգացման, ժամանակակից մտածողության արմատավորման և դրանց համադրման հարցերի շուրջ, որով նաև փորձ է արվում ճշտելու պոեզիայի զարգացման ընթացքը: Միաժամանակ՝ աղգային բանարվեստի առանձնահատկությունները հնարավորության սահմաններում դիտվում են համամիութենական և համաշխարհային գրական փորձի շրջանակներում: Գլխավոր նպատակը դառնում է նորագույն մտածողության տիպաբանական համակարգի ստեղծումն ու արմատավորումը, որպես գործող ուժ նկատի ունենալով հիմնականում 40-ական թթ. տարբեր տարիներին իրենց առաջին, երկրորդ գրքերը հրատարակած բանաստեղծներին:

Տարբեր հողվածներում ու գրախոսություններում տարևոյանորեն արժարժվող հարցադրումները կազմակերպված ձևով նախ առաջադրվում են Ս. Աղաբաբյանի «Ժամանակը և պոեզիան» հողվածաշարում, որի քննարկմանը մասնակցում են բազմաթիվ զրոգներ ու գրականագետներ¹: Սյուռհետև՝ արժարժված խնդիրները զարգացվում և նոր կողմերով առաջադրվում են Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և ուսուցիչի նախահիմքերը»² հողվածով սկսված ասուլիսում, որը «Հանուն և ընդդեմ «ուսուցիչի նախահիմքեր»-ի» հողվածով շարունակից Պ. Սևակը՝ տեղիք տալով բուն բանավեճ-

¹ Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Ժամանակը և պոեզիան, Գրական թերթ, 1965, № № 8, 10, 12, 14, 18: Բանավեճին մասնակցել՝ են՝ Շ. Նազարյանը («Ազգային օրնամենախ» և վարդի ու սոխակի հարցի շուրջ»), Գ. Մահարին («Պոեզիան և քննադատությունը»), Լ. Հախվերդյանը («Տասնյակ հարցերից մեկը»), Ռ. Արամյանը («Հարկադրված շրջադաժ»), Վ. Դավթյանը («Երբ սերն է բացակա»): Համապատասխանաբար, տե՛ս Գրական թերթ, 1965, № № 28, 37, 41, 42, 44:

² Տե՛ս Գրական թերթ, 1965, № 50, նաև՝ Վ. Դավթյան, Զուգահեռ հանապարհ, 1976, էջ 279—287:

րի՜, Կողքից այս բանվեճին ձայնակցում էին նաև Հ. Սահյանը, Գ. էմինը և ուրիշներ:

Աղաբաբյանն իր հոգվածաշարն սկսում է բաղմիցս արծարծված մի հարցումով՝ ի՞նչ է պոեզիան: Սա այն հարցն է, այն սկիզբը, որով յուրաքանչյուր սերունդ սկսում է իր գրական հարցասիրտությանների ճանապարհը: Ի՞նչ է պոեզիան, ի՞նչ հասարակական դեր է վերապահված նրան, ո՞վ է բանաստեղծը: Հարցեր, որոնք արծարծվում էին ոչ թե ընդհանրապես, այլ՝ տվյալ պատմական ժամանակի մեջ: Որոշակի նպատակով կրկին հիշեցվում է Հորացիոսի «Ars poetica»-ից մինչև պոեզիայի բարենորոգման վերջին հրովարտակներն ընկած ճանապարհը:

Աղաբաբյանի հոգվածաշարի առիթով արտահայտված բանավիճողները, առանձին վրիպումների անդրադառնալուց բացի, չեն գտնում սկսված խոսակցության շարունակությունը: Դա գտնվում է Վ. Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» հոգվածով: Առանց ավանդույթի և նորարարության հարցի անտեղի սրման, Դավթյանն առաջադրում է էական մի հարց: Դա Մ. Սարյանի մի ասույթից վերցրած «ռեալիզմի նախահիմք» ըմբռնումն է, որի էությունը հանգեցվում է նախահիմքերից հեռացած ժամանակակից արվեստն ու գրականությունը ավելորդ զարդանախշերի ծանրարեղծվածությունից, այլև խոսքով՝ ժամանակի նստվածքից ազատելու և իր նախնական պարզ ու ամուր հիմքերին վերադարձնելու գաղափարին: Այսինքն՝ բառը, պատկերը, արտահայտման կերպն ու ձևը ազատել մարդու անցած մտավոր ճանապարհի բերած նստվածք-կուտակումներից: Պոեզիայում «ռեալիզմի նախահիմք» ասելով՝ Դավթյանը հասկանում է

3 Տե՛ս Գրական թերթ, 1966, № 2, նաև՝ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1974, էջ 254—273: Բանավեճին մասնակցել են՝ Մ. Մարգարյանը («Դարի՞ հետ, թե՞ դարի աղմուկի հետ»), Գ. Հովհաննիսյանը («Նորից հանուն և նորից ընդդեմ»), Ա. Մխիթարյանը («Իհարկե՞ հանուն»), Ա. Կոստանյանը («Այո՞ հանուն, բայց ինչո՞ւ ընդդեմ»), Բանավեճը ամփոփել է Հ. Թամրազյանը («Նոսր պոեզիայի ճանապարհի մասին»), Համապատասխանաբար տե՛ս Գրական թերթ, 1966, № № 4, 5, 7, 9, 16, 17: Բանավեճից դուրս Պ. Սևակի հոգվածին տարբեր առիթներով անդրադարձել են նաև Ն. Զարյանը, Գ. Մահարին, Վ. Մնացականյանը, Ս. Աղաբաբյանը, Լ. Հախվերդյանը և ուրիշներ:

ժողովրդական երգը, «որ պարզ էր, խիտ, ազատ ամեն ծանրաբեռնումից և էքսպրեսիվ»։ Ի վերջո, նա հասնում է սովետական գրողների առաջին համամիութենական համագումարում՝ Ն. Ջարենցի արտասանած ճառին, որի մեջ մեծ գրողը կոչ էր անում հայ միջնադարյան տաղերգուների, մանրանկարիչների ու վարպետների թողած ժառանգության ստեղծագործական յուրացմամբ վերականգնել ու զարգացման. նոր հունի մեջ դնել բանավիճակի ազգային առանձնահատկությունները։ Ջարենցը գտնում էր, որ դրանով կարելի է հասնել այնպիսի արդյունքի, որը «արմատապես տարբեր» է այլ ժողովուրդների կիրառած գեղարվեստական միջոցներից։ Դավթյանը ևս կոչ է անում ժամանակակից պոեզիայի շենքը կառուցել քարի պես ամուր ու հավերժական գրական հիմքերի վրա։ Որպես այդ կողմնորոշման վկայություն նա բերում է Ն. Ջարյանի «Արա Գեղեցիկ» թատերգության և Պ. Սևակի «Երգ երգոց» պոեմի օրինակները։

Սկսված խոսակցությունը նոր թափ, ընդգրկում և գեղարվեստական միտքը ընդհանրացնելու ուժ ձեռք բերեց Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածում, որը բանավիճը շարունակողների կողմից իսկ որակվեց իբրև ժամանակի բանաստեղծական մանիֆեստ։ Հանուն՝ այսինքն, այո՞, ժառանգենք ռեալիզմի նախահիմքերի պարզ ու ամուր ձևերը, ընդդեմ՝ այսինքն, ո՛չ, հեռացել ենք այդ ամենից, և ժամանակակից մարդու առջնահերթ գործն է ոչ թե վերադառնալ ևս, այլ շարժվել առաջ, հայտնաբերել նոր ժամանակների մտածողության պարզ ու ամուր ձևերը։ Սևակի մտածողության առաջնորդ ուժը ժամանակի գեղագիտական շարժման ուղղության թարմ ըմբռնումն էր, որ արտահայտվել է նաև հիշյալ հոդվածի ծրագիրը՝ նախապատրաստող, լրացնող այլ նյութերում, ինչպես օրինակ՝ «Տերյանը պահանջում է...», «...ինչպես մի կաթիլի մեջ», «Դեպի մեծ ուղեծիր», «Իմ թեման մարդն է», «Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատվություն», «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» հոդվածները, «Ինչ-ը, ինչպես-ը և որպես-ը» հարցադրույցը, Ս. Կապուտիկյանի, Գ. էմինի գրքերին նվիրված գրախոսությունները, Վ. Հովակիմյանին ուղղված նամակները, ինչպես նաև տարբեր ղեկուցումներ, ծրագրային բազմաթիվ բանաստեղծություններ։ Ի դեպ, այս խոսակցությունը Սևակն

սկսել էր ավելի վաղ: Ժամանակին, զրականության բարենորոգման ընդհանուր տրամադրությամբ, ասուլիսի նյութ դարձավ նրա «Տերյանը պահանջում է...» հոդվածը⁴:

Սևակն առաջադրում էր զրականության պատմության նախորդ փուլով արմատավորված բանավեճի օրենքների հիմնավոր վերանայման ծրագիր: Այդ կողմնորոշումը պատահական չէր նա գեղագիտության մեջ և ոչ էլ պայմանավորված էր սոսկ բանավեճային զրգապատճառներով: 60-ական թթ. նրան զբաղեցրած մտքերը սաղմնային վիճակում առկա են դեռևս 1941—1942 թթ. գրած «Անխորագիր», «Փնտրումներ», «Լինել, թե չլինել» բանաստեղծություններում, 1942 թ. օգոստոսի 6-ին գրած նամակում: Ուշագիր աչքը շատ ընդհանրություններ կտեսնի բանաստեղծի զրական մուտքի և հասունության տարիների գեղագիտական սկզբունքների միջև:

Սևակը, ի տարբերություն շատերի, ոչ թե գեմքով էր կանգնած դեպի պատմությունը, այլ՝ թիկունքով: Իրեն զգալով ոչ միայն պատմության ժառանգորդը, այլև՝ շարունակողն ու ստեղծողը՝ նա հայացքն ուղղել էր իր ապրած օրվան, այն վիթխարի ներկային, որը պատմության մեջ իրեն բաժին ընկած ժամանակն էր: Նա ոչ թե կրկնում էր հներին, այլ, յուրացնելով նրանց փորձն ու պատմության դասերը, երկրաբանի պես պեղում էր իր ժամանակը, հայտնաբերում առօրյա կյանքի ընդերքում կուտակված կենսական և իմացական ճըշմարտություններ: Սևակը ներկա կյանքի զրական հետախույզն էր և այդ առումով շատ նման իր մեծագույն նախորդին՝ Ն. Զարենցին:

Ամեն ինչ սկսվում է ժամանակի բաղմակողմանի առաջընթացին համապատասխան զրական դարգացման մակարդակ ապահովելու և շարժման ուղղություն ստեղծելու անհրաժեշտության գիտակցումից: Որպես գլխավոր պահանջ հնչում է հետևյալ կողմը՝ ազատել պոեզիան երկվա կաղապարների գերությունից, մտքի ծանծաղուտի գավառական հետամնացությունից, և այն հասցնել ժամանակակից մարդու հոգևոր

⁴ Սևակի հոդվածի առիթով (Գրական թերթ, 1960, № 20) հանդես եկան Գ. Մահարին («Ամբողջ ձայնով»), Վ. Պարսիզունին («Տերյանի պահանջի» առթիվ), Վ. Դավթյանը («Սա նույնպես պիտի տնհանգստացնի»): Համապատասխանաբար տես թերթի նույն տարեթվի № 21, 22, 25:

ու մտավոր զարգացման աստիճանին: Ժամանակի ատաջընթացն ու գրական հետամնացությունը մի պահ զրվում են իրար կողք. «Արբանյակներ են պտտվում երկրագնդի շուրջ, իսկ ոտանավորների շատ ժողովածուներում՝ ավանդական ջրաղացքաբը...»: Այնուհետև՝ «Գրականություն, այո, ընդհանրապես կյանքից էտ է մնում: Բայց չի կարելի, որ նա էտ մնա 100—200 տարի, ասումային ղենքի դարում մտածի նեո-նիդալի պատկերով»: Իսկ սա նշանակում էր, որ պետք է ստեղծագործել ոչ թե դավառական ճղճիմ չափանիշների մրցակցությամբ, ուր «բանաստեղծ» է ամեն մի հանգամուլ կամ թերու «նորարար», այլ՝ դարաշրջանի զարգացման բարձր մակարդակի հաշվառումով, քանի որ «Չպետք է մոռանալ, որ ինչպես գիտության, այնպես էլ գրականության զարգացումը ընդհանուր համաշխարհային բնույթ է կրում»: Այստեղից էլ հետևություն՝ գրողը «գրող կոչվելու իրավունք պիտի ունենա այն դեպքում միայն, եթե կանգնած է գրականության զարգացման արդի աստիճանին...»:

Սեակը խոսում էր ոչ թե գասական ավանդույթների դեմ, այլ՝ գրական «ծերունականության»: Ժամանակավրեպ ավանդույթները, ըստ նրա, տեսական սխալ պարտադրանքով չպետք է հարություն առնեն, դառնան գրական որոնումների առաջընթացը կասեցնող խոչընդոտներ: Ու թեև «Ով պատմություն ունի՝ չի կարող էտ չնայել: Ով անցյալ ունի՝ չի կարող հիշողություն չունենալ», — այնուամենայնիվ՝ անցյալի հիշատակները չպետք է քարե տապան դառնան նոր օրերի վրա: Դասականներից սովորելու, նրանց մեծ ավանդույթները պահպանելու անվան տակ չպետք է կրկնել նրանց, այլ՝ շարունակել, որպես հիմք ունենալով նոր կյանքի փորձը: Ահա, Սեակը դեմ էր այս սերտած կրկնողությանը կամ գրական «տնփեսայությանը»:

Բանաստեղծն իր ձայնը բարձրացնում էր նաև գրական հետամնացության ու քարացածության մեկ այլ տարբերակի դեմ, որը պաշտական անունով նա համարվում է բանահյուսական (ֆոլկլորային) մտածողություն: Վաղուց իր դարն ապրած մտածողության ձև, որն արտահայտվում է մեկ գրական աշուղականության, մեկ կեղծ ժողովրդականության, մեկ կեղծ ավանդապահության տարբերակներով և միշտ էլ հանդես գալիս տիրոջ իրավունքներով: Պայքարելով այս ամենի

դեմ՝ Սևակն ամենեւին չէր ժխտում բանահյուսութեանն անդրադառնալու և այն ժամանակակից մտածողութեանը համադրելու անհրաժեշտութիւնը: Սա նշանակում էր հանուն և ոչ թե՛ ընդդէմ Իսկ ընդդէմը ուղղված էր շափանիշների անկմանը, որը այլ բան չէր, քան ետպատերազմյան պոեզիայի ավզյան խնդիրները մաքրելու դժվարին ու անշնորհակալ նախաձեռնութիւն: Կամաւոր, բայց ժամանակի կողմից թելադրված նախաձեռնութիւն, քանի որ հինն ու ավելորդը մաքրում է նա, ով նորը կառուցելու նպատակ ունի: Դա էլ իր հերթին նշանակում էր հետեւողական պայքար մղել գրական կեղծիքի դեմ և այն թշուր պատկերացումների դեմ, ինչը պոեզիան հասցնում էր «գեղեցիկ սուտի», խաբէութեանը: Նկատի ունենալով գրականութեան անմխիթար վիճակը, նա գրում էր, որ այդ գրականութեան մեջ «...մեր ճշմարիտ, հարուստ, բազմաբովանդակ կյանքը վերածվում է կեղծիքի՝ կեղծ բախումներից մինչև կեղծ հոգեբանութիւնը, կեղծ սոցիոթեններից մինչև կեղծ գաղափարը», և դա այն դեպքում, երբ «...իսկական բանաստեղծութիւն պիտի դառնա միայն ճիշտն ու ճշմարիտը, առողջն ու արդարը»: Այստեղից էլ գալիս է իսկական պոեզիայի նրա ըմբռնումը, որը «ոգու կառուցվածքի» մեջ ներթափանցելու գեղագիտութիւնն է: Ներքնատեսութեամբ իմաստնացած ժամանակակից մտածողութեան համար Սևակն առանձնացնում է «հոգու դիալեկտիկային» հասու լինելու անհրաժեշտութիւնը, որի էությունը հանդում է մարդու հոգեոր զարգացումը շարժման մեջ տեսնելու հրամայականին, հակառակ դեպքում ժամանակակից մարդը կըմբռնվի անցյալ կյանքին բնորոշ հոգեոր արժեքների շափանիշներով, նաև երեկվա բանաստեղծական մտածողութեան սկզբունքներով, որը Սևակը համարում էր ծանծաղամիտ հուղականութիւնը: «Իսկական-իրավ-ճշմարիտ պոեզիան ոչ միայն և ոչ այնքան սրտալից զեղում է, որքան հոգեոր հայտնութիւն», — գրում էր նա 1961 թ., իսկ 1965 թ. շարունակում. «Մենք հիմա կարիք ունենք այդ հոգու դիալեկտիկային ավելի, քան սրտալի գեղմանը, որը... հիմքն է նախնական արվեստի, բայց ոչ հրեք զարգացած արվեստի»: Այս ամենը դիմադարձ ընդվզում էր այն ամենի դեմ, ինչը գալիս էր երեկվա կեղծ ավանդապահ գրական մտայնութիւնից՝ ըստ որի բանաստեղծութիւնն ըմբռնվում էր «երբև խաղիկ-

ջանգյուղումների բազմահարկութուն»։ Հոգևոր կյանքը վերափոխման պահանջ է դնում, որովհետև նրա առաջընթացն ամեն կերպ կասեցվել էր, հարմարեցվել է ժանազին ու անպահանջկոտ ճաշակին։ Ծուլ ու ալարկոտ մտավոր գոյությունն էլ ստեղծել էր իր համապատասխան մշակութային-գրական շափանիշը. «Խորալներ են զողանջում մեր հոգում», իսկ մեկ ուղում են հաճույք պատճառել ճաշարանային նվագախմբով... սիմֆոնիաների են ծարավի մեր ականջները, իսկ մեր նույն այդ ականջները քաշում են հենց այդ պատճառով և... ստիպում լսել հովվական այն շվին, որ ընդամենը երկու ծակ ունի՝ մեկի անունը «Հույզ», մյուսի՝ մականունը՝ «Սիրտ»։ Իսկ այս ամենից անմիջապես բխող հզորակացությունն այն է, որ «Վաղուց է եկել ժամանակը մտածող-մտավորական-խմացականությամբ լեցուն հեռուսի...»։

Պոեզիայի վերակառուցման սեակյան սկզբունքը այս առաջարկությամբ դառնում է լիարժեք ու արմատական, որովհետև առաջարկվում է գրական հերոսի փոփոխություն։ Այսինքն՝ ևերեկվա մարդուն գրականության մեջ գալիս է փոխարինելու 20-րդ դարակեսի նոր մարդը, ծերացած պապի և աշխարհից հոգնած հոր կողքին բարձրանում ու կանգնում է նոր անելիքով ու ասելիքով ապրող նրանց որդին։ Այդպես Աբովյանի հերոսը փոխարինեց կլասիցիստական գրականության հերոսին, Տերյանի հերոսը՝ Թումանյանի ու Խաչակյանի հերոսին։ Այդպես Չարենցի հերոսը շարունակեց Տերյանի հերոսի կիսատ մնացած կյանքը, այդպես էլ Սեակի հերոսը եկավ փոխարինելու 30—40-ական թթ. գրականության հավաքական հերոսին։ Ահա սա է «հոգու դիալեկտիկայի» սեակյան պատգամախոսության հիմնական էությունը, որն արտահայտվում է գրականության հերոսի պատմական փոփոխությամբ կամ շարունակականությամբ։

Այստեղից էլ սկսվում է բանաստեղծական մտածողության նոր տեսակի, հոգևոր կառուցվածքը գեղարվեստական կառուցվածքի վերափոխելու սկզբունքների առաջադրումը։ Միալար երգային մտածողության փոխարեն Սեակը նախապատվություն տալիս է ժամանակակից մարդու հոգևոր կերտվածքին բնորոշ խոսքի ազատ-խոսակցական, ասքային-մենախոսական կառուցվածքին։ Միաժամանակ՝ հոգևոր կերտվածքի բազմաշերտությունից բխող բազմաձայն ինքնարտա-

հայտումը, ներքին ղգացողությունների անմնացորդ ձայնակարգումը, հակադրելով երգային միաձայն մտածողությանը, նա առաջ է քաշում իբրև ժամանակակից մարդուն հատուկ մտածողության ձև, և դա բնորոշում «համանվագայնություն (սիմֆոնիզմ)» ձևակերպմամբ: Գեղարվեստական մտածողության այսպիսի վերափոխությունը վերափոխում է նաև խոսքի բնույթը: Նկարագրական-պատմողական բանաստեղծության փոխարեն Սևակն առաջարկում է «թելադրական-հուշարարական» սկզբունքը: Պատմողական-նկարագրական մտածողության առանձնահատկությունները էապես ծայրահեղացնելով՝ Սևակն այն համարվեք է համարում «հեքիաթանաղականություն», որը Տերյանի ասած ծխական-տիրացուական սևմինարիզմն է, մյուսների դատափետած նեյնիմն ու սուսանամբուլիզմը, վարդն ու բլբուլիզմը: Այս տեսակի գրականությունը Սևակը բնութագրում է՝ նաև «թոնրատնային» վերադիրով, երբ ընթերցանությունը դառնում է ոչ թե զարգացած մտքի աշխատանք, այլ՝ տաք քուրսու կողքին թմբիր բերող քնաբեր հաբ կամ աղանդեր-չարաղ: Սա նույնն է, ինչ ձմռան գիշերներին պատմվող հեքիաթները քառասուն գլխանի դե-վերի և դանադան ու զարմանազան քյոռուղիների մասին, որ մարդիկ լսում էին պլշած աչքերով և որոնք կերպարանք էին տալիս նրանց պատկերացումներին:

Գեղարվեստական մտածողության նոր սկզբունքների հաջորդ էական կետը վերաբերում է պատմողականից թելադրականի անցնելու հետևանքով առաջացած կառուցվածքային փոփոխությանը: Խոսքն այս դեպքում դառնում է ոչ թե միագիծ ու անընդմեջ պատմություն, այլ՝ ավելորդ բառերից ու անցումային արտահայտություններից բեռնաթափված թելադրական-հուշարարական ինքնարտահայտում. «Արդի բանաստեղծությունը ինձ պատկերանում է ոչ թե հաբրուքամբ, այլ փլվածֆնեբով: Եթե փորձենք նկարել նրա հետագիծը, ապա կստացվի ոչ թե անընդմեջ գիծ, այլ ընդհատված գիծ՝ այն, ինչ կոչվում է կեագիծ...»: Այս սկզբունքով պոեզիայի մեջ Սևակը ճանապարհ է հարթում զուգորդական բարդ մտածողության համար, որը իր հիմքում ունի գիտակցության հոսքի գրականության նախադրյալները:

Միալար երգային ու մակերեսային հուզական պոեզիայի գեմ կուլելով՝ Սևակն ամենևին էլ չէր ժխտում հույզի ու

զգացմունքի դերը գեղարվեստական խոսքի մեջ: Ընդհակառակը, նա հանդուժ է հուշվի ու մտքի ջլատված միասնությունը վերականգնելու անհրաժեշտությունը. «Ես շատ եմ հեռու բանաստեղծությունը «սրտի և գլխի», «հուշվի և մտքի» տարբարաժանելու ծիծաղելի միամտությունից...»: Իսկ դա նշանակում էր, որ բանաստեղծությանը նա վերադարձնում էր հզացման ամբողջականությունը, որը աղճատվել էր ձևի ու բովանդակության, մտքի ու զգացմունքի առթիվ արտահայտված զանազան ծայրահեղ կարծիքներում:

Սեակի նպատակը պոեզիայի մարդկայնացումն էր ժամանակակից կյանքի պահանջներով ու մտածողությամբ: Դա ենթադրում է նաև բանաստեղծական այլ տարրերի դերի ճշտում: Դա, նախ, խոսքի գրաֆիկական կառուցվածքի ազատությունն է՝ ենթարկված մտածողության ազատությանը, որն էլ իր հետ բերում է կառուցվածքային առանձին տարրերի պատկերային զուգորդությունների, հանգավորման, չափաբերման ազատություն: Երգային բանաստեղծությունը չի կարող լինել բաց-շղթայազերծ և, հակառակը, խոսակցական-մենախոսական ինքնարտահայտումը չի կարող տեղավորվել քառյակների պարտադիր հանգ ու չափի մեջ: Մտածողության փոփոխությունը միշտ էլ ուղեկցվել է արտահայտման գլխավոր միջոցի՝ լեզվական ատաղձի փոփոխությամբ, որն էլ իր հերթին վերափոխել է արտահայտչական միջոցների օգտագործման եղանակը: Պոեզիայի հարցերի շուրջ ընթացող ասուլիսը հանուն ուսուցիչի նախահիմքերի ուղղվածությամբ մեծապես առնչվում էր նաև հայերենի լեզվական շերտերին՝ գրաբարին ու միջին հայերենին, որոնց առանձին տարրեր հարություն են առնում վաղնջական գեղարվեստական նյութի և համապատասխան լեզվաբանական տարրերի նորովի օգտագործմամբ: Միաժամանակ, կենսական կենդանի հորձանքի

⁵ Լեզվի հարցերին 60-ական թթ. տարրեր առիթներով անդրադարձել է Պ. Սեակը: Ուշագրավ են «Տերյանը պահանջում է...», «Պահպանենք ու հարստացնենք մայրենին», «Բաց նամակ «...բառարան»-ը կազմողներին», «Թրի դեմ գրիչ» հոդվածներում արտահայտված որոշ մտքեր: Ուշագրավ է նաև սիլուետահայ գրականագետ Հակոբ Գրիգորին Սեակի ուղղած նամակը՝ տպագրված վերջինիս «Համագային ուղղագրության և հայերենի մաքրագործման հարցերը. Պարույր Սեակի լեզվական կտակը» գրքում (Փարիզ, 1977):

զգացողությամբ Սեակը գոյության իրավունք է տալիս միտքը ճիշտ արտահայտող ամեն տեսակի բառի ու արտահայտության՝ լինեն դրանք գրական, թե ոչ գրական, ահանջ շոյող թե կոշտ ու կոպիտ:

Սեակի ելույթներն ուղղված էին մտավոր առաջընթացն արգելակող սխալների դեմ: Այն ամենի դեմ, ինչը «ավելորդ զգուշավորության, ցեղական մտավախության, անհիմն կասկածամտության» հետեանքով գեպի լծացում էր տանում գրականութունը: Գեղարվեստական խոսքին իր հիմնական պարտքըն ու կոշումը վերադարձնելու նպատակով նա ցանկանում էր «ազդել կյանքի վրա՝ կենսական ճշմարտություններն արտահայտելով անխառն վիճակում, այսինքն՝ առանց ամեն տեսակի թերասացության և գունազարդման»: Սա ևս ուսուցիչի նախահիմքերի վերականգնում է. հիմքեր, որոնք ոչ թե կորած են դարերի մշուշում, այլ կան քո կյանքի ժամանակի մեջ:

Նախ՝ հանուն, ապա՝ ընդդեմ, հետո միաժամանակ և՛ հանուն, և՛ ընդդեմ ուսուցիչի նախահիմքերի պարզաբանման ընթացող ասուլիսը շարունակության և ամփոփման մեջ անարդարացիորեն հիմնականում ուղղվեց Սեակի դուլթների դեմ: Դա գալիս էր նրան ճիշտ չհասկանալուց և հին պատկերացումներին կառչած մնալու սովորույթից: Նույնիսկ ոմանք փորձեցին բանաստեղծ Սեակին փրկել տեսաբան Սեակից և հակասութուն տեսնել նրա խոսքի ու գործի մեջ: Զհասկացվածություներ էր պատճառը, որ ավելի ուշ նա ստիպված եղավ պարզաբանել իր տեսակետները. «Ես ստիպված եմ ասել, որ ես ինձ շատ ավելի հուզական-զգացմունքային բանաստեղծ եմ համարում, քան իմ այն բանաստեղծ-ընդդիմախոսները, որոնք երգվում են հույզի ու զգացմունքի անունով: Ամբողջ հարցն այն է, թե ով ինչ է հասկանում հույզ կամ զգացում ասելով»: Իսկ հույզ ասելով՝ նա հասկանում էր «բանական-իմացական զգայնությունը», որը ոչ թե մակերեսն է, այլ՝ փրկասուսուցական խորքը:

Իր քննադատական ելույթներով Սեակը ոչ թե ապստամբում էր դասականների ու ավանդույթների դեմ, այլ նրանց սկսած գործը փրկում էր շրջապատույթից և հանում նոր ուղի-ծիր: Նա իրեն կոչված էր համարում շարունակելու և լրացնելու բանարվեստի ստեղծված օրենքները:

Ինչպես հայ նորագույն շրջանի պոեզիայի ձևավորման փուլում, այնպես էլ այս տարիներին, գրականության տեսական վերակառուցմանը ղուգընթաց, բանավեճերի տաք մրթնոլորտում գրվեցին նաև նոր երգի գեղագիտությունն ու ծրագրային էությունը պարզաբանող գեղարվեստական գործեր: Ծրագրային պոեզիան, որ քնդհանրապես բնորոշ է գեղարվեստական զարգացման պատմությանը՝ առավել մեծ տարածում ու հնչեղություն է ստանում բեկման տարիներին: Այդպես եղավ նաև այն շրջանում, երբ Սեակը ստեղծում էր իր գլխավոր գրքերը՝ «Անլուրի զանգակատուն», «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս»:

Մեծ աշխարհի հետ բանաստեղծի կապն սկսվում է ժամանակի ու պատմության մեջ իր տեղի ու դերի ճիշտ գիտակցումից, իր գործի նշանակության քմբռնումից, իր ստեղծագործական անհատականությունը մի նոր սկիզբով ազգային նկարագրի շարունակություն տեսնելու կարողությունից: Այդտեղից է, որ սկիզբ է առնում ծրագրային խոհն ու տողամիջյան խորհրդածությունը, որոնք և ամբողջության մեջ դառնում են բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհի նախադուր:

Պ. Սեակի ստեղծագործության մեջ չափածո գեղարվեստական խոսքը գեղագիտական ծրագրի, հավատո հանգանակի ու քնդհանրապես գրողի գործի ու գրականության հարցերի շուրջ ունեցած խորհրդածությունների մի ամբողջ համակարգ է: Դրա վկայություններն են կյանքի տարբեր տարիներին գրած բաղմաթիվ բանաստեղծություններ, այդ թվում՝ երկու ամբողջական շարք՝ «Թռուցիկ երգեր», «Աստծու քարտուղարը»: Այս բնույթի գործերում մի տեսակ երեակվում ու ամրակայվում են այն պահերը, որոնք անմիջական կապ ունեն ինքն իրեն որպես ստեղծագործողի ճանաչելու և իր գրական կյանքը որպես ծանր ու պատասխանատու աշխատանք կամ գրական ծառայություն վերդգալու հետ: Այդ ամենը ինքն իր ներսը լուսանկարելու պես մի բան է, որի միջոցով տեսանելի է դառնում ապրումների ու խոհերի սեփական աշխարհն արարող ստեղծագործողին:

Ի՞նչ է բանաստեղծությունը, ի՞նչ անելիք ունի չափածո խոսքը այս բաղմաղբաղ և քնարական շեղումների համար թվում

է թե վաղուց արդեն ժամանակ շունեցող աշխարհում: Ի՞նչ է ուզում ասել կամ անել բանաստեղծը: Այս պարզ հարցումնե-
րով ու դրանց տրվող պատասխաններով է Սեակն սկսում լրացնել իր հավատո հանգանակի առաջին կետերը: Իր գործը բանաստեղծը նախ ճանաչում է այն երանելի պահերի մեջ, որ պարգևում է ներշնչանքը. «Այս պահերին թվում է, Որ հո-
ղագունդը համայն Նս կարող եմ մի խոսքով լաց լինելու շափ հուզել» («Ներշնչման պահերին»): Ներշնչման պահերի այս ուժով էլ բանաստեղծը հայացք է ուղղում աշխարհին: Միա-
ժամանակ՝ ներշնչանքն է, որ բառը դարձնում է ոգեղեն խոսք և այն ապրեցնում հոգիներ բռնկող ուրիշ մի կյանքով. «Բա-
ռերն էլ մինչև կարգին չգժվեն՝ ե՛րբ չեն դառնալու» («Գժվում եմ»): Աշխարհի իրենց առանձնահատուկ ընթերցումն ունե-
ցող մարդիկ են բանաստեղծները («Եվ ուրիշ ոչի՞նչ», «Երես ու աստառ»): Աստիճանաբար հստակվում ու ձևավորվում է ո՞վ է բանաստեղծը հարցումը և ի՞նչ առնչություն է պայմա-
նավորում նրա ու աշխարհի կապը հարցը: Ձեռքը բարևի պա-
հած կանգնում է իր զրական հավատամքն ու գործունեության հստակ ծրագիրն ունեցող հեղինակը, որը վաղուց համոզված է, «Որ դուր գալու ծանոթ առևտրում Հարկավոր է լինել չմա-
նրրվող դրամ Եվ չծախել իրեն կոպեկ-կոպեկ» («Նոր ծանո-
թություն»): Սա արդեն կանխորոշում է գրական ամուր ու ինքնատիպ մի նկարագիր. «Ինձ փոքրիշատե ճանաչելու հա-
մար Հարկավոր է զրկվել... նախապաշարմունքից: Որ և հեշտ չէ նույնքան, Որքան և ապրելը»: Այս նկարագիրը աստիճա-
նաբար բացվում-ծավալվում է աշխարհի առջև և երևում ինք-
նաճանաչման բոլոր հնարավոր տարբերակներով: Նա մեկ խոստանում է «Լինել ո՛չ թե հարկհավաք, Այլ զավա՛կը դժ-
վար դարի», մեկ խոստում է այն մասին, որ չարժև կյանքը վատնել չունեցածն ու չեղածը ցույց տալու համար՝ «Այն որ չկա՝ Զի՛ երևա» («Խոստանում եմ»): Նույն խոստումի շարու-
նակությունն է նաև խուսափումը «Ա՛յն նորերից, Որ հաս-
տատվելիս Ու թուխս նստելիս Միշտ հինն են ծնում» («Խու-
սափում եմ»): Դա, ի վերջո, հանգում է ինքնաճանաչողու-
թյունից բխող ինքնավստահ հպարտության («Հպարտա-
նում եմ»):

Իթե պետք է լավ հասկացվել,

եթե պետք է խոր զգացվել

Լոկ ևզածի նոր կրկնությամբ՝

Սա հպարտ եմ

Զհասկացվող

Եվ չզգացվող

Իմ ինքնությամբ.

Շատ-շատերից չկարգացվող՝

Բայց և այնպես իմ սեփական ձեռագրով.

Այլոց կողմից չարդարացվող՝

Բայց և այնպես իմ սեփական ծրագրով...

Մաքրագործված ինքնաճանաչումը մարդկայնությանը նվիրարեւրվելու նախադրյալ է: Ինքն իր ներսից աճելով, ինքն իրենից վերանալով՝ բանաստեղծը գնում է դեպի մեծ աշխարհ. «Աշխարհին ուղղված մի բացիկ եմ ես. Մի՛ ծրարեք ինձ և մի՛ սոսնձեք» («Առանց աստառի»): Այս ամենին դալիս է ավելանալու անձնագոհության աստիճանի նվիրվածությունը: Ճշմարիտ գործին, որն իր մեջ ընդգրկում է ամեն ինչ՝ և հայրենիքն իր պատմությամբ ու ներկա օրով, և հանրային կյանքի բարոյական սկզբունքները, և անհատի ճակատագիրն ու հոգևոր աշխարհը, և մարդկության երթի ընդհանուր նպատակը: Նոր կյանքի պայմաններում շարունակվում է «Թող ոչ մի դո՛հ չպահանջվի ինձնից բացի» չարենցյան աշխարհայեցողությունը («Հայտարարում եմ»): Եվ, ընդհանրապես, ճշմարտության, ճշմարտացիության, ազնվության, անկեղծության, մաքրության բարոյական ու քաղաքացիական ըմբռնումները Սևակը գնում է իր գրական հավատո հանգանակի հիմքում: Նա նկատի ունի գործի, նկարագրի, խոսքի ճշմարտացիությունը՝ առանց որի չի կարող ստեղծվել իսկական արվեստ: Միաժամանակ, դա նաև կյանքը ճշմարտացիորեն ճանաչելու և առանց գոնազարգման պատկերելու գերխնդիր էր, որը Սևակը ուղղում էր սխեմատիզմի ու անկոնֆլիկտայնության շարունակվող դրսևորումների դեմ: Ի՞նչ էր նրա աղաչանքը՝ «Աղաչում եմ.— Մի՛ վախեցեք անկեղծ խոսքից. Անկեղծ խոսքը չի սպանում, Փակ խոցեր է միայն բանում»: Ի՞նչ էր նրա ողորդ՝ «Քե՛ղ ողբամ, աստված, եթե սուտ ես դու: Ողբամ, սո՛ւտ և քե՛զ, եթե քո հոգին Դու ճշմարտության քղամիյ ունես»: Ի՞նչ էր նրա հրաժարիմքը՝ «Հրաժարվում եմ ինչից որ կուղեք՝ Նույնիսկ սեփական հպարտությունի՛ց: Բայց ո՛չ թանկ նստող ճշմարտությունից»: Ինչի՞ց, և՛րբ և ո՛ւմ երեսից էր նա ամոթից բրտնում. «Կյանքում շա՛տ ավելի ես

քրտնում ևմ ուրիշի՞ տեղ... Երբ որ մի բան մտածում ևն, Բայց ասում ևն բոլորովին ուրիշ մի բան»։ Այս դիրքորոշումը նշանակում էր ամենօրյա լուռ կամ բարձրաձայն կոիվ աչն ամենի դեմ, ինչը կեղծիքի, ստի, հարմարվողականության, քծնանքի, անհիմն գոհության տեսքով ժանգի նման նստում է կյանքի ու արվեստի վրա։ Այդ ժանգը նստում է ոչ թե ինքնի-րեն՝ երկնային մանանայի պես, այլ քո կողքին ապրող և նույն դարի ու ժամանակի անունից հանդես եկողների ամենօրյա համառ ջանքերով, որոնք բոլոր ժամանակներում դրուժյան տեր ևն և բախտ տնօրինող։ Ահա այսպիսի գրական քամի-լիոնների ու փերեղակների դեմ ուղղված ներքին զայրույթն է, որ աստիճանաբար վերածնվում է ընդվզումի։ Այլ գործերի հետ մեկտեղ բնորոշ օրինակ է «Ամենքը իրենց բախտից ևն դժգոհ» բանաստեղծությունը. «Եկեք ունենայի՝ Ինչ հարկա-վոր է նա աչն կանևի, Տեղն ընկած տեղը Տեղի կտայի Ինձ կհերքեի, Ու կլինևի Ոչ. դեմ, ոչ էլ թեր, Այլ ոսկե միջինս Գլու-խը քարը. Թող էժան լիներ, Միայն շատերին Գեղեցիկ թվար»։ Այս ամենի դեմ բանաստեղծի պահած կարմիր թիկնոցն ար-դեն իսկ խիզախում է, արդեն իսկ հերոսություն է, սակայն այդ սխրանքը նաև նահատակի փշե պսակ է դնում իր անու-նից հանդես եկողի գլխին։ Այս առումով միանգամայն ճշգրիտ է երգի այսպիսի ձևակերպումը. «Ճշմարիտ երգը ծնվում է, Ինչպես կրակը զենքի մեջ. Ետհալվածով ևտ է մղում կրա-կողին, Իսկ ում դիպավ՝ տեղնուտեղը սպանում է»։ Երգի ու զենքի համեմատությունը Սեակը շարունակում է նաև «Պահ կասկածի» բանաստեղծության մեջ. «Իսկ թե երգը մինչև ան-գամ զենք է դառնում, Ո՛ր է ձեռքը, որ ինքնակամ զենք է բռնում»։ Սա պատահական համեմատություն չէ, որովհետև Սեակը կողմնակից էր մարտունակ ու պայքարի գրոշ դարձող երգի և ոչ թե զեղեցկաբառ քնարեր թմբիրի։ Այս ամենն ապա-ցույց է նրա քաղաքացիական բաց նկարագրի, բաց հոգով դժվար ժամանակների հետ շփվելու առաքելության։ Այդպիսի նկարագրի տեր բանաստեղծների համար ևն ասված իր իսկ «Միայնակ ծառ» բանաստեղծության հետևյալ տողերը. «Կող-նի՛ն, Անտառի կանաչ շանթարգե՛լ»։

Միայնակ կաղնու պես շանթարգել դառնալու առաքելու-թյունը Սեակը համարում է 20-րդ դարի բանաստեղծի կյանքի ու ճակատագրի իմաստը։ Այստեղից սկիզբ է առնում անհա-

տի ու մարդկության առնչության խնդիրը, որը որոշակի կենսագրությունից վերածվում է ժամանակի պատմության, իր հիմքում այս դեպքում ունենալով բանաստեղծի գծվարին գործի պատասխանատվության ու իր կոշման բարձրության վրա գտնվելու հարցերը: Ո՞վ է բանաստեղծը հարցին այս անգամ փոխարինելու է գալիս նրանց հավաքական անվան ու նկարագրի բնորոշումը. «ովքե՞ր են նրանք՝ բանաստեղծները և ի՞նչ են անում այս խելագար ու նյութապաշտ աշխարհում: Հարցի պատասխանը «Վարը մեծաց» բանաստեղծությունն է.

Ո՛ւշ-ո՛ւշ են գալիս, բայց ո՛չ նշացած.
Ծնվում են նրանք ճիշտ ժամանակին:
Եվ ժամանակից առաջ են ընկնում,
Դրա համար էլ չեն ներում նրանց:
... Ով սահմանում է նոր օրենք ու կարգ՝
Հայտարարվում է և օրենքից դուրս:
Բայց չե՛ն վախենում նրանք շար մահից.
Ապրում են գծվար ու մեռնում են հեշտ:

Հարցին իր պատասխանն է բերում նաև «Բանաստեղծները» գործը՝ հասցեագրված ոգու աշխարհի այն նվիրյալներին, որոնք «Ամեն վայրկյան նախ այրվում են անթթվածին, Հե-տո՝ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես»: Մեծերի վարքը մարդկության հոգևոր զարգացման պատմությունն է: Բայց Սևակը այն բանաստեղծն էր, որը պատմությունը վկայակոչում էր միմիայն ներկա օրվա թելադրանքով, իր ժամանակի առաջ կանգնեցնելով այն պահանջները, որոնք առաջադրել, որոնց համար կովել ու նահատակվել են նախորդ սերունդները: Եվ հնչում է բանաստեղծի «Դարակեսի հիմնը», որը պատմության շարունակությունն է նրա կենսագրական ու գրական ժամանակի մեջ: Դրվագ առ դրվագ պատմությունը հարաբերվում ու զուգադրվում է կենդանի ժամանակին. «Առաջներում մերպեսներին Այրում էին խարույկի մեջ... Հիմա պիտի խարույկ վառենք մենք ինքներըս խարույկ մեղ-նով... Առաջներում մերպեսների ականջն էին հատում հիմ-քից... Համարելով մեղ շար կախարդ, Սուտ մարգարի: Իսկ մենք հիմա պիտի արձակ ու համարձակ Վերագառնանք վա-ղընջական մեր արհեստին՝ Դառնանք կախարդ... մեր բարու-թյամբ»: Պատմության ու ժամանակի առջև մերկ նյարդերով կանգնած և իր անկեղծ ինքնարտահայտմամբ փորձություն

գնացող բանաստեղծի ներաշխարհում աստիճանաբար ուժգնանում են ներքին տագնապները: Ժամանակի ու ժամանակակիցների առջև պատասխանատվություն կրող բանաստեղծը դեռ է նեղում էությունը բանտող զսպաշապիկը և հայտնագործության պես ավետում սեփական գործի փորձով զսած նախնական ճշմարտությունը. «Պիտի բացվենք հոժարակամ Փաթեթ-փաթեթ ու շերտ առ շերտ, Մինչև հասնենք մեր միջուկին»: Ո՞ւր է տանում այս ճանապարհը: Խնչ պայթյունների է ունակ այդ միջուկը և հանուն կամ ընդդեմ ինչի՞ է այն լիցքավորված: Դարձյալ ճշմարտություն է գործի ու կեցության այն նախապայմանը, որը ոչ թե վերացական հասկացություն է, այլ՝ որոշակի ժամանակի մեջ զրված որոշակի սերնդի որոշակի կյանք: Այդ ամենի անունից հանդես եկող բանաստեղծը պիտի խոսի ոչ միայն պատմությունից ժառանգություն ստացած ճշմարտության մասին, այլև՝ իր կյանքի ու իր ժամանակի ճշմարտության, որը կոչված է վերադարձնելու «Օտարացվող էությունը մեր մտքերի».

«Մենք ուզում ենք գործի լեզուն, Բայց ո՞չ իբրև երկանք ստի Ու ջրաղաց խաբեության: Դժվար բան է սուտ ասելը, Բայց սուտ ասելն ավելի է հեշտ ու դյուրին, Քան թե անվերջ սուտ լսելը: ...Մենք ծնվել ենք, աշխարհ եկել Ո՞չ թե թվալ-երևալու խաբեությանը, Այլ լինելու, Ա՛յն լինելու, ինչ կանք իրոք»: Վերջստինն զուգադրաբար հարաբերվում է մեծերի վարքը և մեծերի գործը շարունակողների վարքը: «Հարյուր տարին մեկ են ծնվում մեծություններն այս աշխարհի, Բայց ամեն օր հարյուր մեծ է աշխարհ գալիս. ծնվում են մեծ, բայց չեն թողնում, որ դառնան մեծ»: Մեծությունների հետ հոգևոր շփումը բանաստեղծին տեսանելի է դարձնում նաև մեծությունների կյանքի ու գործի ճանապարհի դժվարությունը, որոնցից շատերի կայնքը նահատակություն է եղել հանուն արդար խոսքի ու արդար հացի: Այս դժվարության գիտակցումն ունի նաև նորօրյա բանաստեղծը, որի սերնդի ճակատագիրը զուգադրվել է սխեմատիզմի ու անկոնֆլիկտայնության սուտ ժամանակներին.

Մենք ծնվեցինք...

Ու սնվեցինք

Շատ ավելի «ալկույա-օվսաննա»-ով

Քան թե հացով սովորական...

Ճարպոտ մուծն էր վարագուրում
 Կիսաքաղցի մեր աչքերը:
 Փայտոջիլներն ին կծում ու կծոտում
 Երազները մեր անմարմին:
 Բայց հայնպես մերպեսները կարողացան
 Պատիվն իրենց պահել ճերմակ
 Եվ խիզճն իրենց պահել մաքուր՝ աղի նման,
 Որովհետև մերպեսները
 Նախընտրում են զրկվել զխից,
 Քան խոնարհել զլուխն իրենց նրանց առաջ,
 Ովքեր լուրջ-լուրջ փորձ են անում
 Ուղեղ հատել՝ զրամի պես
 Ու միտք դաջել՝ լաթի նման:
 Մերպեսները, ո՛չ, երբեք
 Մունկ չեն ծալում կուռքի առաջ...

Հանուն կեցության ու հոգեւոր ճշմարտության ապրող սերունդ-
 ների հաջորդական երթը շարունակվում է: Կյանքի ընթացքը
 շարժման մեջ տեսնող բանաստեղծը իրեն ու իր սերնդի գոր-
 ծը ևս կարողանում է տեսնել մեծ ժամանակի մեջ, այսինքն՝
 իր ներկային մարգարեաբար նայել ապագայի աչքերով և
 իրեն ևս տեսնել մեծերի կողքին. «Ու գալու է ժամանակ, Երբ
 որ պիտի մարդիկ նաև մերպեսների՝ երկրպագեն՝ Ո՛չ կուռքի
 պես, Ո՛չ էլ աստծու, Այլ... հերոսի»: Հերոսական ներկան
 ամենօրյա հերոսական կյանք է, որ նշանակում է չխաբվել
 սուտ կանչերին, շփոթել «ահեղ դարը օրացույցի հետ», չդա-
 նալ «խոսափող ա՛յն անցողիկին, Որ համարժեք է հաջողու-
 թյանը»: Այսինքն՝ եթե չես կարող ճշմարտությունն ասել,
 ավելի լավ է զրչիդ կոթը ծծես, քան թե գրիչդ ծախես, իսկ
 դա էլ, ըստ «Ճամփեղրի խոտը» բանաստեղծության, նշա-
 նակում է ոչ թե ցողուն աճեցնել, այլ, կոխկրտվող ճամփեղրի
 խոտի նման, անընդհատ արմատ երկարացնել, այսինքն՝ մո-
 տենալ միջուկին և ոչ թե գլուխը տնկել ու քաշվել մի կողմ:
 Այս զգացողության արտահայտությունն է նաև «Արմատները
 և մատները» բանաստեղծությունը, որի մեջ կան այսպիսի
 տողեր. «Ա՜յ թե ճանաչել ընդերքն ու հողը, Ինչպես, երնի,
 հողն են ճանաչում լոկ արմատները»:

Խորապես գիտակցելով մեծերի ճանապարհի դժվարու-
 թյունները և իրեն զգալով նրանց հարազատ արշունակիցը՝
 Սեակը ևս ընտրում է դժվարին, բայց նոր ուղի հարթող ճա-
 նապարհը, հեշտն ու անցողիկը թողնելով օրվա գրական շար-

չիններին: Այս առումով նա հարազատ արյունակիցն էր իր մերձավորադույն նախորդի՝ Ն. Չարենցի, որի բաց արած երգի ճանապարհով էլ նա ընթանում էր առաջ՝ շարունակելով ու առաջ տանելով դժվարությամբ նվաճած այդ ճանապարհը: Իր հոգեկոր շարժման համար ընտրելով այս ուղեծիրը՝ Սեակը շատ լավ էր գիտակցում, որ, իմանալով նախորդների գործը և ապավինելով նրանց, միաժամանակ, ինքը պիտի միայնակ ու ինքնուրույն բացեր-հարթեր իր գրական կյանքի ուղին և մաքառումների գնով առաջ տաներ սեփական երգի անկրկնելի ճանապարհը: Ահա այս գիտակցությունը բանաստեղծին դարձնում է հնագույն գործի նոր օրենսդիր, որը նշանակում է նախորդներին շարունակելու հետ մեկտեղ նաև զարգացնել նրանց և տեր կանգնել ժամանակի պահանջներին: «Դառնում եմ» բանաստեղծության մեջ Սեակը ճշգրիտ ձևակերպում է տալիս իր գրական ծրագրերին. «Բանաստեղծները բանաստեղծելիս (Ոչ զիզի-բիզի բան ստեղծելիս) Չափածո խոսքում երբեք չգրված, Կոպիտ համարվող, նույնիսկ արգելված Բառեր ու խոսքեր թող օգտագործեն, Թո՛ղ չկարկամեն, թող վստահ փորձեն:— Օրենքներ չկան, կա լոկ իրավո՞ւնք»: Այս վստահությունը բանաստեղծն ուներ, որովհետև մի կողմից փորձում էր իրերին տալ իրենց ճշգրիտ անունը, մյուս կողմից՝ իրերի հարաբերությունը քննել 20-րդ դարի զարգացած մարդու մտքի կշեռքով, համեմատությունների, զուգորդությունների, փոխաբերությունների, խոսքի ճյուղավորումների միանգամայն նոր հարաբերությունների մեջ: Պատահական ու անկարևոր չէ նրա աղաչանքը. «Աղաչում եմ.— Մի վրդովվեք, եթե ասեն փառասերին հենց փառասե՛ր, Ո՛չ թե համեստ»: Այսինքն, ինչքան էլ դժվար լինի, ամեն ինչին պետք է տալ իր իսկ անունը և դրանով վերականգնել բառերի ճիշտ արժեքը: Այս կողմնորոշումն աստիճանաբար խորանալով՝ ամեն տեսակի բանաստեղծականացված և, ընդհանրապես, առօրյա խոսքում սովորական դարձած պատկերացումներից ազատում է նյութն ու երևույթը: Նախկին պատկերացումներից մաքրված նյութը իր պարզ գոյության մեջ հանրության համար դառնում է տարօրինակ, իսկ երբ դրան էլ ավելանում է բանաստեղծի ինքնուրույն հայացքը, ապա նաև՝ անհասկանալի: Իսկ դա արդեն կյանք է ու ճակատագիր և պիտի մաքառել նաև բանարվեստի սեփական այբուբենը ճանաչելի դարձնելու

Համար, ինքնատիպ լինելով հանդերձ՝ չմեկուսանալ գրական շարժման մեջ, չվախենալ ընթերցողի քննական հայացքից։ Ահա այս պահերին է, որ ծնվում է բանաստեղծի «թաքուն երազանքը»։ «Արտառոց եմ ես, Անհասկանալի՞, Ոչի՞նչ. Քեզ կօգնեն նվ կհասկանաս։ Հավատա՛, կօգնե՛ն։ Զէ՞ որ ամեն ծառ իմ արմատաշատ բացատրումն է նվ իմ ճյուղառատ լուսաբանումը։ Ամե՛ն արարած, նույնիսկ բզեզը իմ բնագրերի մեկնությունն է հենց»։ Այս թաքուն երազանքը հիմնվում է ոչ թե բուն նյութից հեռացող մտավոր վերացարկումների վրա, այլ՝ միայն բուն նյութի, որը անսպառ ու բազմաձև կյանքն է, հիմքը արվեստի ու գրականության։ Հարցն այն է, թե այդ կյանքը ով ինչպես է դարձնում տող ու պատկեր։ Կյանք և արվեստ հարաբերության մեջ ձևավորվում է Սևակի գեղագիտության մի կարևոր ուղղությունը։ Սևակը արվեստի շափանիչ է համարում իրական պարզ, մերկ կյանքը, բայց այն որպես արվեստ ընդունում է ոչ թե իր նախնական վերարտադրման մեջ, այլ՝ ժամանակակից։ Այս բնույթի ծրագրային բանաստեղծություններում կրկին նախաստեղծ մաքրությանը հառնում է շարժվող ու հոսանուտ կյանքը, որին, առանց նախորդների միջնորդության ու միջամտության, հայացք է ուղղում նորօրյա մարդը։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Արվեստ» բանաստեղծությունը.

Քամին է երգում ինչ-որ եղանակ,
Որ Բեթսևիենին պատիվ կրերեր,
Մութ հորիզոնին ազոտ ալգալույս՝
Մի Ռեմբրանդտյան նորահայտ նկար։
Շեքսպիրին է կյանքը ձև առնում՝
Իր ողբերգական դրամաներով...
Իսկ մե՛նք՝ ե՛ս ու դո՛ւ... արվեստ ենք խաղում
Նվ մի աչնպիսի՝ համոզվածությամբ,
Որ Սերվանտեսի հերոսն էլ չուներ...

Հավատամքի արժևք ունեցող այս դժացողությունն արտահայտված է նաև «Անտառի վիպասքը», «Երգել», «Անհարց պատասխան» բանաստեղծություններում։ Այնքան դիպուկ են նրա ձևակերպումները, որ անհնարին է թվարկել ու անցնել դրանք առանց որոշ տողերի հիշատակման։ Ահա «Վիպասանում է անտառը կարծես, Ասքեր է հիշում, Որոնք աշխարհում Երբեք չեն հագել բառե նեղ շապիկ», «Ա՛խ, թե երգելիս

Զրնգալ, ինչպես բաճը ջրատուրի, ինչպես մանգաղը ցորենի արտում, Դղրդալ, ինչպես ջաղացի ջրատուն, Եվ լուել, ինչպես ստվերը շոգին: ...Կարծես էռլյան մի նոր քնար է Սյունից-սյուն ձգվող հեռագրալարը: Ա՜խ, եթե գտնել Այդպես երգելու դյուրին հնարը», «Ես վերծանողն եմ խորին լուսթյան Եվ թարգմանիչը անորոտ շանթի. Գարնան աշկերես եմ մե սիրո վարպետ. Իմ կաթնիզբայրն է երաժիշտ քամին, Եվ աղգակա-նըս՝ խորհող անձավը»: Այս ամենը նշանակում է, որ ար-վեստ կարող է դառնալ միմիայն ճշմարիտ կյանքը, հակառակ դեպքում ամեն ինչ կվերածվի մտքի զուր աշխատանքի: Այս հարցադրման պատասխանն է ու նախորդ բանաստեղծու-թյունների տրամաբանական շղթայի մեջ իր տեղն ունի նաև «Անպայման պայման» գործը. «Մտքեր խա՞կ, թե՞ հասուն. մ՞ում է պետք երգի մեջ. (Մի կտոր հանածո ոգի է հարկավոր, Մի պատառ կախարդանք, Մոգության մի պճեղ, Մի բացվող փակագիծ, Անհայտի մի լուծում)»:

Կյանքի ու արվեստի կապը ճշտել-լուծելուց հետո՝ Սեակն անցնում է իր գեղագիտական դավանանքը լրացնող և իր բուն արհեստին վերաբերող հարցերի արծարծմանը: Որոշակի ստեղծագործական ծրագրով Սեակը հետևյալն է ասում. «Ես հոգնել եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից: Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ»: Իսկ դրան, բնականաբար, պետք է հաջորդեր այն, որ բանաստեղծը ինքն իրեն պիտի համարեր «բառերի խոշորածախ վաճառորդ» («Միջակետի կարիք»): Այս ամենը, ի վերջո, նշանակում էր վեր կանգնել մանր բառավարժանքներով զբաղվելուց, որպես բանաստեղծ տեր կանգնել կյանքի հորդուն տարերքին և այդ հորդուն տա-րերքը վերածել բառ ու բանի: Այս ամենը նաև բողոք էր նրանց դեմ, ովքեր մի տող, մի պատկեր, մի զուգորդություն գտնելու հույսով մանր-մանր փորփրում են բառերի ծանոթ աշխարհը և բուշուշ անում ուրիշների փորած մարգերում: Իր գործի, իր արվեստի արհեստի մասին Սեակը հաճախակի է խոսում: Խոսում է բառերին իրենց նախնական իմաստն ու նշանակութունը վերդարձնելու մասին. «Եվ այն հասկացա, Որ դրամի պես Մաշվել են արդեն բառերը բոլոր. Հասկացա նաև, Որ մինչև անգամ լավ է ավելի Բառերն իրար հետ կապ իսկ շունենան, Քան թե ունենան կշիռ ու արժեք» («Հայտնու-թյուն»), «Ես էլ բառերի լվացարար եմ. Մաքրում եմ նրանց

փոշին դարավոր, Ազատում նրանց կեղտ ու բորբոսից, Բա-
ռակեր ժանգից ու բառաբոսից» («Անշնորհակալ մասնագի-
տություն»), «Իմաստներն են անհետացել Ու մնում են լոկ
բառերը՝ Դատարկ ու փուշ պարկերի պես (Թե դեն նետես՝
քիչ ափսոս է, Թե դեռ պահես՝ խանդարում են)» («Անհամակ
ծրար»): Երկու բանաստեղծության մեջ Սեակը խոսքը զու-
գորդության մեջ է դնում ոսկու հետ: Երկու դեպքում էլ
ոսկին խոսքի արժեքի չափանիշ է: Մի դեպքում արտահայտ-
ված է ժամանակակից մարդու կասկածանքը ամեն ինչի հան-
դեսի. «Ստիպված եմ ոսկին փորձել, Ատամներով ոսկին
կրծել, նույնիսկ ոսկի՜ն, էլ ո՛ւր մնաց թե հավատամ Դեռ ոսկու
տեղ ծախվող խոսքին» («Խոստանում եմ»): Մյուս դեպքում
(«Ոսկին վերստին ոսկի է մնում») Սեակը հավատում է, որ
հին խոսքը ոսկու ուժ ունի, այսինքն՝ Լերուսն էլ կեղծված
չեն: Միաժամանակ՝ կռվելով նորի համար, Սեակը նաև հնի
(ոչ թե հնացածի) արժեքի գիտակցողն էր. «Շրթներիս վրա
խոսքեր են դրում... Հնացած խոսքեր, Հնացած, Ինչպես
ոսկին է հիմա, Որով առուծախ արդեն չեն անում, Սակայն
դրանից ոսկին ո՛չ մի տեղ Երբեք չի դարձել ժանգոտած թի-
թեղ. Ոսկին վերստին ոսկի՜ է մնում»: Այս ամենը նշանակում
է, որ իր հիմնական անելիքը Սեակը համարում էր ճշտի ու
սխալի, կեղծի ու արդարի վանազանումը: Թե «Իմ անելիքը»
և թե այլ բանաստեղծություններում նա կոչ էր անում երե-
վոյթներին ու իրերին վերադարձնել իրենց անունը: Այս
ամենին ուղեկցող անշեղ ծրագիրը նորը որոնող մտքի
ազատագրումն է արդեն արվեստ դարձած բառերի գերույթու-
նից, այն ամենից, ինչն ստեղծագործող մտքի կողմից արդեն
ընտանի է դարձել, մտել կարգ ու կանոնի մեջ («Մեծ ուղտի
փոքր ականջում»): Ուստի՝ այս պայմաններում գերադասելի
են նույնիսկ մուկն ու առնետը, որոնք դեռևս ձևափոխում
դարձել: Նույն հոգեբանությամբ գերադասելի են չղջիկն ու
բուն, քան՝ թուփակը («Խոստանում եմ»): Սովորույթի ուժը
թմրիլի մեջ է պահել մարդու միտքը և նա, ըստ բանաստեղ-
ծի, քնած է մնացել մեծ ուղտի փոքր ականջում: Այս ամե-
նին անմիջապես հետևում է բանաստեղծի խոնարհ թվացող,
րայց հանդուպն խոստովանությունը. «Հա՛յր սուրբ, ես կու-
ղեի դարձնել կանոն Կեկանոնությունը: Մեծ մե՛ղք է սա»
(«Խոստովանություն»): Ու թեև սովորույթից ձերբազատված

ինքնուրույն երգի հասցեի միշտ էլ լսվում է շրջապատի քրթմնջոցը՝ «Մի «կեցցես»-ի հետ՝ հազար «բա եղա՞վ», այնուամենայնիվ՝ այդ քրթմնջոցը և դրանից բխող բուժ մոլեգնության հետևանքները միշտ մնացել են ետևում, որովհետև ինքն անընդհատ շարժվել է առաջ։ Բանաստեղծն այսպես է ձևակերպել իր «Բաց ցանկությունը»։ «Ու եթե պոետ... Կուղեի լինել Պոեզիայի մեջ... միայն երկրաբան—Միշտ որոնելի»։

Սևակին միշտ ուղեկցել է բանաստեղծի և շրջապատի հարաբերության զգացողությունը։ Ընդ որում՝ շրջապատ, որը ոչ թե բուժ ամբոխն է, այլ՝ հաջողակ «բանաստեղծների» շարքը, որոնք տեր են ամեն ինչի, որոնք ծաղրում են ամեն մի շարժում ու, ծաղրելով, թունավորում ամբողջ կյանքդ։ Այս առումով ինքնաճանաչման և շրջապատի բնութագրման մի հրաշալի օրինակ է «Բանաստեղծի բախտը»։

Թեկուզ և ձեռքդ դրից էլ զրկեն,
Դու, միևնույնն է, պիտի՝ որ երգես։
Թող շտան ոչ մի լիազորություն,
Դու մե՛կ է, սուտը պիտի՝ որ հերքես։
... Հաջողությունը թո՛ղ երես թերի,
Հաջողությունը թո՛ղ քեզնից տա խույս...
Թո՛ղ նրանք լինեն հաջող որսի շուն,
Իսկ դու կմնաս ձախորդ հետախու՛յզ։
... Թո՛ղ նրանք լինեն դարի մունետիկ,
Իսկ դու մնում ես դարի զաղտնարա՛ն,
Նրա՛նք՝ թեկուզ և ծառայեցնող,
Դու՝ ժողովրդի ինքնակամ ծառա՛ն...
... Բախտի ճամփերը տարբեր են լինում,
Բախտն ամեն մեկին սիրում է տարբեր,
Նրանք ծնվել են, որ ապրեն հարբած,
Իսկ դու՝ որ քեզնով երբեք հարբեն։

Այս հարաբերության մեջ, Չարենցի պես Սևակն իր միակ փրկությունը գտնում է նրանում, որ «նրանք զարկե՛լ են, հարվածե՛լ, ձեծե՛լ Ոչ թե ինձ, Այլ լոկ այն տեղը, ուր ես Կանգնած եմ եղել մի վայրկյան առաջ։ Մի վայրկյան առաջ... առաջ եմ անցել» («Մի խորունկ զաղտնիք»)։ Ի վերջո, ստեղծագործական մաքառումների, նոր բան անելու զժվարին առաքելությունն ավարտվում է կարճ ու ղյուրին հիշվող «Հավատ հանդանակով»՝ «Հավ է շունենալ կյանքում տուն ու տեղ, Քան թե արվեստում լինել... տնփեսա»։

Ստեղծագործող անհատի կյանքը, որ պոեզիայի հիմքն է, գրական դժվարին ճանապարհի հաղթահարումով վերածվում է մի ինքնուրույն արժեկշռի և իր անհատականության մեջ կանգնում ժամանակի առջև: Տողերի միջից հրեղում է գրողի ինքն իրեն ուղղած մի հայացք, ինքն իրենից օտարված մի հայացք, որն իրեն տեսնում է օրերի ու շրջապատի մեջ, ներկա ու ապագա ժամանակների հանգույցում: Բանաստեղծն իր կյանքով ու ճակատագրով դառնում է հոգեմիջնորդ ժամանակների միջև և իր հասարակական ևս-ի նշանակության գիտակցությամբ մյուսների համար վախ դգում իր հնարավոր կորուստի տագնապից. «Ես ինձ համար չեմ վախենում. կուղե՞ք՝ վա՛ղն էլ ընկնեմ-մեռնեմ... Քանի ևս կամ՝ Թվում է, թե հողը դեռ չի կործանվելու, Թե չէ՞ կուղե՞ք... այս վայրկյանիս՝ ընկնեմ-մեռնեմ... («Բանաստեղծի վախը»): Այս ինքնաճանաչման մի ինքնուրույն տարբերակն է «Աշխարհ... աշխարհ...» բանաստեղծությունը, որի մեջ, խտացնելով կյանքի կատարելությունը տենչացող ստեղծագործ մտքի աշխարհաշեն ուժը, Սեակը, իր կորուստի մարգարեական զգացողությամբ, հետևյալն է գրում. «Իսկ եթե հանկարծ իմ մահով խախտվի Համակշիռված այս վիճակը քո, Ո՞նց պիտի լինես, Ի՞նչ պիտի անես: Տե՛ս, որ իմ մահով քեզ չկործանես»: Բանաստեղծը հասնում է իր գործի ու իր դերի հասարակական ամենաբարձր գիտակցության և այդ դիրքերից իմաստավորում իր գրական ժառանգությունը ժամանակին: Հանուն արդար գոյի, բանաստեղծը գնում է մարտիրոսության, իսկ դա նաև խաչելություն է ենթադրում ու մի նոր գողգոթա. «Այն խաչը, Որին մենք կամովին գամվել ենք, Մեխերի՛ պետք ունի, Ժանգոտած մեխերի... Մի քանի մեխն ի՞նչ է. Ընտրեցիք հաստերը, Որ ցավը բարակի ու... հատվի: Հերի՛ք է» («Ներկա-բացակա»):

Իր վախճանը Սեակը կանխազգաց զարմանալի ճշգրտությամբ («Մեռնել», «Խուսափում եմ», «Հպանցիկություն»): Սեակը կանխազգաց նաև իր գրական գործի հաղթանակը, և իր նախորդների պես ինքը ևս զրուցեց ապագայից իրեն նայող սերունդների հետ: Նրա համար ևս գալիքը քննական արդար հայացք էր ներկա օրը ճիշտ կառուցելու, ներկա օրը ճիշտ ապրելու համար. «Խստադեմ դալիքն է նայում. Քեզանից ի՞նչ պիտի մնա, Նրբ անցնի օրվա հետ մեկտեղ Օրերի

փրփուր ալիքը»։ Գալիքը, ինչպես ինքը կասեր, նաև կտրվելուց հետո միայն ծառի բուն հաստությունը տեսնելու ժամանակն է։ Գալիքը նաև շարունակվող ներկայի ճշտի կամ սխալի հաստատումն է։ «Անվնաս խորհուրդ» բանաստեղծության մեջ չհասկացողներին նա հետևյալն է ասում. «Մտածեք նաև ձեր որդե՛ւ մասին։ Խոսում եմ նաև նրա անունից»։ Վաղվան ուղղված հայացքի գրական արտահայտությունն է նաև տասը բանաստեղծությունից կազմված «Իմ կտակը» շարքը, որի մեջ վաղվա բանաստեղծներին Սեակը պարզ ու որոշ ասում է. «Խեղճանալու եմ ես ինքըս մի օր, Հենց որ քո գլխին ինձ դարձնեն մահակ»։ Վաղվա օրվան ուղղված իր խոսքը Սեակն ասում էր նախ և առաջ գալիք բանաստեղծի մեծության գիտակցումով (և ոչ թե ամեն մի գրչակի աչքի առաջ ունենալով) և ասյա՝ սեփական գրական ճակատագրի ու կյանքի փորձի ընդհանրացումով, որովհետև նրա ստեղծագործական որոնումները շատ էին հանդիպել պահպանողական մտքերի փակուղիներին։ Ուստի, միանգամայն օրինաչափ պիտի ճշնչեր նրա «Կտակի» հետևյալ պատգամը. «Ինձ շիրկնելով... և միայն այդպե՛ս, Կխոսես Դու իմ հարադատ ձայնով։ Սեփական շավիղ բացելով միայն Բանուկ կպահես իմ բացած ուղին։ Եվ ինձ ժխտելով՝ Ինձ կհաստատես»։ Այս դեպքում ես Սեակին առաջնորդում է կենդանի կյանքի հորդուն տարերքը։ Այն, որ սովորույթի ուժից ազատագրվելով ու բուն կյանքին վերադառնալով միայն հնարավոր կլինի հեռու մնալ այլոց արվեստի ճնշող ու կաշկանդող ուժից. «Եթե ուզում ես հասկանալ դու ինձ՝ Ներս մտիր անտառ ու ականջ արա. Որքա՛ն ձայներ կան՝ բոլո՛րը տարբեր»։

Իր գրական գերի ու իր գործի նշանակության բարձր գիտակցումը Սեակին միշտ հեռու է պահել հեշտ ճանապարհից։ Այդ գիտակցությամբ էր, որ նա տալիս էր իր գրական գործի ետմահու գնահատականը և տեսնում իրեն վաղվա օրվա մեջ. «Գիտե՛մ՝ ես էլ եմ գնալու շուտով... Բայց չե՛մ կորչելու։ Դառնալու եմ ձեր... առողջությունը»։

ՊԱՏՄԱՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

Մեր օրերում մեծ է հետաքրքրությունը ժողովրդի հեղափոխական անցյալը պատկերող գեղարվեստական ստեղծագործությունների նկատմամբ: Ժողովուրդը գրողներից պահանջում է «վերակենդանացնել» անցյալի հեղափոխական մաքառումների փառավոր էջերը, հասնել խոշորագույն հեղաբեկումները պատկերող մեծարվեստ գեղարվեստական ընդգրկումների: Այդ պահանջը «գրոհային» ինչ-ինչ միջոցառումների տուրք չէ, ոչ էլ կարճատև ու անցողիկ հավիշտակության արգասիք: Դա ամենից պուշ պայմանավորված է ժամանակակից երիտասարդությանը պատմության փորձով դինելու անհրաժեշտությամբ: «Հասարակությունը, իրականացնելով իր պատմական գործողությունները,— գրել է սովետական պատմավիպասան Ստ. Զլոբինը,— ժամանակ առ ժամանակ ետ է նայում պատմությանը, անցյալի փորձին, այդ փորձից քաղելով իր պատմական իմաստությունը»¹: Հեղափոխության գեղարվեստական տարեգրության մեջ վիպական ժանրերի առաջնային լինելը Կ. Ֆեդինը տեսնում էր հենց նրանում, որ «հեղափոխությունը պահանջում է լայն ընդհանրացումներ, «իրականության ծավալուն պատկերներ»²:

Այս առաքելության մեջ, անշուշտ, ժանրային «տարողություն» և ծավալային-կառուցվածքային լայն հնարավորու-

¹ Ст. Злобин, Роман и революция.— Дружба народов, 1966. № 7, с. 242.

² К. Федин, Речь о художественной прозе ленинградских писателей.— Литературный Ленинград, 1934, № 38.

թյուններ ունի պատմական արձակի «ամենակրիտասարգ» ժանրերից մեկը՝ պատմահեղափոխական վեպը:

Պատմահեղափոխական վեպը պատմավեպի նորագույն տարատեսակն է, որ ստացել է ժանրային ինքնուրույնություն: Առաջագրելով պատմավիպասանությունը հատուկ պրոբլեմներ, այն սերտորեն շաղկապվում է ներկայի հետ, ձևորեն բերում ճանաչողական ու գեղագիտական լուրջ արժեք: Նրա ծաղկումն ու ձևավորումը անմիջականորեն կապվում է սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության զարգացման հետ:

Հաղթահարելով դժվարությունները, սովետական պատմահեղափոխական վեպը ստեղծագործական որոնումների լայնահուն ուղի է դուրս եկել: Հաջողություններն առկա են: Հրապարակի վրա են համառոտական և աղպային հեղափոխությունների պատմության գլխավոր օղակները գեղագիտական ճշմարիտ դիրքորոշմամբ վերարտադրող, ժողովրդի հեղափոխական մարտնչումների գեղարվեստական հերոսապատումը ներկայացնող արժեքավոր ստեղծագործություններ. Մ. Շահինյանի և Ա. Կոպալեովի Լենինին նվիրված ծավալուն երկերը, Ն. Էյդելմանի, Բ. Օկուջավայի, գեկաբրիստական շարժման հայտնի գործիչներ Մուրավյով-Ապոստոլի և Պետեի, Յու. Տրիֆոնովի, Յու. Դավիդովի, նարոդնիկներ Անդրեյ Ժելյաբովի և Ալեքսանդր Միխայլովի և ուրիշ շատ հեղափոխականների կյանքն ու գործը արտացոլող վիպական կտավները: Պատմականագրական բնույթի այս երկերը ներկայացնում են ռուսական ազատագրական շարժումների տարբեր փուլերը, սոցիալ-քաղաքական ու հասարակական կյանքի բազմակողմանի համայնապատկերը:

Իր առաջաքայլերն է կատարում նաև սովետահայ պատմահեղափոխական վեպը: Վ. Ասրյանի («Արյունոտ քառուղիներով» գիրք 1—2, 1955—57, «Կարմիր ձիավոր» գիրք 3, 1965), Ռ. Աթայանի («Սպարտակ», 1976), Մ. Շաթիրյանի («Ասք արմավենու մասին», 1967, «Հեղափոխության գեներալը», 1978), Զ. Դարյանի («Քառուղիներ», գիրք 1, 2, 1981—82), Վլ. Հարությունյանի («Վայոց ձոր», 1970), Հ. Մկրտչյանի («Անհայտ զինվորի հիշատակարանը», գիրք 1—3, 1969—75) ծավալուն վեպերում գրական շարժման արդի փուլին բնորոշ առանձնահատկությունները, լույսն ու սովերը արտահայտվել են տարբեր չափերով ու ձևերով:

Պատմության առաջընթացին զուգընթաց՝ գնալով ավելի խոր ևն դառնում հեղափոխության թեմայի գեղարվեստական արժարժումները: Սակայն պատմահեղափոխական վեպի տեսության հարցերը անհրաժեշտ չափով չեն լուսաբանված: Գրական ասուլիսներում վեճեր են դնում հատկապես ժանրային սահմանների շուրջ. «Լերդյո՞ք միշտ է անհրաժեշտ սահմանադատել «պատմական վեպ» և «պատմահեղափոխական վեպ» հասկացությունները, ժանրային ինչպիսի՞ առընչակցության մեջ պիտի ուսումնասիրել պատմահեղափոխական և արդիական թեմայով գրված վեպերը, չէ որ դրանցում արժածվող հարցերը շինական պարսպով անջրպետված չեն, «ընթացել են կողք-կողքի՝ աստիճանաբար մերձենալով իրար և, այնուամենայնիվ, միմյանց միջև պահպանելով բավականին սահմաններ»³: Ինքընտրության կարևոր է դառնում նման հարցադրումների պարզաբանումն ու հզրակացությունների տեսական հիմնավորումը:

Թվում է, թե որոշակի է պատմահեղափոխական վեպի ընդհանուր նկարագիրը: Մինչդեռ չլուծված հարցականներ կան, որոնք հետևանք են տեսական ու գործնական առանձին բարդությունների: Հենվելով սովետական գրականագիտության փորձի վրա, այսօր արդեն կարելի է ներկայացնել պատմահեղափոխական վեպի ժանրը ամբողջությամբ, կողմնորոշվել մի քանի խնդիրների ու դրույթների մեկնաբանման մեջ:

* * *

Նախ անդրադառնանք պատմահեղափոխական վեպի պարբերմատիկային: Պատմահեղափոխական վեպում որպես գեղագիտական գլխավոր հանգույցներ առանձնանում են հեղափոխություն—ժողովուրդ, հեղափոխություն—հերոս, հեղափոխություն—հայրենիք պրոբլեմները:

Սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը նորովի է բացում ժողովուրդ—պատմություն հանգույցը՝ ժողովրդական զանգվածներին դիտելով որպես պատմության շարժիչ ուժ: «Ժողովուրդը և նրա հերոսը, քիչ բացառությամբ, չէին եղել և չէին էլ կարող լինել գեղարվեստական արտացոլման հիմ-

³ Вопросы литературы, 1974, № 1, с. 8, 18.

նական օբյեկտ դասական գրականության նույնիսկ լավագույն ստեղծագործություններում»⁴:

Ժողովրդի պրոբլեմի գեղարվեստական լուծումը ենթադրում է պատմական ժանրերին առաջադրվող հատուկ պահանջներ, ինչպես՝ պատմականություն, պատմական և գեղագիտական փաստերի ներքին «փոխհամաձայնությունը» և այլն: Պատմականության պահանջը ավելի խոր բովանդակություն ունի, քան իրական փաստերի և ստեղծագործական երևվակայության սոսկական գումարն է: Պատմահեղափոխական վեպը կառուցվում է այս երկուսի ներքին զուգորդմաներով:

Պատմահեղափոխական երկի հեղինակը լայն հնարավորություններ ունի ստեղծելու ժողովրդական զանգվածների ամբողջական բնութագիրը: Գրական երկում ժողովրդի կերպարը ամբողջանում է միայն այն ժամանակ, երբ գրողը նրա կյանքի իրական-պատմական փաստերը անցկացնում է իր ստեղծագործական քուրայով, առանձին անհատների բնավորության կերտումով, անհատականացումով հասնում ժամանակի մարդկանց հոգեբանության բացահայտմանը: Հակառակ դեպքում իրական փաստերը կմնան սոսկ արձանագրություններ: Ավելին, գրող Յու. Տրիֆոնովի վկայությամբ, «պատահում է, որ փաստը անուժ է լինում բացահայտելու և լուսաբանելու ճշմարտությունը, և այդ ժամանակ նախաբեմ է դուրս գալիս ներմբռնողականությունը, բանաստեղծի գրիչը»⁵:

Խոր պատմականությամբ, հեղափոխություն և քաղաքացիական կռիվների գեղարվեստական մեկնաբանությամբ, տիպականացման ինքնահնար միջոցներով ու նշանակներով է հենց գրողը հասնում պատմության կերտողների՝ ժողովրդական զանգվածների պայքարի ամբողջական պատկերի ստեղծմանը:

Հեղափոխության հաղթանակը, նոր կարգերի հաստատումը ամրապնդեցին հեղափոխության մեջ ժողովրդի դերի ճիշտ մեթոդները: Պատմական զարգացմամբ առաջադրված ժողովուրդ—հեղափոխություն պրոբլեմը գրողներին մղեց էպիկական նոր հայտնագործությունների, պայմանավորեց հեղափո-

⁴ С. Петров, Исторический роман в русской литературе, М., 1961, с. 145.

⁵ Вопросы литературы, 1974, № 11, с. 61.

խական շարժումների ու հասարակական վարձանցման շատ խնդիրների գեղարվեստական լուծման նոր հայեցակետը:

Դեռևս Հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրեին Սերաֆիմովիչը գրում էր. «Կգա վերջապես ժամանակը, երբ ոչ թե ժողովրդին կիջեցնեն ներքնահարկ, այլ նա կբարձրանա իր ամբողջ հպտություն... Այդ ժամանակ տաղանդավոր հեղինակները կպատկերեն ժողովրդին որպես հավասարի... և այդ ժամանակն արդեն մոտենում է»⁶:

Պատմահեղափոխական վեպում արտացոլվում են դարաշրջանի խոշորագույն ապստամբություններն ու ցույցերը, համաժողովրդական ելույթները, ժողովուրդը պատկերվում է լայն ընդգրկումով, պատկերվում է աշխատավոր մարդկանց քաղաքական վարժոնքը, հեղափոխական հասունացումը, ընդգծվում է հեղափոխության հանդեպ աշխատավորական զանգվածների գիտակցական վերաբերմունքը: Ժողովրդական ելույթները պատկերող էջերը, ցավոք, պատմահեղափոխական շատ ստեղծագործություններում տառապում են ավելորդ նկարագրայնությամբ: Այդպիսի վեպերում չի ապահովվում գեղարվեստական պատկերավորման անհրաժեշտ գունեղությունը, որը հնարավորություն կտար հեղինակին «կյանքի լուսանկարի փոխարեն տալու նրա գեղանկարը», շտաբվել «պատմության տեխնիցիզմով», «հավելյալ պատմությունների մեջբերումով», գերի շմնալ «փաստական նյութին», «հրաժարվել նկարագրական երկաթանությունից և վեպը մերկ դադարփարների ցուցադրավայր դարձնելու տենդենցից»⁷:

Այնուամենայնիվ, վեպական շատ ստեղծագործություններ գեղարվեստական համարժեք չեն դարձել վավերագրական նյութին, դրանցում գերիշխում է փաստագրությունը: Այստեղից և՛ արվեստի թուլությունը, ներգործուն-հուպական լիցքի պակասը: Իրավացի էր Ա. Տոլստոյը, ասելով, թե «պատմական վեպը չի կարող գրվել ժամանակագրական ձևով... Դա միանգամայն ոչ ոքի պետք չեկող բան է: Անհրաժեշտ է, ամենից առաջ, ինչպես յուրաքանչյուր գեղարվեստական կտա-

⁶ А. Серафимович, Сборник неопубликованных произведений и материалов. М., 1958, с. 288.

⁷ Մ. Աղաբաբյան, Սովետահայ վեպի հարցերից.— Սովետական Հայաստան, 1960, № 135:

վում, ստեղծագործության կոմպոզիցիա, ճարտարակերտություն»⁸:

Հեղափոխություն—հեռու պրոբլեմը պատմահեղափոխական վեպում լուծվում է դրական նոր հերոսի կերպարի պատկերումով, որը և նշանավորում է անհատի կերպարի զարգացման նոր փուլ վիպագրության մեջ: Դա, միաժամանակ, դրականի, իդեալի, գեղեցիկի՝ իբրև գեղագիտական կատեգորիայի նորօրինակ հաստատումն է՝ հագեցված նոր թեմատիկայով և նոր ժամանակների գաղափարաբանությամբ:

Պատմահեղափոխական թեմատիկային անդրադարձող գրողների գաղափարական-գեղագիտական ոգորումների կրողները հեղափոխության և քաղաքացիական կոիվների հերոսներն են: Միշտ չէ, որ դրանք գրականության մեջ դարձել են լիարժեք գեղարվեստական կերպարներ: Հաճախ, նույնիսկ «խիտ բնակեցված» գործերում, հերոսներից շատերը չեն դարձել անհատականացված բնավորություններ, չեն ձևաբազմազանվել փաստագրական պատճենահանումից, աղտոտ են և անգույն: Բայց և այնպես որոշ կերպարներ մարմնավորում են ժամանակի դրական իդեալը:

Մարգկության գեղարվեստական միտքը դրական հերոսների համար տիպեր է ստեղծել, բայց ժամանակը դեռ կյանք չէր տվել սոցիալական իրականությունը հիմնովին վերափոխելու ընդունակ անհատներին: Ժողովրդի երազանքներն իրականացնող հերոսը ծնվեց հեղափոխության փոթորիկներից և հասակ առավ սոցիալիստական շինարարության հորձանուտում: Դա նոր մարդն էր՝ ժամանակի հասարակական-պատմական և բարոյական-գեղագիտական հարաբերությունների արտահայտիչը:

Ինչպիսի՞ն պիտի լինի նոր՝ դրական հերոսը: Այս կարևոր պրոբլեմը միշտ էլ ծառայած է եղել սովետական գրողների առջև: Պրոբլեմը սովետական գրականության առջև առավել սուր էր դրված նրա ծագման ու ձևավորման շրջանում: Բախվում էին տարբեր կարծիքներ: Գրողներից շատերը շկարողացան խուսափել հերոսի կերպավորման սխեմատիկ կառույցներից: Զուտ արտաքին նկարագրով, ղժգույն ու միատեսակ «հանդերձավորմամբ» բոլշևիկ հերոսը զրկվում էր անհատա-

⁸ А. Толстой, О литературе, М., 1956, с. 208.

կան հոգեբանությունից, երբ «գորշ» ղանգվածի գունադուրկ պատկերումները, մտացածին միագիծ հորինվածքները ներկայացվում էին որպես արվեստի գործ: Զրկվելով հոգեբանական կենդանի հատկանիշներից, գեղարվեստական կերպարը երբեմն վերածվում էր, Ծ. Չարենցի արտահայտությամբ, «գրական շուշելոյի»:

Չնայած սխեմատիզմի նմանօրինակ դրսևորումներին, սովետական գրողները հաղթահարեցին պրոբլեմի բարդությունը, հեղափոխությունն ու քաղաքացիական կռիվները պատկերող առաջին իսկ երկերում գրական հերոսի մեջ մարմնավորեցին ազգայինի և համամարդկայինի հոգեբանական համուլիչ դուրդումներ (Չապաև, Լևինսոն, Կոժուխ):

Օգտվելով դեմոկրատական գրականության հարուստ ժառանգությունից, ձերբազատվելով գրականի կերպավորման անցյալում տեղ գտած ծայրահեղ արտահայտություններից՝ ժամանակակից վիպասանները գեղարվեստական շունչ են տալիս հեղափոխությունն արարած հերոսներին՝ դրանով իսկ պատասխան տալիս ժամանակի առաջադրած հարցադրմանը՝ ո՞վ և ինչպիսի՞ն պիտի լինի սովետական գրականության գրական հերոսը: Պատահական չէ, որ այս բարդ խնդրին անդրադառնալիս՝ սովետական վեպի հետազոտողները բազմիցս արձանագրել են, որ գրական հերոսի պրոբլեմը «շատ կողմերով մնում է վիճելի նաև մեր օրերում»⁹:

Կարևոր է, որ պատմահեղափոխական երկը հյուսվի ոչ միայն ժամանակագրական-փաստագրական, այլև ներքին-հոգեբանական հենքով: Այս դեպքում միայն վիպական հերոսը կպատկերվի ոչ թե արտաքին շտրիխներով, այլ հոգեբանական գունեղությամբ: Գլխավորն այն է, թե ի՞նչ չափով է պատմահեղափոխական վեպի հերոսը կրում նկարագրվող դարաշրջանի տիպական գծերը:

Սովետական գրականության անցած ավելի քան վաթսուներեք տարիների ընթացքում հնարավորություն է տալիս կերտելու հեղափոխական մոտ անցյալի մարդկանց լիարյուն գեղարվեստական կերպարներ, գրական ստեղծագործության հերոս դարձնելու «հեղափոխության շարքային մանսակցին»¹⁰, որը և

⁹ Л. Александрова, Особенности жанра русского исторического романа, Львов, 1960, с. 4.

¹⁰ В. Гуря, Роман и революция, М., 1973, с. 200.

«դիւսաւոր» դեմք է դառնում, արտահայտում ժողովրդի զգացմունքներն ու սպասումները, նրա հայրենասիրական և ազատասիրական ձգտումները:

Ա. Տոլստոյն իր «Գրականության խնդիրները» հոգւածում դեռևս 20-ական թթ. գրում էր. «Մեզ պետք է մեր ժամանակի հերոսը... Հոկտեմբերի բոցկլտուն փոթորիկների միջով անցած մարդը՝ հեղափոխության կենդանի տիպը»¹¹:

Հետադուրս չնայած նյութի հետ անմիջականորեն առնչվում են հայրենիքի և ազգության խնդիրները, որոնց գեղարվեստական մեկնաբանությունը պատմահեղափոխական վեպում տրվում է ըստ պատմական զարգացման օրինաչափությունների բնույթի, մեկնակետ ունենալով այսօրվա իրականությունը: Հայրենիքի և ազգության խնդիրները սովետական պրոզաները մեկնաբանում են ինտերնացիոնալ աշխարհըմբռնողությամբ՝ ելակետ ունենալով մարքսիստական այն դրույթը, որի համաձայն պահանջվում է ամենից առաջ պահպանել «խսկական ինտերնացիոնալ ոգի, որը բացասում է հայրենասիրական շովինիզմի որևէ դրսևորում»¹²:

Այս բնագավառում նույնպես ի հայտ են եկել հետաքրքիր օրինաչափություններ՝ նյութի մշակման, կոնցեպցիայի առաջադրման, կոնկրետ՝ ազգ-հայրենիք-հեղափոխություն հանգույցի գեղարվեստական խմաստավորման առումով:

Պատմահեղափոխական թեմատիկայով ստեղծագործող հեղինակներին առաջադրվող խնդիրներից մեկը պիտի համարել համամարդկային և ազգային, հայրենասիրականի և հերոսականի ճշմարտացի արտացոլումը: Բաղմաբուլանդակ գեղարվեստական կերպարների միջոցով նրանք ցույց են տալիս, որ պրոլետարական հեղափոխությունը ոչ միայն հասունացնում է ժողովրդի ինքնագիտակցությունը, նրանց դարձնում իրենց ճակատագիրը տնօրինողներ, այլև վերացնում է ազգամիջյան ընդհարումները, ժողովուրդների միջև հաստատում իսկական բարեկամություն:

Հայրենիքի և ազգության պրոբլեմի լուծումը հայ պրոզից պահանջում է սթափ հայացք՝ ստեղծելու այնպիսի դաժան ճակատագիր ապրած ժողովրդի պատմության գեղարվեստա-

¹¹ А. Толстой. О литературе, с. 46, 51.

¹² К. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., М., т. 18, к. 500.

կան կոնցկացիան, ինչպիսին հայ ժողովուրդն է: Եվ պատահական չէ, որ ժողովրդի հայրենասիրական մղումները դիտելով դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերի լույսի տակ՝ հայ գրողները անպայմանորեն հաշվի են առնում այն յուրատիպ գոյավիճակը, որի պայմաններում ժողովուրդը մարտնչել է և հասել վերածննդի: Սովետահայ վիպասանները ձգտում են վեր հանել ժողովրդի ազգային վերածնունդը արարող ուժերին, կոնկրետ պատմական նյութի օգտագործումով ցույց են տալիս հայ ժողովրդի ինտերնացիոնալ ոգին ու հոգեբանությունը, անդրկովկասյան ժողովուրդների հետ նրա եղբայրացման բուն պատկերը: Եվ, ընդհանրապես, ազգային գրողի պարտքն է, ժողովրդի հայրենասիրական մղումներին անդրադառնալիս, նկատի առնել ոչ միայն դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական ցնցումները, այլև այն յուրատիպ պայմանները, որոնցում ծավալվել է մեր երկրի ժողովուրդների ազատագրական պայքարը:

* * *

Ժամանակակից գրականագիտության մեջ Ս. Պետրովի, Վ. Բարանովի, Յու. Անդրեևի, Վ. Գուրայի և սովետական արձակի այլ նշանավոր տեսաբանների աշխատություններում մշակվում, հստակվում են պատմահեղափոխական արձակի գեղագիտական սկզբունքները, թեմատիկ-ժամանակագրական սահմանները, ներքին կառուցվածքային յուրահատկությունները: Հանգամանք, որը կօգնի տալու պատմահեղափոխական վեպի հստակ բնորոշումը, սահմանելու, թե ո՞ր երկերը պիտի համարել պատմահեղափոխական և ուսումնասիրել ժանրի շրջանակներում:

Պատմագեղարվեստական ժանրերը ենթադրում են պատկերվող իրականության և գրողի միջև որոշակի հեռավորություն: Ամեն անցյալ չէ, որ այդ հեռավորությունից դիտվում է որպես պատմական պրոցեսի ամբողջական և ավարտուն փուլ: Այս ելակետային դիրքորոշումն էլ հնարավորություն է ընձեռում պատմահեղափոխական վեպի անցած ժամանակահատվածների բավականին հստակ պարբերացման:

ՅՕ-ական թթ. վիպագրություն համար ավարտուն փուլ են նախահոկտեմբերյան տարիները: Բնականաբար, այն վեպերը,

որոնց նյութը վերաբերում էր մոտ երեք տասնամյակ առաջ կատարված առաջին ռուսական հեղափոխությանն ու նրան նախորդած իրադարձություններին, (օրինակ, Վ. Թոթովենցի «Բաքու» նոսպատումը) նեղ ժանրային առումով որոշակիորեն սահամանադատվում են իբրև պատմահեղափոխական երկեր: Նույնը չի կարելի ասել այն վեպերի մասին, որոնք զբաղվել են հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների թարմ տպավորություններով, ականատեսի կամ մասնակցի կողմից: Մանավանդ, երբ խոսքը վերաբերում է 20-ական կամ 30-ական թթ. սկզբներին ծնունդ առած երկերին: 20-ական թթ. զարգանում էր նաև սովետական պատմավեպը: Այն չէր կարող զարգանալ արդիականությանը պատմական հսկայական ներլիցք հաղորդած հեղափոխական իրադարձությունները պատկերող երկերից անջրպետված: Արդիական և պատմական թեմաներ շոշափող վեպերը հասակ էին առնում՝ զարգանալով կողք-կողքի, զուգահեռաբար: Հետադոտելով այս շրջանի սովետական վեպը, զրականագետ Վ. Գուրան կարևոր կըրահանդումների է գալիս երկու ժանրերի ներքին փոխհարաբերության վերաբերյալ. «Պատմական հեռանկարի զգացումը», «հեղափոխական հաջորդականության» գաղափարը, սկսած 20-ական թթ., սովետական պատմավեպը սերտորեն կապում են այն փորձի հետ, որն արդեն հարստացված էր արդիականությանը պատկերող վեպի շնորհիվ: Սովետական պատմական վեպի ժանրը հիմնվում էր այդ փորձի վրա»¹³:

Հեղափոխությունն ու քաղաքացիական կռիվները պատկերող երկերի մերձեցումը պատմական արձակին աստիճանաբար նկատելի է դառնում 30-ական թթ. վերջերի վիպագրության մեջ: Տասնամյակի սկզբի վեպերը, անշուշտ, չէր կարելի անվերապահորեն տեղադրել պատմական արձակի ժանրային սահմաններում, քանի որ ներքին նպատակադրումով դրանք ուղղված էին անմիջականորեն արձագանքելու օրվա հրատապ հարցերին: Այդ տարիներին դեռևս պատմական ավարտուն իրողություն չէր դարձել սոցիալիզմի կառուցումը, ուստի դրականության համար նույնպես առաջնային մտահոգություններ էին մնում սոցիալիզմի համար մղվող պայքարի արտացոլումն ու նոր մարդու կերպարի գեղարվեստական մշակումը:

¹³ В. Гура, Роман и революция, с. 277.

Սովետական գրողները հենում էին ընդհանուր կոնցեպցիայից՝ ստեղծելով հեղափոխության մասին ինքնատիպ երկեր: Ուրեմն, 30-ական թթ. սկզբի գրականության համար, իբրև զլխավոր պրոբլեմ, դեռևս մնում էր նորի, հեղափոխականի հաստատման համար մղվող պայքարի և այդ պայքարի կրողների գեղարվեստական կերպավորումը:

Տասնամյակի վերջին նորը արդեն հաղթանակ էր տանում երկրի կյանքի բոլոր ոլորտներում: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունն ու քաղաքացիական կռիվները դառնում էին պատմություն: Հասարակական կյանքում կատարվող պատմական տեղաշարժերը, անպայմանորեն, պիտի արտացոլվեին գրականության մեջ: Կարճ ժամանակ էր անցել, բայց հեղափոխության իրադարձություններն արտացոլող գործերը ներքին, ժանրային-կառուցվածքային փոփոխությունների էին ենթարկվում: Գրականության մեջ ուժեղանում էր հեղափոխական մոտ անցյալի դեպքերը որպես կատարված ավարտված պատմական իրողություններ դիտելու միտումը: Ահա այս շրջանից էլ սկսվում է «պատմահեղափոխական վեպի անցումը պատմական արձակի մեջ»: Հանդամանք, որը պահանջում է ստեղծագործական-մեթոդական նոր մոտեցում այս ժանրի երկերի հետազոտման հարցում: «Հեղափոխական անցյալին նվիրված վեպի ժանրային փոփոխությունը պայմանավորված էր նրանով, — ասված է «Ռուսական սովետական վեպի պատմություն» գրքում, — որ ինքը՝ նյութը, այն իրողությունը, որը 20-ական թթ. եղել էր արդիականություն, այժմ արդեն դիտվում էր որպես պատմություն և այս պատճառով. պահանջում էր հետազոտության այլ մեթոդ»¹⁴:

Ներքին-ժանրային տեղաշարժերը երբեք չպիտի առիթ տան չափազանց լայնացնելու պատմահեղափոխական վեպի «ժամանակային» շրջանակները՝ այնտեղ տեղադրելով կոլեկտիվացման, Հայրենական մեծ պատերազմի տարիները, ինչպես դա անում է գրականագետ Լ. Ալեքսանդրովան: Նյութի «ժանրակշռությամբ» նման մոտեցումը արդարացնելու միտումները իրավացիորեն մերժվել են Ս. Պետրովի և ուրիշների կողմից:

Պատմահեղափոխական արձակի ժանրային-տիպաբանա-

¹⁴ История русского советского романа, М.-Л., 1965, т. 1, с. 564.

կան տարբերակման հարցը շատ ավելի հստակ է դիտվում հտպատերազմյան շրջանի գրականության համապատկերում: Հաղթանակը պատերազմում, ըստ էության, Հոկտեմբերյան հեղափոխության նվաճումների լիակատար հաղթանակն էր նշանակում: Հասարակական դիտակցության նոր վերելքը տրտացողվեց նաև գրականության մեջ: Սրա հետևանքով ավելի սթափ դարձավ վերաբերմունքը գեպի հեղափոխության պատմությունը, պահանջ դպացվեց համակողմանիորեն ու խոր պատկերելու այն և իմաստավորելու նոր ժամանակների տեսանկյունից:

Արդիականության ու պատմության հարաբերակցությունը որոշող այն գործոնները, որոնք ազդում են վիպական ստեղծագործությունների ժանրային առանձնահատկությունների վրա, ավելի շոշափելիորեն գծագրվում են հենց հտպատերազմյան շրջանում: Գրականության պատմության ժամանակակից հետազոտողները բազմիցս ընդգծել են բավականին հետաքրքիր կերպարանափոխությունը ժանրի ներսում: Վ. Բարանովը նկատում է. «Այն, ինչ նախորդ տասնամյակներում մոտ անցյալ էր, անցած օր էր (ասենք, 20-ական թթ. առաջին կեսի համար՝ «Չապաևի», «Ջախջախումի», «Նրկաթի հեղեղի» գործողությունները և մարդիկ), 40-ական և հատկապես 50-ական թթ. համար դարձավ արդեն պատմական անցյալ, դարաշրջան, որից հետո երկիրը իր զարգացման մեջ անցել էր կարևոր իրադարձությունների մի ամբողջ շարք, որոնք որակապես այլ էին, քան սովետական իշխանության առաջին տարիներին: Պատմության եզրափակիչ փուլը որպես նյութ, հիմքի վավերականությունը, առասպելական դարձած անցած օրերի արտացոլման պատմական մոտեցումը թույլ է տալիս պատմական վեպի ժանրի տակ ներառել ստեղծագործությունների մի մեծ խումբ»¹⁵ (ընդգծումը — Ս. Կ.): Գրականության զարգացման այս նոր փուլում՝ հտպատերազմյան տարիներին է, որ արդիական և պատմական թեմաների զարգացման զուգահեռականությունը աստիճանաբար վերածվում է յուրատեսակ համադրության՝ առաջ բերելով պատմականության նորահայտ ըմբռնումներ: Պատերազմն ասես «օդնեց» առաջին պլան մղելու պատմության խորքերից փոխանց-

¹⁵ История русского советского романа, т. 2, М.-Л., 1965, с. 343.

ված հայրենասիրության ու ազգային արժանապատվության զգացումները:

Պատմության նոր զգացողությունն էր այն գլխավոր պատճառներից մեկը, որ այս փուլում լայն հորձանք ստացավ պատմահեղափոխական արձակը: Ժանրի թե՛ քանակական, թե՛ որակական տեղաշարժերը նկատելի էին արդեն 50—60-ական թթ. պատմավիպագրության մեջ: Գրականագետ Ա. Պատուկինը նկատում է, որ 50—60-ական թթ. պատմական վեպի ամենաբնորոշ հատկանիշը պատմահեղափոխական թեմայի բարձրացումն է նոր աստիճանի»¹⁶:

Այսպես ուրեմն. հեղափոխությունն ու քաղաքացիական կռիվները պատկերող ստեղծագործությունները՝ գրված 20-ական թթ., արդիական թեմա էին շոշափում, 30-ական թթ., առանձնապես երկրորդ կեսին, այդ նույն թեմայով գրված վեպերը նշանավորում են պատմահեղափոխական վեպի, որպես պատմական արձակի ենթաժանրերից մեկի, ձևավորման պրոցեսը, իսկ արդեն ևուպատերազմյան տարիներին՝ նույն ժամանակաշրջանը, նույն րեմատիկան ընդգրկող վեպերը պատկանում են պատմական ժանրին:

Պատմահեղափոխական վեպի՝ ժանրային սահմանների այսպիսի հստակեցումը ամենևին չպիտի հանգեցնի դրանց բացարձակացմանը: Այս ստեղծագործությունները ավելի շատ են հանդես գալիս փոխներթափանցումների մեջ. «պատմահեղափոխական վիպագրությունը ակնհայտորեն ընդլայնում է իր ժանրային սահմանները, նրա տարրերը ներթափանցում են արդիական թեմայի ոլորտը և, ընդհակառակը, այլ ստեղծագործություններում արդիականության մեջ է շնչում պատմությունը»¹⁷:

Վերադառնալով այն հարցին, թե որ ստեղծագործություններն են համարվում պատմահեղափոխական:

Մոտեցումները բավականին տարբեր են: Այն միտքը, թե Հայրենական մեծ պատերազմը նկարագրող գործերը ևս կարելի է դասել պատմական ժանրերի մեջ, ոչ միայն տեղիք է տալիս անորոշությունների, այլև, ըստ էության, բացառում

16 А. Пауткин, Советский исторический роман в русской литературе, М., 1970, с. 92.

17 Вопросы литературы, 1974, № 1, с. 19.

է «պատերազմական արձակ» հասկացությունը, որը ենթադրում է որոշակի կոնցեպցիայով և որոշակի ժամանակահատվածի մասին գրված ստեղծագործություններ: Տեղին է սովետական պատմավեպի նշանավոր հետազոտող Ս. Պետրովի մի դիտողութունը «Երիտասարդ գվարդիան» պատմավեպ համարող տեսակետների դեմ. «Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիան» դժվար է դասել պատմական վեպի ժանրին,— գրում է նա,— չնայած նրանում գործում են իրական պատմական դեմքեր և նրա բովանդակության հիմքը կազմել են ռեալ պատմական իրադարձությունները: Ֆադեևը իր վեպում գրում էր ժամանակակիցների, մեր ժամանակների հերոսների մասին: Պատմական վեպում միշտ զգացվում է գրողի և թեմայի ժամանակի միջև ընկած հեռավորութունը, շոշափվում է պատմական մոտեցումը այն արվեստագետի, որը ուշադրությունը բեկնում է նրան, թե ինչ է արտացոլում ինքը որպես քիչ թե շատ իրենից հեռացած անցյալը վերստեղծող հետազոտող»¹⁸:

Որոշ հետազոտողներ էլ պատմահեղափոխական արձակի մեջ են մտցնում այն գործերը, որոնք պատկերում են 17—18-րդ դարերի ժողովրդական շարժումներն ու ապստամբությունները: Շրջանակի նման լայնացումը «ներքևից» նույնպես ճիշտ չէ: Մենք միանգամայն համաձայն ենք Վ. Բարանովի առաջադրած մեթոդաբանական այն ելակետին, ըստ որի պատմահեղափոխական արձակը «արտացոլում է ոչ միայն սոցիալական անարդարության դեմ ուղղված բողոքի այս կամ այն ձևերը, այլև այդ բողոքն իմաստավորող և դրան ուղղություն տվող հեղափոխական գաղափարախոսության ու տեսության ծագման ու զարգացման ընթացքը: ...Պրակտիկայի և հեղափոխական տեսության փոխադարձ կապի հարցը պատմահեղափոխական արձակի մեթոդաբանական կարևորագույն խնդիրներից մեկն է»¹⁹:

Ելնելով սրանից, պատմահեղափոխական վեպի ժամանակագրական շրջանակները կարելի է սահմանափակել ռուսական ազատագրական շարժման երեք փուլերի ընդգրկումով:

¹⁸ С. Петров, Исторический роман в русской литературе, с. 4.

¹⁹ В. Баранов, Великий Октябрь и современная историко-революционная проза, М., 1977, с. 5.

Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ հիմնականը ազատագրական շարժումների երրորդ՝ պրոլետարական շրջանն է, որը ներառում է հեղափոխության նախապատրաստման և իրականացման բոլոր փուլերը՝ ընդհուպ մինչև քաղաքացիական կոիվների ավարտն ու սովետական իշխանության անվերապահ հաղթանակը: Ժանրի ժամանակագրական շրջանակների այսպիսի հստակ բնորոշումը մանրամասնվում է պատմահեղափոխական թեմայով գրված ստեղծագործություններով զբաղվող շատ գրականագետների կողմից:

Եթե այս տեսակետից մոտենանք հայ իրականությանը, ապա, հայ ժողովրդի պատմության մի շարք առանձնահատկությունների նկատառումով, նման ժամանակային հատվածի սկիզբը կարելի է դիտել թերևս միայն 19—20-րդ դարերի սահմանագիծը:

Պրոբլեմը դրսևորվում է մի այլ կողմով ևս. արդյոք բոլոր այն գործերը, որոնց թեման այս կամ այն կերպ առնչվում է հեղափոխության դեպքերին, դառնո՞ւմ են անպայման պատմահեղափոխական՝ թեկուզ գրված մեր օրերում:

Իվում է, թե, օրինակ, Ա. Սահինյանի «Ծարավ», Աղավնու «Շիրակ», Հ. Մելքոնյանի «Քարավան», Լ. Հուրունցի «Հայրեր», Շ. Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը», Ս. Այվազյանի «Տուր ձեռքդ, կյանք» և այլ վեպերին քիչ բան է պակասում դասվելու պատմահեղափոխական վեպերի շարքը: Բայց, այդ երկերում, ասենք «Ծարավ» վեպում, հեղափոխության և Հայաստանի խորհրդայնացման պատմության մեկնաբանությունը չի դառնում գեղագիտական կոնցեպցիա: Սրանով պայմանավորված՝ երկը չի մերձենում պատմահեղափոխական վեպին, որքանով էլ նկարագրվող ժամանակահատվածը համընկնում է Հոկտեմբերին ու քաղաքացիական կոիվներին:

Վերահիշյալ հարցադրման առումով հետաքրքիր է նաև այնպիսի մի նշանակալի գործ, որպիսին է Կոստան Զարյանի «Նավը լեռան վրա» վեպը: Գրողը մի զգալի չափով անդրադառնում է Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման նախօրյակին տեղի ունեցած անցուղարձերին: Բայց դրանք տարրալուծվում են հերոսների ներքին, հոգեկան մտապատկերումներում: Այստեղ բուն կոնցեպցիան պատմական չէ. դա հայ ժողովրդի ճակատագրի ընդհանրացված գեղար-

վեստական պատկերն է: Հոգեբանական այս ստեղծագործությունը հենց իր՝ հեղինակի ճիշտ հուշումով՝ «սովորական առումով պատմական վեպ չէ, այլ պատմությունը մի քանի հայ հոգիների»²⁰ (ընդգծումը՝ Ս. Կ.): Մենք չենք բաժանում այն տեսակետը, ըստ որի Կ. Զարյանի վեպը ևս համարվում է պատմահեղափոխական²¹:

Դիտենք նաև հակառակ երևույթը: Կարելի՞ է, օրինակ, Հարություն Մկրտչյանի «Անհայտ զինվորի հիշատակարանը», որի միայն հերոսը գրքում են տեղ գտել հեղափոխության բուն անցքերը, համարել պատմահեղափոխական: Եթե հարցին մոտենանք լոկ արտաքին կողմից, երևի՞ ոչ: Բայց գրողի կանխադրույթը պատկերվող հակասությունները սոցիալիստական հեղափոխության շնորհիվ լուծելու գաղափարի արծարծումն է, որին վերջին հաշվով ենթարկվում են վեպի բոլոր սյուժետային-կառուցվածքային գծերը և գեղարվեստական այլևայլ միջոցները: Հեղինակը՝ հետապնդում է մի նպատակ. ցույց տալ նոր, սոցիալիստական գաղափարախոսություն ծնունդն ու աստիճանական զարգացումը: Այս ամենը իրավունք է տալիս «Անհայտ զինվորի հիշատակարանը» դիտել ու քննարկել իբրև պատմահեղափոխական թեմատիկայի ստեղծագործություն:

Իսկ ինչպես վարվել հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների թարմ հետքերով զրված այնպիսի ստեղծագործությունների հարցում, ինչպիսին են «Չապաևը», «Երկաթե հեղեղը», «Ջախջախումը», «Ամիրջանի ընտանիքը», «Գրադարանի աղջիկը»:

Վերը շարադրված սկզբունքներին անհարիր է թվում այն փաստը, որ այս ստեղծագործությունները երբևէ ուսումնասիրվում են որպես պատմահեղափոխական երկեր: Չէ, որ սրանք արծարծում են օրվա ամենահրատապ հարցեր: Ժանրային խիստ չափանիշներով մոտենալիս՝ այս ստեղծագործությունները չենք կարող տեղավորել պատմական ժանրերի շրջանակներում և համարել պատմահեղափոխական: Այսուհանդերձ, ինչպես այս, այնպես էլ նման այլ ստեղծա-

20 Ն. Զարյան, *Նալը լեռան վրա*, 1963, էջ 3:

21 Տե՛ս Л. Теракопян, *Выбор пути — обретение родины.* — Литературное обозрение, М., 1973, № 1, с. 15—21.

պործություններ ժամանակի ընթացքում, ինչպես գրականա-
 գետ Յու. Անդրեևն է նկատում՝ «ասես վերածվում են պատ-
 մա-գեղարվեստականի, քանի որ նրանց միջոցով մենք կա-
 րող ենք հրաշալիորեն դատել անցած դարաշրջանի մասին»²²,
 Կարծում ենք՝ ճիշտ չի լինի պատմահեղափոխական վեպի
 անցած ուղին քննել, խոսել նրա զարգացման շրջափուլերի
 մասին, առանց անդրադառնալու նրա ակունքներին՝ հեղա-
 փոխությունն ու քաղաքացիական կռիվները ակնհայտեսի ու
 մասնակցի աչքերով պատկերող վեպերին ու վիպակներին:
 Մանավանդ որ, այդ ստեղծագործություններում առաջին ան-
 դամ են արծարծվել պատմահեղափոխական վեպերի կենսա-
 կան պրոբլեմները՝ հեղափոխությունը և ժողովուրդը, հերոսը
 և հեղափոխությունը, հեղափոխությունը և հայրենիքը: Հար-
 ցեր, որոնք պատմահեղափոխական արձակի գեղագիտու-
 թյան հիմքն են: Քննադատությունը ճիշտ է նշել, որ «Զա-
 պաեը» ճանապարհ էր հարթում հետագա գրողների համար,
 որոնք հետագայում մի անգամ չէ, որ դիմում էին հեղափո-
 խության և քաղաքացիական պատերազմի թեմաներին, որ-
 պեսդի պատմեն անցյալի մասին, ինչպես ներկան էր իրենց
 այդ թույլ տալիս»²³: Սա, իրավամբ, կարելի է վերագրել նաև
 հեղափոխության թեմայով գրած Զորյանի վիպական ստեղ-
 ծագործություններին:

Սովետական վեպի ուսումնասիրողներն ընդհանրապես
 խուսափում են 20-ական թթ. գրված վեպերի վերաբերյալ
 պործածել «պատմահեղափոխական» տերմինը և օգտագոր-
 ժում են այլ ձևակերպումներ՝ նույնիսկ մենագրություններն
 ու դրանց գլուխները վերնագրելիս: Այս նույն մոտեցումն
 ենք տեսնում «Ռուսական սովետական վեպի պատմություն»
 գրքում, որի 20-ական թթ. վերաբերող բաժինը ենթավերնա-
 գրված է՝ «Հեղափոխության և քաղաքացիական կռիվների
 թեման» և միայն ժամանակակից փուլի համար է օգտագործ-
 ված «Պատմական և պատմահեղափոխական վեպ» ենթավեր-
 նագիրը: 30-ական թթ. վեպերին վերաբերող հետազոտու-
 թյուններում «պատմահեղափոխական» տերմինն արդեն լայ-
 նորեն օգտագործվում է: Այս շրջանի շատ վեպեր ու վիպակ-

22 Ю. Андреев, Русский советский исторический роман, с. 6.

23 История русского советского романа, т. 1, с. 148.

ներ (Ա. Պերվենցե՝ «Կոշուբեյ», 1937, Վ. Իվանով՝ «Պարխոմենկո», 1938) Ս. Պետրովը անվանել է նաև «պատմական վեպ»՝ քաղաքացիական կռիվների մասին» (ընդգծումը՝ Ս. Կ.):

Կարելի է եզրակացնել, որ ճիշտ է այն մոտեցումը, երբ ժանրային առումով որոշակի սահմանադատում է մտցվում հեղափոխության նույն իրադարձություններն արտացոլող, բայց դրականության դարգացման տարբեր շրջաններում գրված նույնաթեմա գործերի միջև: Մյուս կողմից՝ պատմահեղափոխական ժանրի երկերը պիտի քննվեն ոչ ամենևին ժանրի նեղ շրջանակներում, դրանք պիտի դիտվեն ու դնահատվեն թեմայի գեղարվեստական յուրացման տասնամյակների պատմության ընդհանուր համայնապատկերում: Ժանրի գլխավոր պրոբլեմներն ու տեսական-մեթոդաբանական բնույթի այլ դիտարկումները պետք է արժարժվեն գեղարվեստական սրտցեսի միասնական շղթայում:

* * *

Հաղթահարելով թեմայի հետ կապված «բնածին» դժվարությունները՝ ժամանակակից պատմահեղափոխական վեպը գեղարվեստական բաղադրանքային որոշակի միտումներ է դրսևորում: Սա բացատրվում է ժանրին առաջադրվող խնդիրների և նպատակադրումների գեղարվեստական իրացման հարաճուն ցանկությամբ: Պատմահեղափոխական երկերին բնորոշ այդ խնդիրների ու պրոբլեմների յուրօրինակ գեղարվեստական բեկոացումն է, օրինակ, Մ. Շահինյանի «Ուլյանովների ընտանիքը» խորագրով քառապատումը:

Բաղաժանր այս երկի շորս գրքերը լի են վեպ-ժամանակագրության, պատմական և ընտանեկան խրոնիկայի, գեղարվեստական դիմանկարի և ակնարկային հուշապատումի հետաքրքիր արժարժումներով: Պատմականսագրական ժանրերին հատուկ գեղարվեստական միջոցների օգտագործումով, պատմական փաստերի հմուտ գեղարվեստականացմամբ՝ Շահինյանն իրականացրել է իր բուն նպատակադրումը. ստեղծել «մեծ էպոս» բարոյական այն աշխարհի ակունքների, այն հզոր մթնոլորտի մասին, որի մեջ՝ ծնունդ է առել և հասունացել Լենինի ուսմունքը»²⁴:

²⁴ М. Шагинян, Как я работала над «Семьей Ульяновых». — В кн.: Ленинизма, М., 1977, с. 775.

Շահինյանը լուծել է պատմահեղափոխական երկերին առաջադրվող ամենաէական պրոբլեմներից մեկը՝ հեղափոխության առաջնորդի մեջ մարմնավորելով դրականի իդեալը, ժամանակի դրական հերոսի տիպական հատկանիշները: Առաջնորդի կերպարը Շահինյանի գրչի տակ գեղարվեստական շունչ ու կենդանություն է առել՝ արտացոլելով նշանավոր պատմական գործչի և առաջավոր մտածողի, խոշորագույն տեսաբանի և, միաժամանակ, հասարակ մարդու բնավորության գծերը, նրա հոգևոր աշխարհի հարստությունը: Հատկապես վերջին՝ «Ջորս դաս լենինից» գիրքը շնչում է արդիաշունչ հարցադրումներով: Այստեղ առաջնորդի խոհերի և պատմական իրավիճակի մեծարվեստ ու նրբին պատկերումներով շարադրվում են պատկերված ժամանակից քաղվող սոցիալ-քաղաքական, գեղագիտական-բարոյական դասերը և ուղղվում սերունդներին:

Պատմահեղափոխական վիպագրության կարևոր առանձնահատկությունները ներկայացնելու առումով հայ արձակույթ գնահատելի է Մ. Շաթիրյանի փորձը: Պատմահեղափոխական թեման գրողից պահանջում է տաղանդի լարում, պատմական փաստն ու հեղափոխության օրերի հեքը կենդանի դժերով, գեղարվեստական «հանդերձավորմամբ» ներկայացնելու կարողություն: «Ասք արմավենու մասին» վեպ ժամանամանակագրությունը միութենական քննադատության կողմից գնահատվել է հենց այս հատկանիշների համար: «Ասքի» արվեստով գրված էջերը արժարժում են պատմահեղափոխական արձակի պիսավոր կողմերը՝ պատմական փաստերի նորօրյա մեկնաբանություն, պատմության շարժիչ ուժերի ճիշտ գնահատում, կերպարների հոգեբանական հիմնավորվածություն, ազգայինի և ինտերնացիոնալիստականի ղուգակցում: Դեռևս Դ. Դևիրբճյանն է նկատել, որ «Ասքի» նյութերը մշակված են բավականին հմուտ գրչով»²⁵: Շաթիրյանի վեպն ապացուցում է, որ պատմահեղափոխական երկի համար կարևորը փաստական նյութի՝ վավերականի և ղուտ երևակայական հորինվածքի ստեղծագործական միաձուլումն է:

Վեպի առանձնահատկություններից մեկը, որն այնքան

25 Դ. Դևիրբճյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 8, էջ 346:

կարեւոր է պատմահեղափոխական երկերի համար, հերոսների քաղաքական դիմագծի ստեղծումն է: Կերպարի շարժման այդպիսի «սահմանափակումը», ինչպես նկատել է Մ. Շահինյանը, անշուշտ, լի է վտանգով՝ ամեն ինչ կարող է հանգել լուկ «պայմանական դիմանկարի կոնկրետ շտրիխներին», պարզ ասած՝ «արտաքին կերպարին»²⁶ ընկալմանը: Շաթիրյանի ստեղծած կերպարները հեռու են այդպիսի միադժոխյունից, հեղինակը նրանց նկատմամբ չի կիրառում «հավասարության քանոնը», չի անտեսում կենցաղային մանրամասները: Այդ մանրամասները նույնպես ծառայում են հերոսների քաղաքական դիմագծի ամբողջացմանը:

«Ասք արմավենու մասին» գիրքը նաև հեղափոխություն-ազդույթուն հանգույցի գեղարվեստական լուծման օրինակ է: Նրանում ազգայնական ամեն տեսակի նկրտումներին, ազգային և կրոնական ֆաթալիզմի դրսևորումներին հակադրված են ազգային հարցի խոշոր տեսաբան, Կոմունայի առաջնորդ Շահումյանի և ժողովրդական աշխարհազորի առաջնորդ Ղորափար Անդրանիկի ձգտումների համազգային վեհույթունը:

Պատմահեղափոխական թեմայի յուրացման ասպարեկում եղած նմանօրինակ ձեռքբերումները վկայում են, որ հաղթահարելի են ժանրի առանձնահատուկ, մասամբ էլ «երիտասարդ» լինելու հետ կապված դժվարությունները: Ժանրի տեսության բազմապիսի հարցերի դիտական մեկնումները կօգնեն շնորհալի հեղինակներին՝ նոր, թարմ էջեր բացելու հեղափոխության տարեգրության մատյանում, ստեղծելու հեղափոխության հերոսների ու նահատակների գեղարվեստական մարտիրոսագրությունը:

ՄԻՋՈՒՈԳԻՍԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԻ ՇՈՒՐՁ

Կոլումբիացի արձակագիր Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի «Հարյուր տարվա մենություն» վեպից հետո գրականագիտական շրջաններում աննախագեղ ոգևորությամբ սկսեցին խոսել ընդհանրապես միֆոլոգիական մտածողության և գրականության մեջ միֆերի օգտագործման մասին: Համեմատական ուսումնասիրության փորձերով, որոնք հիմնականում նպատակամղված էին համաշխարհային գրական պրոցեսի որոշակի օրինաչափությունների բացահայտմանը, ընդհանրության նոր եզրեր հայտնաբերեցին: Միաժամանակ միֆերի և միֆոլոգիայի՝ որպես գրական-գեղարվեստական մտածողության, բնութագրման նոր փորձեր արվեցին, որոնցում շեշտը դրվում էր մի կողմից միֆերի ունիվերսալ հատկությունների, մյուս կողմից միֆոլոգիայի զուտ տեղային (ազգային) յուրահատկությունների բացահայտման վրա:

Այնուամենայնիվ, հարկ է նշել, որ տեսական միտքը առայսօր չի տվել գրական միֆոլոգիայի սպառիչ բնութագրեր, և հիմնադրությունների հավակնող որոշ բնորոշումներ մի գեղարույթում լրացնում, մեկ այլ դեպքում ակնհայտորեն հակասում ու փոխբացառում են միմյանց:

* * *

Համաշխարհային գրականության մեջ միֆոլոգիայի առաջին դրսևորումներն ավելի հաճախ կապվում են Ջ. Ջոյսի ու Թ. Ս. Էլիոթի, Թ. Մաննի ու Ֆ. Կաֆկայի ստեղծագործական

փորձի հետ: Այլ խոսքով, ծագումնաբանորեն այն ավելի շատ մոդեռնիստական հակումների արդյունք է համարվում, որն էլ հենց պայմանավորում է սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի տեսաբանների անվերապա՝ մերժողական դիրքորոշումը գեղարվեստական միֆարարման և միֆոլոգիզմի դրսևւորումների նկատմամբ: Այսպես, 60-ական թվականների ավարտին, հետադոտոզներից մեկը, վկայակոչելով մեր իրականության ձևավորման օբյեկտիվ օրենքները և հեղափոխական տեսության ու բնական գիտությունների օգնությամբ դրանց ճանաչման հնարավորությունը, միանգամայն անտեղի հարց էր բարձրացնում իրականության միֆոլոգիական յուրացման մասին և, բնականաբար, մերժում գրական միֆոլոգիզմն ընդհանրապես¹:

Եթե ընդունենք Ն. Պոլտավցեայի առաջարկած «գրական միֆերի» տարբերակման երկու հայեցակետը (այդ մասին ավելի հանգամանալից քիչ հետո), ապա միֆոլոգիզմը, թեկուզև որպես երանգավորում, ի հայտ է գալիս արդեն Օվիդիուսի ժամանակներից սկսած:

Սակայն նախքան միֆոլոգիզմի դրսևորման ժամանակային սահմանների ճշտումն ու ընդհանրապես արդի միֆոլոգիական մտածողության բնութագրումը, քննարկենք միֆի և միֆոլոգիզմի ժամանակակից ըմբռնումները՝ կապված դարի գրական-գեղարվեստական մտածողության հետ:

«Ինքնին պարզ է, — նկատում է Ն. Մեկտինսկին, — որ միֆական մոտիվների օգտագործումը, որպես վիպական սյուժեի տարրեր կամ որպես պատումի կադմսկերպման միջոցներ, չի կարող նշանակել վերագարձ գեղի բուն նախնական միֆոլոգիան»²: Այլ խոսքով, գրական-գեղարվեստական մտածողության համակարգում միֆը կամ միֆոլոգիականը հանդես են գալիս, հետևաբար և ըմբռնվում իրենց նախածին իմաստից որոշակիորեն շեղված նշանակությամբ: Համենայն դեպս, դա արդեն այն միֆը (առասպելը) չէ, որի ձևավորման հիմքում Կ. Մարքսը տեսնում էր բնության ուժերի երևակայական հաղթահարումն ու նվաճումը:

¹ См. И. Маца, Проблемы художественной культуры XX века, М., 1969, с. 205—206.

² См. Е. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976, с. 296.

Անհերքելի այդ ճշմարտության ըմբռնմամբ էլ Ն. Պոլտավցեան միֆերի. տարբերակման երեք հայեցակետ կամ պարզապես երեք տիպի միֆեր է առանձնացնում՝ նախնական միֆ (առասպել), «առարվող միֆ» և գրական միֆ (միֆ գրականության մեջ)³:

Հետեւելով Ա. Գուլիգային և պաշտպանելով նրա տեսակեւը՝ հետազոտողն ընդգծում է նախնական ու «առարվող միֆերի» սկզբունքային տարբերությունը գրական միֆից, բացառելով նրանց համատեղելիությունը: Ա. Գուլիգայի պնդմամբ՝ Թ. Մաննի, Ջ. Ափդայկի և մյուսների ստեղծագործություններում առկա են ոչ թե միֆեր (առասպելներ), այլ «սկզբունքային տարբեր հոգեոր կոնստրուկցիայի տիպաբանական պատկերներ»⁴:

Նկատենք, որ խոսքը վերը նշված գրական միֆի մասին է, իսկ ընդհանրացման հիմքում բացառապես 20-րդ դարի գեղարվեստական միֆոլոգիայի դրսևորումներն են: Մինչդեռ նույն Ն. Պոլտավցեան գրական միֆի ըմբռնման երկու հայեցակետ կամ գրական միֆոլոգիզմի տիպաբանական երկու մակարդակ է նշում՝ «օլիդիուսական» կամ ձևական (երբ միֆն ու միֆոլոգիական մոտիվներն օգտագործվում են բացառապես «զարդաբանդակային» կամ երանգավորման նշանակությունում) և փիլիսոփայական: Ըստ որում, նորագույն գրականության միֆոլոգիական փորձը, բացառությամբ ձևականի եղակի դրսևորումների, հիմնականում հանգեցվում է փիլիսոփայական մակարդակին:

Նախապես պայմանականորեն նշելով ձևական («օլիդիուսական») միֆոլոգիայի հարաբերական միասնությունը, նկատենք, որ փիլիսոփայական միֆոլոգիզմն, այնուամենայնիվ, զերծ չէ առաջինի ներթափանցումներից: Այսինքն՝ գրական միևնույն միավորում միֆի և միֆոլոգիական մոտիվների փիլիսոփայական վերաիմաստավորումը բնավ չի բացառում նաև դրանց, այսպես կոչված, ձևական ձգտագործումը: Ուրիշ խոսքով, եթե ընդունելու լինենք գրական միֆերի

3 См. Н. Полтавцева, Философская проза Андрея Платонова, Р.-Д., 1981, глрр «Миф и мифологическое сознание» глррр.

4 А. Гулыга, Пути мифотворчества и пути искусства.— Новый мир, 1969, № 5, с. 231.

վերոհիշյալ տարբերակումը, ապա միֆոլոգիզմի փիլիսոփայական մակարդակը, ի տարբերություն ձևականի, տաքսսեռ է, այն տարբերակելիս պետք է կենդ գլխավոր սկզբունքի, այն է՝ միֆի փիլիսոփայական-գեղարվեստական վերաիմաստավորման իրողության ըմբռնումից, շանտեսելով ներթափանցման հնարավորությունները:

Այսպես, Թոմաս Մաննի «Հովսեփը և նրա եղբայրները» քառագործության մեջ, ուր, թվում է, թե պարզապես պետք է վերարտադրվելին Հովսեփի Գեղեցիկի մասին բիբլիական հայտնի պատումները, իրականում գործում է «ժամանակի երկարաձգումը», որը լոկ կոմպոզիցիոն հնարանք չէ: Գրողը, թեև իսկապես անփոփոխ է թողել բիբլիական զիպաշարը, բայց և այնպես չի բավարարվել նրանով, չի սահմանափակվել նրա նեղ շրջանակներում: Բացի հրեականից, հանդիպում ենք նաև շումերա-բաբելոնական, եգիպտական և հունական միֆոլոգիայի հերոսներին, ինչպես նաև պատմական անձնավորությունների, մի բան, որ նկատելիորեն ընդարձակում է վիպական ժամանակն ու ընդգրկումը:

Ստեղծագործության նման ընդգրկման, ժամանակային տարբեր շերտերի համատեղման նկատառմամբ արդեն իսկ անտեղի է թվում միֆերի կամ միֆոլոգիական մոտիվների բացառապես ուղղակի օգտագործման մասին յուրաքանչյուր հարցադրում, և միֆերի նախնական բովանդակության ու կոնստրուկցիայի «պահպանման» մասնակի դեպքերը ոչինչ չեն փոխում: Ինչպես Թ. Մանն է նկատել, ինքը դիմել է միֆին՝ «հումանիզացնելով այն»:

Օրինաչափորեն հարց է ծագում. միֆերի օգտագործման ձևական («օլիգիոսական») հայեցակետի իրողության ճանաչմամբ արդյոք հնարավո՞ր է խոսել նախնական և գրական-միֆերի անհամատեղելիության մասին: Եթե այո, ապա ինչպիսի՞ հիմնավորմամբ: Ի վերջո, անկախ այն բանից, թե որպիսին է օգտագործման նպատակադրումը, գործ ունենք միֆական նույն կոնստրուկցիաների, նույն նախնական միֆերի հետ, և այս դեպքում միանգամայն անհիմն է միֆի վերաիմաստավորման կամ միֆառադման մասին ամեն մի հարցադրում:

Միֆարարման (միֆաստեղծման) շեշտումն այստեղ պատահական չէ: Ի հակակշիռ Ա. Գուլիգայի այն գրույթի, որով

դիմումը միֆերին որակվում է ընդամենը որպես «գեղարվեստական հնարանք», նույն հարցի առնչությամբ ավելի քան համոզիչ ու հիմնավոր է թվում Ն. Մեկետինսկու դիրքորոշումը. «Միֆոլոգիան» 20-րդ դարի գրականության բնորոշ երևվույթներից է և որպես գեղարվեստական հնարանք, և որպես այդ հնարանքից դուրս աշխարհագրորդություն (խնդիրն, իհարկե, միայն միֆոլոգիական առանձին մոտիվների օգտագործումը չէ)»⁵:

Մյուս կողմից, նախնական միֆերից «սկզբունքորեն տարբեր հոգեոր կոնստրուկցիայի տիպաբանական պատկերների» առկայությունը միֆոլոգիական արձակում արդեն իսկ վավերացնում է արարման ռեալությունը: Անալոգիաների անցկացման կամ նախաձեռնի (արխետիպերի) հայտնաբերման օբյեկտիվ հնարավորությունները բոլորովին չեն բացառում այդ ռեալությունը: Միֆի փիլիսոփայական-գեղարվեստական վերափոխաստվորումն ինքնին ոչ միայն նշանակում է որոշակի շեղում նախաձեռնից, այլ նաև՝ միֆի տրոհում:

Օրինակ, Ջ. Ափդայլի «Կենտավրոս» վեպում ոչ միայն հնարավոր չէ ցույց տալ Քիրոնի (Աքիլեսի և արգոնավորդ Յասոնի ուսուցչի ու դաստիարակի) մասին հին հունական առասպելի օգտագործումը (օգտագործում՝ ուղղակի նշանակությամբ), այլև դժվար է նույնիսկ այն գրողի գեղարվեստական որոնումների ազդակ համարել: Ինչպես ռեալիստական արվեստի ցանկացած երկում, այստեղ ևս ազդակը իրականությունն է, որի «քննադատական արտացոլումը «...ժամանակային մեծ ընդգրկում և մետաֆորային խորություն է ձևոք բերել»⁶:

Վեպի գլխավոր հերոսը՝ ուսուցիչ Քոլդուելը, երբեմն-երբեմն հանդես է գալիս, իրոք, ինչպես միֆական Քիրոնը: «Ըստ ավանդության, վիրավոր Կենտավրոսը, տառապելով, դեգերում է երկրով մեկ, — մի հարցադրույցում ասել է հեղինակը: — Ճանապարհին հանդիպում է Օլիմպոսի հինգ աստվածներին և յուրաքանչյուրին հարցնում իր տառապանքների պատճառը: Գրքում դրան որոշակիորեն զուգահեռվում են

5 Е. Мелетинский, Поэтика мифа, с. 295.

6 Р. Вейман, История литературы и мифология, М., 1975, с. 83.

Քոլղուելի և նրա որդու Լրեքօրյա թափառումները»⁷։ Բայց, ըստ էության, միայն դրանով չի հատկանշվում միֆոլոգիականը։ Ջ. Ափդայկի (և ոչ միայն նրա) դեպքում միֆոլոգիական մտածողությունը պետք է շեշտել նախ և առաջ «ինտենսիվ ընդհանրացումների», մասնավորի մեջ «մարդկային և բնական կեցության որոշ մշտական իրադրությունների»⁸ բացահայտման նկատմամբ։

Խոսելով իր մտահղացման, հետևաբար և հերոսի ընտրության մասին, Ջ. Ափդայկը մասնավորապես նկատում է, որ իրականության մեջ, ուր իշխում է նյութականի պաշտամունքը, կյանքի հոգևոր բովանդակությամբ մտահոգված մարդն արդեն «կիսաստված» է։ Այստեղից էլ՝ Քոլղուել—Կենտավրոսի ընտրությունը, որն օգնում է բիրտ նյութական աշխարհին հակադրել «ներշնչանքի և բարու բարձրագույն աշխարհը»։

Գրեթե նույն կողմնորոշմանն է հարում նաև Թ. Մաննը. «աստվածային» բնորոշումը գրողի փիլիսոփայական-դրական ըմբռնումների համակարգում՝ կապված ընդհանրապես միֆի և մասնավորապես «Հովսեփը և նրա եղբայրները» քառադրության հետ, նախ և առաջ նշանակում է անեղծ մարդկայինի անգեռագանցելի աստիճան։

Ժամանակային և ոչ մի հատվածում մարդկային այն մտահոգությունները, որոնք, գրողի բառերով ասած, «աստվածային» էության դրսևորում են, չեն սպառում իրենց նշանակությունը, որքանով որ չեն սպառվում դրանք ծնող պատճառները։ Հետևաբար, միֆոլոգիականի՝ որպես և՛ նախածինի, և՛ ընդհանրականի պրոբլեմային վերաիմաստավորումը։

Վերը նշված «մշտական իրադրությունները» Ե. Մելետինսկու բնորոշած «անփոփոխ, հավերժական սկիզբներն են՝ դրական կամ բացասական»։ Եվ հենց դրանց ռեալությունն է նկատի ունեցել ու դրանց բացահայտման նպատակով է Հովսեփի մասին բիրելիական միֆի գեղարվեստական վերաիմաստավորմանը դիմել Թ. Մաննը։ Այլ կերպ ասած, միֆոլոգիական արձակում (կամ գրական միֆի փիլիսոփայական մակարդակում) գործում է ոչ քե միֆ—իրականություն պարզ

7 Иностранная литература, 1965, № 1, с. 256.

8 М. Эпштейн, Е. Юкина, Мир и человек.— Новый мир, 1981, № 4, с. 241.

ու անմիջական համադրումը, այլ իրականություն—միֆ բառը ու խորհային անցումը:

Ռեսալիստական գրականության մեջ այդ անցումը կատարվում է ոչ թե մեխանիկական համադրումների ու համատեղումների ճանապարհով, այլ իրականի ու միֆականի փոխներթափանցումներով ու փոխլրացումներով:

«Քուլդուեիլը շրջվեց, և հենց նույն ակնթարթին նետը խոցեց նրա կոճը»,— այսպես է սկսվում Ափդայկի «Կենտավրոս» վեպը: Ստեղծագործության մուտքն, իրոք, հիշեցնում է կենտավրոս Քիրոնի մասին հունական միֆը: Այդպես Հերակլեսի թունավոր նետով ծնկից մահացու վիրավորվում է Քիրոնը և հետագայում ինքնակամ իջնում Հադեսի թագավորության: Սակայն, չծանրանալով մանրամասների վրա, սկզբից եևթ ասենք, որ 20-րդ դարի գրողը ոչ թե ուղղակի վերարտադրում, այլ խորապես վերաիմաստավորում է հայտնի միֆը: Նախ, ի տարբերություն առասպելի, վեպում մինչև վերջ անհայտ է մնում, թե ով էր ուսուցչին խոցողը: Եվ պատումի հետագա ընթացքում էլ անտեսվում է մուտքի իրադարձությունը, թեև խոսք է գնում այն մասին, որ նետը կարող է և թունավոր լինել:

Արձակագիրը հենց սկզբից ընտրում է ընդհանրացումների ուղին: Միջավայրի և հերոսի փոխհարաբերությունների բացահայտմամբ Ջ. Ափդայկը մեկընդմիջտ բացառում է առեղծվածի հնարավորությունը, ասես, հուշում, որ ապարդյուն են հանցավոր անհատի որոնումները, որովհետև ըստ էության ներկայացվում են ոչ թե տարբերակված անհատական, այլ ընդհանրական բախումներ: Կոնֆլիկտը տրամագծորեն հակադիր երկու սկզբունքների, մարդու և մարդկայինի երկու անհամատեղելի ըմբռնումների միջև է: Այս նկատառմամբ բոլորովին պատահական պիտի չթվա Քուլդուեիլի հազվագյուտ անշահախնդրության, մարդկության համար անսպառ հոգատարության շեշտումը: Խոցողը կարող է լինել և դպրոցի դիրեկտոր Զիմերմանը (Զես), թեև այդ պահին նա դատարանում չէ: Եվ վերջապես, բնավ պարտադիր չէ նետով խոցելու իրողությունն ուղղակի նշանակությամբ ընկալելը: Գրողն առավելապես նկատի ունի ոչ թե ֆիզիկական, այլ ներքին-հոգեկան վնասվածքը: Եվ եթե ի վերջո կենտավրոս Քիրոնի օրինակով Քուլդուեին «ընդունում է մահը», ապա՝ ոչ միայն

«Բեկպես տեղի տալով, այլ նաև անվերապահ հերքելով անհոգի միջավայրի իր ընդհանրության հնարավորությունը:

Նման հանգուցալուծումն, իհարկե, կարող է անբավարար լիլալ, որը, սակայն, պետք է բացատրել գրողի աշխարհայացքի առանձնահատկություններով, նույնիսկ այդ պարագայում հրաժարվելով ռեալիզմի տեղատվության մասին անտեղի հարցադրումներից: «Կենտավրոսը» բացառապես ռեալիստական ստեղծագործություն է, խորապես ռեալիստական է նաև գլխավոր հերոսի կերպարը, իսկ միֆական զուգահեռներն ու ներքին-գաղափարական համադրումները ընդհանրացումների խորք ու կշիռ են տալիս գրողի բացահայտումներին:

Ասվածը բավականաչափ հիմքեր է տալիս արձանագրել ոչ թե միֆի հնարանքային նշանակությամբ ուղղակի օգտագործման, այլ միֆարարման փաստը, իրականության ոսպնյակում միֆի բեկման և վերաիմաստավորման իրողությունը:

Միֆարարման այլ սկզբունքներ ենք տեսնում Թ. Մաննի քառագրությունում:

1942 թ. «Հովսեփը և նրա եղբայրները» զեկուցման մեջ ստեղծագործության մտահղացման մասին հեղինակը մասնավորապես նշում էր. «Ես տրամադրված էի զգալ և մտածել համամարդկային սլանով,— ուզում եմ ասել՝ զգալ և մտածել ինչպես մարդկության մի մասնիկ,— իսկ այդ տրամադրվածությունը, իր հերթին, ժամանակի արդյունք էր»⁹: Ի դեպ, ժամանակը նշվում է առավել ընդգրկուն՝ դարաշրջանի ըմբռնմամբ, որի բուն առանձնահատկությունների հետ կապված՝ առաջադրվում են «մարդու խնդիրը» և «հումանիզմի պրոբլեմը»: Հենց այդ մտահղացման իրականացումից էլ կոչվել է Թ. Մանն իր երկում տեսնում է «մարդկության սիմվոլիկ կերպարի» ստեղծումը:

Գրողի խոստովանությամբ, քառագրության մեջ առաջին պլան է մղված «տիպականը, հավերժ մարդկայինը, հավերժ կրկնվողը», մի խոսքով այն, ինչի գոյությունը ենթակա չէ ժամանակի ընթացքին: Թվարկված հատկանիշներն առավել բնորոշ են միֆին, ինչպես հեղինակն ինքն է հուշում՝ միֆա-

⁹ Т. Манн, Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 9, М., 1960, с. 176.

կան մտածողութեան հայտանշաններ են: Սակայն, մյուս կողմից, հարկ է խոսել միֆապառն տարբեր համակարգերի յուրօրինակ սինթեզի մասին, այնպես որ «ընթերցողը, որը նախապես կարծում է, թե ձեռքին հրեական ժողովրդի մասին բիրտական լեզունքների գիրքն է, ...այժմ արդեն հաղիվ թե մտաբերի այդ»¹⁰:

Հարցադրումների առումով միանգամայն այլ որակ է էկզիստենցիալիստական միֆոլոգիզմը, սակայն այս դեպքում էս, ի տարբերութուն որոշ հետազոտողների, հարկ է կրկին ու կրկին խոսել միֆարարման մասին, և ոչ թե անսպասան ու խստորեն ընդգծել միֆի «կեղծումը»: Միֆի նախնական կոնստրուկցիայի տրոհումը (իրողութուն, որ արդեն նշվել է), ինչպես և վերախմաստավորումը, ինքնին ենթադրում են նաև նրա որոշակի «կեղծում»: Վերջինս, անշուշտ, չպետք է հասկանալ բուն նշանակութեամբ: Խոսքը միֆի նախնական բովանդակութունից որոշակի շեղման, գեղարվեստական հավելումների կամ փիլիսոփայական վերակառուցման մասին է, ինչը նշեցինք Զ. Ափդայկի և Թ. Մաննի ստեղծագործութունների հետ կապված: Տվյալ դեպքում «կեղծումը» նախ և առաջ հարկ է ընկալել միֆարարման նշանակութեամբ: Հակառակ մոտեցմամբ վավերացվում է չափանիշների սկզբունքորեն անհիմն ու անպատեհ տարբերակումը (կամ պարզապես խեղաթյուրումը), որովհետև թե՛ ռեալիստական արտացոլման, թե՛ էկզիստենցիալիստական հարցադրումների դեպքում գործունենք ըստ էութեան գեղարվեստական նույն ակտի, այն է՝ միֆի նախնական կոնստրուկցիայի որոշակի տրոհման հետ: Թե՛ վերջինը ինչ նպատակներ է հետապնդում, դա արդեն բոլորովին այլ հարց է, որն ուղղակիորեն առնչվում է ստեղծագործական մեթոդի խնդրին:

Կասկածից վեր է, որ էկզիստենցիալիստական գրականութեան մեջ միֆերը տրոհվում են կամ միֆարարումը տեղի է ունենում փիլիսոփայական տվյալ ուսմունքի հիմնադրույթների գեղարվեստական արտահայտման ու «հաստատման» նպատակով:

Ասվածը պարզաբանենք Ժան-Պոլ Սարտրի «Ճանճերը» ողբերգության օրինակով:

¹⁰ Նույն տեղը, էջ 185:

Գրողն անդրադարձել է Օրեսթեսի մասին հունական միֆին, որին հարչութրամյակներ առաջ դիմել էին Հին Հունաստանի հանճարեղ ողբերգակները՝ էսքիլեսն ու Սոֆոկլեսը:

Կլիթեմնեստրան էգիսթոսի օգնությամբ դավադրաբար սպանում է տրոյական սպառերալմից հաղթանակով վերադարձած Ագամեմնոնին՝ Արգոսի արքային և իր ամուսնուն: Տարիներ անց Ագամեմնոնի որդին՝ պատանի Օրեսթեսը, որին հոր սպանության օրը փրկել էր դայակը, ընկերոջ՝ Պիլադեսի հետ միասին ծպտյալ վերադառնում է հայրենի քաղաք և սպանում էգիսթոսին ու դավաճան մորը: Վրիժառության աստվածուհիները՝ էրինիները, սկսում են դաժանորեն հալածել Օրեսթեսին, մինչև որ Աթենքի դատական ատյանը՝ արեոպագոսը, Ապոլոնի և Աթենաս Պալասի հովանավորությամբ, արդարացնում է նրան: Ամենաընդհանուր դժերով այս է հին առասպելի սյուժեն:

Սարտրի պիեսի սյուժետային հիմքում պատմության երկրորդ մասն է. «Ճանճերը» սկսվում են Արգոս՝ ծպտյալ Օրեսթեսի վերադարձով: Ի տարբերություն բուն միֆի, ողբերգությունից մեջ արքայորդուն ուղեկցում է ոչ թե Պիլադեսը, այլ ոմն Մանկավարժ: Երբեմնի ծաղկուն ու կենսահորդ Արգոսն ապրում է մռայլ ու մղձավանջային կյանքով: Մարդասպան էգիսթոսը նրա բնակիչներին դարձրել է կույր հպատակներ: Վախը նրանց իսպառ զրկել է անհատական ակտիվությունից, վերածել կույր գործիքների, և տարին մեկ անգամ կաղմակերպվող մեռյալների տոնին արգոսցիները էքստազի մեջ մտրակում են իրենք իրենց:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե Սարտրն, իսկուպես, հորադատ է մնում միֆի նախագծին ու անսպացույց տրամաբանությանը՝ ներկայացնելով քաղաքի բնակիչներին համակած անլուր տաղնապը և տարօրինակ հաշտովողականությունը: Հիշենք նախնական միֆի այն իրադրությունը, երբ արգոսցիները սոսկումով, բայց ընկճված ցրվում են տները՝ իմանալով Կլիթեմնեստրայի հենց նոր գործած հանցանքի մասին:

Իրականում միֆի հիշյալ անսպացույց իրադրության սքսիոմատորիկ հանգուցալուծումը Փ.— Պ. Սարտրը փորձում է հիմնավորել նախնական մեղքի ու անձնական դատասպարու-

վածության գիտակցման մասին էկզիստենցիալիստական դրույթներին առաջադրմամբ:

Սկզբից եկե՛ք դրամատուրգը դիմում է էկզիստենցիալիզմի փրկափառության գլխավոր՝ գոյության արսուղի մոտիվին, ներկայացնելով կեցութունը իրադրության մեջ: Իսկ այդ իրադրությունն ամբողջանում է Յուպիտերի (Զևսի) սպիտակ աշքերով ու արյունադեմ արձանով, սահմուկեցուցիչ ճանճերով (էրինիներ), զարշանքով նայող ու թքող պառավներով: «Ինչ արած, քեզ բավականություն կպատճառեմ՝ սա իմ պալատը չէ, իմ դուռը չէ: Եվ մենք այստեղ ոչինչ չունենք անելու: Ոչ մի երեխա իմ օրոք չի ծնվել, ոչ մի աղջիկ չի ամուսնացել, ես չեմ կիսում նրանց խղճի խայթը և ոչ մեկին անունով չգիտեմ»¹¹, — նկատում է Օրեսթեսը: Սա անհատի օտարումն է, անհատի և հասարակության բախումը, որը բացահայտում է աշխարհի «թշնամությունն» ու «օտարությունը»: Ի վերուստ ձախողման են դատապարտված հազորդակցման բոլոր փորձերը, մարդու շուրջը պարզապես դատարկություն է, և Օրեսթեսը միայնակ է իր զգացումներում: Հենց այդ են հավաստում Մանկավարժի հետևյալ բառերը. «...աշխարհում, բացի մարդկանցից, չկա ոչ ոք, որոնց համար ամեն ինչ դատարկ լիներ» (էջ 19):

Սակայն Սարտրի դրամատուրգիական կոնցեպցիայում (ընդհանրապես մարդկային կեցության տեսական ըմբռնումներում) իրադրությունը ստատիկ վիճակ չէ: Ավելին, շեշտվում է իրադրության գերազանցման (կամ հաղթահարման) անհրաժեշտությունը, որտեղ և դրսևորվում է մարդու ազատությունը:

Օրեսթեսն աղաթ է: «Աստվածների և արքաների տանջալից զաղտնիքը՝ նրանք գիտեն, որ մարդիկ աղաթ են» (էջ 59), — ցավով նկատում է էգիսթոսի հովանավոր Յուպիտերը: Եվ եթե հուլ-հնազանդ արգուցիներն անտեղյակ են այդ մեծ ճշմարտությանը, ապա Օրեսթեսն հստակորեն գիտակցում է իր ազատությունը: «Ես չեմ վերադառնա քո բնական աշխարհը. հաղարավոր ճանապարհներ են գցված այնտեղ, և բոլորը բերում են քեզ մոտ, իսկ ես կարող եմ գնալ միայն սեփա-

¹¹ Ж.-П. Сартр, Пьесы, М., 1967, с. 22—23 (այսուհետև էջերը կարվեն տողում):

կան ճանապարհով: Որովհետև ես մարդ եմ, Յուպիտե՛ր, իսկ յուրաքանչյուր մարդ պետք է ինքը փնտրի իր ճանապարհը: Մարդը սարսափեցնում է բնությունը և քեզ՝ Յուպիտերին, աստվածների արքային նույնպես սարսափ է ներշնչում: Դու աստված ես, իսկ ես աղատ եմ» (էջ 77), — նետում է Օրեսթեսը:

Միֆի «կեղծումն» ակնհայտ է, սակայն, անշուշտ, ոչ Յուպիտերի (Զևսի) կերպարի առկայությունը, չնայած Օրեսթեսի մասին նախնական միֆում Օլիմպոսի տերը հանդես չի գալիս: Բանն այն է, որ հունական միֆոլոգիայում (ինչպես և էպոսում) աստվածների պանթեոնն ու հերոսները (մահկանացուները) «հաշտ» են: Հակասություններ ու բախումներ կարող են լինել աստվածների, բայց ոչ աստվածների ու մահկանացուների միջև, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ այդ աստվածը շանթարձակ Զևսն է*:

Ստեղծագործական ընդգծված միտումով Սարտրն անտեսել է այդ օրինաչափությունը՝ նպատակ ունենալով մի կողմից հաստատել իր աթեիզմը, մյուս կողմից՝ հասնել անհատի ազատության պրոբլեմի էկզիստենցիալիստական մեկնաբանության:

«Կան մարդիկ, որ պարտականություններով կապված են ծննդյան օրից. ընտրությունը բացառված է՝ նրանց ճանապարհը մեկընդմիշտ արդեն կանխորոշված է, ճանապարհի վերջում նրանցից յուրաքանչյուրին սպասում է արարքը, իր արարքը» (էջ 20), — վճռական քայլից դեռ շատ առաջ նկատում է Օրեսթեսը: Դա ոչ միայն «արարքի» (իրադրության գերազանցման) անհրաժեշտության, այլև սեփական դատապարտվածության գիտակցումն է:

Ինչևէ, «արարքը» չի ուշանում: Ինչպես նախնական միֆում, պիեսում ևս Օրեսթեսն սպանում է մորը և էզիսթոսին: Սակայն, ի տարբերություն միֆի, արգոսցիները թշնամաբոլ ու չարությունք են ընդունում օրինական գահաժառանգի «արարքը»: Իրականանում է Յուպիտերի կանխագուշակումը. «Դու նրանց մեկնություն և ամոթ կշնորհես, դու կխլես հա-

* Պրոմեթեոսի օրինակը, թերևս միակն է: Սակայն չմոռանանք, որ նա այնուամենայնիվ, մեղանշում է Զևսի առաջ և բաց անում Օլիմպոսի արքայի ճակատագրին առնչվող գաղանիքը:

գուստները, որոնցով ևս ծածկել ևմ նրանց մերկությունը և հանկարծակի կմերկացնես նրանց գոյությունը, որևէ նպատակից զուրկ, լիտի, անհամ գոյությունը» (էջ 78): Իր արարքով Օրեսթեսն ալելի է օտարանում Արգոսի բնակիչներին, նրանից երես է թեքում նույնիսկ հարազատ քույրը՝ էլեկտրան, որը մինչ այդ վրեժ ու արյուն էր պահանջում հոր սպանությունից և իր անարգանքի համար:

Նման հանգուցալուծումը գոյության աբսուրդի գաղափարի հաստատումն է, այն աբսուրդի, որի գիտակցումը ցավագին տանջում էր դեռևս «Սրտախառնուք» վեպի (1938) գրված խավոր հերոսին: Դա առեղծվածային-թշնամական ճակատագրի բացահայտումն է, որը նախաէկզիստենցիալիստ Ա. Մալոլոյի բնորոշմամբ «ճեղքվածք է մեղանից յուրաքանչյուրի և տիեզերական կյանքի միջև»:

Ի տարբերություն Սարտրի, Ա. Քամյուն այդ դատապարտվածության և գոյության աբսուրդի մեջ նույնիսկ երջանկություն է հայտնաբերում («Սիզիփոսի առասպելը»): Հասններից մեկում նա հենց այդպես էլ գրում է. «Սիզիփոսին հարկավոր է երջանիկ պատկերացնել»¹²:

Գրողի բնորոշմամբ «երջանկությունը և աբսուրդը նույն մոր-երկրի զավակներն են», և Սիզիփոսը՝ «աստվածների պրոլետարը», խորապես հաղորդակից է մահկանացուների բախտաբաժնի (ճակատագրի) ոչնչությանը: Այդ իրադեկությունը կամ սեփական ճակատագրի սթափ գիտակցումը ողբերկականությամբ հանդերձ չեն բացառում նաև երջանկությունը: Վերջինիս, ինչպես պնդում է Ա. Քամյուն, Սիզիփոսը հասնում է ճակատագրի անգոսնամամբ, քանզի «չկա այնպիսի մի ճակատագիր, որից հնարավոր չլինի վեր բարձրանալ արհամարհանքի օգնությամբ»¹³:

Միֆական պատումները թե՛ Սարտրի, և թե՛ Քամյուի ստեղծագործության մեջ «ենթակա» են էկզիստենցիալիզմի հիմնադրույթների ականքը ներգործությանը, մի բան, որ չի բացառել նաև հավելումները (օրինակ, Յուպիտերի կերպարը): Նախնական միֆի գաղափարական ստրուկտուրան, անա-

12. А. Камю, Из философской эстетики.— Вопросы литературы, 1980, № 2, с. 178.

13 Նույն տեղը, էջ 176:

պացուցց «Ճշմարտությունները» վերականգնուցվել և վերաիմաստավորվել են փիլիսոփայական տվյալ ուսմունքի գաղափարական հարցադրումների գեղարվեստական արտահայտման միտումով:

«Օվիդիոսական» (ձեական) մակարդակում չեն դործում իրականութուն—միֆ անցումները, հետևաբար և անիմաստ է խոսել միֆի արոհման ու փիլիսոփայական-գեղարվեստական վերաիմաստավորման մասին: Առկա են նախնական միֆի տիպաբանորեն բացարձակապես նույն ստրուկտուրաները, այնպես որ այդ դեպքում միանգամայն անհիմն է ինչպես նախնական միֆերի հետ անհամատեղելիության, այնպես էլ տվյալ մակարդակը որպես դրական միֆոլոգիա առանձնացնելու մասին յուրաքանչյուր հարցադրում: Բնականաբար, գրական միֆոլոգիզմի դրսևորումները պետք է տեսնել միմիայն փիլիսոփայական մակարդակում և մասնավորապես Թ. Մաննի, Զ. Ափդայկի, Զ. Զոյսի ու ֆրանսիացի էկզիստենցիալիստների ստեղծագործական փորձը նկատի առնելով՝ գրական միֆոլոգիայի տիպաբանության հիմնում դնել ոչ թե ուղղակի միֆի, այլ նրա սյուժեի որոշակի օգտագործումը:

Հաճախ միֆոլոգիական արձակի տիրույթներում է քննվում նաև Ֆրանց Կաֆկայի ստեղծագործությունը: Ի դեպ, այդ կողմնորոշմանը հարում են ինչպես արտասահմանյան, այնպես էլ սովետական գրականագետները՝ զխավորապես վկայակոչելով գրողի խոշոր կտավի գործերը՝ «Ամրոցը» և «Դատավարութուն» վեպերը, նովելներից մի քանիսը («Ուղղիչ դադութում», «Փոխակերպություն», «Դատավճիռ»): Այդ պարագային ղանազան վերապահումների ու բացառությունների առաջադրման ու հիմնավորման փորձեր են արվում, որոնք, սակայն, չեն կարող և չեն էլ փոխում բուն իրողությունը:

Միֆոլոգիականի կարծեցյալ դրսևորումները մի դեպքում կապվում են բիբլիական մոտիվների («Դատավարութուն», «Դատավճիռ», «Ուղղիչ դադութում»), մեկ այլ դեպքում տոտեմական միֆերի («Փոխակերպություն») վերաիմաստավորման հետ: Իրականում հարկ է համապատասխանաբար արձանագրել դանիացի փիլիսոփա Ս. Կիերկեգորի կրոնամիստի-

կական ուսմունքի որոշ դրույթների որդեգրման և անհատի օտարման էկզիստենցիալիստական հիմնավորման փաստը:

Կիբերկեգորի քրիստոնեությունը սոսկ «նախնական մեղքի» անհիմն վկայակոչումն ու հանիրավի բացարձակացումը էէ: Ինչպես լեհ փիլիսոփա Ե. Կոսակին է նկատում, այդ ուսմունքը մարդուն չի ավատագրում «տագնապից, վախից, մշտական զգացումից: Դա տառապանքի ավիտարան է, իդեալի և նրա իրականացման, էություն և գոյություն, ոչնչի և կեցություն միջև եղած աններդաշնակության արտահայտման կրոնական ձևը»¹⁴:

«Ոչինչ, ոչինչ: Դատարկություն, թախիծ, ո՛չ, ոչ թե թախիծ, այլ դատարկություն, անմտություն, թուլություն...»¹⁵, — կարդում ենք Ֆ. Կաֆկայի օրագրում:

Ընդհանրություններն ականերև են, և անվիճարկելի այդ ճշմարտության ճանաչմամբ, անշուշտ, անիմաստ է զուգահեռներ անցկացնել Քրիստոսի նահատակության և սպայի ինքնասպանության («Ուղղիչ դադութում») կամ Հոբբի և Յոզեֆ Կ.-ի («Դատավարություն») ճակատագրերի միջև: Այս դեպքում, թերևս, հենց Կիբերկեգորի քրիստոնեական ուսմունքի թանձր նստվածքների առկայությունն է «հիմք» տալիս հարց բարձրացնել բիբլիական միֆերի վերաիմաստավորման մասին: Սակայն հարկ է նկատել, որ դանիացի փիլիսոփայի ուսմունքում Կաֆկային առավել հոգեհարազատ են մարդկային գոյության, վերջինիս արքայության և անհատի օտարման հարցերի զուտ փիլիսոփայական հիմնավորման փորձերը և ոչ թե կրոնական զանազան շղարշումները:

«Փոխակերպություն» նուվելում այլաբանորեն հենց անհատի օտարումն է բացահայտում զրոգը՝ ներկայացնելով Դրեգոր Զամզայի զարհուրելի կերպարանափոխությունը:

Կաֆկայի հերոսի ողբերգական ու սարսափազդու վախճանը ինքնին բացառում է հեղինակային մտահղացման ու տոտեմական ավանդապատումների համապատասխանությունը, որովհետև, ինչպես Ե. Մելետինսկին է նկատում, հրաշապատում հեքիաթներում, որոնք հիմնականում սերում են

¹⁴ Е. Косса́к, Экзистенциализм в философии и литературе, М., 1980, с. 107.

¹⁵ Вопросы литературы, 1968, № 2, с. 133.

նույն տոտեմական միջերից, հերոսի փոխակերպությունը որեւէ կենդանու՝ մեծամասամբ ժամանակավոր է ¹⁶ և, որ պակաս կարեւոր չէ, հանգուցալուծումը ղերծ է ողբերգականությունից: Սակայն, նույնիսկ հիմնարար սկզբունքների բացահայտ անհամապատասխանությունն նկատառմամբ (Ջամդան փոխակերպվում է վիթխարի միջատի և այդ կերպարանքով էլ վախճանվում), հետազոտողը չի վերանում Կաֆկայի ստեղծագործությունը միջոլոգիական արձակի համակարգում քննելուց՝ տվյալ դեպքում վկայակոչելով «անտիմիֆ» հասկացությունը:

Մինչդեռ XX դարի գրականության մեջ Ֆ. Կաֆկայի հերոսի փոխակերպությունը միակ օրինակը չէ: Հիշենք թեկուզև ֆրանսիական աբսուրդ դրամատուրգիայի (անտիդրամայի) ներկայացուցիչ էժեն Իոնեսկոյի «Ռեգեյշյուր» պիեսը, որի հերոսները կերպարանափոխվում են ռեգեյշյուրների: Տոտեմական միջերի «վերածնություն» մասին խոսք անգամ լինել չի կարող: Գործում է գեղարվեստական այլաբանությունը, որը մի կողմից բացահայտում է անհատի օտարումն ու գոյության աբսուրդը, մյուս կողմից՝ որոշ առումով խորհրդանշում ֆաշիզմի ծնունդն ու տարածումը:

Այս և այլ իրողությունների ճանաչմամբ միանգամայն անհիմն է թվում միջոլոգիական հայեցակետով Ֆ. Կաֆկայի արձակի քննությունը: Պարզապես այստեղ ուկտք է հաշվի առնել գրողի ստեղծագործական մտահղացման յուրօրինակությունը՝ այն դիտելով գաղափարական հարցադրումների որոշակի ոլորտում:

Գրական միջոլոգիզմի միանգամայն այլ որակ է բերում արդի լատինաամերիկյան արձակը, և այդ ինքնատիպությունը հիմնականում պայմանավորված է ազգային բանահյուսական մտածողության և մոդեռնիստականի գեղարվեստական սինթեզմամբ: Ամենաընդհանուր բնորոշմամբ «լատինաամերիկյան վեպը մտածում է միֆի կատեգորիաներով»¹⁷: Այլ խոսքով, առավելապես գործում է ոչ թե նախնական միջերի տրոհումն ու վերախմաստավորումը, այլ միջոլոգիական-բանա-

¹⁶ Е. Мелетинский, Поэтика мифа, с. 355.

¹⁷ А. Зверев, Предчувствие эники.— Новый мир, 1980, № 9, с. 234.

հյուսական ավանդույթներից սերող միանգամայն նոր միֆա-
րարումը, այնպես որ շափաղանց դժվար է ոչ միայն որոշա-
կի նախատիպերի առանձնացումը, այլև դրանց գոյության
հիմնավորումը: Ճիշտ է, Վ. Զեմսկովը, անդրադառնալով
Գ. Գ. Մարկևսի «Մի մահվան պատմություն, որի մասին նա-
խապես գիտեին բոլորը» վեպին, համենայն դեպս փորձում է
զուգահեռ անցկացնել Սանտյագո Նասարի սպանության և
Քրիստոսի նահատակության միջև¹⁸, բայց և այնպես արդա-
րացիորեն հրաժարվում է հիմնավորումներից: Եվ բացի այդ,
նման զուգահեռների հնարավորությունն իսպառ բացառվում
է նույն Մարկևսի «Հարյուր տարվա մենություն» և «Նահա-
պետի աշունը» վեպերի, Ալեխո Կարպենտիերի, Մարիո Վար-
դաս Լիոսայի, Աուգուստո Ռոա Բասթոսի և մյուսների ստեղ-
ծագործության միֆոլոգիզմը քննելիս: Ամենայն հավանակա-
նությամբ պետք է, իրոք, ընդունել գրական-գեղարվեստական
ոչ մի համակարգում անմնացորդ շանդալոզիզմ և ոչ մի չա-
փանիշի մինչև վերջ չհամապատասխանող ուրույն մտածողու-
րյան փաստը, որը միֆոլոգիականի նշաններ է ի հայտ բե-
րում:

Իրականի ու ֆանտաստիկականի գեղարվեստական սին-
թեզը այդ մտածողության ամենաբնորոշ առանձնահատկու-
թյունն է: Ի դեպ, բավականին դժվար է հստակ սահմանա-
բաժաններ անցկացնել իրականի և ֆանտաստիկականի միջև,
Հենց դրանով էլ լատինաամերիկյան արձակն ակնհայտորեն
առանձնանում է բուն ֆանտաստիկական գրականությունից:

Բնութագրելով գրական այդ մտածողությունը՝ սովորաբար
ներա իրողությունը բացառապես հիմնավորում են լատինաա-
մերիկյան իրականության ու կյանքի առանձնահատկություն-
ներով, շեշտելով այն հանգամանքը, որ սոցիալական տվյալ
միջավայրում իրարից անբաժան են իրականն ու միֆականը
(ֆանտաստիկականը), և որ այդ «օբյեկտիվ» համատեղումը
այստեղի կեցության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն
է: Այլ կերպ ասած, հարցը քննում են սոցիոլոգիական մեկ-
նակետով, գրեթե իսպառ անտեսելով մտահղացման, անհա-
տական-գեղարվեստական մոտեցման նշանակությունը: Մինչ-

¹⁸ См. В. Земсков, Кто убил Сантьяго Насара.— Латинская Америка, 1982, № 3.

յեւ կասկածից վեր է, որ մողեռնիստական* կողմածը կամ վերը նշված գեղարվեստական սինթեզի երկրորդ կոմպոնենտը միանգամայն սուբյեկտիվ իրողություն է, պարզապէս կողմնորոշում, և առաջին հերթին ու գլխավորապէս այդ կողմնորոշմամբ պետք է բացատրել «միֆի կատեգորիաներով» մտածողության ռաւելությունը:

Հատինաամերիկյան արձակի միֆոլոգիզմի հիմնավորումը միմիայն իրականության առանձնահատկությունների վկայակոչմամբ՝ որոշակի առումով հերքում է մի կողմից ժամանակակից լատինաամերիկյան պոեզիայի, մյուս կողմից նույն ռեգիոնի գեղարվեստական արձակի այն դրսևորումների ռաւելությունը, որոնք չեն համապատասխանում միֆոլոգիականի չափանիշներին: Ի վերջո, դրանք ևս նույն իրականության ծնունդ են:

Մնում է օբյեկտիվորեն ընդգծել գրական նոր մտածողության դերը, որը իրականության գեղարվեստական յուրացման նոր, առավել ընդգրկուն հնարավորություններ է բացահայտում ու կոնկրետ փորձով վավերացնում:

Մայրցամաքի գրականության միֆոլոգիական փորձը չի ավարտվում լոկ ադգային բանահյուսական ավանդույթների վերաիմաստաւորմամբ: Օրինակ, արգենտինացի գրող Ումբերտո Կոնստանտինիի՝ ժամանակակից կյանքը պատկերող «Աստվածների, մարդուկների և ոստիկանների մասին» վեպում հեղինակի բնորոշած «մարդուկների» հետ միասին գործում է նաև հին հունական դիցերի (Աթենաս Պալաս, Աֆրոդիտե, Հերմես, Հադես) պանթեոնը Պետք է նշել պատումի կադմակերպման հոմերոսյան սկզբունքի գործադրումը, երբ մահկանացուներն ու աստվածների պանթեոնը գործում են համատեղ: Ինչպէս և «Իլիականում» ու «Ոդիսականում», Կոնստանտինիի վեպում և Օլիմպոսի բնակիչները հակված են հետեղականորեն ընթացք տալու իրենց հակաիրանքներին ու համակրանքներին: Սակայն վերապահությունը անհրաժեշտ է, և այդ մասին հուշում է ինքը՝ հեղինակը, մասնավորապէս

* Լատինաամերիկյան նոր վեպի կապակցութեամբ մողեռնիստականը պետք է շեշտել զուտ հնարանքային և ոչ թե աշխարհայացքային նշանակութեամբ:

նկատելով, որ բոլորի շուրջը (նաև աստվածներին) «մշտապես պտտվում է անգույթ մահը»¹⁹;

* * *

«...Մարքսիստական դիտություն մեջ «միֆ» հասկացությունը առավելագույնը արտահայտում է ընդամենը մարդուն ավելի խոր հասկանալու տեսական ձգտում, քան որպես պատմական սուբյեկտի, ռեալիստական գրականության համար բացահայտելու «ֆանտազիայի և ձգտումների հեռանկարը», այդ թվում նաև «ներկա ակնթարթի սահմաններից դուրս գալու ձգտումը»: Այդ դրական միտումը հանգեցնում է «արտացոլման» մեխանիստական և նորմատիվ ըմբռնումների հաղթահարման»²⁰, — նկատում է Ռ. Վեյմանը:

Հենց այդ ըմբռնմամբ էլ, որի մասին խոսում է գերմանացի գրականագետը, կամա-ակամա ընդարձակվում են միֆականի սահմանները. վերը շարադրվածից սլարդ երևում է, որ, կապված գրական-գեղարվեստական այլևայլ բացահայտումների հետ, միֆ են համարվում ինչպես բուն միֆերը, այնպես էլ բիրլիական ավանդապատումներն ու տոտեմական ավանդույթները, լեգենդներն ու ավելի մոտ ժամանակների ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության նմուշները: Ա. Զվերերը, անդրադառնալով «լատինաամերիկյան փորձարարության» համաշխարհային արձագանքներին, մասնավորապես Հրանտ Մաթևոսյանի, Զինգիլ Այթմատովի և Յորդան Ռադիչկովի ստեղծագործության նկատմամբ նշելով, որ վերջիններս «սեփական ճանապարհով» հասնում են ժողովրդամիֆոլոգիական գիտակցության ըմբռնմանը», տարբերակում է «ժողովրդական միֆոլոգիզմը»՝ այն առանձնացնելով «դասական միֆից»: Գրականագետի համոզմամբ այդ միֆերը «ստեղծվում և ապրում են միայն բանավոր ավանդույթներում»²¹:

19 У. Константины, О богах, человечках и полицейских.— Иностранная литература, 1984, № 3, с. 77.

20 Р. Вейман, История литературы и мифология, с. 263.

21 Опыт латиноамериканского романа и мировая литература (Круглый стол).—Латинская Америка, 1982, № 5, с. 87.

Ավելին, հետադոտողներից մեկը Չ. Այվմատովի «Եւ դարից երկար ձգւում է օրը» վեպի տիեզերաբանական ֆանտաստիկ պատմութիւնը բնորոշում է որպէս «տեխնոկրատական միֆ»²², իսկ Լ. Արուստումը, միֆն ու միֆոլոգիականը մեկնաբանելիս, ելակետ է ընդունում էպիկականը (ընդգրկման և զեղարվեստական լուծման ձևի առումով), դտնելով, որ «միֆոլոգիական տարրն առաջանում է ազգային պատմութեան դրվագի սովորական» (այսինքն՝ հեղինակային խոսքի միջնորդութեամբ — Ս. Փ.) նկարագրութեան հետեանքով»²³:

Այս պարագային, բնականաբար, հարցադրումների հիմնաւորման փորձեր են արւում, ի դեպ, անհաջող փորձեր: Այսպէս, միանգամայն անհամոզիչ ու վերացական է թւում այն պնդումը, թէ «միֆը թույլ է տալիս ամենատարբեր «հավելումներ», որովհետեւ այդ հավելումներն արդեն իսկ վավերացնում են շեղումը միֆի բուն տիպաբանական ստրուկտուրայից: Խոսքը միֆի փիլիսոփայական-զեղարվեստական վերաիմաստաւորման մասին չէ, որին անդրադարձանք տարբեր դրոշների ստեղծագործութիւնների առիթով, այլ նախնական միֆերի անալոգիայով ստեղծվող նոր «միֆերի», որոնք, հակառակ պնդման, զերծ չեն պատմական կամ բարոյական գիտակցութեան նստվածքներից: Ահա այս դեպքում, իսկապէս, պետք է արձանագրել միֆական մոտիվներէ օգտագործումը, բայց ոչ թէ վիպական պատումի կաղմակերպման, այլ նախ՝ «միֆերի» ստեղծման նպատակով:

էպիկականի մեջ անպայմանորեն միֆոլոգիականը տեսնելու միտումը պետք է բացատրել այն հանգամանքով, որ միֆոլոգիզմն առավելապէս էպիկական պատումի դրսևորում է: Սակայն օրինաչափութիւնների որոնումը միանգամայն անիմաստ է, հետեաբար և անհիմն է միֆոլոգիզմը որպէս էպիկական հատկանիշ առանձնացնելը: Իսկ եթէ, այնուամենայնիւ, այդպէս են վարւում, ապա՝ նկատի առնելով «ժողովրդական միֆոլոգիզմը», որի բուն առանձնահատկութիւն-

²² В. Левченко, Чингиз Айтматов, М., 1983, с. 208—209.

²³ См. Л. Арутюнов, Развитие эпических традиций в современной советской литературе հոգվածը Взаимодействие литератур и художественная культуры развитого социализма գրքում, М., 1981, էջ 188, 193.

ներն իրականում բնավ չեն նույնանում միֆոլոգիականին, այլ որպես կեցությամբ պայմանավորված հոգեկոր ու բարոյական ըմբռնումներ, որպես պատկերացում և աշխարհընկալում զրսևորվում են էպիկական պատումում:

Ամբողջության մեջ ժամանակակից սովետական արձակին առավելապես բնորոշ է հենց այդ էպիզոդը և ոչ թե միֆոլոգիական մտածողութունը, իրողութուն, որի նկատմամբ, սակայն, չի կարելի հերքել դրական միֆոլոգիզմի զրսևորումներն ընդհանրապես:

Զ. Այթմատովի «Սպիտակ շոգենավը» վեպում առկա է տոտեմական միֆերի գեղարվեստական վերաիմաստավորումը (տոտեմական միֆոլոգիան արևելյան ժողովուրդների բանահյուսության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունն է), իսկ «Եվ դարից ևրկար ձգվում է օրը» ստեղծագործության միֆոլոգիան, թեև արտաքուստ կարող է համընկնել «օվիդիուսական» մակարդակին, բայց ըստ էության ներքին ասոցիացիաներով համաձուլվ է պատումի գաղափարական հյուսվածքին: Հիշենք, օրինակ, Մանկուրտի մասին միֆը և Ղազանդարի որդու՝ Սաբիթջանի ինքնազրսևորումները: Որոշակի զուգահեռներում չի սպառվում միֆոլոգիական նշանակությունը. այդ զուգահեռներն ի վերջո հատվում են գաղափարական հարցադրումների ոլորտում՝ ինքնին ապահովելով խոր ընդհանրացումները:

Յ. Իսկանդերի «Եղնիկի Որդի Զամխուլը կամ Ավետարան ըստ Չեզեմի» վիպակի վերնագիրն արդեն իսկ որոշ առումով կողմնորոշում է տարբերակումների հարցում: Զամխուլի մասին «կիսատոտեմական» միֆը, որ ընկած է արձակագրի գեղարվեստական պատումի հիմքում, հայտնի է արևադարձային ժողովրդական հեքիաթի տարբերակներից: Մյուս կողմից, պետք է նշել պատումի կաղմակերպման այնպիսի սկզբունքի կիրառումը, որը բնորոշ է նոր Կտակարանին:

Վիպակի գլխավոր հերոսի՝ Եղնիկի որդու խորհուրդները, որ հիմնավորվում են տարբեր ալլաբանությունների ու զրույցների վկայակոչմամբ, ակնհայտորեն աղերսվում են ավետարաններում առաջնորդված իմաստավորվող բրիստոնեական որոշ պատվիրանների հետ:

Խոսքն ,անշուշտ, վերջիններիս կրկնության մասին չէ,

այլ մնալուն նշանակութեամբ գեղարվեստական նոր ընդհանրացումների, որոնք նույնիսկ բովանդակային առումով երբեմն մերձենում են նախաձեերին (այս դեպքում կտակարանային արխետիպերին):

«Կուղխի հետքը» վիպակում Յու. Ռիտխեուն միֆոլոգիական մոտիվն օգտագործել է ստեղծագործութեան հանդուցալուծման համար: Հյուսիսային խորհրդավոր կենդանու մասին լեգենդը հաճախ է տկնարկվում վիպակում, սակայն ստեղծագործական հստակ միտումով գրողը հետևողականորեն ոչինչ չի ասում նրա բովանդակության մասին: Եվ միայն հանդուցալուծումից առաջ վիպակի հերոսուհին՝ Այնանան բացում է «գաղտնիքը». «Սիրահարվեց տղան Արևի Դստերը, իսկ վերջինս չի կարող ապրել գիշերային երկրի ստվերում: Խավարի ցուրտը կործանարար է նրա համար... Միայն կուղխի մորթին կարող էր նրան պաշտպանել: Երկար ոչ տաք՝ նա չի վախենում սառնամանիքից, նրա վրա եղյամ չի նստում... Եվ գնաց տղան կուղխի հետքերով, որ հասնի նրան, որ սիրելին միշտ իր հետ լինի... Գնում է նա, գնում...»²⁴:

Այդպես խորամանկ կենդանու շարագուշակ հետքով, որը բացատրում է վերադարձը, գնում են ստեղծագործության երիտասարդ հերոսները՝ Այնան ու Տուարիլը՝ իրենց «գատապարտվածությամբ» հիշեցնելով լեգենդի տղային, նրա ճակատագիրը:

Դժվար չէ նկատել, որ այն, ինչ այսօր բնութագրվում է գրական միֆոլոգիզմ, բավականին բազմատարր ու հետևաբար նաև ընդգրկուն է: Նույնիսկ կոնկրետ ժամանակահատվածի գրական բացահայտումների բաղդատմամբ (օրինակ, Մարկեսի և Ափգայկի ստեղծագործությունները) բացառվում են տիպաբանական բացարձակ ընդհանրությունները: Այստեղից էլ՝ գրական միֆոլոգիայի տեսական բնութագրի նոր հավելումները, որոնցով լեթե անգամ «ընդլայնվում» են բուն միֆոլոգիականի սահմանները, ասլա ընդամենը գրական-գեղարվեստական մտածողության այլևայլ առանձնահատկությունների հանիրավի անտեսմամբ:

Գրական միֆոլոգիզմն առավելապես սուրբեկտիվ մոտեցման, անհատական-ստեղծագործական միտումի արգա-

²⁴ Ю. Рыхэу, Избранное в 2-х томах, т. 2, Л., 1981, с. 350.

սիւմ է, քան քեզ օրջեկաթիւ գործոնների, սոցիալական կյանքի յուրօրինակ արձագանք: Հետեւեալս եւ՝ ակնհայտ բաղմազանությունը, միֆոլոգիզմի խիստ անհատական դրսեորումները, որոնք շին կարող եւ շին էլ բերվում մեկ ընդհանուր հայտարարի:

Միֆոլոգիզմի կենսագրությունը մոդեռնիստական փորձաբարությամբ չի սկսվում, եւ այն բնավ խորթ չէ՝ ռեալիստական արվեստին: Եթե դեկադենտական կամ մոդեռնիստական գրականութեան համար միֆերը հիմնականում սոցիոլոգիական հիմնավորումներից խուսափելու հավելյալ միջոց են, ապա նույնը չի կարելի ասել ռեալիստական գրականութեան մասին: Վերջինս միֆերը վերաիմաստավորում է ժամանակի եւ իրականութեան առանցքային պրոբլեմների նկատմամբ, գեղարվեստական զուգահեռներում միֆոլոգիականով առավել թանձրացնում իրականը, նախնականի մեջ առանձնացնում ու ընդգծում այն, ինչը ժամանակահոնչ է նաեւ այսօր եւ իր նշանակութեանը չի կորցնելու նաեւ վաղը: Ուրիշ խոսքով, միֆերը ոչ միայն շին սահմանափակում ռեալիստական բացահայտումների հնարավորութեանները, այլեւ նոր շահմաններ են նախանշում:

— ՇԱՎԱՐՇ ՄՈՒՂՆԵՅՅԱՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ ԵՎ ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆԻ
ԱՐՎԵՍՏՐ

«Կա մայր երակ մը, որ իրարու
կը միացնէ մեր քերթողները...»:

• ՇԱՀԱՆ ՇԱՀՆՈՒՐ

Բանաստեղծության մարդում առկա ձեռքբերումները իրավամբ ամբողջացնում են մեր ժողովրդի քաղաքակրթության հոգևոր կերտվածքը: Բարձրարժեք այս հունձքի մեջ Վահան Թեքեյանի վաստակը համեստ տեղ չէ, որ դբաղենցում է, և դա այն դեպքում, երբ լոկ տեղ դբաղենցնելու համար օծովածությունը դեռ խոստումնալից պայման չէ: Մրցակցությունը մեծ տաղանդների և գեղարվեստական ակնառու վարպետությունն ապահովող անհատականությունների միջև է: Վահան Թեքեյանի ստեղծագործությունը քննություն է բռնել այդ ոչ դյուրին մրցակցության մեջ:

Նրա արվեստը լուրջ և տարաբնույթ խոսակցությունների, բանավեճերի նյութ էր դեռևս իր ժամանակակից գրողների ու քննադատների համար: Օտարածին բանաստեղծ է, ասում էին, Վեոլենի աշակերտն է, Ռեմբոյի սանը, Մալարմեի հետևորդը, որի վրա «աղղեցություն չունեցան մեր քերթողները» (Հ. Նրեմյան): Այս կարգի հայտարարություններին հակադրվող հեղինակները, չփորձելով ժխտել վերոհիշյալ աղղեցությունները, լայնացնում էին դրանց ոլորտները, այնտեղ ներառելով Ղ. Ալիշանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Պ. Դուրյանի անունները: Ասվածին շատ քիչ բան են ավելացրել Նաև Նորօրյա հեղինակները, որոնց խոսքը նույնպես, լինի վերահիշյալ աղղեցությունների, ապա և սիմվոլիզմի ու ոռմանտիզմի դպրոցների, դրանց գումարած հայ միջնադարյան բա-

նաստեղծության և այլ կարգի ներգործությունների մասին, հիմնականում չի հաղթահարում ծանրախոհ հայտարարութ-
յան շրջանակները:

Ասվածից պետք չէ հետևցնել, թե սթափ գնահատանքի խոսք չի ասվել կամ քիչ է ասվել Թեքեյանի ստեղծագործու-
թյան մասին: Զերմ տողեր են գրել Ա. Չոպանյանը («Թեքե-
յան հրդիչն է պատանեկան զգայնություն...»), Հ. Զարդար-
յանը («Թեքեյանի գրականությունը եղավ և կը մնա արա-
տագրման... կամուրջներեն մին»), խստաճաշակ Հ. Օշակա-
նը («Իր մեջն էր մեր հեղափոխությունը...»), Լևոն Զավեն
Սյուրմեկյանը («Թեքեյան իրական ազնվական էր միտքի...»)
և էլի շատ ուրիշներ՝ մեզնից առաջ ու մեր օրերում: Ընդհա-
նուր առմամբ, Թեքեյանը բնորոշվում է որպես մեծ բանաս-
տեղծ, «լուսաթոփ լուսաթող», «բարիանուն հրապարագիր,
անբասիր հասարակական գործիչ», նվիրված հայրենասեր:

Վ. Թեքեյանի գեղարվեստական ժառանգության ուսում-
նառության հարընթացում մշտապես ներկա են հվրոպական
գրականության մեծերը՝ Շեքսպիրը, Հյուգոն, Հայնեն, Ռոն-
սարը, Արագոնը, Բոդլերը, Ուալդը, Վերլենը և մյուսները:
Բանաստեղծը կարդացել է, հրապուրվել, թարգմանել, գնա-
հատանքի խոսք ասել: Շատ բնական է սերտ շփումը քերթո-
ղության արվեստի մեծերի հետ, և այստեղ ազդեցություն-
ներ չէ, որ պետք է որոնել: Չընթերցող, գեղարվեստի հրա-
շալիքներով չհրապուրվող, չթարգմանող մեծ բանաստեղծներ
չկան: Եվ վերջապես գեղարվեստի մարդում չկան գազաթ-
ներ, որ չեն անցել որոշակի, նույնիսկ հետևողական ուսում-
նառություն: Վերջինս հարատևող, արվեստագետին պարտա-
դրաբար ուղեկցում է ամբողջ կյանքի ընթացքում: Բացառու-
թյուն չեղավ նաև Թեքեյանի ստեղծագործությունը, որտեղ,
մասնավորապես ֆրանսիական պոեզիայի ներկայացուցիչնե-
րի գոյությունը, հաճախ, ուղղակի շոշափելի է: Այսպիսի
դեպքերում հայ քերթողը տաղեր է ձեռնում իր ֆրանսիացի
գրչակիցներին: Դրանք արժեքավոր են դիպուկ գեղարվեստա-
կան որակումներով, հեղինակի իրական վերաբերմունքով:
Այսպես է ծնվել նաև «Տաղ առ Պոտլեռ» սոնետը.

Ինչպես տղան խավարին մեջ, որ կպոռա
Զայն լեցընող ուրվականներն հալածելու

Պարզորոշ երևում է, որ Թեքեյանը հասակորեն գիտակցում է Բողլերի գեղարվեստական մտածողության ինչ-ինչ կողմեր, որի հետ հաշտ չէ: Բանաստեղծը պետք է երգի, ոչ թե «պոռա»: Բայց և միաժամանակ նա փորձում է հետախուզել դրա պատճառները, արդարացում հորինել նրա համար. «Դուն կպոռաս շարտասվելու համար -գուցե...»: Եվ, վերջապես, Թեքեյանին հարազատ չէ Բողլերի գեղարվեստական աշխարհը («Ուլ բանտարկյալը ձանձրույթիդ սև պալատին»), որը իրենը լինել չի կարող: Եզրակացությունն այն է, որ տվյալ դեպքում, ընդունելով բանաստեղծի մեծությունը, բնական համարելով ֆրանսիացի ընթերցողի կողմից նրա մեծարվելը («...որ անցնելով կծափե քեզ»), ինչո՞ւ չէ, նաև հիանալով Բողլերի (նաև Մալարմեի, Ռեմբոյի, Վերլենի) պատկերներով, ապրելով դրանց պատճառած գեղագիտական հաճույքը, Թեքեյանը չէր կարող պառնալ իրեն խորթ գեղարվեստական տվյալ աշխարհի մեկ տարրը, լինել նրա կրողը, այն պանծացնողը: Այսպես է նաև մյուս բոլոր օտար հեղինակների պարագայում:

Միանգամայն այլ է Թեքեյանի աշխարհը: Նրան հուզող հարցերն էապես տարբեր են, ուրիշ են նրա կերտած պատկերների գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Ֆրանսիական պոեզիայի մեջ իրենց զուգահեռները չունեն նրա գեղարվեստական տարածությունն ու ժամանակը, որոնք ծնունդ են տալիս արվեստի թեքեյանական հրաշքին: Հրաշքն այդ գունավորվում է այն «մայր երակով», որը «իրարու կը միացնե մեր քերթողները»: Այդ «մայր երակը», այսինքն՝ հայոց գեղարվեստական ավանդույթը, ակունք է առնում մեր ժողովրդական բանահյուսության հնագույն պատառիկներից և զորանում, իր մեջ ներառելով հայկական վերածնության հսկայի՝ Գրիգոր Նարեկացու գեղարվեստական հզոր սխրանքը, մեր հետագա բանաստեղծության մեծերի տաղանդի շուրջումները՝ ամբողջանալով 20-րդ դարի գեղարվեստի կատարյալ գյուտերով հորդուն պոեզիայի լայնահուն հորիզոններում:

Թեքեյանի ստեղծագործությունը աչքի է ընկնում առաջին հերթին պատկերի սեղմությամբ ու պարզությամբ, միաժամանակ՝ մտքի զարմանք հարուցող խորությամբ: Այս երեք հատկանիշները, որ հայոց գեղարվեստական ավանդույթն ամբողջացնող էական բաղադրատարրերից են, շատ հաճախ հանդես են գալիս ընտիր ներգաշնություն: Գեղարվեստական պատկերի կերտման այս առանձնահատկությունը նկատել ու բարձր է գնահատել Տիրան Չրաքյանը: 1905 թ. Միքայել Կյուրճյանին հղած մի նամակում, անդրադառնալով նույն տարվա «Շիրակի» № 3-ում տպագրված Թեքեյանի «Ճահիլը» նորավիպին (ի դեպ, Չրաքյանը կարծում էր, թե այդ երկի հեղինակը ինքը՝ Կյուրճյանն է), գրում է. «...Թեքեա ամենեւիլն չկա պատկերի մաս մը որ գաղափարի մեկ տարրին չհամապատասխանե, և միանգամայն, գաղափարեն անկախաբար՝ պատկերին ամբողջության մեջ-տրամաբանական, անհրաժեշտ կապ մը չունենա պատկերին մյուս մասերուն հետ...»¹:

Իր հոգիվածներից մեկի մեջ, խոսելով գրողի և նրա ներկայացրած հավաքականության հարաբերությունների մասին, Թեքեյանն ընդգծում է այն միտքը, թե բանաստեղծն ամենից առաջ պետք է հավատա անմահությանը այն ժողովրդի, «որմե կառնե և որուն կուտա իր քերթվածքը»: Նույն միտքը գեղարվեստական պատկերի կերտման հիմք է դառնում «Գողթան երգիչներ» բանաստեղծության մեջ: Հնագույն երգիչները «Ճպտուններն մեղեդիներ դաշտային կը սորվեին», որոնցով հնչեցնում էին իրենց տավիղը. «Եվ երգերն միշտ սփոփանք կը հոսեր...»: Հատու և պարզ տողով բանաստեղծը հիմնավորում է նաև տեսական հարց. արվեստը պետք է սփոփի մարդուն, և դա գեղարվեստական դավանանքն ամբողջացնող էական տարրերից մեկն է: Իրոք, Թեքեյանի արվեստն իր հետ բերում է անգորր, մեղմիկ վայելք, բայց և, որ կարևոր է, հիշողության մեջ գամվող ճշմարտություններ: Թվում է, հենց այս ոլորտներում էլ պետք է փնտրել նրա ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները: Դրանք հաճախ կյանք են

¹ Տե՛ս, Վաչե Ղազարյան, Վահան Թեքեյանը ժամանակակիցներու Նա-մակներուն մեջ.— Հայկազյան հայագիտական հանդես, Թ. հատոր, Պեյրուի, 1981, էջ 229:

ռալիս նաև պատկերային ընդհանրությունների, ինչպես օրինակ «Ներկա Հայաստանին» խորագրի տակ ամփոփված երեք սոնետների մեջ: Հայրենասեր բանաստեղծի աղնիվ պոռթկումն է, ապա և հայրենիքի փառաբանումը, որ ուղեկցվում է նրա հսկայական դերի գիտակցումով.

Հո՞ղ այնտեղ և հողին վրա ցեղ...

Կեոխե ցեղը վայն, կմխե

Անոր մեջ կամբն ուժեղ ու անշեղ

Եվ նորեն կբաղե ուժ անկե...

Բերված պատկերը, կարծես ժողովրդից վերցնելու և բանաստեղծելով նրան վերադարձնելու միտքն ապացուցելու համար է ստեղծված: Անմիջապես մեր աչքի առջև հառնում է Փավստոսի «Պարսից պատերազմ» ժողովրդական վեպի ավանդված Արշակը, որի հավատարմությունը փորձելու համար Շապուհն իր «վհուկների, աստղահամների և քավդեաների» խորհրդով խորանի հատակի մի մասը պատել է տալիս Հայաստանից բերված հողով, ու ճեմելով, երբ այդ տեղին է հասնում Արշակը, իրեն զորեղ է զգում և, երկյուղ չկրելով, իր ուժերին վստահ անպատվում է Շապուհին. «Ի բաց կաց յինէն, ծառայ չարագործ, տիրացեալ տիրացոյ քոց»: Հնագույն բանահյուսությունից հկող իմաստությունը հրապուրել է Թեքեյանին, ու նա շատ պարզ ձևի մեջ վարդապրել է այն. «Հողը... իր ընդերքեն ոչ միայն ուժ, այլ խելք կհայթայթե Հայուն»:

Բանաստեղծը անքակտելիորեն կապված է ժողովրդի պատմական անցյալի ու մշակույթի հետ: Բացի այն, որ հայոց պատմության այս կամ այն նշանակալի դրվագը, որևէ երևելի մի անձի հետ կապված բնորոշ դեպքը նա կարող է որպես խոստն, դիպուկ օրինակ ներառել գեղարվեստական պատկեր, միաժամանակ առանձին երկեր է նվիրում նշանավոր դեպքերին ու երևույթներին՝ նոր ապացույցներ բերելով այն ճշմարտության համար, թե պատմության գեղեցիկ օրինակը ոչ միայն ուսանելի է, այլ արժանի պանծացումի: Այս համոզմունքի բարի ծնունդներն են վերը հիշատակված «Գողթան իրգիշներ», ապա և «Արշակ Ա-ի կոթողը», «Տրդատ Ա-ի կառքը», «Արտաշես Բ-ի գերեզմանը», «Արտավազդ Բ», «Վարազդատ» և այլ ստեղծագործություններ:

Հարազատ ժողովրդի պատմության հիշարժան անցքերին ու մշակույթին, հատկապես բանահյուսությանը դիմելու ավանդույթը հստակորեն պալիս է հայոց ոսկեդարից և որպես քննություն բռնած միջոց անցնում հետագա ժամանակներին: Համոզվելու համար բավական է նույնիսկ մի հպանցիկ ակնարկ Ագաթանգեղոսի, Խորենացու, Փավստոսի, Մազիստրոսի և մյուս մեծերի ստեղծագործություններին: Հիշենք, թե արվեստագետ-պատմագետ Խորենացին ինչպիսի խիղախությունք է մեջբերում բանահյուսական որևէ պատմոհիկ, հաստատելու համար իր միտքը, ասվածին հավաստիություն հաղորդելու, նաև, ո՞վ գիտե, գուցե որոշ դանձեր պահպանելու միտումով: Կամ թե հիշենք Փավստոսին, որ իր պատմության որոշ հատվածներում գրեթե առացող է դառնում, պատմում ժողովրդական վեպը:

Մասնավորապես հին հունական ու բյուզանդական պատմության և մշակույթի հուշարձաններին դիմելու ավանդույթը Լևոնտյանի, ու, կարծես թե, նախապայմանի արժեք ունեւորոպական գրականության մեջ: Հաճախ բանաստեղծության հսկաները ուղղակի չէին կարող առանց հունական կամ հռոմեական դիցաբանության ու Հոմերոսի: Վահան Թեքեյանի գեղարվեստական դավանանքի մեջ հիշյալ ավանդույթի մշտական ներկան, այսպիսով, ամրապնդվում է նրա բանաստեղծական ուսումնասիրության երկու դպրոցներով միաժամանակ: Անվիճելի է, որ եթե Լվրոպականով դա գեղարվեստական անհրաժեշտություն է դառնում զուտ գիտակցական հորիզոններից ներս, ապա հայկականով՝ ենթագիտակցաբար և կող, ներաշխարհային անբացատրելի ճանապարհներով, տիրականորեն իր ոլորտներն ղբաղեցնող հատկանիշ է: Վերջինիս ընդգրկուն ղորությունն է, որ Թեքեյանի ստեղծագործության մեջ բնիկ հայկական գեղարվեստական պատկեր է ձևավորում այնպիսի տարածված (հատկապես արևմրտահայ և սփյուռքահայ գրականությունների մեջ), տպավորիչ և խիստ յուրօրինակ մի գեղարվեստական խորհրդանիշ, ինչպիսին հարաւեղն է.

Դաշտե՛ր Հայոց, մեր ղոհերուն համար պետք չեն
Ո՛չ դամբարան, ո՛չ ալ ծառեր իբր հովանի...
Հարաւեղնե՛ր մենք ղինեցինք մեր սրտերեն.
Եվ գունդն այդպիսի օր մը ոտրի պիտի կանգնի...

Պատկերային հարադատության և ընդհանրությունների օրինակները առատ են նարեկացի—Թեքեյան առնչությունների սահմաններում: Բաղդատական ուսումնասիրության արդյունքները հանգեցնում են այն եզրակացության, որ Թեքեյանը շատ լավ գիտի իր հանճարեղ նախորդի ստեղծագործությունը, մասնավորապես՝ «Մատչանը»: Նրան այնպես են հրապուրել նարեկացու գլուխառատ, հորդուն պատկերավորությունը, մտքի խորությունն ու համարձակ թռիչքները, որ այդ ոլորտներում բանաստեղծը խիզախորեն դիմում է նմանողության: Նարեկացի—Թեքեյան հարադատական առնչությունների դիտարկումը բերում է այն համոզման, որ բանաստեղծը «Մատչանը» համարում է գեղարվեստի այնպիսի նվաճում, որը անսպասելի մի շտեմարան է հետագա հայ քերթողների համար, գեղարվեստական հայտնագործությունների ու հնարանքների աներեակայելի առատությամբ հորդուն մի զուլսգործոց, և նրա դպրոցը պիտի անցնեն իր բուրր հետերդները: Նարեկացու ստեղծագործությանը նա դիմում է տիրոջ իրավունքով, նրան հաճախ «օգնության հրավիրում» իր այս կամ այն խոհը, մտքի տարաբնույթ հանգրվաններից մեկը գեղարվեստորեն ճշգրիտ զգեստավորելու համար: Նարեկացու պատկերի հետ նմանողության ձգտումը Թեքեյանի մոտ հիմնականում արտահայտվում է բնորոշ մեկ բառով, հաճախ բառակապակցությամբ: Այդպիսիք երբեմն բանաստեղծն ուղղակի կարծես միտումով է ներմուծում պատկեր.

Եվ շարդիլել, որ ան լեռնեն վար ի դիլ
Դա ուժեղորեն ճամբաներեն մերթ խոտոր...

Անհնարին է չհիշել նարեկացու «Տաղ հարութեան» հրաշալի ստեղծագործության զուգադիր պատկերը.

Ի դիլ գայր, ի դիլ, սալիկն ի դիլ,
Ի Մասեաց չաջ կողմանէն...

Անհեթեթություն կլինի մտածել, թե վերոհիշյալ պատկերի մեջ Թեքեյանը «ի դիլ»-ը ներմուծել է հանգավորման համար: Բավական է հիշել, որ նույնիսկ սոնետի խստականոն պայմաններում բանաստեղծը երբեք բռնահանգի դիմելու տպավորություն չի թողնում: Եվ բացի դա, նա առաջնությունը

մշտապես մտքին է վերապահում, ոչ հաճախ, իհարկե, նույնիսկ ուղղակի զանց առնելով հանգավորման պայմանը։ Նշենք նաև, որ Թեքեյանը ձևի-կատարելության ընտիր վարպետ է։ Նա երբեք չի գրում «հենց այնպես», այլ ապրումով, տառապելով, երկնելով. «...Եվ բերթվածները, որոնց մեն մի բառին ու վանկին վրա ես սիրտ հատցուցի...», — խոստովանում է բանաստեղծը։ Միանգամայն հավանական է, ուրեմն, կարծել, որ նա «սիրտ է հատցուցել» նաև «ի գիլ գա» նարեկացիական արտահայտությունը պատկեր ներմուծելու համար, դրան գնացել է գիտակցաբար, համարձակորեն։ Դժվար չէ համոզվել այն ճշմարտության մեջ, որ տվյալ պատկերի համար հայանագործելով «ի գիլ գա» արտահայտությունը, Թեքեյանը լուծել է գեղարվեստական երկու կարևոր խնդիր, նախ, որ պատկերին հաղորդել է անհրաժեշտ հարաշարժություն, որը շեշտվելով «ուժգնորեն» մակդիրով, ձգտում է կատարելության, ապա և ապահովել է պատկերի հյուսիս, ցուցադրական թատերայնությունը, որ այնքան բնորոշ է հայկական գեղարվեստական ավանդույթին (ապացույց՝ «Գողթան երգերը», «Նարեկացու, միջնադարյան բանաստեղծների երգերի, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի բազում պատկերներ)։

Նարեկացու արվեստի հետ Թեքեյանի ստեղծագործության խորքային և պատկերային հարադատությունը բավականին խիտ և տարաբնույթ դրսևորումներ ունի։ Թեքեյանի քնարերգության մեջ ամենահնչունը, թերևս, սիրո լարն է։ Նա ապրված սիրո երգիչ է, սիրո ցավի կախարդ թարգման։ Հատկանշական է, որ գեղարվեստի հավերժական թեմաներից ամենատարողունակը՝ սերը, նա բավականին յուրօրինակ քնարական մշակման է ենթարկել։ Սերը մշտապես միաժույլ է մարդկային ամենամաքուր ղգացմունքներից մեկին՝ կարոտին, որը հաճախ ունի կարոտակիզ հուշի դրսևորումներ։ Ըստ այն ճշմարտության, թե ժամանակի հեռուներում հուշը սրբագործվում է, մաքրվում ու զուլալվում, իր տիրույթներից դուրս մղում գեղեցիկին, ներդաշնակին այս կամ այն շափով դիմահարվող ամեն մի, թեկուզ ամենափոքրիկ մասնիկը, Թեքեյանը սերն ասպարեղ է բերում հուշի հետ բարձրարվեստ ընդելուզումներով։ Խորապես գիտակցելով և զգալով հուշի անեղծության այս կարևոր հատկանիշը, բանաստեղծը իր գրեթե բոլոր սիրո երգերի գեղարվեստական ժամանակը տե-

զաղրում է հուշի ոլորտներում՝ սերն ավելի դուլալ, բյուրեղի պես անբիծ պատկերելու միտումով: Թեկուղ և ապրված, սակայն հրեշտակային մաքրության այդ սիրո կախարդանքի զաղտնիքը մշտապես հուշի գրկում ծվարած լինելու գեղարվեստական պյուտի մեջ պետք է որոնել: Ահա այս հանգամանքն է, որ ուսումնասիրողին մղել է, օրինակ, «Կանթեղ» բանաստեղծությունը համարելու «սիրո հուշի մի տեսարան»: Տեսանելիության, թատերայնության հատկանիշը, իրոք, կարող է «տեսարան» անվանումով բնորոշվել, թեև ճշգրիտ չէ: Սակայն այս բերթվածն ամենևին էլ սիրո հուշը չի փառաբանում, այլ՝ հավերժությունը.

Իմ մարմինիս թաց սպունգն
Փամված կանքը երբ որ ցամքի՝
Սիրույս կանթեղն ալ այն ատեն,
Լոկ այն ատեն մարի՜ պիտի:

Տվյալ բանաստեղծությունը դնահատվել է այն միտումով, թե սիրո երգը դուռ անձնական մոտիվ է: Ամենևին էլ այդպես չէ: Մեծ բանաստեղծին երբեք պետք չէ նայել որպես «ես»-ի երգչի: Նա մարդկայինի երգիչն է: Տվյալ դեպքում, Թեքեյանը մարդկային ամենավսեմ մի զգացմունքի՝ սիրո՝ երգիչն է, ոչ թե ի՞ր անձնական զգացմունքները վերարտադրող:

«Կանթեղ» բանաստեղծության զաղափարն այն է, թե սերը դուռ մարդկային զգացմունք է և հարատևող այնքան, որքան մարդը հողազնդի վրա, և սերը մարդկային էության աստիճանական այրում է: Գաղտնիք չէ, որ սիրո բարակ ծայրին հաճույքն է, վայելքը, իսկ հաստին՝ տառապանքը, հոգու հատնումը.

Իմ սրտիս մեջ բյուրեղ կանթեղ,
Նշուկեցավ բոցը սիրույդ,
Եվ կանթեղին մեջ, յուղի տեղ,
Հոսեցուցի կյանքս պուտ-պուտ:

«Կանթեղը» Թեքեյանի լավագույն քերթվածներից է: Դժվար չէ նկատել, որ պատկերը կերտող բառը՝ կանթեղը, իր հատկանիշներով դասականորեն հարմար է սիրո գեղարվեստական բնութագրի համար: Սիրտը կանթեղի նման է:

Նա ապրեցնում է սերը, կանթեղը՝ լույսը: Սիրտ-կանթեղի մեջ հոսում է կյանքը «սլուտ-սլուտ», կանթեղի մեջ՝ յուզը: Նման են նաև մարդկային կյանքը և կանթեղի յուզը: Այս նմանության հիմքի վրա էլ ստեղծված է ընտիր փոխաբերությունը՝ «Իմ սրտիս մեջ՝ բյուրեղ կանթեղ», որով կերտվում է բանաստեղծությունը: Արդյո՞ք այս փոխաբերության գեղարվեստական գյուտին չի հանգեցրել Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» հետևյալ պատկերը.

Վայ ինձ առ նրազոթին իւղոյն լապտերաց,
Զի անարժարձիկ է աղոտանալն:

Գաղտնիք չէ, անշուշտ, որ ինչպես այս (Ավետարան ըստ Մատթեոսի, ԻԵ), այնպես էլ Նարեկացու բաղձաթիվ այլ պատկերների հիմքը կարող է լինել Աստվածաշունչը, սակայն պարզ է նաև, որ Թեքեյանի համար առաջնայինը անառարկելիորեն բանաստեղծ Նարեկացին է:

Սիրո վայելքը և գեղեցիկի հաճույքը իրենց արժեքներով հաճախ նույնություն են ձգտում Թեքեյանի պոեզիայում: Դժվար է կողմնորոշվել. «Անցավ գնաց» սոնետը սիրո գեղարվեստական պանծացումն է, թե գեղեցիկի, գուցե միաժամանակ երկուսի էլ, կամ ավելի՝ գեղեցիկի, որը կյանքին բովանդակություն է հաղորդում, որի հաճույքը բերում է վերացումի պահը, վերացումի՝ կյանքի ժամանակավոր անհարիրություններից: Գեղեցիկից զրկվելը, ասել է՝ մեռնել, հեռանալ աշխարհից, զրկվել կյանքից, որը գրեթե արժեք չունի, եթե չկա գեղեցիկը կամ այն գտնելու հույսը: Ահա այս միաբն է, որ բանաստեղծորեն պիտի արտահայտի Թեքեյանը: Եվ, անշուշտ, «սիրտ պիտի հատցուցնե», քանի որ տեսականորեն բանաստեղծին պետք է ճնշի այն գիտակցությունը, թե գեղեցիկի մասին պետք է գրել նրան արժանի խոսքով, այսինքն՝ կերտվելիք պատկերը պետք է լինի գեղեցիկի մի նմուշ: Եվ նրան դարձյալ օգնության ձեռք է մեկնում մեծ Նարեկացին.

Զի մի ի բանալ վերնալինն երկնի,
Անընտիր գտեալ կրթութեան վայելման լուսոյ,
Իրր Բզնիթ մոմոյ ըսպառեցայց ջնջեալ ի միջոյ:

Բանաստեղծը հոգու զորություն է տենչում և երկնային

լույսը վայելելու կարողութիւն, որպեսզի, երբ ներկայանա-
առիթը, անվարժ ու անընտել լինելով, մի մոմի նման հալ-
վելով շփնչվի մեջտեղից: Ուրեմն բերված հատվածի երրորդ
տողը, եթե նույնիսկ գեղարվեստական հաջող համեմատու-
թիւն է, այնպիսին, որ գեղեցիկ պատկերի ծնունդ կարող է
տալ, ապա և առաջնային դիրք չունի պատկերի մեջ: Այդ
դերը պատկանում է այն մտքին, ըստ որի գեղեցիկը ընկալի-
յու համար անհրաժեշտ են համապատասխան գեղարվեստա-
կան զգայարաններ: Ահա թե ինչն է, որ բերված պատկերի
մեջ ավելի հրապուրում է. Թեքեյանին.

Անցավ գնաց, ու կսպասեմ իր դարձին,
Ինչպե՞ս մոմը մը՝ հովին գեմը դողալով.
Անցորդները պատրանքով դիս խոցեցին
եւ ինչպե՞ս մոմ, որուն վրա փշեր հով,
եւ կհալիմ, սպասելով իր դարձին:

Այդ դարձին, մոմի պէս հալվելով, կարող է սպասել այն
գնահատելու ընդունակ հոգին, նա, որը կարող է ըմբռնել, թե-

Որքան անուշ պիտի ըլլար իր քովեն
Քալել հուշիկ, համփու մը մեջ ծաղկաշեն,
Շնչելով լուր վարդերուն սիրտն անձնակր...

Հետեւեալ «Երկնի լույսը» վայելելու համար պետք է նաեւ
այդ հոգին լինի նուրբ ու հասու բնութիւն խորհուրդներին,
պետք է կարողանա «շնչել վարդերուն սիրտը»: Այդպիսի
հոգին է բանաստեղծի իգեալը, սակայն որը պետք է ապրի
իրեն արժանի կյանքով, որը ոչ թէ պետք է տրվի հուշի խաբ-
կանքին գեղեցիկի պատճառած հաճույքն ապրելու համար,
այլ այդ գեղեցիկը պետք է ունենա իր կողքին, իր շրջապա-
տում, ինքն էլ լինելով այն ամբողջացնող հյուսններից մեկը:
Այս ամենի չզոյւթիւնն է շարժում մարդկային զարմանքը:
«Չեմ ըմբռներ, թե ինչպե՞ս ոմանք կ'ապրին երջանիկ»: Կույր
պետք է լինել, խուլ ու անզգա՝ չտեսնելու համար շուրջի
«թշվառութիւնը, չարութիւնը, տխմարութիւնը»: Այդպիսի-
նների մասին չէ և ոչ այդպիսիների համար է, որ երկնում է
բանաստեղծը իր գեղեցիկ քերթվածները:

Միանգամայն այլ է նրանց հոգեբանութիւնը, ում կող-
քով որ անցել է կյանքը: Գալիս է պահը, երբ նրա ներաշ-

խարհում գլուխ է բարձրացնում խոր ափսոսանքը՝ պատրաստ իրենով լցնելու ամբողջը։ Ահա այս կարգի հոգեբանությունն է մոտենում արդեն հասուն, իմաստունացած շրջանում մարդուն համակող անբավարարության դաժան զգացումը։ «Պլտիկ ու մեծ շատ մը սերերու» կողքից անցել է առանց խարխալ ձգելու։ Այս պատկերի մեջ «սերերը» պարզ խորհրդանիշ է, որ անվանում է լոգոտադորձած հնարավորությունները, իսկ դրանք կարող են լինել բազմազան. անտարբեր անցնելը գեղեցիկի մոտով, չհաղորդակցվելը ավնիվի ու վեհի հետ, մեկին օգնելու իր կարողությունը չգնահատելը, ստեղծելու օժտվածությունը չգիտակցելը, կամ դանց առնելը և այլն։ Եվ եկել է ժամանակը, երբ այս ամենն արդեն գիտակցվում է, սակայն այժմ էլ դժվար է կողմնորոշվել, ընտրել լավագույն ուղին։ Ահա այս բարդ հոգեվիճակն է, որ դարձել է «Բաց ծովին մեջ»։ սոնետի հիմնական գաղափարը՝ «Բաց ծովն ևմ հիմա», որտեղ երևում ու անհետանում են կղզիները.

Ո՛չ մեկ նավ, ո՛չ իսկ ապառաժ,
Մ'որուն շուրջ դառնա իմ նավս գոնե
Կամ ալիք մը գիս հոն տանի, գարնե...

Նույն գաղափարն է ալիքվում նարեկացու «Մատյանում»։ Նույն ծփացող ծովում տարուբերվող նավակի մեջ է հոգին չբավարարված մարդու, որը դեռ երեկ անհոգ վստահությամբ չվում էր, իրեն բաղձալի հանգրվանին հասած կարծելով, իսկ այժմ.

Այն գի ծով է ինձ ծրփանաց
Կենցաղոյս բերմունք յոյժ նմանագոյն,
Յորում կոհակօք բազմօք անթիւ դիմեցմանց
Տատանեալ հոգիս ի յայսմ աշխարհի՝
Մարմնոյս շինուածով իբր ի նաւակի։

Թեքեյանի և Նարեկացու պատկերային հարադատությունը բազմաթիվ նմուշներով կարելի է հաստատել։ Խոստն օրինակներից մեկը տալիս է «Եվ նորին միշտ» սոնետը, որի աւարած ուժգնորեն հնչում է որպես նարեկացիական ընդվզումի թափին ու հլորությունը ձգտող պատկեր.

Պիտի գտնե՛նք մենք արդյոք վաղը հրեշտակ մը հորո
խաղաղեցնող մեր հոգին, թե ոչ սառար մը բարի
Ձայն բորբոքող և ընող շա՛նթ մը գլխուն աշխարհի...։

Արդյո՞ք վերոհիշյալ պատկերը ստեղծագործական արձագանքը չէ «Մատչանի» հետևյալ տողերի.

Իցե՞ արդեօք տեսանել ըզբաժնեցեալս միջոցաւ մեծաւ
վերստին կցեալս
Եթէ տեսի՞ց երբեք զամենատըխտի կերպարան հոգւոյս
իմոյ ժպտեցեալս
Եթէ լինիցի՞ խաւարասընունդս մթացելոյ ծագման
առաւօտս:

Բերված պատկերների ոգուն միանգամայն համահնչուն են նաև Թեքեյանի «Տարակույս», «Աղոթք» և այլ բանաստեղծությունների առանձին հատվածներ:

* * *

Ընկալման և արտացոլման յուրահատկությունները գեղարվեստական ավանդույթի հիմնական հատկանիշներն են: Նրանց հիման վրա, տվյալ դեպքում որպես ընդհանուր արևմելյան ավանդույթի մեկ ինքնուրույն դրսևորումը, հայ միջնադարից սկսած գեղեցիկի ընկալման-արտացոլման մտավոր-ներաշխարհային բարդ համընթացի մեջ նկատելի է շեշտված հակում դեպի տիեզերական չափանիշների ներմոծումը պատկեր: Հետաքրքրական այս երևույթը առկա է դեռևս «Գողթան երգերի» առանձին պատառիկների մեջ, առատորեն՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսում, Նարեկացու ստեղծագործության մեջ: Խիստ բնորոշ օրինակներ է տալիս Քուչակը: Նրա «աղվորը» ոչ միայն համեմատվում է երկնային լուսատուների հետ, համարձակորեն հանդես գալիս որպես հավասարազոր մրցակից, այլև, որպես օրենք, գերազանցում է նրանց իր հրաշաղեղությունը, ստվերում նրանց հմայքը.

— Լուսին, պարծենառ, առևա, «Լուս կուտամ ես աստընվորիս»:
Ահա հողեղեն լուսին ի զրկիս և երեսն երեսիս.
Թե չես ավտալ այս գերուս, չես տանեմ զփեշ կապալիս,
Վախեմ՝ սիրոյ տեր լինիս. լուս պակաս տաս աստընվորիս:

Գեղեցիկի արժեքը, նրա ընդգրկումները անմիջականորեն կապվում են կյանքի հետ, դառնում գլխավորը: Գեղարվեստական պատկերի հորիզոնները լայնանում են՝ ձգտելով անսահմանին. «Արևդակն ու պայծառ լուսին, որ կ'ելլեն ի մեկ թապիհե, իմ չարն ի տանեն ի դուրս՝ զերկուքին լույսն կու

սլատիկ»։ Պատկերի լայնարձակություններն ընդգրկում են նաև գերբնականը. «Քո ծոցդ է տիրոջ մառան...», ավելին. նույնիսկ «Ստեղծողը» խոստովանում է, որ «հնցկուն սկզբման աղվոր» չի ստեղծել։ Կենսահաստատ գեղեցիկը ձեռք է բերում անհրկբա առաջնություն։

Ընկալման-արտացոլման համանման ընկալում ունի Պետրոս Գուրյանը։ Գեղեցիկի սլատիկերման մտալոր-ղգայական համընթացում իրենց գործուն ներկայությունը շարունակում են սլահայանել անսահմանի, տիեզերականի ընդգրկումները։ Բանաստեղծի հայտնաբերած գեղեցիկը, որ իր կողքին է, հասանելի, որ կյանքի սլանծացումն է, ոչ թե իր ստեղծիչ հասկանիշները քաշում-առնում է տիեզերականից կամ բնությունից, ինչը հաճախ հանդես է գալիս որպես կատարելություն մարմնավորող հավերժական, այլ մրցակցության է գնում վերջինների հետ ու դուրս գալիս հաղթանակած։

Ո՛հ, ի՞նչ ես դու, սե՛ր, երկնի հուր կամ ժրպիտ...

Զ՛ունի երկին աշացդ կաթերն ու կապույտ,

Վարդը չ՛ունի բու լանջդ անբիծ, լուսափթիթ,

Զ՛ունի լուսինն վարդերն շիկնոտ այտերուդ։

Բնությունն ու տիեզերքն իրենց շլացուցիչ հրաշքներով խամրում են երկրային գեղեցիկի փայլերից։ Գեղարվեստական սլատիկերի մեջ գերակա դիրք է գրավում կենսահաստատը։ Բանաստեղծն աներեր համոզմունքով գնում է դեպի կենդանի կյանքի դրսևորման կոնկրետ ձևերը. դեպի առարկայություն, սրը ոչ միայն չի զիջում վերերկրայինին, այլև գերազանցում է։ Այլ հարց է, երբ գեղեցիկի խորհրդավոր հմայքներն առավել շեշտելու համար բանաստեղծը այն չի մոտեցնում իրեն, պահում է որոշակի տարածություն, որը թվում է, կհաղթահարվի մեկ նսլատակային շարժումով, նույնիսկ ոչ մեծ ցանկություն գեպքում, սակայն և որը լեցուն է խորախորհուրդ հրաշքներով. «Գու չ՛ես շնորհեր նայվածք մ՛ի՛նձ հուր աչերեդ»։ Սակայն միայն մարդը չէ, որ հեռու է մնում գեղեցիկի հրաշքը շոշափելիորեն վայելելու երջանկությունից՝ դրան հասնելով իր ներաշխարհային անշափելի հնարավորությունների շնորհիվ, ավելի վատթար վիճակում է նույն ինքը՝ տիեզերականը, նույն բնությունը. «Կը՝ նախանձին փայլիդ

վըրա, վարդ, լուսնակ: և սգում է «Նոճերու մեջ» իրեն «խըղ-
ճուկ» զգալով երկրային հրաշքի առջև:

Գեղեցիկի ընկալման-արտացոլման ավանդույթը չի շըր-
ջանցում նաև Թեքեյանը: Նրա գեղարվեստական դավանանքի
կայուն շրջանակներից ներս այն ներկա է տիրականի ձգտող
քնդգրկումներով: Բանաստեղծական խառնվածքի համեմատ
ավանդույթը նրա մոտ ձևոք է բերում ավելի մեղմ գծեր,
նուրբ երանգներ: Նախկինում առկա որոշ սուր անկյունները
ձղտում են սահուն անցումների: Գեղեցիկի ընկալման-արտա-
ցոլման մեջ ինքնիշխանություն է միտում խորհրդավոր ան-
հասանելիության հատկանիշը, որն իր մեջ ներառում է նաև
առարկայորեն անբացատրելին: Տիեզերականի հետ, գուցե
ավելի, ներկա է դերբնականը, իսկ վերջինիս գալիս է գու-
մատուլելու հուշի տարրը, որ բանաստեղծը կարծես ներառում
է գեղարվեստական պատկեր՝ անմիջական շփումը բացառե-
լով, ավելի շեշտելով հավիտենական սպասումը, որոնումը:
Լավագույն օրինակներից մեկն այս առումով տալիս է «Աղ-
վորները» քերթվածը, որը, թվում է, ծրագրային արժևք է ձեռք
բերում.

Աղվորն ա՛ն է հավիտյան՝ որ անցավ օր մը բովեղ
Եվ աշվըներդ օծեց,— աստվածային այցելո՛ւ,—
... Աղվորն անոնք են միայն որ տենչանքիդ ընդմեջեն
Անցան դացին ու հիմա քեզ հեռուն կրկանչեն...

Գեղեցիկի այս յուրատեսակ ըմբռնումը Թեքեյանը հասց-
նում է հետաքրքրական փիլիսոփայության, որն ինքնօրինակ
դրսևորում է ստանում «Կարավանը» սոնետի մեջ: Առաջին
քառատողը անցնող կարավանի պատկերն է՝ բուռն հարաշար-
ժության հորդուն, կենդանի, տեսանելի պատկեր, որին բնո-
րոշ է թատերային հանդիսավորությունը: Այլաշխարհային
տեսիլքի երևույթն ունի կարավանը: Մարդը այն տեսնում է,
լսում նրա ձայնը, նրա հետ հաղորդակցվում է իր զգայարան-
ներով և նրա առջև մնում է հմայվածի պես: Նրկորոգ քառա-
տողի մեջ հեղինակը շեշտում է անապատի խորհրդանիշը,
որն, անշուշտ, ամբողջ առեղծվածային, հրաշագեղ անցյալն
է: Այն ճանաչելուն, զգալուն է նվիրում քաղաքակիրթ միտքն
իր ջանքերի առյուծի բաժինը: Եվ ահա, կարավանի տարաշ-
խարհիկ տեսքը կարծես հուշում է, թե այն իր հետ բերում է

անցյալը. «Անջրդի անսպասուի ծարավ մըն է անանուն, զոր հոգւոյս մեջ այդ քաղոդներն կլընուն...»։ Թվում է, պիտի ուրվականների պէս երևան անցյալի խորախորհուրդ մեծագործությունների հեղինակները, և նրանց հետ հոգեկան հաշորդակցությունը պիտի որոշ առումով ընդունի իրական ձևեր, բայց ահա.

Կուլան աչքերս, երբ անոնց մեջ շեն ճանշնար,
Ինչ որ գնաց չդառնալու ա՛լ համար...

Պարզ հիասթափություն է. մարդն սպասում է, որ ահա, իրականություն դարձած կգտնի անդտանելին, որի որպէս այդպիսին լինելը մտքով ստույգ գիտակցում է։ Բայց ահա ներաշխարհային խաբկանքը նրան կտնկրեալ հույս է ներշնչել, թե պիտի տեսնի, պիտի իրականում ապրի բաղձալի հաղորդակցությունը անցած-գնացածների հետ։ Կարավանն անցնում է, մարդուն թողնելով հենց շփվելու իրական ձևը՝ գեղեցիկի հետ։ «Կարավանը» բավականին պարզ պատկեր է, և Թեքեյանի խորքը այս պարզության մեջ է փնտրվում-ընկալվում։ Թեքեյանական այս խորքն ըմբռնելու համար կարելի է դիմել Թումանյանին.

Ե՛տ չեկաւ...
Գընա՛ց, գընա՛ց, ետ չեկաւ,
Անկուշտ մահին, սե հողին
Գերի մընաց, ե՛տ չեկաւ:

Հավետ մարդկային երազանք է. հոգին աղաչում է, որ դուն մի ակնթարթ գային, հայտնվեին նրանք, որ անցան-գնացին «ալ չդառնալու համար»։ Ապարդշուն փնտրումն է հավիտենական, որ կարող է հզորանալ կարոտով՝ անբացատրելի, խորհրդավոր, սակայն և խիստ մարդկային։ Այն ո՞ր բանական արարածն է, որ չի տենչում այդ «ետ գալը»՝ մի բան, որ շատ հաճախ վայելում են նրա հոգու աչքերը, որ զգում է ներաշխարհի խորունկ ծալքերի մեջ, և սթափությունը մարդուն հանկարծ կանգնեցնում է կաթվածահար անող հիասթափության առջև։ Հենց այս պահի ծնունդն է «Կարավանը»։

Այս երևույթի հետ սերտ առնչություններ ունի գեղեցիկի թեքեյանական ընկալում-պատկերումը։ Գեղեցիկի ամենակատարյալ վիճակը բանաստեղծը տեսնում է հուշի, կարոտի.

պումարեւիները լրացումներով հանդերձ, քանի որ վերջիններս իրենց հետ բերում են սրբազործումի հրաշքը: Դարձյալ հիշենք «Անցավ գնաց» սոնետը: Գնում է, դեռ չի գնացել, բայց միանգամայն պարզ է, որ գնում է անդարձ: Եվ հենց այս հանգամանքն է կատարելության ևրանդներ ավելացնում դեղեցիկին. «Կերթա քայլվածքն գետնի փոշին հմայող» (եթե հմայվում է անգամ անշունչ-անդգան, հապա ինչ է կատարվում մարդկային էության հետ): Գեղեցիկի հեռանալով գեղարվեստական տարածությունն ընդարձակվում է՝ ձգտելով անսահմանության, սահուն ընթացքով հոսում է ժամանակը, և նրանց միասնությունը նույնպես հմայված է: Աստիճանական հեռացումը ուղիղ հարաբերություն է ապահովում շարունակվող կատարելության հետ: Նույն գաղափարը հաստատելու է գալիս «է՛ր ևրբեմն» բանաստեղծությունը: Եղև է սիրո հրաշքի պահը, «ճաճանչավոր, բարի-ևկած Այցելուն» խինդ է բերել իր հետ ու վայելք, երջանկության պահեր է պարգևել, «զորդացրել հոգին», «սիրաթաթախ» աչքերը թրջել «արցունքներով ուրախության»... մի խոսքով՝ բերել է անմիջական հապորդակցությունը գեղեցիկի հետ, նրա վայելքը: Այժմ հեռու է, չկա, բայց մնացել է երգը որպես գեղեցիկի պանծացում: Երգը, որ մեկ այլ պահի մեղմիկ մրմունջով մարմին է առնում «Օ՛հ, դեռ լեցուն են աչքերս...» սոնետի մեջ.

Օ՛հ, դեռ լեցուն են աչքերս այդ հրափալ տեսիլքով...
... Այդ տեսիլքն կողդան դեռ հիմա միտքս ու հոգիս,
Այդ տեսիլքն խենթացած զգայարանքս բոլոր
Ձայն հեռուն կշնչեն, կճաշակեն դայն այսօր...

Իր նախորդների հետ հոգեհարադատության բնորոշ դրսևվորումներ է հանդես բերում նաև Թեքեյանի հայերգությունը: Հայրենիքի երգը, որ հայկական բանաստեղծության ամենակենսունակ երակներից է, նա հնչեցնում է մեծ հայրենասերի քնարով, խոնարհ գավալի պարտքի ընդգծված գիտակցությամբ: Նրա համար հայրենիքը վեր է այն ամեն երկրայինից և հոգևորից, որ մարդը կարող է պաշտել, վեր է նաև դրանց ամբողջությունից: Ահա թե ինչու, բանաստեղծը, հայրենիքի հանդեպ տածելով գուրգուրոտ սեր, ապրելով հպարտության վեհ զգացում, նաև մի տեսակ վեհերոտություն է ցուցաբերում, միշտ մնալով գերին այն գիտակցության, որ

իր ժողովրդի տվածի դիմաց հատուցում է «չնչին վաստակով», որն անարժան է տեսնում նրա շռայլորեն շնորհածի համեմատ: «Հայ ազգին» ձոնի մեջ բանաստեղծը գրում է. «Ներողությո՛ւն նվերին համար անպետ, անշնորհ. ոտանավորն ի՞նչ ընել...»: Այս զգացողությունը հար և նման է մեծ նարեկացու ազնիվ տարակուսանքին, թե իր մատչանով Աստծուն հատուցում է չնչին փշրանք, և այդ ընծան խիստ անարժան է նրա տվածի հանդեպ «Ռնկա՛լ ըզփոքրըս ի տկարէս...», փոքր, և այն էլ բանաստեղծություն է տալիքը, բայց Աստված «Զի ոչ իմովս ինչ սնոտիապատուաստ փառատորիս» և որովհետև նա «...գործովք միայն գըրաւի, և ոչ ստեղծաբանութեամբ կաշառի»:

Թեքեյանի «Հայրենական ընտիր բերթվածները» նրա ստեղծագործության փայլուն էջերից են: Բավական է թեկուղ միայն հիշել «Մասիսին» ստեղծի առաջին տողը. «Դուն Մասի՛սն ես...: Եվ կը նայիմ, կը նայի՛մ քեղ...»:

Հայերգության մեջ ևս բանաստեղծը հավատարիմ է մնում հայոց գեղարվեստական ավանդույթին՝ հպարտորեն շեշտելով, որ միացած է իր պապերի հոգիին, որը «համակ ուժ ու կորով և փափկություն ու լույս էր» և որից մի շիթ էլ հոսում է իր երակներում: Եվ նաև ահա թե ինչու պատկերային հարադատություն է ցուցաբերվում իր նախորդների ստեղծագործությունների հետ: Այդպիսիք հատկապես ակնառու են Ղևոնդ Ալիշան—Վահան Թեքեյան առնչություններում և ոչ միայն թեմատիկ առումով: Ահա մի պատկեր Ալիշանի «Հայ հանճար» բանաստեղծությունից, որտեղ փառաբանվում է նախնյաց փառքը, ուր գովերգվում են նրանց հանճարի նվաճումները, որոնք այսօր խամրել են, քանի որ ժողովուրդը գերի է օտարներին: Ապա հնչում է արթնացումի կոչը և խոր համոզմունքը ժողովրդի գալիքի նկատմամբ, որը պիտի հուրհրա հայ հանճարի ցուրտը: Այս ստեղծագործության մեջ ամենաուժեղին շեշտով հնչում է խոր վիշտն ու ամիսոսանքը անցյալի մեծ փառքերի սպառման համար.

Ա՛հ, Հայաստան, ո՛ւր քո փառքն փայլուն.

Ո՞ր քո ճարտարաց աշխատանքն անհուն.

Ո՞ր բաշ և գիտուն որդվոցդ արդյունքներ.

Ո՞նց քո բյուր փառքեր

Անցե՛ր են, անցե՛ր...

Նույն կերպ է խորհում նաև Թեքեյանը: Նրա առջև սրբազան լեռն է, որ հայրենիքի խոստուն խորհրդանիշներից մեկն է: «Անսասան է դահլը» նրա, որ «արշալույսին մեջ ծիրանի» է հագնում և շողշողում է իր փառապանծ վեհության մեջ ծփալով, բայց հաճախ էլ մոռացվում է, գրավվելով հիշատակներով «հին դերերուն», որոնց հավիտենական վկան է և տխուր է այժմ «զի իշխանաց փառապսակ հսկայաքայլ տեսար անցնիլն ռաբերուդ տակ», իսկ հույսի հորիզոնները փակ են: Մեկնություններ չպահանջող այս ընդհանրությունը եզակի չէ:

Հետաքրքրական է պատկերային յուրօրինակ հարապատությունը նաև Ալիշանի «Հրազդան» և Թեքեյանի նույնանուն բանաստեղծությունների միջև, որոնց հարաբերվում է նաև Ուսիպեկ Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը»: Ինչպես Նահապետին՝ Հրազդանը, այնպես էլ Պատկանյանին՝ Արաքսը պատկերանում են որպես տառապող մայր: Օտար տերությունների լծի ներքո հեծող ժողովրդի վիճակը վշտահար կերպարանք է հաղորդել մայր Հայաստանը խորհրդանշող Հրազդանին ու Արաքսին, որոնք սգում են ու արցունք՝ հեղում: «Ա՛յ Հրազդան, ա՛յ ջուրք հայրենիք, ...է՞ր կու լայք լըռիկ», և Նահապետին ներգաշնակ ձայնակցում է Պատկանյանը. «Ինչո՞ւ արցունք ցայտում են քու սեգ, հըպարտ աչքերից...»: Իսկ անցյալում հայրենի ջրերն, ուրախ աղմուկով, խայտացել են. «Դուք կարկըջիկդ է՞ր եք մոռցել...», հառաչում է Ալիշանը, «Արա՛քս, ինչո՞ւ ձրկանց հետ պար չես բռնում մանկական...», հորդորում է Պատկանյանը: Դիմելով նույն նյութին և պահպանելով հայրենի գետի ընդունված խորհրդանշային արժեքը, Թեքեյանը Հրազդանը պատկերում է արդեն նոր ժամանակներում, երբ վերածնվել է երկիրն, ու քակվել է մայր Արաքսի ուխտը՝ «Քանի որ իմ դավալուքն այսպես կմնան պանդուխտ...»: Կերպարանափոխվել է գետը, խորհրդանիշն ստացել է իր նախկին արժեքները.

Հոն Հրազդանն է հիմա... եվ իր գոռումը ահեղ
Կը լեցընի տարածությունը շուրջի...

«Ահեղ գոռումով» Հրազդանն ազդարարում է իր դավալների հաղթանակները, և բանաստեղծի սրտում ամրապնդվում է անևեր հավատը հարազատ ժողովրդի հավերժության նկատ-

մամբ. «Հայության Մասիս իրանն է հըզոր, և Հրազդան իր աղաղակը անմեռ...»:

Թեքեյանի պոեզիայով զբաղված հեղինակները, նրա ստեղծագործության մեջ տեսնելով այլևայլ բազում ազդեցություններ, խոսել են նաև Պետրոս Դուրյանի հսկայական ազդեցության մասին, որն առկա է հատկապես «Հրաշալի հարություն» և «Սևր» ժողովածուներում:

Հայտնի է, որ Դուրյանը բանաստեղծական ակնառու երեւիւթ էր: Մինչև դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի նոր հսկաների՝ Մեծարենցի, Վարուժանի, Սիամանթոյի երևան գալը նա տեղականորեն իշխում էր, իր արվեստի հրաշքով հմայության ոլորտներում պահում մի ամբողջ սերունդ: Ամենքը նմանակում էին վաղամեռիկ հանճարին, իսկ դաժան ժամանակը տրամադրում էր կենտրոնանալ հատկապես տխուր ու վշտալի լարերի վրա: Դուրյանի քնարի վերջին շեշտներից մինչև նորերի «մրրկային մուտքը» ընկած ժամանակաշրջանում ստեղծված չափածոն Վարուժանն անվանեց «կակաղումներ», որոնք լռեցին Սիամանթոյի հայտնվելով: Պետք է կարծել, որ ազդեցության արդյունքը իր գեղարվեստական որակներով «կակաղումներից» այն կողմ չի կարող անցնել: Միանգամայն այլ երևույթ է հոգեհարազատությունը, որը հենվում է սովյալ ժողովրդի գեղարվեստական ավանդույթի վրա: Գրական մեծ երկերը, ինչպես Գորկին է ասում, կարող են «թևավորել միտքն ու սիրտը», բայց դրա համար առաջին հերթին անհրաժեշտ է այդ մտքի և սրտի գոյությունը: Երբեք էլ տաղանդի ստեղծագործական շփումը իր մեծ նախորդների հետ որպես ելք ազդեցություն չէ, որ ունի, քանի որ վերջինս ուղղակիորեն առարկայական հասկացություն է, իսկ գեղարվեստի մարզերի մեծ անհատականությունների հարցում մենք պոթ ունենք ավանդույթային հարադատության զուգահեռների հետ: Այդպիսիք, անշուշտ, առկա են Պետրոս Դուրյանի և Վահան Թեքեյանի երկերում:

Գեղարվեստական պատկերի ավանդույթային հարազատության լավագույն օրինակներից մեկը տալիս են Դուրյանի «Թրքուհին» և Թեքեյանի «Հանըմը»: Դրանց քննությունն ի հայտ է բերում գեղեցիկի ընկալման-արտացոլման յուրահատկությունների մի համակարգ, որը համահնչուն է մեր ազ-

գային պատկերացումներին և ցուցաբերում է պատկերային դրսևորումների զուգահեռություններ: Վերջիններս առանձին-առանձին իրենց վրա կրում են բանաստեղծական անհատականությունների դրոշմը:

Ե՛վ «Թրքուհին», և՛ «Հանըմը» արևելքի գեղեցկուհու պատկերն են: Երկու գեղեցկուհիների հայտնվելն էլ համեմ-ված է թափանցիկ խորհրդավորությունամբ: Թրքուհին հայտ-նվում է «դադադի պես համընթաց» կառքով, հանըմը՝ «միա-կտուր սև-անփայլ մետաքսն ամբողջ դինք ծածկած»: Խոր-հրդավորությունն, իրոք, թափանցիկ է, քանի որ և կառքի մեջ և սև մետաքսի մեջ փակվելով, արևելքի գեղուհին միայն սովորության տուրքն է տալիս ձևականորեն: Այդպես է և բա-նաստեղծությունների մեջ, ուր նրանք երևում են իրենց կա-նացի ամբողջ հմայքով: Դուրյանի գեղեցկուհու աչքերը բո-ցավառ են՝ «զույգ մ'աշերտվն կը վառն», բոցեղեն է նաև զարդարուն քողը և զգլխիչ բույրեր է տարածում շուրջը՝ «նե շողերու, բույրերու է թագուհի», և նրա «սիրտն է երկին ան-հուն սիրո, որ հորիզոն չ'ունի...» ու դեռ.

Աստղերու նման գիշեր սիրե՛ փողփողի՛լ.
Կրակ մ'է փրթած կողեն սիրո բոցագեհ....

Թեքեյանի գեղուհին նույնպես ունի հրավառ աչքեր՝ «ծան-րածարիր աչքերուն և՛ անթեղե հո՛ւրքը խորին...», ունի «քող լուսանցիկ», ու տարածում է բույրեր՝ «Կ'երթա՛ հանըմըն՝ հուզելով մուշկի ալիք մ'իր հտե...» և «անմատույց է, քողա-մածուկ, հոյաձև» ու դեռ.

Կ'երթա հանը՛մը աչպես, հորիզոնն հորիզոն,
Մթնցնելով Ոսկեզջուրն ու դյուքելով երեկոն...

Կանացի գեղեցկությունը բնորոշող հատակնիշները նույն հոգեհարապատ գուներանդներով է պատկերում նաև Իսահակ-յանը՝ «Աչքերը սև-արևներ սև, Արևների պես անշեջ, Գալա-րում էր մեջքը թևթև Ծաղկանկար շալի մեջ», կամ ինչպես Թեքեյանի գեղեցկուհին՝ «Ե՛վ քայլերուն մետաքսե խոր շրշու-նո՛վը թևթև»: Հետաքրքրական է նաև այն փաստը, որ և՛ Դուրյանի, և՛ Թեքեյանի մոտ համընկնում է և գեղարվեստա-կան ժամանակը՝ «Երեկո է բոցավառ և հորիզոն», ապա և՛ «Հորդագեղ վերջալույսի մը ներքև»:

Իսկ ինչպիսի՞ն է գեղեցկուհու պատկերը նարեկացու մոտ («Մեղեդի ծննդեան»): Նույն բոցավառ աչքերն են «երկու փայլակնաձև արեգական նման», նույն կախարդիչ բույրերով է օծուն՝ «խնկեալ ի կնդրկէ բուրուառ», շքեղ և հանդիսավոր-խորհրդավոր ղգեստների մեջ սեղմված՝ «Գեղեցիկ պատմու-ճանաւն զարգարեալ էր, ի կապուտոյ, ի ծիրանոյ, ի բհհեզոյ, ի հորդանէ...» և դեռ.

Հանդարտիկ խաղալը, թիկնէթեկին ճեմէր:
... Առանձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով,
Ոտիցն ի գնալ՝ շողն ի կաթիլ առնոյր:

Դուրյանի և Թեքեյանի ստեղծագործությունների մեջ պատկերալին հարադասության նմուշների կարելի է հանդիպել նաև բնություն—ներաշխարհ հարաբերությունների գեղարվեստական արտացոլումներում: Բնության միևնույն պահի պատկերը երկու բանաստեղծների մոտ էլ ներաշխարհային ոլորտներում շատ հաճախ ծնունդ է տալիս համանման զուգորդական երևույթի: Միանգամայն մարդկային զգացողություն է, երբ գիշերն իր հետ կարող է հոգու մեջ արթնացնել սիրո զրգանքի հուշեր, որոնք անցած գեղեցկությունների վերընձյուղումն են գեղարվեստի կախարդանքով: Ահա մի զուգորդական պատկեր Դուրյանի «Պետք է մեռնիլ» բանաստեղծությունից.

Դժգույն գիշեր մ'էր քաղցրարույր աշնային,
Երկինքն աստղեր դերթ «սիրո վերք» ցուլային.
... Համբույրի մը հիշատակն էր սյուֆին շունչ,
Իր դողող ձայնն՝ տերևներուն սա շըշունջ...

Թեքեյանի «Գարնան գիշեր» բանաստեղծությունը, որ բարդ, հուսկի զուգորդական պատկերալին կառույց է ներկայացնում, հարադատորեն ցուցադրում է ընկալման-արտացոլման հետաքրքրական ընդհանրություն.

Օղն այս գիշեր աշնակ՝ս գաղջ, աշնակ՝ս քաղցր է ու խաղաղ՝
Որ աշխարհի վրա կարծես, միայն սերեր կան շքնաղ
Ու շուրթն շուրթ համբույրն արմիայն, կարծես, կը թրոփն:

Երբեմն ընդհանրությունը կարող է խարսխված լինել բնիկ ժողովրդական մտածողությանը: Օրինակ՝ Դուրյան. «Թառա-

մեցան ծաղկունք ամեն ծըլաթ փթթած սրտիս մեջ նոր» և Թեքեյան. «Ձորցա՛վ աղբյուրը սրտիս...»:

Երկու բանաստեղծներն էլ իրենց խոհերի մեջ սիրում են գիմեկ աստծուն, հաճախ են օգտագործում «խունկ», «կանթեղ», «մոմ» և այլ բառեր: Վերջիններս հիմնականում կապված են գեղեցիկի խորհուրդը շեշտելու, նրա գեղարվեստական սրբագործման ձգտումի հետ: Իսկ աստվածը, հասկանալի է, գլխավորապես հանդես է գալիս որպես խորհրդանիշ, բայց երբեմն էլ բառն օգտագործվում է հասկացության ուղղակի առումով, հատկապես, երբ խոհը կառուցվում է աղաղակող անարդարության շուրջը: Այսպես է, օրինակ, Դուրյանի հայտնի «Տրտունջը» բանաստեղծության մեջ. «Ողջո՛ւյն բեղ, Աստված դողդոջ էակին», որը վառվռուն երազներով կյանք մտած պատանու համար հաշված օրեր է ճակատագրել: Հոգևոր բողոքով ծառս լինելով բոլոր դժման անհարիրությունների դեմ՝ Դուրյանը աղաղակում է իր հուշակալոր նանդանքը.

Թող անհծը մ'ըլլամ ու կողքդ խըրիմ,

Թող հորջորջեմ բեղ «Աստված սխերիմ»:

«Ոխերիմ աստվածն» իր արյունոտ անարդարություններով շարժում է նաև Թեքեյանի դայրույթը: Վերջինս կապված է իր ժողովրդին բաժին ընկած դժվարին կյանքի հետ, բանի որ «Ոսոխ աստված մը» հայ ժողովրդի «վրա արձակեց ամբողջ շարիքն աշխարհի» և այժմ.

Ահալոր բան մը այնտեղ կը կատարվի մութին մեջ...

Դաժանորեն ոչնչացվում է «ազդ մը հայոց»: Եվ արդեն ամեն ինչ կորցրած մարդուն ոչինչ չի մնում անել, քան խնդալ, քանի որ լաց լինելու պատճառներն արդեն վերջացել են, ժողովուրդը տվել է իր արյունն ու իր հայրենիքը: «Ուրեմն, եղբայրեն՛ր, խնդա՛նք միասին, խնդա՛նք աստծո սլ ժանտ երեսին...»:

Անշուշտ, բերված օրինակները չեն սպառում երկու բանաստեղծների պատկերային հարադասությունն ընդհանրությունները: Նրանց հիմքում գեղեցիկի բանաստեղծական պանծացումն է, որ սերտորեն ընդելուծվում է մեր ժողովրդի գեղարվեստական պատկերացումների հետ, նրա ընկալումների ու արտացոլման դարերով մշակված սկզբունքների հետ: Ահա

թե ինչու Թեքեյանի հոգեհարազատության ժլարձակումներն իրենց արմատներով ամուր մխրձված են հայոց դասական բանաստեղծության անդաստաններում և արդարորեն իրենց ոլորտների մեջ ներառնում են նաև այնպիսի մի հղոր բնաշխարհիկ հանճարի, ինչպիսին Թումանյանն է:

Ուսումնասիրություններն, այս առումով, հանդեցնում են ոչ միայն թեմատիկ, այլև պատկերային ընդհանրությունների, որոնք, այդպիսիք լինելով հանդերձ, գեղարվեստի ընձեռած իրավունքով ցուցադրում են ինքնուրույն զուլսդործոցային արժեքներ: Կավագույն օրինակ կարող են ծառայել Թումանյանի «Լուսավորչի կանթիղը» և Թեքեյանի համանուն բանաստեղծությունը: Երկուսն էլ կերտված ժողովրդական ավանդության հենքի վրա, այդ ստեղծագործությունները զարմանալիորեն բարձր արվեստով ցուցադրում են նույն նյութի մշակման երկու տարբեր և մնայուն արժեքներ: Թումանյանի մոտ ավանդությունը գեղեցիկ լեզենդի ծնունդ է տվել. նա, ով աներեր հավատ ունի «ու նայում է վառ հույսերով դեպի Հայոց սպազան», կտեսնի «Ասես աստծո աչքը պայծառ» երկնքից կախված լուսավառ ջահը, որ.

Լույս է տալիս երկա՛ր դարեր
Ու վառվում են միշտ անշեջ
Սուրբի մաքուր արցունքները
Յուզի տեղակ նրա մեջ:

Թումանյանի այս քառատողի հետ, որը ավանդության մեկ տարրի գեղարվեստական մարմնավորումն է, ապահովելով պատկերային հարազատություն, Թեքեյանը միանգամայն նոր գաղափար ու բովանդակություն է արծարծում իր սոնետում: Ահա նրա համապատասխան քառատողը.

Կարծես թե ան կանխված է մեզ համար հավիտյան...
Ան կանթեղն է՝ լույս առած Լուսավորչեն Հայության,
Անկե լցված, անոր ջինջ արտասուքեն յուզի տեղ,
Պլպլացող բաղցրությամբ, պլպլացիք միշտ կանթեղ...

Լուսավորչի կանթեղը, որ համաձայն բերված երկու պատկերների, հավերժորեն պիտի վառվի-պլպլա ու լույս տա մեր աշխարհին, Թեքեյանի սոնետում ձեռք է բերում Մասիսին հավասար խորհրդանշային արժեք: Բանաստեղծը նշում է, որ

«Հայ հոգին» միշտ հավատով նայել է «Առաւուն ձյունոտ Մասիսին և գիշերներն ալ անոր», ապա հասնում է լավատեսական հղոր ընդհանրացման. հավատով Լուսավորչի կանխեղին նայելով, հոգու մեջ ծագում է «շողը վճիտ». «Եւ կմեծնա՛ր, կմեծնա՛ր, մինչև կըլլա՛ր Այգ մը նոր...»: Ժողովրդի հավերժության դադափարը, որ մեր գեղարվեստական ավանդույթի ընդգրկումների մեջ հնուց ի վեր մարմին է առել վեհ Արարատի խորհրդանշով, ապա և, անցնելով զարգացման որոշակի ճանապարհ, ներառել է նաև Արաքսը և Հրազդանը, Ռեքեյանի պոեզիայում ակտիվ պատկերի միջոցով պանծացվում է Արագածով, նրա գագաթին հավերժորեն հուրհրատող կանթեղով: Վերջինս գաղափարին հաղորդում է գեղարվեստական նոր, առավել բնորոշ հատկանիշ՝ անմար լույսը: Նման պայծառ լավատեսության Ռեքեյանին հանգեցրեց նրա հոգևոր կապի վերընձյուղումը վերածնված հայրենիքի հետ:

Թումանյանի ստեղծագործությունը մեղ հաղորդակից է դարձնում խիստ հետաքրքրական, որոշ առումով նաև անսովոր մի հոգեվիճակի, որը բանաստեղծական մարմնավորում է ստացել մասնավորապես հետևյալ քառյակի մեջ.

Ո՞վ է ձեռքով անում, ո՞վ,
Հեովից անթիվ ձեռքերով՝
— Զա՛ն, հայրենի՝ անտառներ,
Դուք եք կանչում ինձ ձեր բով:

Ներաշխարհային խորհրդավոր այս պահը խորապես ասորում է նաև Թեքեյանը: Ահա մի պատկեր նրա «Ողջուն» բանաստեղծությունից.

Ամեն անոնց, որոնք երբեք չգիտցան
Իրենց համար իմ սրտիս մեջ բարձրացած
Սեղանին վրա ծխվող խոնկը սրբազան...

Տարբերությունն այն է, որ այստեղ ողջուն հղողը (ձեռքով անողը) ինքը՝ բանաստեղծն է: Կանչում-ողջունում է նրանց, ում մտքով անգամ չի անցնում, թե իրենց համար այրվում-փոթորկվում է, տառապում է մի սիրտ, մաշվում է մի կյանք, նրանց, որ այդ մասին չգիտեն ու չեն իմանա: Այստեղ էական էլ չէ, թե Թումանյանին կանչող «հայրենի անտառները» խորհրդանշակա՞ն արժեք ունեն, թե՞ ուղղակի: Կա-

ընտրել հաղվագյուտ հոգեվիճակն է, որ ճարապատ է նաև թու-
մանյանին: Եվ ահա նրանց ինչպես է արձագանքում Իսա-
հակյանը.

Միշտ զգում եմ ես, որ մի հեռավոր,
Օտար աշխարհում ինձ պես վշտահար
Մի սիրտ է ալրվում՝ անհայտ, մենավոր.
Եվ երազում է, թախծում ինձ համար:

Լինելով քնարական նուրբ ապրումի բանաստեղծ, Թեքե-
յանը նաև իմաստուն խոհի բանաստեղծ է: Ապրել է շափա-
ղանց ափսիս ազգային-հասարակական կյանքով, բավակա-
նաչափ շրջագայել է: Իր ապրած օրերին նա պատիվ է ունե-
ցել շփվելու ժամանակի մեծերի հետ: Մասնավորապես
դարասկզբի արևմտահայ ծաղկուն մտավորականության ներ-
կայացուցիչների հետ սերտ շփումներն ու բարեկամությունը
Մեծ Լոկոմոտիվի հետ մերապրողների հետ, գործնական նամա-
կագրությունը. նպաստել են բանաստեղծի կենսափորձի հա-
րստացմանը, կյանքի բազմակողմանի ճանաչողությանը:
Թեքեյանի ամբողջ ստեղծագործությունը շաղախված է մի
տխուր երանգով, թախծոտ մի մեղեդի նրա բոլոր նվագների
ուղեկիցն է, որ նպաստում է նրա պատկերի սթափ լրջության
ապահովմանը՝ պահպանելով սակայն բանաստեղծի հոգում
ծիածանլող լույսը: Թվում է, նրան երբեք չի լքում ժողովրդի
դառը ճակատագրի ցավը՝ «բաց վերքը», որ տանում է իր
կրծքի մեջ և որի հետևանքով երբեմն շվարում է նրա հայաց-
քը. «Անդունդի մեջ ինկած Ա՛ղգ... Անդունդի մեջ հեղձա-
մահ...»: Երբեմն գլուխ է բարձրացնում տարակուսանքը, որ
բոլոր զգացումներից ամենաճնշողն է. «Լեզուն, որով գրեցի՝
երկրի երեսը քիչեր կկարդային զայն արդեն ու պակսեցան
անոնք ալ... Հարյուր տարի վերջ... գուցե խոսող շունենա»,
թեկուղ և այդ լեզուն սրբություն է «հին ավիշով կենսահորդ»,
թեկուղ և՛ «Քեզ, հայ լեզու, կը սիրեմ մրգաստանի մը
նման...»: Անողոր է տարակուսանքը. ի՞նչ է սպասվում: Հա-
ճախ բանաստեղծին թվում է, թե ահա, լքում է նաև հույսը:
Հույսը, որպես գոյության հիմնական կռվաններից մեկը, ըստ
հին հունական ավանդության, մարդուն տվեց մեծ Պրոմեթև-
սը: Զի կարելի կորցնել նույնիսկ վերջինը՝ հույսը: Եվ բա-

նաստեղծը ոգեկոչում է նրանց. «Հուլյսե՛ր, մեծ հուլյսե՛ր, մոտեցե՛ք մեզի...»: Եվ հուլյսը ապրեցնում է.

Պիտի մոռնա՞նք մենք զմեզ, մեր վիշտն ու վերքն ահագին
Պիտի մոռնանք, այնպես չէ՞, երբ մեր երկիրը դառնանք...

Բանաստեղծի խոհն իր հորձանուան է առնում մարդուն ու մարդկայինը, կյանքն ու հավերժությունը: Նման պահերին հառնում է իմաստնացած ոգին, և ձևակերպվում է խոհը՝ հաճախ հնչելով որպես ասույթ հիշողության մեջ գամվող: Այս պարագաներում նա խորունկ հարազատություն է ցուցաբերում իր մեծ ժամանակակցի՝ Թումանյանի արվեստին, որն այսպես էր երգում.

Գանձեր ունեմ անտա՛կ անծիր,
Ես հարուստ եմ, ջա՛ն, ես հարուստ,
Ծով բարոթյուն, շնորհք ու սեր
Ճոխ պարզեմ եմ առեկ վերուստ:

Նույնպիսի գանձեր ունի նաև Թեքեյանը և հարուստ է այնքան, որ երբ «մեայլ ու մեզ շրջապատեմ զիս, աստղեր կկաղմեմ այն աստղաներեն և լո՛ւռ կդիտեմ»: Այդ գանձերը նրան նույնպես շնորհվել են «ի վերուստ»՝ «երկինքեն», որ աստղաների ձևով «ժողվեցի զանոնք» և հիմա «Աչքերս լեցուն են աստղաներով»: Ահա այս «գանձ-աստղաները» գեղարվեստական պատկերների տեսքով ձգտում են հավերժական հարատևության՝ փառաբանելով մեր բանաստեղծների լուսավորանունները: Թեքեյանի միայն «Հաշվեհարդարը» բավական է պատկերացում կաղմելու երկու բանաստեղծների հոգեհարազատության մասին. հասկ է «հաշվեհարդարի» ժամանակը, և մարդն ամփոփում է անցած կյանքը՝ «ի՞նչ մնաց»: Մնացել է ուրիշի տվածը ու նաև՝ «խանդաղատանք մը ծածուկ, օրհնություններ անիմաց, երբեմն հատնումը սրտիս...»: Մի՞թե աչքբան: Ինչպիսին է հետևանքը տվածի. «ինչ որ գնաց ուրիշին, վերադարձավ անուշցած»: Ծիշտ աչքպես է խորհում նաև Թումանյանը. «ինչքա՛ն շատ եմ դեռ քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից»: Բայց Թեքեյանը գտնում է, որ մնացել է «երբեմն հատնումը սրտիս», ինչպես որ Թումանյանը՝ «վառվել ու հուր եմ դառել... Լույս տալով եմ սպառվել»: Առավել հե-

տաքրքրականն է «Հաշվեհարդարի» վերջին տան և Թումանյանի «երկու շիրիմ...» մուտքով քառյակի համադրությունը.

Ու չեմ ըսեր «ի՞նչ մնաց...»: Ի՞նչ կմնա հողին տակ
Եղեգներ ևն դուրաթեք, կաղնիներ ևն հաստաբուն.
Արեն ըմպած ըլլալու մխիթարանք անհուն:

Երկու շիրիմ իրար կից,
Հավերժական լուռ դրկից
Թախծում ևն պաղ ու խորհում
Թե՛ ի՞նչ տարան աշխարհից:

Կյանքի և մահվան մասին խորհրդածությունները, որ մարդուն համակում ևն իր օրերի մայրամուտին, չափազանց բնական երևույթ ևն և ամենևին էլ ոչ բանաստեղծի մենաշնորհ: Վերջիններիս համար ոչ թե մխիթարանք է մնում, որը ոչինչ է, այլ «սովածը», որի մասին իմաստնացած բանաստեղծները խորհում ևն առանց ակսոսանքի, խորհում ևն հպարտորեն ու բավականությամբ. «Ինչ որ գնաց ուրիշին՝ վերադարձավ անուշցած», կամ «Զարմանում եմ, թե ո՞վ շռայլ, ինչքա՞ն շատ ես տվել ինձ...»: Եվ մնում է նաև պարզ ու սրտալի օրհնությունը մեծ բանաստեղծներին, որ Թումանյանի խոսքով հնչում է. «Երանի՜ էր ձեզ, դովվա՛ծ երգիչներ» («Մեր նախորդներին»), իսկ Թեքեյանը ձայնակցում է նրան. «Մատաղ ձեզի, երգիչներ՝, դո՛ւք ալ ապրիք...» («Գողթան երգիչներ»):

Բնիկ հայկական գեղարվեստական ավանդույթը եղավ այն դուլալ ու հորդառատ ակունքը, որը հանդարտորեն ալեբախվեց Թեքեյանի ստեղծագործության մեջ՝ նրան շնորհված շռայլ տաղանդից ու մարդկայնորեն խորունկ ներաշխարհից կենսատու վտակներ ներառելով իր փերից ներս: Ինչպես տեսանք, նրա քնարը հարազատորեն համահնչուն է հայոց քերթողական արվեստի մեծերի երգին, բայց և ունի իր միանգամայն ինքնուրույն զուլալ ու առինքնող երանգները: Բանաստեղծի խորապես հայեցի երգի որսիկս այդպիսին լինելու ապացույցները փնտրվում ևն մեր հնագույն բանահյուսության պատառիկների, ապա նաև նարեկացու, Քուչակի, Ալիշանի, Դուրյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի կերտած պատկերների հետ ունեցած ընդհանրությունների ոլորտներում: Այդպիսիք առկա ևն նաև մյուս մեծերի հետ հարաբերվող առնչություններում: Ասվածը հաստատող ոչ անուղղակի

կուլան է նաև այն, որ, հանձին Թեքեյանի, մենք ունենք հազ-
վագյուտ բանաստեղծ և ազգային գործիչ: Ժամանակակից-
ները, երբ առիթ են ունեցել խոսք ասելու Թեքեյան մարդու և
բանաստեղծի մասին, երբեք չեն մոռացել ընդգծված ձևով
շեշտել նրա հայրենասիրությունը: Դիմենք նրա մեծ բարե-
կամին՝ Շահան Շահնուրին. «...Թեքեյան քար դրած էր իր
սիրտին և անով չափած՝ անհատակ ողբերգությունը Հայուն»,
նա «սիրեց Հայը ավելի քան թե Հայությունը և Հայությունը՝
ավելի քան թե Հայը»: Խոսելով նրա «գողգոջուն և համառ
հավատքի» մասին՝ Շահնուրը շեշտում է. «...Թեքեյանը կը
վկայե, թե Հայը պիտի հասնի իր իտեալին...», ու այս ամե-
նով նա կղավ «անդուգական հայ», «գերազանցապես արթ-
նամիտ մարդ»: Խիստ կարևոր է այն հանգամանքը, որ բա-
նաստեղծին այսպիսի գնահատականներ է տալիս խոսքի մեջ
հավասարակշիռ և գովեստների մեջ չափազանց ժլատ, իր
գրչակիցների նկատմամբ հաճախ նույնիսկ ծայրահեղորեն
պահանջկոտ Շահնուրը: Սակայն և նման արժեքավորման
ճշմարտացիությունը հավաստվում է նաև բանաստեղծի հա-
յերգությունը:

Թեքեյանի կերտած պատկերների մանրակրկիտ քննու-
թյան-մեկնություն արդյունքները ևս դալիս են հավաստելու,
թե որքան խոր արմատներ ունի ազգային գեղարվեստական
ավանդույթը. նրա բանաստեղծական մտածողության մեջ:

1944-ին Կ. Պոլսում հրատարակված «Հրաշալի հարու-
թյուն» ժողովածուի «Իբրե վերջաբան» խոսքի մեջ բանաս-
տեղծը ճշգրտորեն մեկնաբանում է գրքի վերնագիրը. «...Հրա-
շալին անշուշտ «հրաշքով» կը նշանակե, և այս հարությունը
«Հարություն» է անցյալին, ամբողջ հոգիի մը անցյալին, և
միայն բանաստեղծությունն է, որ այս հրաշքը կարելի կ'ընե...»: Եվ իրոք, նրա շատ ստեղծագործություններ ուղղակի անուշ
հուշի ոգեկոշումներ են: Ավելորդ չէ հիշեցնել, որ հուշը, գու-
մարվելով գեղեցիկին, սրբագործում է այն, տանում բաղ-
ձալի կատարելության, ձգտում գեղարվեստորեն անսահմա-
նին: Բանաստեղծական հրաշքը տեղի է ունենում այն պա-
հին, երբ այդպիսի զուգորդությամբ կերտված պատկերն ապ-
րեցնում է: Եվ դա շնորհիվ այն դարմանալի խորքի, որն
ապահովում է պատկերի նույնիսկ առարկայորեն ընկալե-

լիությունը: Օրինակ. «Քու հիշատակդ, այս գիշեր, զիս լալու չափ կհուզե»: Թեքեյանի ամենաընտիր բանաստեղծություններից մեկի առաջին տողն է՝ ինքնուրույն, կատարյալ մի պատկեր, որ կենդանի է անսահմանություն ձգտող իր հարաշարժությամբ: Դա ձևը է բերվում շնորհիվ «զիս լալու չափ կհուզե» կիսատողի, որը միաժամանակ պատկերին հաղորդում է տեսանելի թատերայնություն, որը օգնում է ոչ միայն պարզորոշ տեսնելու լալու աստիճան հուզված անհատին, այլև՝ զգալու նրա հոգեվիճակը: Պատկերի թատերայնության հատկանիշը մեծապես պայմանավորված է նրա շարժունությամբ, որը հրանգավորվում է առաջին արտահայտությամբ՝ «քու հիշատակդ». չէ՞ որ հիշատակն անշարժ լինել չի կարող: Պատկերի մեջ, թվում է, գերակա դիրք է զբաղեցնում անսպառություն հատկանիշը, քանի որ «լալու չափ կհուզե»-ն որպես գործողություն, տրամաբանորեն չի ավարտվում, նրա ավարտը նույնիսկ չի էլ ենթադրվում, որովհետև ունկնդրի երևակայությունն անկարող է նրա սահմանները հաղթահարել: Հակառակ պարագայում սպառումով կիսաթարվի պատկերի հրաշագեղությունը, և այն, ինչը անվանում ենք գեղագիտական հաճույք, կլինի թերի:

Բացահայտված հատկանիշների առումով մեջբերված պատկերին համարժեք է հետևյալ քաղվածքը «Նրեկ գիշեր» սոնետից.

Նրեկ գիշեր. չեմ գիտեր երեկ էր ան՝ թե երազ—
Սիրո մոտեն ևս անցաւ, եղա այնքա՛ն մոտ, այնքա՛ն՝
Որ, ա՛հ, զըստ իսկ անոր ու ան փախալ հաղիմհաղ
Եվ դեռ մասներըս կարծես զխուս պտույտ կ'ունենան...

Թվում է, թե էպիկականորեն հանդարտ պատկեր է, բայց պետք չէ զինված զգայարաններ ունենալ ընկալելու համար ներքին բուռն, նույնիսկ փոթորկուն շարժումը, որի հետևանքով խամրել է ժամանակի կոնկրետությունը՝ «երեկ էր ան՝ թե երազ»: Կարծես աչքի առջև տեղի ունեցող թատերական մի զրվագ է, որն ուղղակի տարակուսանք է հաղորդում, թե ինչ արտիստ պիտի լինի, որ կարողանա ցույց տալ մատների գլխապտույտը: Չէ՞ որ բերված քառյակի վերջին տողն ուղղակի գեղարվեստական եզակի գյուտ է՝ հատկապես նաև անսպառությունը շեշտող: Այս առումով անգերադանցիկ

օրինակներ են տալիս «լինելի», «ըլլար», «ըլլայի» բառիմաստի գերակայությամբ կերտվող պատկերները: Չի կարելի այստեղ չհիշել հատկապես Միսաբ Մեծարենցին: Ահա այդպիսի պատկեր է ժողովրդական հանգ ու շափով կերտված «Փարիզ» բանաստեղծությունը, որ Թեքեյանի ստեղծագործության ընտիր գոհարներից մեկն է, մասնավորապես, պատկերի մեջ առկա անսպառ զգացողությունը շեշտելու տեսակետից. «Անուշ հոգի մը ըլլա՛ր, Ես այն հոգվունց սիրահար, Ան իմ երկինքս ըլլար...»:

Թեքեյանի կերտած պատկերները հաճախ աչքի են ընկնում տոնականորեն զարդարուն շքեղությամբ: Այսպիսի գեպքերում հատկապես շեշտված դիրք են զբաղեցնում պատկերը գունավորող առավել ակտիվ բառերը, որոնցով ընդգծվում են ուժայնության-հարաշարժության, անսպառության հատկանիշները: Կրկին անդրադառնանք «Հանըմը» սոնետին.

Միակտուր սև—անփայլ մետաքսն ամբողջ ղինք ծածկած
նվ քայլերուն մետաքսն խոր շրշյունովը թեթև,
Որ ազդրերուն քնարին կարծես նվազն ըլլար ցած,
Կերթա հանըմն, հուզելով մուշկի ալիք մ'իւր հոտ:

Դժվար չէ նկատել, որ պատկերը շնչում է հանդիսավոր տոնականությամբ, որը ցայտունորեն դուրսավորվում է ներկայացվող շքեղությամբ: Կարծես բեմ է դուրս եկել գեղեցիկ, շքեղատեսիլ կինը՝ դուրս ելու իր տեսքով, վստահ իր հմայքի հաղթանակներին: Պատկերի այսպիսի տոնական շքեղություն և թատերական հանդիսավորություն են ցուցադրում Թեքեյանի շատ բանաստեղծություններ:

Քնարական հատկանիշները, որ հայոց գեղարվեստական ավանդույթը կերտող էական տարրերն են և որոնց առիթ են բուռնեցել անդրադառնալու մեր «Գողթան երգերի» գեղագիտական համակարգը՝ հոգվածում («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, № 3, էջ 174—186) տիրականորեն առկա են նաև Թեքեյանի բնության երգերում, որոնց առատությամբ առանձնապես աչքի չի ընկնում նրա ստեղծագործությունը: Դրանցում գերակայության են ձգտում մշտահոլով բնության և մարդկային կյանքի գեղարվեստորեն օրինաչափ ընդելուզումները: Հաճախ տպավորությունը այնպիսին է, որ տվյալ պատկերի մեջ մեկ-երկու բառի փոփոխումը կհանգեցնի զուտ

մարդկային ներաշխարհային պատկերի: «Խավարի տաղեր» շարքի երրորդ բանաստեղծությունը, որ մի հրաշալի բնապատկեր է, այնպիսի թաքուն և խոր հարաբերություններ է ցուցաբերում զուտ հոգեկանի հետ, որ երբեմն կարող է թվալ, թե ըստ էության՝ պատկերը կերտված է փոխաբերությամբ ակզրունքներով:

Կը նիրհեն կարծես՝ դյուղ, դաշտ և բլուր,

Հույսին տակ լուսնին:

Աստղերուն խորունկ համերգին ի լուր՝

Տերեր կը բուսնին:

Հանդիսավոր շքեղությամբ հորդուն այս պատկերը, որ կարծես շարժանկարի նման աստիճանաբար ամբողջանում է որպես հավերժորեն պեղեցիկ ընծա, թվում է սիրո հուշի վերարթնացում է, քանի որ նույնանալու համառ ձգտումով մոտենում է մարդկայինին, հոգեկան մեկ պահի ոգեկոշումին: Այս ընտիր որակը ձևաբ է բերվում շնորհիվ պատկերի մեջ առկա արտաքուստ հանդարտ, բայց խորքի մեջ արտակարգորեն ուժգին շարժման: Դա կապված է բնության նիրհի հետ, որն իր խորություններում անվերապահորեն ունի արթնացում, որ սերտորեն առնչվում է «տերեր կը բուսնին» պատկերի հետ, քանի որ բուսնելը, ծլելը, թեև առերևույթ, նույնիսկ աննկատելի շարժում է, սակայն չէ՞ որ, ըստ էության, այդ ընթացքն իր մեջ պարունակում է արտակարգորեն հզոր ուժի շարժում, որին ոչինչ խոչընդոտել չի կարող:

«Իրիկվան խորհուրտներ» հատընտիրի (Երևան, 1978) «Խոսք Թեքեյանի մասին» առաջաբանում, փորձելով արժեքավորել նրա արվեստը, Վահագն Դավթյանը դիմում է այսպիսի պատկերի. «Թեքեյանի լավագույն բանաստեղծությունները կարդալիս... ինձ միշտ թվացել է, թե կանգնել եմ ճարտարապետական որևէ նշանավոր կոթողի դեմ՝ նույն խորհրդավոր խոհունությունը; ձևերի նույն ներդաշնակությունը, նույն անզարդ ու զուսպ վեհությունը: ...Շատ հաճախ թվում է, — շարունակում է նա, — թե Թեքեյանը խոսում է մեղմ շշուկով, բայց թվացյալ մեղմություն ու թվացյալ շշուկ է. այդ արտաքին մեղմության, այդ թվացյալ շշուկի մեջ ներքին ուժգին խռովքներ, զորեղ ալեկոծումներ, հոգեկան ճիշեր ու աղաղակներ կան...»: Ասվածից դժվար չէ հետևեցնել, որ իրա-

վացիորհն նշվող այդ «ներքին ուժին խռովքները, զորեղ ալեկոծումները, հոգեկան ճիշերն ու աղաղակները» կաբող են ընկալվել միայն «զինված» ունկնդրի ակտիվ մասնակցության պարագայում: Դա հատկապես ակնառու է Քեքելյանի այն քերթվածների ունկնդրության ժամանակ, որոնք կերտված են, այսպես կոչված, զուգորդական պատկերների սկզբունքով: Այդպիսի մի գլուխգործոց է «Կ'անձրեհ, տղա՛ս» սոնետը, որը միաժամանակ, մտքի և զգացմունքի կատարյալ ներդաշնության նմուշ է: «Կ'անձրեհ, տղա՛ս...»: պատկերի դասական զարգացման տրամաբանությունը հուշում է, որ անմիջապես պետք է հաջորդի թեկուզ տվյալ բանաստեղծության վեցերորդ տողը. «Կ'անձրեհ՞ երբեմն հողիիդ մեջ ալ...», ապա և պիտի գան հաջորդ երեք տողերը: Սակայն տեղի է ունենում պատկերային հետաքրքրական զուգորդում, որը իրականանում է մտքի հանկարծական թռիչքով դեպի թաց աշունը, վերջինս առաջ է բերում գեղարվեստական յուրամաբանությամբ դասականին հարող զուգորդում, որը մարմին է առնում գեղեցիկ համեմատությամբ. «Բա՛ց աչքերուն պես խեղճ խաբված սիրույն...»: Պատկերային հաջորդ զուգորդումը կապվում է մտքի հանկարծակի վերադարձի հետ դեպի տվյալ պահը.

Պատահանն ու դուռը զնա գոցե
Եվ մոտսեկուր նստիլ վեհագույն
Լուսթյան մը մեջ...

Եվ դարձյալ միտքը ետ է թռչում, գամվում ելման կետին՝ «Կ'անձրեհ, տղա՛ս...», որին հաջորդում է նախապես ծրագրված զրույցը.

Կ'անձրեհ՞ երբեմն հողիիդ մեջ ալ,
Կը մսի՞ սիրտըդ, և կգողդըղա՛ս՝
Խորհելով պայծառ արեին անցյալ,
Դուան մը ներքե գո՛ց ճակատագրին...

Բայց կրկին տեղի է ունենում մտքի զուգորդումը, որն այս անգամ դարձյալ պայմանավորված է տվյալ պահի իրականության առաջին պլան մղվելով. «Բայց կուլաս, տղա՛ս...»:

Զրույցն այլևս պիտի շարունակվի: Նրա նպատակն էր պարզել, թե «Կ'անձրեհ՞ երբեմն հողիիդ մեջ ալ», ու արդեն

անձրևում է. «Բայց կուլան, տղաս...», «...ա՜հ, լա՛ց, որ մեծնաս...»:

«Ընթերցողին» բանաստեղծության մեջ Թեքեյանը գեղեցիկ պատկերավորությամբ պարզաբանում է գեղարվեստի մեջ կատարելության ձգտման հարակա ջանքը: Այս ստեղծագործության «Հոգիս հանքի մ'է նրման» արտահայտությունը, որ բանաստեղծը լրացնում է «մինչև հրաբուխ մը խորունկ անոր ներքև կը գոռար...» տողով, գրականության մեջ բերվում է որպես համարժեք Դուրյանի «Ո՛հ հատակն են իմ փրփուրներս...» տողին: Անշուշտ, դա այդպես է: Սակայն առավել ուշագրավ է «Հոգիս ի՛մա է, և ոչ ոք պիտի ամբողջ զայն ձանշնա» տողը, որի արտահայտած իմաստը հանգում է ընկալման-զգացողության և արտացոլման միջոցների անհամապատասխանության հայտնի ճշմարտությանը: Կատարելության ձգտումը հենց «սրտի հատնումն է», որ ուղղված է հոգու մեջ. ներաշխարհային խորություններում առկա հրաշալիին ուղղակիորեն համապատասխանող գեղարվեստական պատկեր, որն, ըստ էության, անհնարին է: Տառապանքով ծնվող դժվարին երկունքով բանաստեղծը ձգտում է բառային, խոսքային պատկերի համապատասխանության հասնել ներաշխարհային, իր իդեալի հետ: Ահա թե ինչու, երբ արտացոլումը ցուցաբերում է ձգտման կուլմինացիա դեպի ընկալման կատարելությունը, մենք գործ ունենք արվեստի մեծ երկի հետ: Թեքեյանի պոեզիան այդ հարատև ձգտման ու նրա ընթացքի հետ հատնումի լավագույն օրինակներից մեկն է: Ահա թե ինչու ճշմարտացի ու տեղին է հնչում Շահնուրի հայտնի որակումը. «Անկարելի և ռարձրագույն ներդաշնակություններու մարդն է Վահան Թեքեյան»:

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա

Սփյուռքահայ գրականության սկզբնավորման տարիներից մի ամբողջ հիսնամյակ անց, 70-ական թթ. սփյուռքահայ վեպը, հիմնականում առաջնորդվեց նրա կազմավորման տարիներին ի հայտ բերված գլխավոր միտումների խորացման, շերտերի առավել բացահայտման ուղղությամբ: Եվ, իհարկե, նաև. անցնող տասնամյակներում, սփյուռքահայ կյանքը ալիկոծող ներքին ու արտաքին քաղաքական ու հասարակական, ընկերային կյանքի քննարկման միտումներով: Եվ, մի տեսակ, ապրված հիսուն-յոթանասունամյա սեփական կյանքի հանգիստի, ինքնակենսագրական բնույթի հետագարծ հայացք նշանավորող հուշագրական վեպով: Մի խոսքով, բազմաթեմային ու բազմաբնույթ միտումներով ու ոճային տարբեր առանձնահատկություններով իր զարգացումն ապրող սփյուռքահայ վեպը, վերջին տասնամյակում աչքի ընկավ և պատվաբեր՝ որակ ու քանակ հատկանշող ստեղծագործություններով, որոնց «մեղավորները» առավելաբար նրանք են, ովքեր 70-ական թթ. ապրիլին սեփական կյանքի ու գործի իսկական հասունացումը:

Այսպես, 70-ական թթ. սփյուռքահայ վեպի առաջին ու կենսականորեն հրամայական ուղղություններից մեկը շահնուրյան. «Նահանջի» հիմնական ու հիմքային ուղղության միտումն էր:

Լինել ուժացման ու այլասերման դեմ պայքարի՝ խրամատներում, թե հանձնել ազգապահպանման զինքերը՝ «Բարք,

ըմբռնում, բարոյական» և, իհարկե, այդ բոլորի հիմքը հանդիսացող՝ լեզուն, մեարտապատառը: «Նահանջը» իր էական մղվածությամբ հենց այդ անձնատվության դեմ ահազանդման վեպն էր, որ անցնող տասնամյակներում, դժբախտաբար, երբեք չկորցրեց իր այժմեականությունը: Ոչ միայն չկորցրեց, այլև որոշ գաղութներում՝ Կանադա, Ավստրալիա, Հարավային Ամերիկա, որոնք առավելաբար ստեղծվեցին 50-ականների վերջերից կամ ղգալիորեն համարվեցին հետագայում — թրքահայ, եգիպտահայ, պարսկահայ, կիպրահայ, լիբանանահայ գաղութների հաշվին, ուժացման վտանգը վերածեցին դամոկլյան սրի, ահազնացրին, նրան տալով նոր բովանդակություն: Եվ պատահական չէ, որ ինչպես իր ժամանակին՝ «Նահանջը առանց երգի»-ն գրվեց Յրանսիայում, այնպես էլ նոր ժամանակների նահանջի այս անգամ նոր ղգայացունց «Երգը», լույս աշխարհ բերվեց՝ Ավստրալիայի Մելբուռն քաղաքից մինչև Կալիֆոռնիայի Բասսատինա քաղաքն ընկած լայնատարած ճանապարհներում: Լույս աշխարհ բերվեց, ոչ թե «Նահանջի» նման հաստատուելու ձուլումի փաստը, այլ նաև նշելու... ելքի ուղին: Այս նոր վեպը՝ «Հայատորոփը», մոտ հինգ հարյուր էջերի սահմաններում, հեղինակի իսկ բնորոշմամբ՝ «Հայավեպը», վիպերգ է շահնուրյան նպատակամղվածությամբ և գրված է նույն շահնուրյան կիրք ու այրումով, գրված է չափածո, իր մեջ ամփոփելով տասներեք գլուխներ, դարձյալ հեղինակի՝ Ժագ Հակոբյանի իսկ ձևավակերպմամբ, տասներեք առանձին «գրքեր», իրար հետ, վեպի առանձին գլուխների նման, սերտ կապի մեջ: Իհարկե, այստեղ չկան նահանջի և՛ կնթաթեմաները, և՛ հերոսների խճճված ու բարդ հոգեբանական վերլուծությունները, չկան նաև դործող անձերի բաղմաղանություն: Ամեն ինչ պարզ է միանգամից: Կա մի հայ մանուկ, որ իր կամքից անկախ, կանգնած է մայրենին չկարենալ սովորելու, հայ դպրոց չկարենալ հաճախելու, իր իսկ համար անդիտակից, կրկնակի վտանգի առաջ և կա հայրը, որ խորապես գիտակցում է իր որդիների և նրանցից, մասնավորապես, ամենափոքրի (նաև սերնդի) գլխին կախված ողբերգությունը: Որդու ձեռին ալրբենարան, մեարտապատառ գիրք տալու և իր գիտելիքները, առանձնապես՝ հայեցի գիտելիքները, նրան փոխանցելու մեկուսի ու դժվարին աշխատանքի մեջ է, այդ ձգտման մեջ է

հայրը տեսնում որդու փրկությունը: Վիպերգը հենց այդ պայ-
քարի առանձին փուլերի մեկնաբանումն է, որ պիտի մղվի
որդու մտքի ու հոգու մեջ հայ տառերի ուսուցման հետ միա-
ժամանակ, հայ անցյալից փշուրներ ներարկելու, նրան իր
պապերի պատմության քառուղիներից առաջնորդելով, հայ
լինելով ապրելու հպարտություն պարզակալու համար: Ասա-
ցինք, որ «հերոսների» բազմազանություն չկա վիպերգում,
եթե, իհարկե, որդու ուսուցման ճանապարհին, նրա մտքի ու
հոգու կոփման պայքարում, հոր յուրովի դասավանդած հա-
յոց այբուբենը, գրերի գյուտը, այդ գյուտի պաշտելի հերոս-
ներից մինչև մերօրյա պատմության քառուղիների անցքերի,
դեպքերի ու դեմքերի առանձին ու հավաքական, թեկուղ
երբեմն աղճատված, բայց նաև հաճախ ինքնամոռաց ուրվա-
գծումը չեն հաստատում, վիպերգում մեր ասածի հակապատ-
կերը: Հաստատում են, իհարկե, և այս. հակառակ այն իրո-
ղություն, որ նշված ու չնշված հերոսները, և գլխավոր
երկուսը մասնավանդ՝ հայոց այբուբենն ու մասնավորապես
հայոց պատմությունը, մանրամասների մեջ հաճախ սնվում են
ո՛չ առողջ ակերից և պատմաքաղաքական ո՛չ ճիշտ մեկնա-
բանմամբ են ներարկվում որդու ուղեղում...

Բայց մի այլ տեսանկյունից, երևի հենց այդ խոցելի կող-
մերով, այդ արատների միջից, «Հայատրոփը» չի կարողանում
խուսափել այն բացահայտ ճշմարտությունից, որ հայրենի
իրականությունն է, այդ իրականության ընձևառած թեթևացու-
մը, նրա կշիռը կյանքի իրական, սփյուռքահայ մարդու ճա-
կատագրական հոգսերը լուծելու հարցում: Եվ ի՞նչ, և ա՛յն,
որ իր որդու հոգում ինքնապաշտպանություն, հայ լինելով
ապրելու հպարտության որպես կուլաններ, պատմության
կողմից իսկ չարդարացված ազդակներ, դրոշներ ու խաչ պար-
զելուց հետո կամ առաջ, հայրը, հակառակ քաղաքական
կանխատրամադրվածության և կրոնախտի հասցված աստ-
վածապաշտության, չի կարողանում խուսանալի այն լույ-
սից, որ հայրենի հողինն է, նրա ճշմարտությունը: Սա այն
ճեղքվածքն է (և քիչ չեն նման ճեղքվածքները վիպերգում),
որ արժեքավորում են ստեղծագործությունը, նաև ավելի քան
այն ճշմարտությունը, որ առանց հայրենիքի գոյության, նրա
փաստի, այն ցանկալի լինի, թե ոչ, այն ասվի, թե ոչ, գուր
է սփյուռքում հայապահպանման պայքարը: Սփյուռքը կգո-

յատևի, ինչքան հզոր կլինի հայրենիքը: Առանց հայրենիքի, և այս նաև անկախ հայրենի իրականության կամքից ու ցանկությունից, սփյուռք չի լինի, չէր լինի վաղուց... Այդ անխուսափելի ընդունումն է, սփյուռքահայ մարդու համար (ինչ համոզման ու զավանանքի էլ պատկանի նա), հայրենասիրության ալֆան, ինչպես Ա. տառն է հայոց այրուբենի առաջինն ու միակը:

Տղաս

Ցրասարսուռ, ամայալուռ

Քարտեզն ահա

Մասիսի կողմն արևմտյան

Որուն մոթին ու ցուրտին դեմ,

Եվ փուշերուն,

Փուշ թևերուն դեմ ժանտադեմ,

Արևելյան կողմն Արարսի,

Գերեզմանն հառնա՝ չհրաշք՝

Բուրաստան մը կը պղպղա

Շափրա՜կ շափրա՜կ.

Որ հայաշխարհն է այս օրվա...!

Շահնուրյան վեպից ուղիղ չորս տասնամյակ անց ձուլման վտանգը հնչում է նույն ուժգնությամբ, բայց նաև նրանից մի քայլ առաջ անցնելով զգաստության իր բնական ու բանական եզրահանգումով նաև, և նաև արդեն արդար ու արդարանալի մեղադրանքով, իրենց կամքով ու մեղքով իսկ թափառական դարձած նոր սերունդների հասցեին.

Այս ի՞նչ ոտքեր

Որ կը մրցին զարերուն հետ,

Որ չեն գիտեր

Խելոք դառնալ լեռներուն դեմ

Ու ծովերուն,

Դառնալ ըմբոստ՝ քարերուն դեմ,

Որ չեն գիտեր

Արձանանալ ծառերուն պես

Որ չեն գիտեր

Հողնիլ, մտնել ո՛չ երդիկի

Մը տակ անդորր ու օրհնաբեր,

Որ կը կռվի

... Անուշ, անմոռ, անմե՛ռ անուն—
Հայրենի տուն...»²

Բայց «Հայատրոփ»-ում էականը, որ վիպերգը հիմնովին զանազանում է շահնուրյան վիպից, այն լավատեսությունն է, որ հնչում է նրա վերջին ակորդներում.

«Դաշտ ենք սլզտիկ՝ բայց կանա՛շ ենք.
— Դեռ կը ծաղկինք
կակա՛շ-կակա՛շ...
Աստղ ենք սլզտիկ՝ բայց ճաճանշ ենք.
Դեռ կը վառվինք
երկի՛նք-երկի՛նք
Պզտիկ ալիք՝ բայց կարկաշ ենք:
— Միշտ կը հոսինք
Գետա՛կ-գետա՛կ...»³

Եվ վերջապես հարկ է ասել, որ հակառակ խորքի լուրջ վերապահումների, այնուամենայնիվ, «Հայատրոփ»-ը նաև ձևի վերջին տասնամյակի որակական նվաճումներից է սփյուռքահայ գրականությունում, այն էլ չափածո վիպի ժանրում, որի առաջին լավագույն արտահայտություններից մեկը գաղթաշխարհում եթե Կոստան Զարյանի «Տատրագոմի հարսըն» էր, սովետահայ գրականությունում հանդիսացավ Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատունը», որից «Հայատրոփը», թվում է, և՛ ներքին, և՛ մանավանդ, արտաքին, ոճային խոր ու բարեբար ազդեցություններ է կրել:



20—30-ական թթ. վիպի առաջնային միտումներից երկրորդը, որ նույնքան կենսականորեն հրամայական պահանջ էր, հենց սփյուռքահայ գրականության ինքնահաստատման համար իսկ, իր ահագնություն մույնպես առաջինը երևվան բերվեց «Նահանջ»-ում, որ նպատակադրված էր ասլոված երկրներում գոյություն ունեցող ընկերային ու քաղաքական-հասարակական բարքերի մերկացմանը, կապիտալիստական կոշվող հասարակարգի ներքին, միանգամից անտեսանելի

² Նույն տեղում, էջ 185—186:

³ Նույն տեղում, էջ 469:

Վրեհներին քողաղերծմանը և դեմոկրատիայի ու ազատութեան լուրջ գնահատմանը իսկութեան պարզաբանմանը: Ու այդ հիմքի վրա էլ, գաղութներին կազմակերպումից մի տասնամյակ անց (ոչ բավարար ժամանակաշրջան իհարկե) լույս աշխարհ կհան դարմանալիորեն հասուն այն երկերը, որոնք խորագրով էին՝ «Հալածվածներ», «Մեր կյանքը», «Հարցականի ուղիներով», նաև իհարկե՝ «Նահանջ»... և այլն: Ստեղծագործություններ, որոնք արդարացրին սփյուռքահայ գրականութեան գոյութեան փաստը: Պիտի ասել, որ այդ երկերը ձեռքբերումներ էին թեև, բայց իրենց նպատակադրման մեջ չէին կարող դառնալ լրիվ, համապարփակ ու խոր հայելիները պատմութեան կամ պատմական ժամանակաշրջանի: Ստալիններ, Դրաշներ, Քոլոզով հիշեցնող անուններ թեկուզ հուսալ սփյուռքի հայ գրական հորիզոններում միամտութուն կլինեին՝ այն ժամանակ մասնավորապես, ու նաև ընդհանրապես: Դրա համար, բացասելով տաղանդի ուժը ներկա դեպքում, առնվազն պիտի հարազատ զավակը ծնված լինել տպրած երկրի: Երևի միայն ժամանակը, այն էլ տասնամյակների կյանքը, հայ սահմանափակ, նեղ շրջաններից դուրս գալով, օտար շրջապատ մուտք գործելը, ինքզինք: Համահավասար քաղաքացի դալը (ոչ միայն անձնագրով) ապրված երկրի մի օղակը դարձած լինելու զգացումը, վերջիվերջո կյանքը սեփական քո սահմանափակ կարելիություններով հայ ազգային կուսակցություններից դուրս նաև դիտելու կարողությունը, եթե կուսակցական ես, կարող էին ինչ որ ուղի հարթել այդ քուրթը լավապես ըմբոսնելու, ապրելով, մերվելով մեծ կյանքին, սեփական այրումով հասկանալու համար իրերի, նշված ազատությունների ու դեմոկրատիայի խորքը: Մանավանդ, նրանց ներքին մեխանիզմի զսպանակների բազմաքնույթ աշխատանքը: Շահնուր, Զարդարյան, Որբունի, Միքայելյան և այլք, առաջին տասնամյակների սփյուռքահայ վեպում և դրանից հետո էլ առհասարակ բոլոր տասնամյակներում, կապիտալի աշխարհը դիտեցին իրենց նեղ շրջանակի լուսամուտներից, այսինքն սեփական տան պատուհաններից նայեցին դուրս կյանքին: Նրանց մեծ մասը, չասելու համար բոլորն էլ, գրեթե կտրված էին այդ տարիներին Եվրոպան և ԱՄՆ-ը ալեկոծող միջազգային մեծ շարժումներից, հեռու էին բանվորական մակընթացություններից և տեղատվություններ-

րից: Եղան իհարկե նաև հարգելի բացառություններ, բայց այդ դեպքում էլ դավաճանեց երևի գրական տաղանդը և կարճատև կյանքը, որ վիճակվեց նրանցից մեկ-երկուսին: Մինչդեռ երևի հարկ էր դրսից, մեծ աշխարհից նայել իր տան ներքինին, ներքին փոքր աշխարհին: Որովհետև ավերի լծակները և նրա ղեկավարները, ավյալ այս կամ այն աշխարհի հորիզոնները, նրանց սկզբունքն ու բարոյական ըմբռնումները դրսից, մեծ աշխարհից էին թափանցում ներս, սեփական «տան» ու «տնտեսության» մեջ: Դրանից էլ, քիչ բացառություններով, սփյուռքահայ գրականության կտրվածությունը, նրան շրջապատող մեծ աշխարհից: Մեծ աշխարհի գրքային պատկերացումը, որ տիրող դարձավ ամենաշատ, քաղված այդ աշխարհի ստեղծված գրականությունից, այլ ոչ թե ստացված սեփական փորձից: Այստեղից Ֆրանսիայի բացակայությունը՝ ֆրանսահայ, ամերիկյան աշխարհի բացակայությունը՝ ամերիկյան կյանքը արտացոլող սփյուռքահայ գրականությունից: Վերջիվերջո, ամենատաղանդավոր վեպերից մեկում՝ «Նահանջ»-ում գործող մաղամ ժաննը (Նենեթ) կամ նույնիսկ Լեսքյուրը և մյուսները, լինելով ֆրանսիացի, մեկը զոհ, մյուսը փոքր լծակիցը կապիտալիստական Ֆրանսիայի, երբեք խորհրդանշական իսկ չէին ժամանակաշրջանի ամբողջ ֆրանսիական, իսկական ֆրանսիական կյանքի ու նրա ժամանակահատվածի պատմության համար: Երևի շատ-շատ, ֆրանսիական կյանքի հետին օղակներից մեկի կամ մյուսի մասնիկներն էին ընկած «սեփական տան» մեջ, դիտված այդ տան լուսամուտներից: Բայց այժմ ուրախալի է հաստատել, որ 70-ական թթ. վեպում, վերջապես հաղթահարվել ու իրագործվել է և նման թեմայի ու միտման թռիչք: Իհարկե, Սթայնբեք չի հայտնվել, բայց թերահավատությունը նման միտման իրագործելի լինելու նկատմամբ, տարակույսը... հաղթահարվել է: ԱՄՆ-ի Լոս Անջելոս քաղաքում լույս է տեսել Անդրանիկ Անդրեասյանի՝ «Երկար գիշերին մեջեն» վեպը, նույնպես ծավալուն մի ստեղծագործություն, որ թեպետ գեղարվեստական համեստ կարելիություններով, ուշագրավ առավելապես որպես քաղաքական-հրապարակախոսական ստեղծագործություն, նշանավորում է նույնպես որակական ձեռքբերում՝ սփյուռքահայ վեպում և փաստում է մի ճշմարտություն, որ ինչքան խոշոր թեմատիկ կարելիություններ

կան սփյուռքահայ պրականության համար ոչ միայն իր վեր-
ժանած այս կամ այն ժամանակաշրջանի սեփական կյանքի
հայելին դառնալու, այլև լինելու հայելին, որոշ ժամանա-
կաշրջանների, աշխարհագրական որոշ տարածությունների
համապարփակ պատմության: Իսկ մեծ գրականության դերը
հենց դրա մեջ է:

Այդ բոլորի արդյունքն է «Երկար գիշերին մեջեն» վեպը,
որտեղ պատկերվում է պատմական որոշ մի ժամանակա-
հատվածի, մակարտիզմով բնորոշվող շրջանը: Շրջան, որ-
տեղ վխտում էին «լրտես ու մատնիչ առնետներ», ամեն տեղ՝
իրարու դեմ, որտեղ գործում էր «Մերակույտին քննիչ հանձ-
նախումբը», որ «սարսափն էր մարդկայնորեն մտածող մտա-
վորականության», որտեղ գործող ոստիկանին ու հարցաքննի-
չին անգամ թվում էր թե՛ «մայր մտնող արևին ցոլքերը
կարծես լերգացած արյունով ողողեր էին դիմացի շենքին պա-
տուհանները»: Շրջան, որտեղ «լրտեսությամբ, դավով, մատ-
նությամբ, ստորությամբ բարձրանալու ուղին» տանում էր
մինչև... «Սպիտակ տուն»⁴: Եվ այս բոլորը՝ իբր կանխելու
համար շինծու կոմունիստական քայքայիչ գաղափարներ տա-
րածողներին և «կարմիր լրտեսներին», այսինքն՝ նրա իսկ հո-
րինած մտացածին՝ «Սովետական վտանգը»:

Ասացինք, որ «Երկար գիշերին մեջեն» վեպը պատկերում
է մակարտիզմով բնորոշվող ամերիկյան կյանքի ու քաղա-
քական բարքերի որոշ մի ժամանակաշրջան: Բայց մի՞թե որոշ
մի ժամանակաշրջան, երբ դրանից, այդ ժամանակաշրջանից
անց, այսօր, հենց այս օրերին, ԱՄՆ-ում նույնն է դրությու-
նը և բնութագրելով «Միացյալ Նահանգներու ծերակույտեն
ներս ստեղծված Ապահովության և Ահաբեկության ենթա-
հանձնաժողովին գործունեությունները, ամերիկյան մամուլին
կատարված հայտարարությամբ, «Քաղաքացիական Ազա-
տությանը Ամերիկյան Միության» ներկայացուցիչ Զ. Բեր-
ման կը հաստատի թե ասիկա մակարտիզմն է»⁵: Խոսքը,
պատումը ուրեմն կապիտալիստական Ամերիկայի, այդ «դե-

⁴ Անգրանիկ Անդրեասյան, Երկար՝ գիշերին մեջեն, Լոս Անջելոս,
1974, էջ 150, 98, 102, 194:

⁵ «Աշխարհ» շաբաթաթերթ, Դեռ, Մակարտիզմի ուղվականը, Փարիզ,
13 հունիսի, 1981, № 1187:

մոկրատական ու ազատ հասարակարգի» միջնաբերդի իսկության, նրա ներքին ու արտաքին քաղաքականությունը տնօրինող լծակների մասին է ընդհանրապես: Լծակներ, որոնք նայած ժամանակաշրջաններին կամ թաքնվում ու գործում են կուլիսներում, կամ բացահայտորեն բարձրանում են բեմ, ինչպես վեպում նկարագրված, համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո ընկած ժամանակահատվածում, սառը պատերազմի տարիներին, նաև այժմ:

Կապիտալիստական հասարակարգի որոշ ներքին՝ մարդկային բարոյա-հոգեբանական շերտերի առավել խորացմանն ու բացահայտմանը միտեցին նաև այլ ստեղծագործություններ, բայց արդեն, կրկին անցնելով հին, տրորված ճանապարհներից: 70-ական թթ. նման ստեղծագործություն հանդիսացավ Զ. Որբունու «Ասֆալտը»: Վեպ, որ միտում է ցույց տալ թե նման աշխարհում մարդ էակը ինչպիսի՞ ծայրահեղ անկումներ կարող է ունենալ և՛ ընտանեկան, և՛ ընկերական ոլորտներում ու ապականվել մարդկային ամենագեղեցիկ զգացմունքներից մեկի՝ սիրո երջանիկ տվյալտանքն ապրելիս՝ սերը շփոթելով սեռի և սեռական սանձարձակությունների հետ:

Այլասերման սանդղամատերը «Ասֆալտ»-ում, սահմաններ չեն ճանաչում, ստանում են այնպիսի համեմատություններ, որ խորթ են հայ գրականության և անցյալի, և ամենամոտ՝ արևմտահայ ավանդներին: Ինչքան էլ ջանք թափվի ցույց տալ, թե կա նաև «սեռային իմաստասիրություն» կոչված հասկացություն, որ «պետք չէ հենվի միայն սերնդագործության վրա, այլ հարկ է պատճառաբանվի այլ թաքուն աղդակներով» ու այդ փնտրուտքը նաև... «ուսյալ քննադատին պարտականությունն է»⁶, չեն արդարանում ոչ թե նրա հումար, որ հնարովի են, այլ նրա համար, որ պեսոյի խնայվի սփյուռքահայ գրականությունից այդ, այսպես ասած, «սեռային իմաստասիրությունը», որի կրողները, այս անգամ էլ կրկին ֆրանսուհիներն են: Ֆրանսուհիներ, որոնք, լինելով զոհեր, քշում են իրենց հորձանուտի մեջ նաև արդեն ինչ-որ տեղ կյանքի պայքարում գրեթե պարտված հայ աղամարդ

6 Զարեհ Որբունի, Ասֆալտը, Հասարակական մի տեղ, Ստամբուլ, Մարմարա հրատարակություն, 1972:

«հերոսներին»։ Ահա մի միտում, որ հարկ է անցնող շորստասնամյակներում վաղուց հաղթահարված լինելու։ Բայց, այնուամենայնիվ, լուրջ վերապահումներով հանդերձ, «Ասֆալտը», այն ստեղծագործություններից է, որ ուժեղ հակակրանք ու ատելություն է ստեղծում հիմնական հասցեատիրոջ՝ կապիտալիստական աշխարհի հասցեին և արգահատանք՝ կամագուրկ դարձված նրա անկամ զոհերի նկատմամբ։ Իսկ այդ արդյունքը նշանակում է յուրովի լուծած լինել, վկայում թեև գոյություն չունեցող գրական հերոսի ու նրա նկատմամբ բնթերցողի հոգում, գրողի համար անհրաժեշտ, սիրո ու համակրանքի ստեղծման պրոբլեմը։ Դրական հերոս, որ «Ասֆալտը» փակելուց հետո պիտի ձգտել փնտրել դրսում։ Դրսում, որի առաջինը հինց հեղինակն է, Ջարեհ Որբունին՝ վկայում «Մինաս Երազյանը», եթե ընդունենք, որ մութի ու մռայլի նման վարպետ պատկերումը արդյունք է այն պատկերողի հոգում առկա լույսի, մշտական լույսի տենչ ու ձգտման։ Վկայը այդ իմաստով էլ ձևաբերում է արդեն սփյուռքահայ գրականության մեջ նկատելի քանակ ստացած ստեղծագործությունների շարքում, առանց, իհարկե, առկա որակի վրա որևէ նորություն ավելացնելու։ Դեռևս այդ «Նորությունը» ուղենալով ի հայտ բերել վկայի արտաքին, ոճային առանձնահատկություններում։ Առանձնահատկություն, որ արդեն ոչ թե ձևաբերում էր սփյուռքահայ գրականության մեջ, այլ ձևաբեր բերվել արևմտյան և նրան նախորդած ամերիկյան գրականության, արդեն հնացած ոճային «նորարարություններից»։ Այդ «նորարարությունը» կոչվում էր դեպքերը գիտակցական հոսքի պատկերման կամ մարդու ենթագիտակցական, ստորջրյա ընթացքի միջից բացահայտելու, նկարագրելու գրականություն, ըստ Ջ. Որբունու, որպես իբր ավելի բնական ու բանական գրելաձև։

20-ական թթ. սփյուռքահայ վկայը աչքի ընկավ նաև կապիտալիստական ներքին՝ տնտեսական և արտաքին՝ ազդային-քաղաքական հակասությունների և այս վերջինների պատճառած լիբանանյան պատերազմի և դրա հետևանքով էլ ազդային փոքրամասնությունների մեկի՝ լիբանանահայ գաղութին պարտադրված ողբերգության պատկերման թեմաներով և նշված հակասությունների բացահայտման միտումներով, թեպետ պիտի անմիջապես ասել, որ 1975-ին պայթած ներ-

քաղաքական պատերազմը, որ մինչև օրս էլ տաք ու հրաբուխ ընթացքի մեջ է, դժվար հաղթահարելի թեմա է, հենց դեպքերն ու նրանց իսկական խորքը սառնասրտորեն դիտել կարենալու համար: Բայց և այնպես նրա անմիջական մասնակից և դեպքերի ընթացքին մոտից կամ հեռվից ներկա պահանքները գրողների կողմից արվել են փորձեր, որոնցից էթն ոչ յուրաքանչյուրը առանձին, այլ ամբողջը միացրած, կարելի է դիտել որպես ամբողջական մի վեպ, լիբանանյան ներքաղաքական պատերազմի անցնող տարիների մասին:

Ժամանակագրական կարգով այդ ստեղծագործություններից երեքը հաջորդել են իրար. Վեհանուշ Թեքյանի «Ճեղքված մանրանկար», Բեյրութ, 1977, Գառնիկ Աղդարյան, «Սև և կարմիր», Բեյրութ, 1978, Արամ Սեփեթճյան, «Ողջակել», Բեյրութ, 1979:

Քննարկված երկերը ցույց են տալիս, որ սփյուռքահայ ժամանակակից վեպը հիմնականում իր ճնշող մեծամասնությամբ ուղղվել է զաղութների քաղաքական-բարոյական կյանքի, նրա պլիսալոբ պատմական վերլուծությունների վարպետան մեկնարանման ուղղությամբ: Ուղղություն, որի վերջին նշանակալի ակորդը հանդիսացավ Անդրանիկ Մսուրկյանի՝ «Վերջին անմեղը» վեպը (Բեյրութ, 1980): Այստեղ սփյուռքահայ կյանքի ոչ անկարևոր, կարելի է ասել՝ նրա անցյալ վաթսուհամսյա կյանքում փոթորկոտ ու անհանգստացնող քաղաքական դեպքերի, հաճախ արյունալի, լեզբայրասպան ընդհարումների պատճառ հանդիսացած գլխավոր կուսակցությունների մեկի՝ դաշնակցական կուսակցության մերկացումն է, նրա գործունեության ժխտական երևանների վաղերական բացահայտմամբ, նրա անցած ուղու հաշվահարդարային միտումով: Վեպ, որ վերջապես առավել ակնառու է դարձնում այն փրկարար առաքելությունը, որ ունեցան դաշնակցության հակադրվող հայրենասիրական առողջ դիրք ու կեցվածք ունեցող կուսակցությունները, հենց թեկուզ նրա դեմ իրենց արի ու անզիջող դիրքորոշումով, որ ուղի հարթեց սփյուռքահայ հոծ ու ջախջախիչ զանգվածների համար, ամենակենսական՝ դեպի հայրենիքը, նրա հողն ու պետականությունը դիրքորոշման մեջ: Վերջապես, բոլոր քննարկված ստեղծագործություններում միտումը հենց պայքարն է հանուն լույսի, հանուն ընկերային ու քաղաքական բարոյականության, ընդդեմ այն եղծա-

նողները ու խաթարողները, լինեն նրանք կապիտալիստական աշխարհի մեծ, թե նրանց լծակից դարձած փոքր, սեփական, որպես աղգային՝ սփյուռքահայության գլխին փաթաթված ժխտական ուժեր:

Ափսոսալին միայն այն է, որ ինչպես Ա. Անդրեասյանի, նույնպես և Ա. Ծառուկյանի վեպը մնացել է փաստավաճկա-րագրական-հրապարակախոսական վեպի ժանրի մակարդա-կին: Իհարկե, գովելի, բայց գեղարվեստական գրականու-թյան առումով՝ խոցելի: Մի պակաս, որ ինչ-որ շափով ուզում է լրացնել հենց ինքը՝ Ա. Ծառուկյանը, իր նույն ժամանա-կաշրջանում լույս ընծայած «Երազային Հալեպը» վեպով:

«Երազային Հալեպը» հեղինակի 50-ական թթ. հրատարա-կած «Մանկություն շունեցող մարդիկ» ստեղծագործության հետ, որը վերահրատարակվեց «Հայաստան» հրատարակչու-թյան կողմից և հետագայում նաև Մոսկվայում, ուսերին, կարելի է ասել Ա. Ծառուկյանի ապրած մոտավոր 70-ամյա կյանքի հուշագրությունն է: Ինքնակենսագրական հիմքի վրա «Հիշատակի փշրանքներ, որոնցմե յուրաքանչյուրը կյանքիս մեկ դրվագն է. անձի մը կամ անցքի մը հետ կապված»։ Այդպես էլ, վեպի այն մասերը, որտեղ պատկերվում են հե-ղինակի կյանքի դրվագները կամ նրա ֆոնի վրա, վեր են հանվում «անձի կամ անցքի մը» հետ կապված հիշա-տակները. այդ անցքերի ու անձերի պատկերումը վեպին տալիս են կրկին առավել ակնարկային, հրապարակախոսա-յին բնույթ: Եվ այս նրա համար, որ ինչպես «Վերջին ան-մեղ»-ում, «Երազային Հալեպ»-ի մեջ ևս Ծառուկյանը ուզում է այս վերջինների անձիմեջ, կամ նրանց անձերով հատկա-նշվող գեպերին իր մեկնարանությունները տալ, ժխտել կամ հաստատել ինչ-որ բան, հանդես գալ ոչ միայն ինքնակենսա-գրությամբ, այլև դառնալ այս վերջինների, նրանց որոշ տա-րիների կյանքի կենսագրողը: Իսկ նման պարտքը, այդ պարտ-քի նկատմամբ ճշմարիտ ու ճշմարտացի դիրքերից մեկնելու միտումը, կատարվում է գեղարվեստական որակի հաշվին: Այնուամենայնիվ՝ ստեղծագործությունը աչքի է ընկնում նաև գեղարվեստական որակով և այս ոչ քիչ էջերում, երբ հեղի-նակը այդ հուշագրության «Հիշատակի փշրանքներ» վերց-նում է իր սեփական կյանքից. չձգտելով ինչ-որ բանի մերտ-

ման կամ հաստատման, պարզապես պատմելու համար այն, ինչ իր անցյալինն է եղել և առնչվել է նաև իր անցյալին:

Նման էջերի անմոռանալի հերոսներ են, նախ, ինքը՝ հեղինակը, իր մանկությունը ու պատանեկությունը, այդ տարիներին իր տեսած, լսած ու զգացածով, նաև այն երազային ֆոնով, որ Հալեպ քաղաքինն է, նրա մայթերինն ու փողոցներինը, նրա ցերեկ ու գիշերներինը մանավանդ: Երկրորդ զլխավոր ու առավել անմոռանալին՝ մայրն է հեղինակի, իր ծանր անցյալով ու ներկայով, իր հայ կնոջ արժանապատվությամբ, անբանաձևելի ոգով ու ղոհաբերությամբ, նաև «Միհրան էֆենտին» է, «Վահան քեռին», «Անապատը իր խորհուրդներով» և այլն, և այլն: Այսինքն՝ բոլոր նրանք, ովքեր դուրս են ընկած քաղաքական լուսարձակներից կամ քաղաքական պատկանելիությամբ չէ, որ ամբողջացվում են որպես կերպարներ: Պարզապես հետաքրքիր են, հուզիչ, ցցուն ու լուսավոր կերպարներ գրականության համար:

Եզրակացություններ կան վկայում, որոնք գաղութների կյանքին անտեղյակ ընթերցողի համար կարող են թվալ սովորական ճշմարտություններ, բայց իրականում ձեռք են բերվել դժվարին, կարելի է ասել՝ ծանր փորձությունների և փորձառությունների գնով և դրանք ևս գրքի կարևորագույն արժանիքներից են: Ահա այդպիսին. «Ինչ որ մի անգամ ևս կփաստե, թե կուսակցական—խաժակ (իմա՝ դաշնակցական—Գ. Ս.) ըլլալը պայման չէ իր ժողովուրդին օգտակարը ըլլալու համար, և ոչ ալ բողոքական-Մեկանթոն մնալը արգելք՝ լավ հայ ըլլալու»⁷:

Այդ սովորական նախադասությունների խորքին չկարենալ հասու լինելը, տասնամյակներ ամբողջ սփյուռքահայ կյանքում դաժան կեցվածքի ու դատաւճիւնների և դրանից ծնված սփյուռքահայ կյանքի հատուկ դառը դժբախտությունների և թյուրիմացությունների ակն է հանդիսացել... Ա. Ծառուկյանը ինչ-որ տեղ միտում է նաև անսովոր սովորականի փաստարկմանը, և այս՝ ամենափաստահելի ճանապարհով, կյանքի սեփական փորձ ու փորձառությունների ուղիով: Ուղի, որ չափից դուրս գունեղ ու անհանդարտ լինելով, եղել է նաև հարուստ, այդ ուղին խաչաձևող դեպք ու դեմքերի խայտաբղե-

7 Ա. Ծառուկյան, Երազային Հալեպը, Բեյրութ, 1980, էջ 58:

տությամբ: Բայց, մանավանդ, հեղինակի իսկ հոգեկան կյանքի շուայլ, պերճ ու բարդ բովանդակությամբ:

Հուշագրական, սեփական կյանքի անցած երկար, ծանր ու դառը ուղու վրա նկատված հետադարձ հայացք նշանավորող ստեղծագործություններ են նաև մի այլ տաղանդավոր բանաստեղծ ու արձակագրի՝ Մուշեղ Իշխանի երկու վեպերը՝ «Մնաս բարով, մանկություն» (Բեյրութ, 1974) և «Սպասում» (Բեյրութ, 1976): Այս ստեղծագործություններից վերջինը, ծավալով ոչ այնքան էլ մեծ, աչքի է ընկնում ասելիքի և ձևի միաձուլ ամբողջականությամբ: Թեպետ այստեղ էլ, հարկ է ասել, առավել նպաստավորողը լինում է վեպի երեք ենթաբաժանումներից (վիպակներից)՝ Ա. Սպասում սիրո, Բ. Սպասում փառքի, Գ. Սպասում բախտի, առաջին, առավելաբար ծավալուն մասը:

Ինչ խոսք, Մուշեղ Իշխանը իր ասելիքի նպատակադրումով նորություն չի բերում հայ գրականությանը: Ընդհակառակը, երեք վիպակներով հյուսված վեպը, կրկնում է վաղուց մաշված մի իրականություն, որ երազող մարդը, այսպիսին, իրականում կամ փորձում է ապրել երազայինի, իդեալի ոլորտներում, հաճախ կամ գրեթե միշտ դատապարտված է դառը հուսախաբության, բախվելով կյանքի իրապաշտությանը: Որ երազն ու երազայինը՝ մասնավորապես սիրո հարցում, դժվար գտանելի է, կամ երևի՝ անգտանելի և նման երազը երբեք չի երաշխավորում երջանկություն: Ինչպես երևում է Իշխանի միտումը երազի ու իրականության պայքարում երազի պարտության ստորագծումներով, նույնիսկ մաշված, չարշարված թեմա է, ոչ միայն հայ, այլ առհասարակ գրականությունների պատմության մեջ: Այս հարցում նոր խոսք ասել գրեթե շատ է դժվար: Բայց ի՞նչ է նշանակում նոր խոսք ասել, այն էլ մարդկության հետ ծընված, նրա հետ «չարշարված» սիրո հարցում: Մի՞թե ավելորդ չէ նման հարցադրումը: Իհարկե, ավելորդ է իսկ եթե ավելորդ է, ուրեմն ինչո՞ւ է նման թեման, նման միտումը մի անգամ ևս կարեորվում հեղինակի կողմից: Նորը այս դեպքում նյութը մատուցելու այն ձևի մեջ է, որ հարկ է առնչվի ոչ թե հիմքի, այլ հիմքը մատուցող, այդ հիմքը իր հոգու, սեփական հոգու միջով անցկացնող մարդու, հին ու մաշված թվացող, բայց յուրաքանչյուր մարդկային հոգու ու նրա սպ-

լած ժամանակի հետ վերանորոգվող ղզացմունքների բացահայտման աշխատանքի մեջ: Այդ վերանորոգվող ղզացմունքների իրապաշտ, սառը դատումների աշխատանքի մեջ, որ երևի միշտ էլ լինելով հենց դատման ժամանակաշրջանի՝ նորի արդյունքը, փրկում է թեմայի հավերժականությունը հնանալուց և նրան պարզեցում է հավերժորեն նոր մնալու եղակի հատկանիշ:

Իշխանը XX դարի վերջի բառորդի «Ռոմեոն» է, այն էլ կապիտալիստական հարաբերությունների ամենաաղավաղված մի միջավայրում, չափից դուրս նյութականացած մի շրջապատում, որտեղ երազը, ծիծաղելի լինելուց բացի, ոչ մի գին չունի: Հերոս, որ հենց նման միջավայրում համառում է մնալ երազի մարդը, որ չի կարողանում դեռևս կյանքի գորշ ու մռայլ. նյութի չոր իրականությունը զանազանել երազի իր աշխարհից և այս՝ հակառակ «իր ստացած վերքերուն վավերականությունը»: Առեղծվածը այդ ամենի մեջ «արտաքինի տակ թաքնված հոգիս է...»: Ահա հենց այդ հոգին էլ, քսաներորդ դարի վերջին բառորդի այդ հայ մարդու հոգին էլ, նրաներին իրապաշտ դրսևորումներով այն լույսի ու հույսի շողն է, որ շարձարված ու հնացած թեմային տալիս է նոր միտում, նոր նպատակադրում՝ հաստատելու մի անգամ ևս, որ «Գեղեցկությունը, ինչ ձևի տակ էլ ներկայանա, երբ անխարդախ է, ամենեն անդիմադրելի ուժն է այս աշխարհիս»⁸:

Վկայի երկրորդ՝ «Սպասում փառքի» և երրորդ՝ «Սպասում բախտի» լնթագլուխները չունեն, դժբախտաբար, առաջինի և՛ կառուցվածքի, և՛ խոսքի ուժգնությունը, բայց և այնպես լրացնում են հիմնական միտման այլ երեսները, հաստատելով նույնպես հին, բայց միշտ նոր այն ճշմարտությունը, որ երազող, համեստ, աղքատ ու շարքային, սովորական մարդկանց համար կապիտալիստական աշխարհում ինչպես սիրո, ալնպես էլ մանավանդ՝ փառքի ու բախտի կարելիությունները և հույսի ճակատագրային դռները փակ են միշտ, և խաբեկանք են դրանց ձգտելու համար արված զիջումներն ու զոհաբերությունները: Եվ ի՞նչ մնում է մի բան՝ դաժան, բայց և այնպես ձրի երազի ուղին է, ի՞նչ անգուր ևս կյանքի շոշափելի իրակա-

8 Մ. Խլխան, Սպասում, Բեյրութ, 1976, Սպասում սիրո, էջ 70:

նույնպե՛ս գոհանալու ներքին կարելիություններից և չես կարող հրաժարվել աչք խաբող երազներից:

Ամփոփելով 70-ական թթ. սփյուռքահայ վեպի մասին մեր ասելիքը, հարկ է ավելացնել, որ այդ տարիներին լույս ընծայվեցին նաև այնպիսի սակավագործություններ, որոնք վերաբերում էին դեռևս այդ գրականության բոլոր ժամանակաշրջաններին և միտում էին նոր հավելումներ բերել նշված գրականության «կարոտի» թևին, վավերագրողը դառնալ, «կարոտի գրականության» հիմքն ու պատճառը հանդիսացած դաժան կոլեկտիվների, պատմության մեջ առաջին՝ հայկական գեներացիի: Այս վերջինի յուրօրինակ մի անդրադարձն է ամերիկահայ տաղանդավոր մի արձակագրի՝ Արամ Հայկազի՝ «Չորս տարի Քյուրդիստանի լեռներում մեջ» վեպը, որ կրկին լույս է ընծայվել Բեյրութում (1972) և երկրորդը, թեմայի առավել համապարփակ նվաճումը հանդիսացող՝ Հակոբ Ասատուրյանի, նույնպես ամերիկահայ մի հեղինակի, «Հովակիմի թոռները» վեպը: Համապարփակ, այն իմաստով, ուր վեպը միտում է թեման անցյալից մինչև մեր օրերը ընդգրկել հստակ նպատակադրումով, սկսելով նրա հին, բազմ օրերից, նրա, այսպես ասած, «կարոտի գրականությանը» տրված տուրքից, անցնելու համար արյունոտ տարիների նկարագրությանը, որպեսզի վերջապես հանգրվանի հին կարոտի նոր տեսք ստացած երևին՝ այսօրվա իրականությանը: Վաթսուհամյա այդ ժամանակաշրջանը վեր հանելով իր ամենաբնորոշ կողմերով, սկզբ, բայց տիպական երևանքով, իր անկումներով ու վերելքներով, պարտություններով, բայց էականը՝ հաղթանակներով նաև... Բայց ինչ որ առաջնայինն է, ինչպես շեշտեցինք, այդ բոլորի մեջ գրականության համար կենսականորեն կարևորը՝ հայ ժողովրդի ֆիզիկական բնաջնջման կողքին, նաև նրա հոգեկան խաշկության վերհանումով, նրա սփյուռքյան ողբերգությանը հակադրված նաև նրա հարության, «համբարձման կրակի»-ով:

Հ. Ասատուրյանի՝ «Հովակիմի թոռները» վեպը, իր մեջ խտացնում է եռակի արժանիքներ: Առաջին, վեպում իրապաշտ գծերով պատկերված է անցյալի գյուղը, այնպես ինչպես իրադրծվել էր ատենին՝ «կարոտի», սփյուռքահայ գրականության հիմնական միտումներից մեկի մեջ: Վեպի այդ գլուխները հավելում են նշված գրականությունը: Երկրորդ՝

զուսպ ու շոշափելի իրապաշտությամբ է տրվել անտպառն ու իր ողբերգությունը, այդ ողբերգության ահագնությունը մարդկային հոգիներում, որոնք, ինչ խոսք, նախ ուզում են ապրել, բայց եթե վճռված է մեռնել, գոնե մեռնել... «հայ մնալով»:

Երրորդ. վեպը լինելով նույնպես ինքնակենսագրական, իր մեջ խտացնում է նաև նորը, հայ ժողովրդի պատմության այն աննախընթաց նորը՝ որ Սովետական Հայաստանն է: Հեղինակի՝ «Հովակիմի թոռներից» մեկի գլխավորի քայլերը անցնում են նաև հայրենի փողոց ու պողոտաներով, մտորում անցյալից ներկա ձգվող վաթսուամյա այդ ճանապարհի մասին: Եվ այդ մտորումների եղրակացությունը այն է, որ այդ նորի մեջ է հայ ժողովրդի հաղթանակը, նրա վրեժի, յուրօրինակ վրեժի հագեցումը՝ դաժան պատմությունից:

Եզված երկու վեպերը և նրանց հեղինակները՝ Արամ Հայկազն ու Հակոբ Ասատուրյանը, նաև գեղարվեստական որակի երկու ներկայացուցիչներն են սփյուռքահայ դրականության մեջ, արդեն բացակա այն մեծերի կողքին, ովքեր կոչվեցին Վազգեն Շուշանյան, Հակոբ Մեծուրի, Համաստեղ: Կարոտի այն գրականության, որի պատճառն էր եղևոնը, և որի նաև արդյունքը հանդիսացավ: Սփյուռքահայ վեպում այդ ստեղծագործությունները, ո՞վ կարող է պնդել, որ նաև «կարապի երգեր» չեն: Կարապի երգեր, որ, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ էին, որ գրվեին, որպեսզի նախապատրաստին այն գալիք սառնասիրտ Հովակիմի ծոռներին արգեն գրելու «Մուսա լեռան քառասուն օրերը» հայ հեղինակի՝ անուն աղգանունով: Զե՞ որ ներկան առավել լավ գնահատելու համար, այն իսկապես արժեվորել կարենալու համար անցյալը երբեք պետք չէ մոռանալ... Եվ դա ի՞նչ անցյալ է դեռևս, երբ մի դար էլ դեռ չի անցել մղձավանջային այդ «անցյալ» կոչվածից: Վաթսուն տարի, չէ՞ որ դա շատ քիչ, փոքր ժամանակաշրջան է պատմության համար: Եվ նրա վերքը՝ սփյուռքը, կա դեռևս...



Աղգային առանձին գրականությունների պահատման փորձ անելիս, մեկնել միայն առկա տեսություններից ու չափանիշներից, առանց հաշվի առնելու խնդրո առարկա դրականու-

Յայն առանձին ժամանակաշրջանների սեփական պրոբլեմները, առավել ևս, նրան հատուկ քաղաքական ու ընկերային հնարավորությունների գործոնները, մի խոսքով առանձնահատկությունները, կարող է թյուր հզրակացությունների մղել հետադուտողին:

Եթե հարցը այդպիսին է ազգային առանձին գրականությունների գնահատման խնդրում, ուրեմն ի՞նչ ասել նրանց համար, թեպետ այդպիսիք քիչ են, եթե ոչ հզակի, ուլքեր պատկանելով հանդերձ տվյալ հավաքականության, պարտադրվել են ապրել սփռված աշխարհով մեկ, դառնալ առկա մի ազգի բզկտված բեկորներ, հեռու իրենց իսկ պատկանած երբեմնի հիմք ու հողից ու ընթացք տալ մի գրականության, որ լինելով հզակի երեույթ պատմության մեջ, կոչվել է՝ սփյուռքահայ գրականություն:

Գրականություն, որ ծնվելով ու հասակ առնելով աշխարհագրական, քաղաքական տարբեր հորիզոնականներում, այնուամենայնիվ իրավունք է նվաճել, մի ընդհանուր տարազի տակ, առանձին միավոր որպես՝ սփյուռքահայ կոչվելու: Եվ այս, առաջին հերթին նաև նրա համար, որովհետև իր ծնրնդյան օրից հակառակ մասնատվածության չի կորցրել իր ինքնեկ դիմագիծը, յուրահատկությունը և ամենաէականը՝ ներքին հոգեկան միասնականությունը, որ ընդհանուր առմամբ քնորոշվում է միտումների ընդհանրությամբ և այդ միտումների մեջ հիմքայինը, նրա ալֆան ու օմեգան հանդիսացող ազգապահպանման նկատմամբ ի հայտ բերված միասնական նպատակաուղղվածությամբ: Չհաշված հայոց լեզու կոչվող այն ղենքը, որ դարձել է հոգեկան միասնականության և նպատակաուղղվածության, սեփական դիմագիծի մի այլ հիմնարար ու որոշիչ հայտարար:

Այսօր բոլորի համար պարզ է, որ սփյուռքահայ գրականությունը սկսեց կազմավորվել, որպես շարունակություն արևմտահայ գրականության, հենց այս վերջինի տանուլ տված ազգային գոյության պայմաններում, կորցրած հող ու հայրենիք, դիմագիծ ու անձնագիր: Մի խոսքով՝ Մնացորդաց կոչվող արևմտահայ բեկորների և նոր հասակ առնող անապատի սերունդների զարմանալի հանդգնության ու սրբազան խննթության որպես արգասիք: Թվում էր, որ աշխարհով մեկ ցիրուցան արված, տնտեսական ու բարոյական հիմքերից

դրկված, շվար ու շփոթ խլյակ-բեկորներից սպասել մի գրականություն, որ ունենար սեփական ազգային դիմագիծ, առավել ևս՝ համամարդկային հնչեղություն, պարզապես ուտուպիա է:

Տրամաբանությունն ասում է, որ հարկավոր էին որոշ տասնամյակներ, հոգեբանական կայուն ազդակների վերածաղկում, վերջապես նյութական, տնտեսական գործոնների բարելավում, օտար միջավայրերի և լեզուների յուրացում, որպեսզի արդարացվեին ոչ միայն նրա գոյության, այլ նաև որակի ու որակավորման հարցերը: Այսինքն՝ նրա զուրս գալը մեծ մայրուղի:

Տրամաբանությունը այդպես էր ասում, և դա ճիշտ էր... տրամաբանորեն: Բայց մոռացության էր տրվում... գրականության տրամաբանությունը: Այն տրամաբանությունը, որ համիդյան բռնապետության ամենամռայլ տարիներին ծնեց Միսաք Մեծարենց, այդ «հիվանդ, հանճարեղ պատանուն», իսկ արեւելյան կողմում՝ Եվրշե Չարենց, երբ՝ «արյուն էր աշխարհում, եղեռն ու կոհիլ»:

Իսկ այսօր պարզ է արդեն, որ ինչքան մռայլ էին գրականության համար տրամաբանորեն անհրաժեշտ թվացող ծաղկման ու բարգավաճման ազդակները, ինչքան դաժան՝ քսաներեսնական թվականները, այնքան առատաձեռն էր եղել կյանքը սփյուռքահայ գրականության համար: Եվ դրա աշխարհացալստյովոզ պատճառներից մեկը այն է, երևի հիմնավորը, որ կյանքի այդ մղձավանջային առաջին տասնամյակներին, նյութական ու բարոյական ազդակներից զրկված հայ բազմությունները, թիթեղաշեն հավաքակայաններում, ապրում էին թիկունք-թիկունքի տված, մերձ ու հայավարի, իրենց ողբերգության մեջ ու ողբերգությամբ, պատահելից զրսի աշխարհից: Խրճիթների կողքին զարմանալիորեն, անհավատալիորեն կյանքի կոչելով ոչ միայն մամուլ ու գրականություն, այլ նաև եկեղեցի ու թատրոն, այն էլ կայուն կազմով ու խաղացանկով: Այդպիսին էր, թեկուզ ֆրանսահայ գաղութի իրականության անհերքելի փաստը՝ 20—30-ական թթ.: Այո, առատաձեռն էր եղել կյանքը նաև դրականության և արվեստի նվիրյալների քանակական իմաստով: Քանակ, որ արձակի ու բանաստեղծության, նաև թատերգրության կալվածում, մինչև երկրորդ համաշխարհային պա-

տերազմի սկիզբը, ապահովում էր ավելի քան հարյուր
անուն և նրանց մեջ այնպիսիները, ովքեր իրավամբ արժա-
նացան ոչ միայն սփյուռքահայ, այլ նաև հայ գրականության
դասականներ կոչվելու պատվին: Վահան Թեքեյան, Շահան
Շահնուր, Վաղգեն Շուշանյան, Հակոբ Մնձուրի, Համաստեղ:

Այնուամենայնիվ, դարմանահրաշ նման սկզբից հետո,
հետաքրքիր է հաստատումը այն փաստի, որ ցավ ու հոգսերի
բրոնիական բնույթ ստանալուն զուգընթաց, մեղմացող ու
սպիացող վերք ու վիրավորանքներին ղուգահեռ, երբ սպաս-
վածի նման՝ գաղթօջախներում նյութական ու բարոյական գոր-
ծոնների բարելավում արձանագրվեց, երբ ստեղծվեցին հա-
մեմատաբար հոգեկան կայուն ազդակներ և յուրացվեցին
օտար միջավայրն ու լեզուները, հրապարակ իջան որբությունից
ազատագրված, անապատի սերունդ կոչվելուց ձերբա-
զատվածները, գաղութներում դավաճանեց տրամաբանու-
թյունը: Հայոց լեզվի և գրականության նկատմամբ գործա-
դրվող ճիգերը դարձան ընդդեմ և փաստեցին շահնուրյան վե-
պի հերոսներից Սուրենի կանխատեսումը՝ նահանջը լեզվի ու
բարոյականի, գործի ու բանի...: Ստացվեց այնպես, որ այ-
սօր գաղթօջախներում մեր դեմ հառնում է և՛ կյանքում, և՛
գրականության մեջ, բացառապես տխուր, բայց այնուամե-
նայնիվ հույժ կարևոր ու լուրջ մի երևույթ, ազգային հա-
մախմբվածության գիտակցման պակասը, իսկ գրականու-
թյան՝ գնալով օտարագիր դառնալու փաստը: Առաջին տաս-
նամյակների երեք տոկոսի հարաբերության դեմ, այսօր գրե-
թե հիսուն տոկոս և՛ ավելի, մի խոսքով, հայոց լեզվի, որպես
հիմնական հայտարարի՝ նահանջի ակնհայտ իրողությունը,
որ 80-ական թթ. սկզբին Հիլտա Գալֆայանը փաստագրել է
այսպես.

Այս իմ լեզուս է,
Զոր զավակներս կը խոսին դեռ,
Թոռնիկներս կը հասկնան հազիվ
իսկ թոռան թոռներս
— աշխարհաքաղաքի—

Պիտի բարենն հիասքանչ
Ցուցադարաններուն մեջ թանգարաններու
Արեմտյան կողմն աշխարհիս՞:

Նահանջն, իհարկե, գաղթօջախներից մի մասում առավել ակնհայտ ու տեսանելի, մի այլ մասով, դեռևս ներքին ուժերի համառող դիմադրությունը: Բայց, այնուամենայնիվ, նահանջ, որ որոշ գաղութներում խփում է նաև ազգապահպանման հիմքերից հիմնավոր մի երկրորդին, հայ ժողովրդի համար պետականությունից զրկված դարաշրջանների և սփյուռքահայ կյանքի անցնող տասնամյակների համար կրուվան հանդիսացած... հայոց եկեղեցուն, որ հանդիսացել է առավել ազգային, քան՝ կրոնական հաստատություն: Այժմ ԱՄՆ-ում ապրող բանաստեղծ՝ Զարեհ Մելքոնյանն է հաստատել.

Վերավոր թորեր ունի եկեղեցին,
 եվ աղոթքներով կհեռ
 Քահանա մը գիրուկ՝ որ հայու կոկո՞րդ ունի՝
 Ա. դիրբը կերգե անգլերեն՝ մոլորոցով հայկական...»¹⁰:

Բանաստեղծությունը, որ չի կարող դառնա ամսասանքով շփոթեցնել 20-ական թթ. գրված համանուն խորագրով այն մյուս բանաստեղծությունը, որ Մնացորդած սերնդից վահան Թեքեյանինն էր.

Եկեղեցին հայկական ծովուն դիմաց ալեկոծ
 նավահանգիստ մ'է խաղաղ, ցուրտ գիշերին՝ հուր ու բոց,
 Ու տոթակեզ ցերեկին անտառ մըն է ստվերոտ՝

Անցել է ուղիղ մի վաթսունամյակ, ու հիմա տրամաբանության հակառակ է ամեն ինչ.

Վարդապետ մը արդիական
 Որ պապական է պապին ալելի՜
 Անգլերենով կը կմկմա իր քարո՞ղը խեղճուկ...
 Կը դանդաջե եկեղեցի՞ն հայկական
 կդանդաջե եկեղեցի՞ն հայկական
 Ծերունի մը կը նվաղի՝ խունկին օտար հոտեն...»¹¹:

Պարզապես ոչ միայն տխուր է, այլև լրջորեն անհանգրստացնող: Տեղատվության պատճառների մեջ փնտրել նաև սփյուռքահայ կյանքի պնալով խորացող նյութականացման պրոցեսը՝ սխալ չի լինի, իհարկե: Սխալ չի լինի կարծիք նաև,

¹⁰ Զարեհ Մելքոնյան, Եկեղեցին հայկական.— Ազգային մշակույթ, Թիբրոթ, 28 փետրվարի, 1984, № 14:

¹¹ Նույն տեղում:

որ օտար միջավայր ու մշակույթների խոր ազդեցությունը գլխավոր հիմք են հայ դիր ու գրականության նկատմամբ օտարացումի և դրանց դեմարած նաև այն, որ հատկապես վերջին տասնամյակում, 1970-ական թթ., քաղաքական հանրահայտ ազդեցին հաշմեցին մեր որոշ, բայց առավելապես հայարույր գաղթօջախները, գլխավորությամբ Լիբանանի՝ պատճառ հանդիսանալով անհեռանկարային մեծ տեղաշարժերի, զգալիորեն ընդլայնելով ի սփյուռս աշխարհի ցրվածության տարածքները: Այո, այս բոլորը հաշվի առնել սխալ չի լինի, իհարկե: Մի բան, որ ենթադրում է արտաքին ազդեցների պատճառած ներքին փլուզման հետևանքներ, ինչ որ նույնպես իրականություն է: Մի խոսքով՝ Գառնիկ Ադգարյան բանաստեղծի, դեռ մի քսանամյակ առաջ կանխատեսած և և՛ լեռնից ամբողջ մի հիսնամյակ անց հաստատած՝ սփյուռքահայ կյանքը տնտեսանկի, բայց «Մուսա լեռ» դարձնելու անհրաժեշտությունը, որտեղ հարկ է պայքար՝ հանուն լեզվի, կյանքի, այսինքն հանուն՝ ազգապահպանման: «Մուսա լեռ», որակազ դեռևս

Սո՛վ է հաճախ ու երաշտի
Մարախնե՛ր կան բազմահագար,
Սո՛ւթ է, հաճախ ու խավարի
Ջղջիկնե՛ր կան մահազուժկան,
Դասալքման սողոսկումներ կան տակավին,
Եվ վատության թափանցումներ դեռ դավադիր:

Իսկ այս բոլորից այն կողմ «Մուլն է», «Ուրկի կրնան գալ նավերը ողորմության, Կրնան չգալ գուցե բնավ»¹²:

Մի խոսքով պայքար՝ լինել-չլինելու:

Այդ լինել թե չլինելու հարցականների մեջ է առավելապես ամփոփվել արդի սփյուռքահայ գրականության գլխավոր առանձնահատկությունը, որ այսօր սփյուռքահայ արձակը ընդհանրապես, իսկ պոեզիան մասնավորապես՝ տանում է իր ուսերին, բացահայտ լավատես չլինելով հանդերձ, այնուամենայնիվ, պատասխանելով՝ լինե՛լ: Կանգնելով պայքարի կողքին, Մուսա լեռան, նոր այն լեռան վրա, որ լինելով փոխաբերական նմանակը պայքարի ու կովի՝ «Սփյուռք լեռ» է

¹² Գառնիկ Ադգարյան, Մատյան ցավի և հառուցման, Բեյրութ, 1965 թ., էջ 54—55:

կոչվում հիմա. «Ու կը կռվինք մենք շարունակ Սփյուռք լեռան վրա անծայր»: Կհաղթանակի՞ր այդ պայքարը, թե թուները կդառնան աշխարհաքաղաքացիներ ու հայոց լեզվի բառերը կդիտեն «Ցուցադարաններուն մեծ թանգարաններու»: Կլինի՞ր «լինել», թե աւամա զենքերը վայր կդրվեն, չէ՞ որ «Ծովն է Լոտին»: Այո, ծովն է Լոտին, բայց չէ՞ որ այս անգամ՝ ոչ թե ծովն է անորոշին, ինչպես «Մուսա լեռան» պայքարի օրերին, «Այլ հարազատ՝ Ծովն հայրենի»:

Ահա այն անվիճելին, որ հատկապես վերջին տասնամյակներին, եկել է փոխարինելու սփյուռքահայ գրականության ներքին ամբողջունների հետզհետե տեղի տվող դիրքերը, տեղատվության ենթարկելով մակընթացության լավատեսությունը, որ բազմաթիվ կողմերով ավյուռն ու ուժ է տալիս սփյուռքահայ կյանքին ու գրականությանը: Առավել ևս նույնիսկ նրանց, ովքեր սփյուռքում այսօր գրականություն են մուտք գործում՝ լինելով օտարագիր ստեղծագործողներ: Այդ փաստը, թեկուզ նման փաստը, պալիս է հաստատելու, որ «Սփյուռք լեռան» պայքարի խրամատներում կռիվը երկար կտևի և լինել-չլինելու հարցին կտրվի լինե՞լ, անպայման՝ լինե՞լ պատասխանը:

Բայց, լավ է խոսենք փաստերով, նշելով նաև օտարագիր հեղինակների ճնշող քանակը, մայրենի լեզվով ստեղծագործող արձակագիր ու բանաստեղծների կողքին և այս, մասնավորաբար, նկատի ունենալով սփյուռքահայ արդի գրականության պատկերը:

Այսպես վերջին երկու տասնամյակներին, առավելաբար վերջին տասնամյակին, սփյուռքում հասակ են առել, արդեն որոշ վաստակի տեր, առավել ևս անուն վաստակած օտարագիր հետևյալ անունները, առաջին հերթին անգլիագիր հեղինակների ճնշող քանակով՝ Մարջրի Հուսեփյան, Քաթրին Մանուկյան, Միշել Տոնյան, Լիո Համալյան, Ժան Հակոբյան, Սևմուել Գասպար, Հելեն Փիլիպոսյան, Դայանա Տեր-Հովհաննիսյան, Հարութ Բոնդ (Հարութ Բոնդջուկյան), Հենրի Բարրա, Էմմանուել Վարանդյան, Ֆեդ Այվազյան, Բալֆ Արզումանյան, Զարլդ Գրեգորի, Ագրլըջյան, Լոռն Շիրինյան, Վիվիլըն Քյուրբշյան, Լոռն Սրապյան-Հերոլտ, Հովհաննես Փիլիկյան: Իսպանագիր հեղինակներ՝ Արգենտինացու, դեռևս Կուբայում: Ֆրանսա Դուլյումճյան, Ռոզալինա Սիմոնյան, Ալիսիա Կիրակոսյան

(այս վերջինը արդեն ԱՄՆ տեղափոխված և նույնիսկ այժմ, հայագիր դառնալու հեռանկարով— և Դավիթ Զերիսյան: Բուլղարագիր բանաստեղծ ու արձակագրուհի՝ Սևդա Սևան և վերջապես ֆրանսագիրներ՝ 60-ական թթ. համաշխարհային հուշակ ձեռք բերած Վահե Քաշա, Ռուբեն Մելիք, նորեր՝ Վինյի Ժորժ (Զոհրապ Պաղճյան), Ալեք Վարուժ, Վահե Գոգեղ (շվեյցարիայից), դեռևս Անջել Մանդալյան (լեհաստանից): Եվ տակավին այլ անուններ տարբեր աշխարհագրական տարածքներում:

Ահա այս բոլորի դիմաց՝ վերջին տասնամյակի մայրենի լեզվի սպասարկուները. Կարիկ Պասմաճյան, Հիլտա Գալֆայան-Փանոսյան, Պողոս Գուբելյան, Կարո Արմենյան, Վահանուշ Թեքյան, Վարանդ (Սուբիաս Քյուրքճյան), Ռոբեր Հատտեճյան, Իզնա Սարը-ասլան, Արամ Սեփեթճյան, Զուլալ Գաղանճյան, Մովսես Պչաքճյան, Գևորգ Թեմիզյան, Խոսրով Ասոյան, Գրիգոր Պըլտյան, Թորգոմ Փոստաճյան և այլ: Ֆրանսիայից, Անգլիայից, Թուրքիայից, Լիբանանից, ԱՄՆ-ից:

Հետաքրքիր այս անունների դեռևս ոչ լրիվ ցուցակում ճնշող մեծամասնության, և՛ հայագիր, և՛ օտարագիր, բանաստեղծ ու բանաստեղծուհիներ լինելու հանգամանքն է, արձակի հետ զուգահեռված: Երևույթ, որ նույնպես զարմանալիորեն շրջված վիճակ ունի առաջին տասնամյակների իրականության, արձակի համեմատությամբ, որտեղ իհարկե, չկա ոչ մի Շահան Շահնուր, Վաղգին Շուշանյան, Հրաչ Զարդարյան ու Զարեհ Որբունի: Երևույթ վերջապես, որ ատենին, առաջին տասնամյակների հաշվեկշիռը նկատի առած, ստիպել է բանասիրական գիտությունների դոկտոր՝ Սուրեն Աղաբաբյանին ընդգծել հետևյալը. «Սփյուռքի բանաստեղծական ստեղծագործությունը, արձակի համեմատությամբ, ավելի քան նվազ չափով արձագանքեց հայ կյանքի իրական հոգսերին և ավելի քան տկար հղավ զեղարվեստական առումով»¹³:

Արդի սփյուռքահայ գրականության հաշվեկշռում, հարկ է ընդգծել, նախկինի համար նման ճիշտ հղրակացությունը.

13 Ս. Աղաբաբյան, Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր.— Հայրենիքի ձայն, Երևան, 1 հուլիսի, 1981, № 27:

արդեն վերանայման կարիք ունի: Այժմ, առավելաբար վերջին տարիներին, սփյուռքահայ արձակը զիջում է իր դիրքերը: Սփյուռքահայ պոեզիան իր վրա է վերցրել կյանքի իրական հոգսերին անդրադառնալու պարտականությունը և դրա մեջ էլ կայանում է արդի սփյուռքահայ գրականության գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը, եթե չհաշվենք արձակի ձեռք բերած մեկ-երկու նվաճումը, որից կնշխենք Ռոբեր Հատտեճյանի «Առաստաղը» վեպը (1983):

Արդի սփյուռքահայ պոեզիայի աչքառու ներկայացուցիչներից է երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո հրապարակ իջած բանաստեղծներից մեկը՝ Զարեհ Մեկքոնյանը: Արդեն ավազներից մեկը, որի պոեզիան աչքի է ընկնում սիրային, խոհական և հայրենասիրական միտումներով, ուղղակի արձագանքը դառնալով այն երևույթի, որ սփյուռքն է, նրա զարմանալի, հակասական երևույթներով ու ընկալումներով հարուստ աշխարհը: Իմիջիայլոց, պիտի նշել, որ սփյուռքահայ բանաստեղծության ողջ ընթացքի վրա, մասնավորաբար, հասակ առնող երիտասարդ սերունդների, խորն է հղել թեքեյանական ազդեցությունը, մանավանդ մարդկային հոգու ամենավսեմ ապրումներից մեկի՝ սիրո ոլորտում: Իսկ սիրո, խոհական ու հայրենասիրական ապրումները, առհասարակ ինչ-որ կարմիր թելով առնչվում են իրար հետ, մեկի ներքին բովանդակության, մյուսների վրա ունեցած տեսանելի, հաճախ անտեսանելի ազդեցությամբ ու կապով: Վահան Թեքեյանը, իր ողջ կյանքում սիրո, կնոջ նկատմամբ գաղտնիության, կամավոր հեռավորության հմայք ու զգուշավորություն, իքնայրումի ու խոր ուժանտիկայի շերտեր պահած բանաստեղծը, հակառակ իր որոշ բանաստեղծություններում բացահայտորեն արձանագրած իրապաշտ զգացումների ջրվիժումին, ապրել է գրկված ու զարկված՝ հարաբերաբար մնալով սիրո պլատոնական սահմանագծերում:

Անվարձահատույց իքնայրումի ուժանտիկան, որ ինչ խոսք սփյուռքահայ պոեզիայում Թեքեյանից էլ ավելի վաղ ժամանակաշրջանի ավանդներ ունի ու երկարում է մինչև Մեծարևոց ու Դուրյան, մեծապես ազդել է հասակ առնող սերունդների ստեղծագործական որոնումների ընթացքի վրա: Այդ ընթացքից շատ հետաքրքիր և բացառապես ուշագրավ շեղում է կատարել, ավանդներին հավատարիմ մնալով հան-

դերձ, արդի ստամբուլահայ բանաստեղծությունը: Մի խոսքով, հակառակ երկրորդ համաշխարհայինից հետո մարդկային հոգեկան կյանքի մակընթացություններին ու տեղատվություններին, սփյուռքահայ պոեզիան շարունակել է սնվել զուլալ ակերից: Զարեհ Մելքոնյանը բացառություն չի կազմել: «Բախժոտ, անհունդ», «Քիչ մը հիվանդ» և վերջապես՝ թոքախտի անլույս հոգիով աղջիկն է եղել ցանկացվածը, տենչալին: Եվ ձգտումը՝ «անհույս, ընդմիշտ» որոնելու նրան, իսկ լավագույն դեպքում:

Ցավիս համար երեկի, ու ցավերուն ալ վաղվան

Ոչ մեկ բողոք կը պահեմ...

Բայց կյանք, այնպե՛ս մը բռն, որ այս փոքրիկ աղջկան

Ցավին՝ ցավեր չբարդեմ¹⁴:

Ինքնայրումի վսեմ դիտակցումը, այնուամենայնիվ, իր հետագա ընթացքում զուգահեռվել է բոլորովին տարակերպ մտածողության շերտերով, սիրո առարկայի ամբողջական սեփականացմամբ, նրա ոչ թե հիվանդ ու թախժոտ, այլ կենսունակ, վառ, մարմնական բարեմասնությունների ընդգրծմամբ, սեփական մահվան ու կորստյան դեպքում նույնիսկ նրան իր մոտ ունենալու և դրանից էլ մեկնած սիրված էակի նկատմամբ, նրա երիտասարդական տարիների հանդեպ տածված կիրք ու նախանձի խոստովանությամբ:

Բայց երբ խորհիմ թե տարիներ հետո դուն,

Պիտի չըլլա՞ս այսքան թաթ ու լուսաղեմ,

— Քեզ ավելի կատաղությամբ կը սիրեմ:

Պարագո՞քս... երևի: Բայց հենց այդ պարագոքսի մեջ է առկա տարակերպ մտածողության ներքին միասնականությունը, որ, սնվելով արեւմտահայ պոեզիայի ավանդներից, նրանց հավելագրում է նորը, սեփականը, ժամանակակիցը:

Ահա տարակերպ նման մտայնության ներքին միասնականության բնույթը առավել ցայտուն է հանդես գալիս և խոհական, բայց, ի մասնավորի, հայրենասիրական երգերում:

¹⁴ Զարեհ Մելքոնյան, *Լեռներ, վիհերուն մեջ*, Երևան, 1984, էջ 18: Հաջորդ հղումները կատարվում են այս հրատարակությունից:

Նվ դա ավելի քան հասկանալի ու շոշափելի է, քանի որ Զարեհ Մեկքոնյանը, եթե որպես բանաստեղծ գրեթե եզակի է, ապա որպես հայ մարդ այն հազարավորներից մեկն է, որ ծնված լինելով Հալեպում, Բեյրութում ավարտելով ամերիկյան համալսարան, ճակատագրի բերմամբ հայտնվել է ԱՄՆ-ում և առավել ևս, հայոց լեզվը և գրականության դասագրքերի հեղինակ լինելով հանդերձ, դեմ հանդիման է կանգնել այնպիսի մի իրականության, որտեղ հոգու սուվ է և լեզվի գրեթե անկասելի նահանջ...: Եթե սիրո հարցում կորագիծը պլատոնականից, իդեալականից՝ ցանկալի իրապաշտության է միտում, ահա հայրենասիրականում պարադոքսը հակառակ ընթացք ունի, բայց երկու դեպքում էլ հակասական: Այսինքն երկու դեպքում էլ հակասականության միասնական: Առավել հավաստի, հենց այդ հակասականությամբ.

Դո՛ւն՝ վախ և անվստիքո՛ւն,
 Դո՛ւն՝ անկապտելի՜, բայց և փխրո՛ւն,
 Դո՛ւն՝ կորուստի վտա՛նգ, բայց և փրկությո՛ւն:
 Դո՛ւն՝ նշա՛ն հավերժության,
 Բայց և մահի ուրվական՝
 Լեզո՛ւ հայկական...:

Այս երկվությունը հայոց լեզվի ներկայի մասին յուրահատուկ վավերաթուղթ է, սփյուռքի ներկա դժնդակ պայմաններում մեր լեզվի ներկա և գալիք վիճակի փաստագրում՝ դրական լիցքով: Նվ նման կեցվածքով է, նման փաստերի առկայությամբ է նաև դեպի հայոց նորակերտ հայրենիքը, դեպի «Ծովն հայրենին» տածված սերն ու վստահությունը պայմանավորվում, որ միաժամանակ դառնում է արդեն ոչ թե միայն զդացական սեր, այլև՝ գիտակցված հայրենանվիրվածության անառարկելի փաստարկ:

Այս սառնադեմ դարերուն դեմ, դուն ժպտադեմ նո՛ր հսկան ես,
 Դուն նոր գիրք ես, ու երազված սիրո գիրկ ես, Երեսն:

Առանց հայրենիքի, «ծով հայրենիքի» գոյության, չկա սփյուռք, չկա այն ազգապահպանման պայքարի տարտամ հեռանկարն անգամ, որ տարվում է օտար գաղթօջախներում, հանուն հայոց լեզվի պահպանման, որ շատ անգամ աղավաղվելով, բնաջինջ լինելով անգլիագիր, ֆրանսիագիր, կամ իսպանագիր դարձած հայ մարդու գրչի տակ ու շրթներում,

այնուամենայնիվ, նրան պահում է հայ: էականը նա է, հայ-
րենին և հայրենի հողի վրա ամուր կանգնած հայ ժողո-
վուրդը:

Դո՛ւն հայ ժողովուրդ՝

Կա՛ս նույնիսկ առանց քու զավակներո՛ւդ,

Եվ առա՛նց սպազայիդ անգամ՝ պիտի ապրես անդադար...:

Կրկին պարագո՞քս... Երևի: Բայց մի անգամ ևս հաստա-
տելու համար այն, որ անվիճելին ու անժխտելին է՝ հավատո-
քը, ամենազոր հավատքը հայ ժողովրդի հավերժության
նկատմամբ.

Ե՛ս, Ե՛ս է որ չկամ առանց քեզի

Դո՛ւն՝ անհունորե՛ն բարի,

Դո՛ւն՝ անհունորե՛ն արդար

Հա՛յ ժողովուրդ...:

Պատմական իրականության, տրամաբանության բնակա-
նուն ընթացքի հակադիր բեկումներից միակցված, բայց կյանքի
տրամաբանության ճշգրտության միտող, գեղարվեստական
նույնքան հակադիր դասական ու մոդեռն ոճական ձևերի զու-
գակցումով լույս աշխարհ բերված նման պոեզիան, ժամա-
նակակից սփյուռքահայ գրականության բանաստեղծական
ժանրի ձևաբերում է:

Ձևաբերում, որ սփյուռքահայ քաղաքականորեն փակ գա-
ղութներում, դաժան ու դաուր երկունքի պնդվ ձգտում է պար-
տադիր ուժացման ճանապարհը բռնած հալորդիներին ղգաց-
նել իրենց գոյության արմատը, վառ պահել նրանց մեջ ազ-
գասիրության հրակը և այս ինչպիսի՜ խորհրդանշական ձե-
վերի տակ, ինչպիսի՜ ռիսկով: Նման օրինակներ տալիս է
պոլսահայ բանաստեղծությունը՝ հատկապես Զահրատի, Զա-
րեհ խրախուժող անուններով: Զարեհ խրախուժող «Լեռն ի
վեր» բանաստեղծությունը, թվում է, որ խոհական հիմք ունի
ընդհանրապես լեռների մասին ու բնության նվիրված ձոն է:
Բանաստեղծություն սակայն, որ ուշիմ ընթերցողին հուշում
է նրա անմիջական, թեկուզ թաքուն միտումը, առանց նույ-
նիսկ հասցեի ու անվան.

Այս այն լեռն է

Որմե որքան հեռանանք, այնքան կզգանք թե իրն ենք,

Որուն որքան մոտենանք, այնքան կզգանք թե ինչ ենք...15:

Մինչ մենք այստեղ ձևոնածալ
Կը հառաչենք լեռն ի վեր...¹⁵

Ձևոնածալ, հառաչա՞նք... պարագործս դարձյալ: Բայց չէ՞ որ հակասությունը հենց նրանում է, որ հառաչանքը այստեղ պոռթկուն է և կապ չունի ձևոնածալ, կրավորական վիճակի հետ, հենց ինքը՝ բանաստեղծությունը, որ հուշում է հաս-
ցեն հայապահպանման, այն լեռան չհիշատակված անունով, որ նորօրյա Մուսա լեռն է հայություն՝ Արարատը: Հենց դա, բանաստեղծությունը ինքը, նրա գրված լինելը բավական է և նույնպես դրական լիցքավորում ունի: «Կործանումի անճի-
տումի պարտություն կույտ ահավոր, Բայց և կոթող գոյատե-
ման հաղթանակի...»: Այսինքն՝ լինելու:

Իհարկե, Զարեղ Մելքոնյանի, Զարեհ Սրախունու և նման-
ների հակասականության մեջ միասնականության ձգտումը, հոգեկան միասնականության ընդհանուր հայտարարը, ի
վերջո, հանգում է գաղթօջախներում միասնական նպատա-
կառվղվածության, սփյուռքահայ պոեզիայի սեփական դի-
մագծի որոնմանը, որ զարմանալիորեն նաև բնածին է, հայ,
սփյուռքահայ մարդու արյան, ներքին մղման արդյունք, որ
գալիս է ժառանգական դիմադրողականությունից, դարերի
խորքից, լույսի, հույսի նկատմամբ անկորչելի հավատքից,
որը նաև ակն է այն հարատեման, որ շատերի, նույնիսկ մեզ
համար, հաճախ դարձել է հանելուկային:

Վա՛յ ինձ, վա՛յ ինձ, բազում վա՛յ ինձ,
Եթե օր մը շրթներս ըսեն—ի՞մ Հայաստան,
Եվ իմ հողիս շարպոս
Անօրինակ այն ապրումով, գոր չի կրնար
Ձափել ոչ մեկ ջերմաստիճան,
Եթե բանամ լուսամուտը մեր պատմության,
Ու ղևպի ներս նայելու տեղ,
Ապակիին մեջ որոնեմ
Այլ աստղերու ցոլքը միայն,
Եթե բախեմ լույսն զուր մեր ներկային,
Ու պատասխան առնելուս պես,
Ունկս խցեմ՝ կանչին դիմաց
Եվ կտարելով փորձեմ մտնել
Արդեն իսկ քաց ղոներեն ներս օտարության¹⁶:

15 Զարեհ Սրախունի, Ես և ուրիշներ, Երևան, 1982, էջ 29:

16 Գաղիկ Աղլարյան, Ապրիմ-մեռնիմ, Երևան, 1968, էջ 59:

Այո՛, հաղթանակ, զենքի դեմ՝ զիր ու զիրք, սրի դեմ՝
զրիշ հակադրելով, բայց ամենից առաջ և հետո հակադրելով
«Սա կարոտը»։ «Որպես ուխտագրություն» խորագրված Գառ-
նիկ Աղդարյանի բանաստեղծությունից բերված հատվածնե-
րը խորը ներքին ինչ-որ աղերս ունեն նարեկացուց սկսած ու
մինչև Պարույր Սեակ հասած հայ պոեզիայի ավանդների
հետ, և այս ոչ միայն խորքի, այլև՝ ինչ-որ տեղ ոճական
իմաստով, թևակտ ինքնեկ երանգով, այնուամենայնիվ, զրե-
թե պատճենահանված։ Պատճենահանում, որ սփյուռքի ներ-
կա իրականությունում. պիտի հնչվեր նման անունների ինք-
նայրման և այդ ինքնայրումի դրսևորման ձևերի վրա, հեռ-
վից թեկուզ հիշեցնելու համար աղբյուրը՝ հավատի հավաս-
տիություն և նրա անկործանելիության, որի արդյունքը դարեր
ամբողջ հաստատվել է ի նպաստ լինելու և լինելության։

Սփյուռքահայ պոեզիայի ներկայի և նրա գալիք օրվա
հավատքը խտանում է հենց այդ ավանդների հասակ առնող
սերունդների մեջ արմատավորմամբ, որի ակը, առաջինը նաև,
«Սա կարոտն է»։ Կարոտը լույսի նկատմամբ, կարոտը՝ հայ
ժողովրդի, մասնավորաբար սփյուռքահայ հատվածի ջախջա-
խիշ մեծամասնության համար, խորհրդանշական դարձած՝
հայրենի իրականության նկատմամբ։ Եվ այս, թող զարմա-
նալի չթվա, նաև օտարագիր հեղինակների հաշվին։ Փաստե՛ր
Ռուբեն Մելիք, Սեդա Սևան, Դայանա Տեր-Հովհաննիսյան,
Դավիթ Զերիսյան, Հովհաննես Փիլիկյան և այլք... հեղինակ-
ներ՝ Յրանսիայից, Բուլղարիայից, Անգլիայից, Կուբայից, Նե-
դինականեր, որոնք, տեսնելով հայրենին, արդեն զգում են այն
կարոտը, որ ինչպես Շահնուրն էր ասում՝ չունի իր թարգմա-
նական հոմանիշը ոչ մի օտար լեզվում։ Հայի կարոտը իր
հայրենիքի, սեփականի նկատմամբ։ Մեր պարտքն է խոր
հետաքրքրություն ցուցաբերել օտարագիր հեղինակների
նկատմամբ։ Դա պարտք է նաև սփյուռքահայ գրականու-
թյան ապագայի հաշվին և դրա կենդանի փաստը Ալիսիա
Կիրակոսյանն է։

Ես կարծում էի, թե պիտի տեսնեմ

Միայն մի երկինք՝

Քսան երկնքի

Համագարկ եղավ...

Ու ես կանգ առա
Մի գործության մեջ,
Որ հաղորդակցեմ Երևանի հետ՝
Թափանցիկորեն,
Վերջնականապես... 17

Եվ այս փաստը, ինչ խոսք, միակ չէ, մի այլ փաստի կողքին, որ արդեն երիտասարդ սերնդինն է և մեզ ստիպում է առավել լավատես լինել սփյուռքահայ գրականության վաղվա օրվա նկատմամբ: Հայագիր սերունդի, հակառակ քանակական կազմի սակավության, որ արդյունք է նաև հայրենիք—սփյուռք կապերի սերտացման, «Մով հայրենիի» մակընթացության: Այստեղ ևս հրամայական պահանջ է դառնում մեր պարտքը, երբ փաստերն ասում են այն մասին, որ սփյուռքից հայրենիք ուսման ծարավով եկող երիտասարդներից ոմանք, առաժմ թեկուզ երկուսը (ինչ քիչ է որ) դարձել են սփյուռքահայ պոեզիայի հուսալի ուժեր, գիտակից այն հոգսերին, որոնք այսօր ամենահրատապ լուծում պահանջողներից են: Ահա նրանցից մեկը, իր առաջին «Հոգհհատոր» ժողովածուով էլ տվել է ապացույցը մեր պնդումի: Երևանում ուսանել է, դարձել ճարտարապետ, բայց նաև բանաստեղծ՝ Արմեն Արամյան (բուն անունով Հակոբ Գուլումճյան): Ժողովածուն, որպես առաջին հայտ բացառապես հուսադրիչ է, գործունենք բանաստեղծի հետ, որ, հեռու կանգնած հայտարարություններից, գիտակցում է սփյուռքյան ողբերգությունը և մտածում սրտին խառնած մտքի թեւադրանքով, այն էլ իր բանանյան քաղաքացիական կոիվների թեժ օրերի մթնուլորտում:

Բառերս գուցե խախտու են մի քիչ,
Գուցե դեռ կուտ են տողերս հիմա
Խոհերս գուցե խոփվ են մի քիչ.
Գուցե ցրիվ են մտքերս շրջում¹⁸:

Բայց ստացվում է, որ հայրենի հողի բույրն ու ամբողջությունը զգացած բանաստեղծը ավելին կարող է ասել իր ըն-

17 Ալիսիա Կիրակոսյան, Նամակ առ Հայաստան, Երևան, 1979, էջ 16—17:

18 Արմեն Արամյան, Հոգհհատոր, Բեյրութ, 1981, էջ 12:

Թերցողներին, ավելի՛ գիտակցել սփյուռքի վաղվա մասին,
իսկ ամենակարևորը, որպես վկա՝ փաստագրել հետեյալը.

Դու մեր և վա՛նքն ես
Եվ դավանանքն ես,
Մահերից փրկված մեր հավատա՛մքն ես,
Աշխարհ Հայաստան:

Սփյուռքահայ պոեզիայում կշարունակվեն հայ գրակա-
նության լավագույն, ամենահուսալի և «այրարատյան ամուր
ապարի» հանգույն ավանդները: Դրա փաստը հենց ինքը՝ Ար-
մեն Արամյանն ու նրանից էլ ջահել հասակ առնող և իրենց
ավագ սերունդների ներկայացուցիչների հետ քայլող երիտա-
սարդներն են, որոնց մեջ բարեբախտաբար քիչ չեն շնոր-
հալիները:

ՎԱՐԴԱՆ ՓԱՐԹԱՄՅԱՆ

ՍՓՅՈՒՌՔԻ ՕՏԱՐԱԳԻՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Բոլորովին ուրիշ են այն հանգամանքները, որոնց թելադրանքով սփյուռքում ստեղծվել և ստեղծվում է մի գրականություն, որ օտարազիր է, ներկայումս հատկապես՝ անգլերեն, ֆրանսերեն և իսպաներեն:

Ուրիշ են հանգամանքները այն հարաբերությամբ, որ այդպիսի գրականության առաջացմանը դրդեցին, որն սկզբնավորվեց 1855 թվականի ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, երբ «Հայկական հարցը» միջազգային ճանաչում ստացավ: Այդ գրականությունն ունեցավ ի՛ր զարգացման ուղին, ի՛ր պատմությունը և տարբերվում է իր նախորդ, նաև իրեն ժամանակակից այլալեզու (թուրքերեն, լեհերեն, հունգարերեն) գրականություններից իր առաջացման շարժառիթով ու նպատակամղվածությամբ, թեև հետագա իր այլափոխվող բնույթը բերում, հանգեցնում է նույն այն ցավոտ իրողության նկատառմանը, նույն այն վիճակի արգասիք լինելուն, երբ մայրենի լեզուն այնքան է հեռացել, որ մի օտար լեզու է դառնում խոհերի և հույզերի արտահայտման, կյանքը պատկերելու միջոց:

Իսկ ինչպիսի՞ն է եղել այդ գրականության զարգացման ուղին, որո՞նք են նրա շրջափուլերը և ի՞նչ հետևության են բերում դրանք:

Այդ գրականությունն ունեցել է զարգացման երեք շրջան. առաջին՝ սկզբնավորումից մինչև 1920 թվականը. երկրորդ՝

1920 թվականից մինչև համաշխարհային երկրորդ պատերազմը. երրորդ՝ հոսպատերազմյան ժամանակաշրջան:

Պարբերացումը հիմնվում է այն ակնառու տեղաշարժերի վրա, որ օտարագիր այդ գրականությունն ունեցել է իր բովանդակության ու նպատակների հարցում, իր ողջ համակարգի մեջ:

Այժմ համառոտակի անդրադառնանք նշված շրջափուլերին՝ հատկապես կանգ առնելով անգլերեն լույս տեսած գրականության վրա, նրա մատուցած փաստերին, որոնք ընդհանրական են մինչև օրս շարունակվող օտարագիր գրականության համար:

Լույս ընծայումից երեք ամիս անց, 1892 թվականին, Կալկաթայի «Արա» ամսագրի խմբագիրը ստիպված էր պատասխանել հետևյալ հարցին. «Մի՞թե «Արան» անգլերեն լույս ընծայելը հայրենասիրական վարմունք է»: «Մենք կամա-ակամա,— ի պատասխան ասում է խմբագիրը,— նրանց հետ (եվրոպական պետությունների, օտարների հետ) պետք է խոսենք ժամանակակից եվրոպայի լեզուներից մեկով, որ հասկանալի է նրանց»,— և բացատրում նման անհրաժեշտության քաղաքական նկատառումները:

Այդ նկատառումները, ինչպես ասվեց, ծագեցին այն ժամանակ, երբ հայկական հարցը միջազգային քննարկման առարկա էր դարձել, և եվրոպայի համակրանքը շահելը դիտվում էր որպես հարցի գրական լուծման կարևոր ազդակներից մեկը: Եվ պատահական չէ, որ Բեռլինի խորհրդածողովի հայկական պատվիրակության անդամներից մեկը՝ Մինաս Զերազը, իր պարբերականը 1888 թվականին սկսեց հրատարակել ֆրանսերեն, մի որոշ ժամանակ ղուգահեռաբար՝ նաև անգլերեն: Դա ուղղակի և բաղմակողմանի խոսակցություն էր եվրոպայի հետ, որ իր նախորդներից տարբերվում էր նպատակասուլացությամբ, քանի որ Գաբրիել Այվազյանցի «Մասյաց աղավնի» հանդեսում ֆրանսերեն բաժինը մասնակի բնույթ ուներ, իսկ ամբողջությամբ օտարագիր ուրիշ հանդեսներ դեռևս միայն տեղեկատվությամբ էին տարված:

Այնուհանդերձ, մինչև 1920 թվականը լույս տեսած օտարագիր գրականությունը գլխավորապես նկատի ուներ օտա-րագրի ընթերցողին: Այս հանգամանքը - որոշիչ նշանակու-

Յյուն է ունեցել գրականության բովանդակության համար, որը հիմնականում ծանոթացնելու միտում ունի:

Նպատակն իրականացնող գործուն գեմբերը հայերն էին, թեև այդ շրջանի պատմական հանգամանքները ասպարեզ էին հանել նաև հայասեր օտարների, որոնք մարդասիրական պարտք էին համարում իրենց աջակցությունը բերել հայ գրականությունն ու հոգեւոր այլ արժեքները, հայ մարդուն իրենց միջավայրում ծանոթացնելու գործին: Իսկ դրա հիմքում ոչ միայն բարոյական ու քաղաքական նախանձախնդրություն կար, այլև նույնիսկ զուտ դիտական ճշմարտությունը հաստատելու միտում: Այսպես, Չամբերի նման հայտնի հանրագիտաբանը գրում էր. «Հայ գրականությունը հարուստ է պատմական երկերով, բայց աղքատ է բանաստեղծությունից»: Նման հետևությունն պատճառը անտեղյակությունն էր: Եվ ահա, իրար հաջորդող կամ միաժամանակ տարբեր վայրերում լույս տեսնող օտարազիր հայանպաստ պարբերականներում ընթերցողն արդեն կարող էր ոչ միայն հայ պատմիչների երկերից հատվածներ գտնել, այլև նմուշներ՝ հայ ժողովրդական բանահյուսությունից, ուշ միջնադարի և 19—20-րդ դարերի հայտնի գրողների ստեղծագործություններից:

Անգլերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն և էսպերանտո լեզվով թարգմանաբար ներկայացվել է հայ գրականության ողջ անցած ուղին՝ սեռերի և տեսակների բաղմազանությամբ, գրական գեմբերի անխտիր ընդգրկումով: Դրանց զուգակցվել է նաև ըստ հարկի արված մեկնաբանությունը, որ համադրական բնույթ ունի՝ գեղագիտականի հետ և անպայման պատմահասարակական խնդիրների արծարծումով:

Ահա Պետրոս Դուրյանի բանաստեղծությունների թարգմանությունը նախորդող հոդվածաշարից մի բնութագրում. «Այն բանաստեղծը,— գրում է Մինաս Չերազը Լոնդոնում իր հրատարակած «Արմենիայի» էջերում,— որին ևս հանձն եմ առել ցույց տալ Եվրոպային, սերում է մի հայ ընտանիքից... Այդ հանճարեղ պատանին, որ 20 տարեկան հասակում հեռացավ մուսաներին երկրպագելուց, հավանաբար մարդկության մեծագույն բանաստեղծներից մեկը կգառնար, եթե ավելի նպաստավոր աստղի տակ ծնված լիներ»:

Կալկաթայի «Արան», որ մասնավորապես զբաղված էր հայ ժողովրդի քաղաքական վիճակի և դրա հեռանկարների

հարցով, տպագրեց Բաֆֆու «Կայծերը»՝ հատվածաբար, իսկ Բոստոնի «Արմենիան» Գեորգ Բրանդեսի «Եվրոպան և Հաստանը» հոդվածի հետ (1906-ին) սկսեց Բաֆֆու «Ջալալեդդինի» տպագրությունը։ Տարբեր լեզուներով և ամենից հաճախ է հրատարակվել Նալբանդյանի «Ազատությունը»՝ հայ ժողովրդին բնութագրող համապատասխան մտքի արժարժումով։ Նույնպիսի բազմալեզու ճանաչում են գտել Ռափայիկ Պատկանյանի հատկապես «Ազատ Լրգերը»։ Ալիս Բլեքուելը «Մենք պարտ ենք» հոդվածում, դիմելով քաղաքակիրթ աշխարհին, հիշեցնում է Պատկանյանի բողոքի իրավացիությունը։ Նա այն մտքին է, որ «Ջերալդի ֆրանսերեն լույս ընծայած հայ բանաստեղծությունների փոքրիկ ժողովածուի մեջ մի բանաստեղծություն կա, որն առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այս օրերին (1913-ին)։ Այն գրել է Ռափայիկ Պատկանյանը, որը թեև ավելի քան քսան տարի առաջ է վախճանվել, բայց այդ բանաստեղծությունը կարող էր գրվել նաև այսօր։ Դա «Բողոք առ Եվրոպան» է...»։

Հայ գրականությունը ներկայացվել է նաև ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն ամփոփիչ հոդվածներով, ինչպիսիք Ջոսյանյանի, Լայստի, Բլեքուելի, Ջաբել Բոյաջյանի, Չերադի գրածներն են, կամ Ռոբերտ Առնոտի խոսքը, որտեղ ասվում է. «...Այն, ինչ անաղարտ է մնացել հայկական արձակից, բանահյուսությունից և բանաստեղծությունից, խոսում է բանաստեղծական մի ցեղի մասին, որն օժտված է Երևակայության կրակով, կամքի տոկունությամբ ու հին ավանդները պահպանելու համառությամբ, մի ցեղ, որ իր գրական արգասիքի սահմաններում կարող է համեմատության մեջ մտնել ամեն մի ժողովրդի հետ»։

Այս շրջանի համար հատկանշական է և այն, որ հայի կյանքը, հայկական թեմատիկան մի նոր աշխուժությամբ օտարադգի գրողների ստեղծագործության նյութ են դառնում։ Մարգարիտ Կնապը ակնարկ է գրում, որտեղ ներկայացվում է հայ դեռատի աղջկա դժվարին ու փորձություններով լի ճակատագիրը, ծերունական հասակի հասած հայտնի պառնասական ժան Էքարը, ինչպես և Լուիս Էդվարդը բանաստեղծություններ են նվիրում Հայաստանին, նրա խաչվող ժողովրդին, Ա. Գրոֆտսը գովերգում է ղեկավարի մի իրական հերոսի, հայկական օրորոցային հրգերի նմանողությամբ է ծեն

Ֆիլդը ստեղծում է իր «Հայկական օրորոցայինը», Վիլյամ էնմանը իր բանաստեղծությունը գրում է Գրիգոր Նարեկացուց ստացած ներշնչանքով, որի առթիվ ասվում է, որ «...ներքոհիշյալը տյառն սուրբ Գրիգոր Նարեկացու մի աղոթքի վերաշարադրանքն է...», իսկ Գ. Գրինը գրում է «Վանա լիճը» բանաստեղծությունը, որ, անմիջականորեն արձագանքելով Րաֆֆու «Ձայն տուր, ով ծովակին», ներկայացնում է այն իրական պատկերը, որտեղ գեոևս չի իրականացել հայ մուսայի հաղորդած «Կրգան նոր օրեր, օրեր երջանիկ» ավետիքը:

Եվ այսպես, հայ գաղթաշխարհում արդեն իսկ ստեղծվել էր օտարագիր հայ մամուլը, որոնք հատկապես նախատեսվել էին օտարի համար և մասամբ նաև՝ օտարախոս հայի, որ ծլարձակում էր տարբեր երկիրների տակ՝ թուրքական հայաժամանակներից, պարբերական մեծ կոտորածներից փախչող հայ գաղթականության շրջանում: Բայց բարբարոսները կազմակերպեցին նաև ամենաահավորը՝ մեծ եղեռնը... Դրանից մաղապուրծ հայ բեկորները, մասնավորապես Արևմուտքի երկրներում ապաստանածները, նոր թափ ու բովանդակություն տվեցին օտարագիր հայ գրականությանը: Սփյուռք հասկացությունը այդ գրականության մեջ ևս իր կենդանի մարմնավորումն ստացավ՝ հետամտելով նույն այն նպատակները, ինչ հայագիր գրականությունն էր արժարժում: Հատկանշական է նաև այն, որ այդ գրականությունն ստեղծվում էր կա՛մ օտարախոս հայի (հին գաղթականության հետնորդի) կողմից, կա՛մ օտար կրթություն ստացող հայի համար, որովհետև Արևմուտքում (իսկ Մերձավոր Արևելքում պայմաններն ավելի նպաստավոր էին) կա՛մ հայկական դպրոցներ բոլորովին չկային, կա՛մ դրանք չունեին երկրորդական բարձր աստիճան, ուստի աճող սերնդին հայրենականով սնելու համար առաջացել էր օտար լեզվին դիմելու անհրաժեշտությունը:

Այս շրջանում էլ շարունակվում է հայ գրականությունը թարգմանաբար ներկայացնելու ավանդույթը: Սակայն, արդեն, ուշադրության գլխավոր առարկան օտարախոս հայն է՝ նախկին գաղթականների վավակներն և նրանց շարքերը ստվարացնող նորերը:

Հենց միայն նյու Յորքում լույս տեսնող «Նյու-Արմենիա» ամսագրի էջերում (հիմնադրվել է 1905-ին որպես «Արմենիա»,

քայց, նոր իրադրութեան համեմատ վերափոխվելով, ստացել նշու—նոր հավելումը) պարբերաբար լույս են տեսել Եղիշեի «Վարդանանքից» հատվածներ, Շնորհալու տաղերն ու հանելուկները, Ֆրիկի «Գանգատոն» ու «Ընդգեմ ֆալաքին», Քուչակի քառյակներից, ապա և Ալիշան, Նալբանդյան, Դուրյան, Շահազիզ, Պատկանյան, Գարեգին Սրվանձության, Ժողովըրդական բանահյուսությունից նմուշներ, Իսահակյան, Սիամանթո և այլն:

Հատկանշականն այն է, որ թարգմանական հայ գրականութեան կողքին երևան է գալիս նաև օտարազիր գրականությունը: (Այսով չի անտեսվում նախորդ տասնամյակներում օտարազիր հայ գրողների առկայությունը: Սակայն նրանք լոկ ուշագրավ հղակիներ էին և ոչ թե ընդհանրական մի հոսանք մարմնավորողներ): Այդ գրականութեանն ստեղծողները ներկայացնում էին այն սերունդը, որ շնչում, ապրում էր հայրերի անմիջական հուշերի, նրանց բերած ավանդների, կենցաղի մթնոլորտում: Ամերիկահայ ուսանողության պաշտոնաթերթ «Արմինյըն սոյուզընտը» հայտարարում է մըրցանակաբաշխություն՝ առաջադրելով, պատմվածքի «նյութը կամ ֆոնը լինի հայկական ու վերցված լինի ամերիկահայ կամ այլ վայրերի հայկական կյանքից», իսկ որպես թարգմանական գործ պետք էր ներկայացնել «որևէ հրատարակված հայկական էսսե կամ կարճ պատմվածք»:

Դա խրախույս էր թեկուղ օտար լեզվով հայկական կյանքի անդրադարձման, որ չուշացավ իր պտուղները տալ: Մավալ առավ օտարազիր մի գրականութեան, որտեղ պատկերվող կյանքը, դրա ներքին հակասութեանները, մարդկանց հոգեկան երկփեղկվածությունը հայկական հոգ ունեին, բխում էին սփյուռքի առօրյայից: Հրանուշ Թորոսյանն իր պատմվածքում, որ երգիծական հրանդներ ունի, ներկայացնում է հայրերի և որդիների կենցաղի, հասկացությունների մեջ առաջացող պառակտումը, որ նոր միջավայրն է սերմանում: Եղեկիկ Պողոսյանի իր «Ջրտուք լուսնի շողերի տակ» բանաստեղծության մեջ ցանկանում է ստեղծել մեծարկնցյան ղեկով գլուղական մի պատկեր, բայց և իսկույն այդ անդորրության մեջ խցկվում է մեքենան, որ «զղրդալով անցնում է վերջ շունհցող ճանապարհով»:

Եվ, սակայն, օտարազիր հայերի մեջ ամենանշանակալից

ղեմքերը դարձան Մայքըլ Առլենը (Տիգրան Գույումջյան), Վիլյամ Սարոյանը և Լեոն Սյուրմելյանը: Հենց այդ գրողների յուրահատկությունների, նրանց կյանքի հանգամանքների, ստեղծագործության մեջ կարելի է տեսնել սփյուռքի առաջադրած դրական հարցադրումներ, որոնք հրատապ են նաև այսօր:

Վեպերի ու վիպակների, հռչակավոր «Կանաչ գլխարկի» հեղինակ Մայքըլ Առլենը հեռու էր կանգնել հայ կյանքից և իր ստեղծագործության մեջ էլ բնավ չանդրադարձավ դրան: Ինչպես իր որդին է վկայում, միայն մեկ թե երկու անգամ նա իր ստեղծագործության մեջ հիշատակել է հային, բնդ որում այդ հիշատակումներից մեկը սա է. «Այժմ ո՞վ կարող էր մեղադրել նրան, թե նա հայ էր, երբ նա հայ չէր»: Հունամերիկյան ծագմամբ նրա կինն էլ իր հերթին հավաստում է, որ «նա իր ամբողջ կյանքի ընթացքում ցանկանում էր հեռու մնալ հայերից», և այդ իրողությունը հաստատում է ինքը՝ Մայքըլ Առլենը, հայերի վերաբերյալ իր որդուն ասելով. «Նրանք անուշ մի ժողովուրդ են, բայց դու չպետք է թույլ տաս, որ նրանք շատ մոտ գան քեզ»:

Սակայն բոլորովին այլ է պարագան Սարոյանի և Սյուրմելյանի կապակցությամբ: Հայտնի են Սարոյանի բազմիցս արած հայտարարություններն այն մասին, որ ինքն ամերիկյան քաղաքացի է, բայց ոչ միայն ծննդով, այլև ստեղծագործության ոգով հայ է: Կամ Սյուրմելյանը, որ մեկն է «անոնցմե, որ ետ դարձան մահվան ճամբային», հաստատ վճռականությամբ ասել է. «Չկա մե՞կը որ հայ լեզուն սիրե ինձմե ավելի խորապես: Բայց ես կհավատամ աշխատանքի բաժանումին: Եվ կրնամ որպես ամերիկյան գրող ավելի մեծ չափով ծառայել իմ ժողովուրդիս. ու անգլերեն գրելով՝ չիմ դադրի հայ գրող մը ըլլալե»¹:

Անշուշտ, հայտարարություններն իրենց հերթին, բայց որոշարկողը նրանց ստեղծագործությունն է, որտեղ հայկականությունը երևան է գալիս ոչ միայն որպես նյութ, այլև որպես հոգեկան կերտվածք, կենսահայեցողություն, որոնք սնվել են բուն ակունքներից՝ ընտանիքում, գաղթահայի նորօրյա պատմությունից, սփյուռքահայի առօրյայից:

Սարոյանի առաջին իսկ պատմվածքները, թեկուզ՝ «Իմ

¹ Լ. Սյուրմելյան, Լույս գլարթ, Փարիզ, 1950, էջ 17:

անունն Արամ է» վերնագրյալ ժողովածուն, ընթերցողին ու գրաքննադատութիւյանը գրավեցին ոչ այնքան իրենց ուղղակի ազգային մատնանշումով (դա ոչնչով վարմանք չէր հարուցի ամերիկյան պայմաններում կամ այլուր), որքան իրենց արտացոլած հոգեկան այն կերտվածքով, որտեղ մեկամաղձոտութիւնն ու իմաստութիւնը, նուրբ հեգնանքն ու ազնիւ միամտութիւնը մի ուրույն աշխարհ էին ներկայացնում: Կարծեցին, որ այդ ամենը գալիս է Արեւելից, համեմայնդեալ ընդունեցին ոչ ամերիկյան ծննդաբանութիւնը: Իսկ Սարսանն անձամբ իր ստեղծագործութիւյան մեջ առկա մեկամաղձոտութիւնը հետեյալ կերպ է բացատրել իր մի զրուցի ընթացքում՝ դրա արմատները տեսնելով հայոց պատմական բախտի մեջ. «Այո,— ասել է նա,— հայը կյանքի ուրախութիւնը սուր կղզա, որովհետեւ դարերով տառապել է: Եւ հայը մեկամաղձոտ է, որովհետեւ հոգիին մեջ շատ հարստութիւն կա, բան կուզէ ընել, բայց դարերով ճնշել է, չեն ձգած, որ ընէ: Եւ հարստութիւնը հոգիին մեջ ծանրացել է... Հայրս այդ մեկամաղձոտութենէն մեռաւ...»¹:

Իսկ Սյուրմեկյանի «Ձեզ եմ դիմում, տիկիներ և պարոններ» վեպը, որ գրվեց համաշխարհային երկրորդ պատերազմի ընթացքում, հակապատերազմական, մարդասիրական իր առաքելութիւնը կատարեց հայկական նյութով: Այդտեղ ներկայացվող հայ պատանու ողբերգութիւնը, նրա եղեռնապատումը համամարդկային ենթիմաստ ունենիւ և այդ առումով էլ ընկալվեցին, բայց, որպէս գրական ստեղծագործութիւն, վեպն իր թեմատիկ և ռեալիստիկ հատկանիշներով պատկանում է կարոտի և հուշապատում այն արձակին, որ 20—30-ական թվականներին ստեղծվեց սփյուռքահայ գրականութիւնն: Այս վեպում էլ կան հուշերի ուսմանտիկ գունավորումը, կորցրածի հարուցած թախիծը, կենցաղի, միջավայրի, սովորույթների հոգածու մանրամասնումը նույն կերպ ու նպատակով, որպէսզի, ինչպէս հեղինակն է ասում, «եթէ ոչ մի հետք չմընար Արեւմտյան Հայաստանից, իմ գիրքը հնարավորութիւն տար պատմաբաններին ու ազգագրագետներին՝ վերականգնելու այդ անհետացած կյանքը»²:

² Կ. Սուրմեկյան. Հանդիպումներ Ուիլիւմ Սարոյանի հետ.— Շիրակ, Բեյրութ, № 6, էջ 16:

³ Լ. Սյուրմեկյան, Ձեզ եմ դիմում, տիկիներ և պարոններ, Երևան,

Հայրենական պատերազմի ավարտով, հտպատերազմյան շրջանում օտարագիր հայ գրականությունը հարստացավ նոր հատկանիշներով: Հաղթանակած հայրենիքը, նրա կյանքը մոտիկից ճանաչելը, դիտության, մշակույթի և այլ ասպարեզներում նրա ձեռքբերումները վճռական նշանակություն ունեցան, որպեսզի հայագրողը գրականություն ստեղծեն նրանք, որոնց համար անջրպետը մեծացել էր մայրենի լեզվի հետ: Սփյուռքի երկրորդ և երրորդ սերունդն էր ասպարեզ գալիս, որին տարբեր հանդամանքներ ոչ միայն օտարագիր, այլև օտարախոս էին դարձրել: Ժամանակը, մեծ քաղաքները, խառը ամուսնությունները, բարձրագույն կրթության միայն օտարալեզու պայմանները ստեղծեցին հայի այդ սերունդներին, որոնք թեև մեծ կորուստներ են տվել ու տալիս են, բայց մի նշանակալից մասով խորապես գիտակցում, հպարտանում են իրենց հայ լինելով, և դա անգլիերեն իմացողի համար հընչում է ոչ միայն ազգային պատկանելիության առումով, այլև որպես իր ազգին բնութագրող հատկանիշ, որովհետև անգլերենն ինչ արտասանությամբ բառը նշանակում է բառը:

Նոր պայմանների հետևանք է երկլեզվյան կամ ամբողջությամբ օտարագիր մամուլի աճը, որ նկատի ունի օտարախոս, ինչպես և օտարագիր հային:

Այս կապակցությամբ բերենք մի փոքրիկ վիճակագրություն. մինչև վերջերս սփյուռքում հրատարակվում էին հայերեն 107 պարբերականներ, դրանց հետ ևս 104-ը, այդ թվում՝

հայերեն—անգլերեն	50
հայերեն—ֆրանսերեն՝	8
հայերեն—իսպաներեն՝	7
հայերեն—գերմաներեն՝	1
հայերեն—արաբերեն՝	7
հայերեն—թուրքերեն՝	1

ամբողջովին օտար լեզվով.

անգլերեն՝	19
ֆրանսերեն՝	3
իսպաներեն՝	1
գերմաներեն՝	1
պորտուգալերեն՝	2

արաբերեն՝

2

թուրքերեն՝

2

Տարբեր հաճախականությամբ լույս տեսնող այս 104 պարբերականներից բշերն են, որ ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն տեղ են տալիս գեղարվեստական գրականությանը: Դրա փոխարեն առանձին գրքերով հրատարակվում են արձակ ու չափածո օտարագիր, հատկապես անգլերեն, ֆրանսիերեն և իսպաներեն երկեր, որոնք ոչ միայն քանակական կշիռ ունեն, այլև հատկանշվում են որակական մի նոր մակարդակով:

Այս առթիվ վերապահությունները, առանձնակի մոտեցման անհրաժեշտությունը անխուսափելի են, որ բխում են սփյուռքի բազմատարր բնույթից (տարբեր հասարակական, տնտեսական պայմաններ, գրական մթնոլորտներ, հայ համայնքի վիճակ և այլն): Այնուհանդերձ, օտարագիր այդ գրականությունն ունի իր ընդհանրական գծերը, որոնք երևան են գալիս նրա թեմատիկայով, հոգեբանությամբ և արտահայտչական միջոցներով:

Դա նախ և առաջ վարթոնքի գրականություն է՝ հայրենիքով նոր ուժ առած, ազգային ինքնագիտակցությամբ զորացող մի գրականություն, որն առաջին հերթին լուծում է «ով եմ ես» հարցը: Այդ հարցով են սկսում նորերը կամ դրան են գալիս նրանք, որոնք, գուցե, երբեք չբախեին հայ կյանքի և հոգու դռները:

Անշուշտ, հեշտությամբ չի տրվում այդ հարցի պատասխանը:

Այդ ճանապարհին հաղթահարվում են հոգեբանական, թանձր գույն ստացած արգելքներ, ինչպես այս մեկը, որ ուղղակի հայտարարում է՝ «Լա՛վ, ասենք թե հայրս հայ էր, հետո ինչ»: Հարցադրման հեղինակը գտնում է, որ լեզուն, կրոնը, ազգային պատկանելիությունը ոչ մի իմաստ չունեն. որ դրանք պահպանվում են միայն հին սերնդի մեջ, նույնիսկ, ասում է նա, «հայոց լեզուն ոչ ոքի ոչ մի օգուտ չի կարող տալ Հայաստանից դուրս, բացի գիտական հետաքրքրության առարկա լինելուց»:

Այս մտայնության ժխտումն է հենց մի ուրիշ օտարագրի արած հետևությունը, թե «որեւէ ոք, որ անցյալ չունի, ոչ ոք է»:

Երբ 1960-ին Նյու Յորքում սկսեց լույս տեսնել «Արարատ» անգլերեն եռամսյա հանդեսը, խմբագրությունն իր հիմնական նպատակը համարեց՝ «մեր գրական ու մտավոր հակամոտերի» լայն պատկերացումը տալ անգլիախոս հայերին և օտարներին և, իր խոստման համաձայն, նա այդ նպատակն իրականացրեց հայ գրողների, երկերի հրատարակմամբ և «հայոց անցյալի և ներկայի մասին խոհերն ու մտորումները ներկայացնելով»:

Ահա նրա հերթական համարներից մեկի նյութերը.

— «Հայոց պատմության տասը նշանակալից տարեթվեր»՝ 66 թվականին Տրդատի թագավոր հռչակվելուց մինչև 1080 թվականը՝ Ռուբինյան թագավորության ստեղծումը.

— «Արա Գեղեցիկ»՝ Հայկական առասպելը վեց մենախոսություններով.

— «Հեթանոս հովվերգություններ». նմուշներ են հայ ժողովրդական բանահյուսությունից.

— «Բանաստեղծությունը և հայկական անդրադարձումը»:

Վերջին հոդվածում վերլուծվում է հայ գեղարվեստական մտածողությունը և ներկայացվում են նրա նախասիրած թեմաները՝ հայրենիք, մայրենի լեզու, եկեղեցի, հայոց տառապանքի վշտակցում, բողոք առ Աստված և կասկած նրա արդարացի լինելու վերաբերյալ, մահ, սեր, ճշմարտության ու կյանքի գեղեցկություն: Հոդվածում մեջբերվել են այդ թեմաներն արծարծող գործեր՝ Ֆրիկ, Քուչակ, Սայաթ-Նովա, Դուրյան, Թումանյան, Հերանուշ Արշակյան, Տերյան, Թերեյան, Կուրդինյան, Մեծարենց, Վարուժան, Չարենց, Կապուսիկյան, Մարո Մարգարյան, ուսումնասիրությունը եզրափակվում է Չարենցի «Նորքից» բերված տողերով.

Մենք երկա՞ր, երկա՞ր դեռ պիտի
Կիզվեինք հողմերում հանուր,
Որ մեր երգը դառնար երկաթի,
Եվ ոգին մեր՝ անկոր ու անհուն:

Այս կերպ՝ գիտական-գրականագիտական ուսումնասիրություններով բացահայտվում են հայ հոգևոր կյանքը, նրա գրականությունը, ճարտարապետությունը, երգարվեստը, հնամենի մանրանկարչությունն ու նորօրյա գեղանկարչությունը, մշակութային հարստությունը. հայոց պատմության լճերն

են վեր հանվում՝ մեր անցած ուղին, նրա նշանակալից դեմքերը ճանաչելու համար: Այս ամենին ղուգընթաց և օտարազիր գեղարվեստական դրականությունն է արտացոլում հայի երեկն ու ներկան, հայրերի և որդիների հոգևոր աշխարհը:

Ահա շարունակվող հրեկը, որ որդիներին էլ է հուզում. Ուլֆ Սեթյանն իր «Հայրենակարոտ» բանաստեղծության մեջ (որը ֆրանսերեն է վերնագրվել՝ *Mal du Pays*, իսկ շարադրանքը անգլերեն է) ասում է (տողացի թարգմանությամբ)․

Այստեղից մերենայով միայն մի քանի ժամ է մինչև Կիլիկիա,
բայց այն զգացողությունը, որ դու այդքան մոտ ես քո տանը,
բայց և գիտես, որ դու չես կարող վերադառնալ ու մնալ,
և Հարութի մայրն էլ ասում էր.

Տրանսիացիք մեզ այստեղ բերին
անասունների համար նախատեսված նավերով,
ասելով մեզ, որ կկարողանանք
մի քանի ամսից վերադառնալ...
բայց վերադառնալու համար ես սպասում եմ
ահա արդեն մի հիսուն տարի...

Նկատեցի, որ սկսել եմ հալվել բարձրագույն լույսերը,
որ թարթում էին լեռնային ճանապարհի վրա, գիշերով,
մինչև Հարութը ես մի բաժակ օղի էր լցնում իր համար:

Ոչ միայն արևնակցական, այլև հոգեկան կապի անխզելիության թեման կարևոր տեղ է գրավում այդ դրականության մեջ՝ հնչելով որպես խոստովանություն, հրդում, արթնացող արյան ձայն, փոխանցվող տոհմիկ ավանդ: Հայտնի են Ալիսիա Կիրակոսյանի այդ թեմայով բանաստեղծությունները, կամ կուրահայ Դավիթ Ջերիսյանի «Մորս լուսանկարի առջև» բանաստեղծությունը, իսկ Դալանա Տեր-Հովհաննիսյանն իր «Ներևանի ռադիոն» բանաստեղծության մեջ պատկերում է օտար երկնքի տակ հաժող հային, որ թեկուղև բարեկեցիկ վիճակի հասնի, դարձյալ հայ ժողովրդի հրգի հնչյունները

Հողմացրիվ կանեն
Քարի պատերն ու դրժերը
և քո հոր ձայնը
կհեղթի տարիները
քո ամերիկյան մանկության:
Եվ հանկարծակիորեն,
տնից այդքան հեռու,
նրա հրջանիկ զավակը
կժառանգի նրա բոլոր արցունքները:

Հարուդ Բոնդն էլ (Բոնդջուկչյան) «Աճյունին ու ոսկորին» բանաստեղծության մեջ ընդգծում է այն միտքը, որ 80-ամյա տատիկի մահից հետո էլ հայկականություն շնչող նրա ներկայությունը ապրում է տան մեջ, կենցաղ դարձած սովորությունների, նիստուկացի մեջ, խոսք ու զրույցի ծալքերում:

Այս առումով չափազանց խոստն է Մայքըլ Առլենին առնչվող փաստը:

Առլեն որդին պատմում է, որ իր հայրը միմիայն մեկ անգամ է իր հետ խոսել իր տեսած հրազի մասին և այն էլ՝ իր կյանքի վերջին օրերին: Նա երազում հորն էր տեսել «Պատկերացնում ես, նա ճիշտ այնպիսին էր, ինչպիսին որ հիշում եմ նրան մանկության օրերից,— պատմել է ավագ Մայքըլ Առլենը:— Միայն թե մազերն սպիտակել էին, թեև շատ խիտ էին: Նա թիկնոց էր հագել և պողպատե շրջանակով ակնոց էր կրում: Կանգնել էր նա փողոցի ծայրին, խոսում, ձայն էր տալիս ինձ: Բայց նա հայերեն էր խոսում, և ես ոչ մի բառ չհասկացա»:

«Երբեմն մտածում եմ,— իր կողմից ավելացնում է Մայքըլ Առլեն որդին,— որ դա, կարծես, մի օղակ լինի, որ մի ժամանակ կոտրվել էր, իսկ այժմ ամբողջացել կամ վերաամբողջացել է: Ի՞նչ օղակ է դա: Մենք սերվել ենք, որ դրանից սկսենք»:

Անգլերեն գրված «Երթ գեպի Արարատ» գեղարվեստափաստագրական ծավալուն հրկի այս վերջին տողերը՝ խղված ու վերականգնված օղակի մասին, բնութագրական են օտարագիր նոր գրականության համար: Այդտեղ գիտակցական, նպատակային մոտեցում կա այդ կապն զգալու և վերարտադրելու, իհարկե՝ նոր գրական միջավայրերի, գեղագիտական նորօրյա ըմբռնումների անխուսափելի հետքերով: Ինչպես ասվում է «Հյուսիս-ամերիկյան հայ բանաստեղծներ» անթոլոգիայի նախաբանում «Ճիշտ չի լինի ակնկալել, որ մեր հայրերի ապրած և իրենց հետ բերված հայկական մշակույթը պետք է անփոփոխ մնա մի նոր երկրում»: Այնուհանդերձ, նույնիսկ այդ անխուսափելի փոխակերպման դեպքում էլ, կարելի է որոշակիորեն նկատել, թե «որքան ամուր եմ արմատները», որոնք ի հայտ են գալիս ոչ միայն թեմատիկայի ու հոգեբանության, այլև արտահայտչական միջոցների ուրույն դրսևորումներով:

Ահա այդպիսի մի հասկանշական պատմվածք՝ էդվարդ Դորյան, «Մետաքսե կապ»: Ի դեպ, վերնագիրն ինքնին պերճախոս է: Նատա վերանվանված՝ Նարտուհին ուղում է հեռու, հեռու լողալ, որպեսզի իրեն ազատ զգա՝ գուրգուրանքով միշտ իրեն հետևող տատիկի հսկողությունից: Նա իրեն հանձնում է մեծ ծովի հոսանքին, մտածում է, որ ինքն այլևս իր կամքի տերն է, այնքան է հեռացել տատիկից, որ փոխադարձաբար լսելի չեն լինի իրար, և տատիկն էլ այլևս իրեն չի տեսնի: Բայց միայն մի պահ է տևում ինքնիշխան լինելու գոհունակությունը: Իսկույն նա մտահոգվում է, որ ինքը կարող է տագնապի մատնած լինել տատիկին, ուստի վերադառնում է և ներողություն խնդրում: Տատիկը, որ թոռան հետ խոսում է հայախառն անգլերենով՝ «Come here, Ahnouchigus, come, let me see you», կամ՝ «Nhartoui our es?», հանգստացնում է թոռանը՝ ասելով. «Լա՛վ աղջիկ է նա, լողա, լողա: Որքան գեղեցիկ է իմ լավ աղջիկը լողում, որ նրա տատիկը կարողանում է նրան տեսնել»: Պատմվածքում, վերնագրից սկսած, ամեն մի հոգեբանական ստվերագծում, դեպք, տրամախոսություն իր ենթիմաստն ունի, որ բխում է սերունդների կապի զլխավոր գաղափարից:

Սփյուռքին հուզող հարցերից այդ մեկը՝ հին ու նոր սերնդի փոխհարաբերությունը, այլ լուծում ունի «Լիառատ սեր» թատերգության մեջ, որի հեղինակները ամուսիններ են, կինը հայուհի՝ Մարջրի Հուսեփյանը, ամուսինը ամերիկացի՝ Մաշբի Դովկիե: Թատերգության մեջ տարիքները երևում են իրենց ավանդապահություններ, իսկ նորերի մեջ կան այնպիսիք, որ հարմարվողականություն են հանդես բերում, հետամուտ են միայն հաճելիով տարվելու:

Այս թատերգության մեջ էլ միջավայրի, բնավորությունների երանգավորումը տրվում է նաև լեզվական միջոցներով, Լրկխոսությունների մեջ.

— Hrametzek! Welcome my friends.

— I see she is a real dandigin.

Եվ այսպես, սփյուռքի գոյության հուպատերազմյան շրջանում օտարագիր գրականությունը հասել է մի այնպիսի աստիճանի, որտեղ, բացի լեզվից, իր բաղկացուցիչներով արտահայտում է հայի անցյալ ու ներկա կյանքը, նրա խոհերն ու հույզերը: Այդ գրականությունը՝ իմացական քարձր մակար-

դակույժ, գրական նորօրյա եղանակների օգտագործմամբ, ստեղծվում է օտարախոս հայի համար, օտարագիր հայ գրողի կողմից: Այդտեղ միակ վիճարկելին լեզուն է, որն, անշուշտ, շատ էական է գրականության դիմորոշման հարցում: Բայց կարելի է հիշել, որ ընդհանրապես գրականության պատմության համար այդ երևույթը՝ օտարալեզու գրականությունն ազգային գրականության մեջ դիտելը, նորություն չէ: Ժամանակն ու ավանդականության հանգամանքը նկատի ունենալով հանդերձ, հիշենք, որ էրազմ Ռոտերդամցին ու Թոմաս Մորը գրել են լատիներեն, բայց ոչ ոք չի մտածում առաջինին դուրս թողնել հոլանդական գրականությունից, իսկ երկրորդին՝ անգլիականից: Կամ հայ գրականությունն ունի իր «ևգապին», Պարոնյանի որոշ երկերը, որոնք իրենց ժամանակին մեծ ճանաչում են ունեցել և, մեկ հարյուրամյակ հետո թարգմանվելով, դարձյալ ցույց տվեցին բացարձակորեն հայկական իրենց կությունը, հայ իրականության և բնավորության հետ կապվածությունը: Իսկ Սայաթ-Նովան գրել է երեք լեզուներով, բայց Սայաթ-Նովա ֆենոմենի ճանաչման համար միատեղում ենք այդ երեք լեզուներով նրա ստեղծածը:

Նույն հետևություններ, բայց առավել ևս հենց օտարագիր գրականության հատկանիշներից հլնելով, այդ գրականությունը հայ գրականության մի մասն է կազմում, պատմական հանգամանքներով պայմանավորված նրա ինքնատիպ մի մասը, որը գրականագիտական հիմնավորմամբ, ինչպես և հայաստահայության գործին նպաստող իր նշանակալի մասնակցությամբ, մտնում է սփյուռքահայ գրականության մեջ:

Ք Ն Ն Ա Դ Ա Տ Ա Կ Ա Ն Մ Տ Ք Ի
Պ Ա Տ Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն
Ե Վ Տ Ե Ս Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ԺԵՆՅԱ ՔԱՆԱՆԹԱՐՅԱՆ

ՀՈԳԵՐԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ
ԵՎ ԱՐՄԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԸ

Գրականության մեջ, դեռևս կուլտուր-պատմական դպրոցի տիրապետության ու ծաղկման շրջանում, ձևավորվեց մի նոր ուսմունք, որի նպատակն էր հաղթահարել նախորդ դպրոցի սահմանափակություններն ու թերությունները: Կուլտուր-պատմական դպրոցը լայն տարածում գտավ ամբողջ Նվրոպայում և ունեցավ աննախընթաց հաջողություններ: Այդ դպրոցի ամենամեծ նվաճումն այն եղավ, որ նա անմիջական կապ ստեղծեց գրականության, արվեստի և հասարակության նյութական ու հոգևոր զարգացման միջև: Ըստ այդ ուսմունքի, գրականության ձևավորման ազդեցությունը երեքն էին՝ միջավայր, ցեղ (ռասա), ժամանակ (մոմենտ): Նման մոտեցման դեպքում անտեսվում էին և՛ միջավայրի շերտավորված բնույթն ու նրա վրա ունեցած գրականության փոխադարձ ազդեցությունը, և՛ բուն գրականության ստեղծման ներքին առանձնահատուկ օրենքները, մինչդեռ գրականությունն իբրև մտավոր գործունեության բնագավառ ունի իր հատուկ սկզբունքները, որոնք չէր կարող և չպետք է անտեսել գրականության մասին եղած գիտությունը: Այս առումով հոգեբանական գրականագիտական դպրոցի ամենակարևոր արժանիքը թերևս այն էր, որ նա ուշադրություն հրավիրեց ոչ միայն գրականության առանձնահատուկ սկզբունքների, այլև գրողների հոգեկան խառնվածքի, նրանց անհատականության ինքնուրույնության և նրանց ստեղծած կերպարների հոգեբանության վրա, քանի որ այս վերջին հան-

գամանքով էր ղգալիորեն սլայմանալորված գրականության բնույթն ու մակարդակը:

Կուլտուր-պատմական դպրոցից ունեցած անբավականությունը պատմականորեն ղուգաղիլից բնական ու փորձարարական գիտությունների՝ ֆիզիոլոգիայի և հոգեբանության բուռն ղարգացմանը անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին: Բնական գիտությունների ղարգացումը փոփոխություններ առաջացրեց նաև գեղաղիտական մտքի մեջ՝ առաջացնելով հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական ուղղությունը, որի հիմքում ընկած իր պողիտիվիզմը, փիլիսոփայական իղեալիզմն ու սուբյեկտիվիզմը: Նրա ներկայացուցիչները հոգու գործունեությունը կտրում էին նյութից և ինքնուրույն նշանակություն տալով նրանցից յուրաքանչյուրին՝ պաշտպանում էին դուալիստական աշխարհայեցողությունը¹:

Գրականագիտության մեջ հոգեբանական դպրոցը ձևալորվել է 19-րդ դարի 70—80-ական թվականներին, Ֆրանսիայում: Այդ դպրոցի ամենանշանալոր ներկայացուցիչը էմիլ Զենեկենն է (1858—1888), որի հայացքները շարաղրված են նրա գլխալոր աշխատության մեջ՝ «Գիտական քննաղատության կառուցման փորձ (էստոպսիտոգիա)»: Հակառակ նախորդ դպրոցի, գրողի անհատականությունը Զենեկենը փնտրում էր ոչ թե միջալալրի աղղեցության մեջ, որ շատերի համար կարող է նույնը կամ նման լինել, այլ՝ գրողի իառնվածքում: Գրողի հոգեբանությունն ուսումնասիրելու համար նա կարևոր տեղ շէր տալիս կենսագրության ուսումնասիրությանը և գտնում էր, որ ստեղծագործողի հոգեբանությունն ու նախասիրությունները բալարար ղափով երևան են գալիս նրա երկերում և հաճախ, առանց գրողի անձնական տվյալների ծանոթ լինելու, նրա ստեղծագործությունից կարելի է գաղափար կաղմել նրա անհատականության մասին: Տեսարանը այն համողմունքին էր, որ «...չկա այնպիսի գեղաղիտական առանձնահատկություն, որ ղգտնի իր համապատասխան հոգեբանական առանձնահատկությունը»²: Ընդհանրա-

1 *Ст. в Академические школы в русском литературоведении*, М., 1975, с. 302:

2 Э. Геннекен, *Опыт построения научной критики* (Эстопсихология), СПб, 1892, с. 17.

պէս, այս դպրոցի ներկայացուցիչները հենվում էին հոգե-
 քանութեան վրա՝ իբրև ճշգրիտ գիտութեան: Արվեստի վերա-
 բերյալ նրանց տեսութեան հիմքում ընկած էր անհատական
 հոգեբանական ակտը: Մասնավորապէս Հենեկենը այն կար-
 ծիքին էր, որ եթէ հոգեբանական ճշգրիտ տվյալներ լինեն
 անհատների կամ ժողովրդի մասին, ապա այդ տվյալների
 ցիտական-քննադատական համադրութեան ճանապարհով կա-
 րելի է ստեղծել ճշգրիտ գիտութիւն գրականութեան մասին:
 Նա առաջարկում էր գրական ստեղծագործութիւնը ենթարկել
 եռակի՝ գեղագիտական, հոգեբանական և սոցիոլոգիական
 վերլուծութեան: Առաջին տեղը հատկացվում էր գեղագիտա-
 կան վերլուծութեանը: Գեղագիտական վերլուծութիւնն է բա-
 ցահայտում այն հույզերը, որոնք ծնվում են գեղարվեստա-
 կան ստեղծագործութիւնից և ապա հայտնաբերում է գեղար-
 վեստական այն միջոցները, որոնք արտահայտում են այդ
 հույզերը: Շեշտելով գրողի տաղանդի ու անհատականութեան
 կարևոր նշանակութիւնը, Հենեկենը միաժամանակ ընդգծում
 էր տաղանդի ու նրան ծնող հասարակական միջավայրի կամ
 հասարակական խմբի կապը: Էստոպսիխոլոգիայի կարևոր
 խնդիրը նա համարում էր այդ կապի բացահայտումը. «Էս-
 տոպսիխոլոգիան... ելնելով գեղագիտական տվյալներից, գի-
 մում է վերլուծութեան, ապա՝ համադրման, բարձր կարգի ար-
 վեստագետների և այն հասարակական խմբավորումների
 լիակատար պարզաբանմանը, որոնք հավաքվել են արվեստա-
 ցիտի շուրջը՝ համանման հատկանիշների և ընդհանուր հմայ-
 քի շնորհիւ»³: Գրողի և նրա խմբակցութեան կապից ելնելով՝
 Հենեկենը կարծում էր, որ յուրաքանչյուր գրող ունի իր եր-
 կրպագուները, և նրա ստեղծագործութիւնը ազդում է հատ-
 կապէս այն մարդկանց վրա, ում զգացումներն ու հույզերը
 նա արտահայտում է: Ինչքան լիովին արտահայտի գրողը իր
 հոգեբանական խմբի հույզերը կամ ինչքան մեծ խմբի հույ-
 ղեր ու զգացմունքներ արտահայտի գրողն իր ստեղծագործու-
 թեան մեջ, այնքան բարձր կլինի այդ ստեղծագործութեան
 ցիտական արժեքը, և զրակացնում էր տեսաբանը:

Թեև ոչ կոլտուր-պատմական դպրոցի շափ, բայց հոգե-
 քանական դպրոցը ևս լայն տարածում գտավ Եվրոպական

ու ռուսական զրականագիտության մեջ: Այդ դպրոցի նշանավոր ներկայացուցիչներն էին. Եվրոպայում՝ Վ. Վոնդտը, է. էլստերը, է. Գրոսսեն, Ի. Ֆոլկելտը, Ռուսաստանում՝ Ա. Պոտեբնյան, Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին, Ա. Պոպովը, Ա. Գորնֆելդը, Վ. Խարցինը և ուրիշներ: Ռուսաստանում հոգեբանական դպրոցի հիմնադիրը եղավ Ա. Պոտեբնյան (1835—1891), իսկ նրա հետևորդներից ամենանշանավորն էր Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին (1853—1920)՝ երկուսն էլ Խարկովի համալսարանի պրոֆեսորներ: Պոտեբնյան հայտնի էր ավելի իբրև լեզվաբանական պոետիկայի ներկայացուցիչ, որի տեսության հիմքում ընկած էր բառը՝ իբրև պատկերավոր մտածողության առաջին արտահայտություն և իբրև նախնական արվեստ: Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին, շարունակելով հանդերձ Պոտեբնյայի ուսմունքը, սահամանազատվեց լեզվաբանությունից և թեքվեց դեպի զրականագիտությունը:

Հոգեբանական դպրոցի մյուս ներկայացուցիչների նման Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին ևս կարևոր տեղ էր հատկացնում զրոգի անհատականությանը և այդ անհատականությունը ձևավորող հասարակական խմբերին: Նրա ըմբռնումներում այդ հասարակական խմբերը որոշակիորեն մոտենում են դասակարգերին: Նա գեղարվեստական ստեղծագործությունը դիտում էր իբրև հասարակական հոգեբանության փաստաթուղթ (որի մեջ արտահայտվում են նաև դասակարգային հոգեբանության տարրերը): Ըստ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու, թեև յուրաքանչյուր մարդ իր ստեղծագործության մեջ արտահայտում է ինքն իրեն (ստեղծագործությունը սուբյեկտիվ ու անհատական երևույթ է), այսուհանդերձ, նա դատում ու մտածում է այն շարժումով, որ հատուկ է նրա միջավայրին: «Քաղքենին ամենից ավելի հետաքրքրվում է իրենով, իր անձնական պորձերով և մերձավոր միջավայրի հետ ունեցած իր հարաբերություններով: Եվ ակամա նրա միտքն իր դատողություններով ղեկավարվում է այդ հետաքրքրություններով: Այստեղից էլ ուրիշների մասին իրենով դատելու գերադասությունը, մարդկանց մասին ընդհանուր հայացքը՝ հիմնված մարդու այն տարատեսակի իմացության վրա, որը տրված է մերձավոր միջավայրում: Այդ պատճառով էլ, «չգրված օրագրերում և հուշերում» և ընդհանրապես քաղքենիական «ստեղծագործության» մեջ, մենք հանդիպում ենք ամենից հաճախ նեղ

շափանիշի, ավելի կամ պակաս ոչ հումանիստական՝ դասակարգային (классовые) դասային (сословные), պրոֆեսիոնալ, նեղ ազգային և այլն: «Կարգալու (խոսքը գրավոր ստեղծագործությունների մասին չէ, այլ մարդու բնածին գեղարվեստական մտածողության, դրա համար էլ հեղինակը օգտագործում է չափերտներ— ժ. ք.) այդպիսի «օրագիրը», մենք իսկույն ճանաչում ենք նրա հեղինակի մեջ, օրինակի համար, ազնվականին, վաճառականին, կալվածատիրոջը, քաղքենուն, շինովնիկին և այլն»⁴,— գրում է տեսաբանը: Այսպիսի մտածողությունը զգալիորեն մոտեցնում է հեղինակին մարքսիստական աշխարհայացքին: Սակայն թեև Օվսյանիկո-Վուլիկովսկին կրել է լեզալ մարքսիզմի ազդեցությունը, այսուհանդերձ նրա հայացքների համար առավել բնորոշը պոլիտիլիզմն է և իդեալիզմը: Անհատի ու նրա հոգևոր զարգացման, մարդկության ու քաղաքակրթության առաջադիմությունը նա հնարավոր էր համարում միայն էվոլյուցիոն ճանապարհով: Նա համոզված էր, որ «Դասակարգային ձևերի պատմական հաջորդականությունը անհատականության ընդհանրական տիպերի պատմական հաջորդականություն է»⁵: Անհատի զարգացման ընթացքը գիտնականը ուղղակի կապում էր նրա հոգեբանության զարգացման հետ և հղրակացնում, որ դասակարգային հոգեբանության ձևերի հաջորդականության մեջ կարելի է փնտրել անհատի զարգացման նշանները: Նա նույնիսկ գայթակղություն ունեցավ հարց տալու, թե «դասակարգային ձևերի պատմական հաջորդականությունը արդյոք մասնավոր դեպք, մարդկային հոգեբանության էվոլյուցիայի մի էպիզոդ չէ՞ միայն»⁶:

Օվսյանիկո-Վուլիկովսկու տեսության ամենաարժեքավոր կողմը, թերևս, գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսը հոգեբանական տեսակետից բացատրելու մեջ է: Նա ընդունում էր գեղարվեստական արտացոլման հրկու մեթոդ՝ փորձարարական և դիտողական: Յուրաքանչյուր ստեղծագործող հենվում է նախ և առաջ սեփական փորձի վրա, այսինքն նրա մեթոդը փորձարարական է, և նրա տպավորու-

⁴ Д. Овсяннико-Куликовский, Собр. соч., т. 6, изд. 3-е, СПб., 1914, с. 82.

⁵ Նույն տեղում, էջ 39:

⁶ Նույն տեղում:

Թյուններն ու պատկերները սուբյեկտիվ են: Սեփական փորձի սահմանները կարող են համեմատական կերպով նեղ կամ լայն լինել, մեկի համար փորձը կարող է սահմանափակվել իր անձի, մյուսինը՝ իր ընտանիքի, երրորդինը՝ դասի սահմաններում: Սուբյեկտիվության վերջին սահմանը ազգություներն է: Գեղարվեստական ստեղծագործությունն իր բնույթով փորձարարական-սուբյեկտիվ է, քան՝ դիտողական-օբյեկտիվ. «Կարելի է ընդհանրապես ասել, որ միշտ և ամենուրեք առավել տարածված և մասսայական է եղել տարբեր սեռի ու տարբեր արժեքի փորձարարական ստեղծագործությունը և որ դիտողական ստեղծագործության հազվագյուտ երկեր են գլուխ գալիս առանց գեղարվեստական փորձի մի քանի տարրերի խառնուրդի»⁷: Սակայն տեսաբանը զգալիորեն հաղթահարում է ստեղծագործության սուբյեկտիվության մասին իր ըմբռնումները և գտնում, որ մեծ կամ իսկական փորձով, նրանք դիտում են շրջապատը, կյանքը և սեփական կենսափորձի արդյունքները լրացնում են օբյեկտիվ դիտողություններով: Բարձրագույն գեղարվեստական ստեղծագործությունը երկուսի միասնությունն է, որովհետև անհատի փորձից բխած սուբյեկտիվ տպավորությունները կրում են պատահական, միակողմանի, ոչ հումանիստական բնույթ, ուստի՝ անհրաժեշտ է լինում հրաժարվել դրանցից և դրանք փոխարինել բարձր հումանիստական իդեալներով, որոնք ձեռք են բերվում աշխարհայացքի լայնացման, զգացմունքների դաստիարակության ճանապարհով, որ տալիս է միայն դիտողականության դպրոցը: Այդ ճանապարհով են ստեղծվել Դոգդի, Դոստոևսկու, Ուսպենսկու, Ջեխովի ստեղծագործությունները:

Դրականագետների հայացքներում կարևոր տեղ են գրավում պոեզիայի տեսության հարցերը, մտավոր էներգիայի տնտեսման օրենքը և այլն: Նա նոր ձևով քննեց ռուս գրականության հին արժեքները՝ նրանցում բացելով գեղեցկության նորանոր շերտեր՝ հատկապես «История русской интеллигенции» աշխատության մեջ: Իր լավագույն աշխատանքներում Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին զգալիորեն հաղթահարեց հոգեբանական դպրոցին բնորոշ սուբյեկտիվիզմն ու

իղեալիւմը և դուրս եկաւ գրական երեսօթները պատմական պատճառաբանութեամբ բացատրելու ավելի լայն ճանապարհ:

Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու ավանդների հետ է կապուում հոգեբանական դպրոցի երևան գալը հայ իրականութեան մէջ, որն իր ցայտուն արտահայտութիւնը գտաւ Արսեն Տերտերյանի 10-ական թվականների գրականագիտական աշխատութիւններում: Հավանաբար ապագա գրականագետի նախասիրութիւնների ձևաւորման գործում նշանակալի դեր է կատարել Պետերբուրգի հոգեներգարանական ինստիտուտը, որտեղ 1907—1909 թթ. սովորել էր նա: Այդ տարիներին Պետերբուրգի համալսարանում էր աշխատում Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին: Պետերբուրգից վերադառնալուց հետո, հետագա ամբողջ կյանքում Տերտերյանը ղեկավար է մանկավարժութեամբ, նախ՝ Երևանի թեմական դպրոցում իբրև ուսուցիչ մինչև 1920 թ. և ապա՝ նորաբաց համալսարանում իբրև գրականութեան պատմութեան ամբիոնի վարիչ: Այդ պաշտոնում նա մնացել է մինչև իր մահը (1953 թ.):

Թեև Տերտերյանի առաջին հոգեվածները մամուլում երևւան են եկել սկսած 1905 թվականից, սակայն գրականագետի նրա բուռն գործունեութիւնը սկսւել է 1910-ական թվականներից, երբ մեկը մյուսի ետեք լույս տեսան նրա աշխատութիւնները հայ նշանավոր քրոջների՝ Մ. Նալբանդյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Վ. Տերյանի, Շիրվանզադեի, Մուրացանի և Լ. Շանթի մասին: Գրողների ու նրանց ստեղծագործութիւնների գնահատման Տերտերյանի սկզբունքները լիովին նորութիւն էին հայ իրականութեան մէջ: Շատ կողմերով դրանք չկրկնվեցին հետագայում և շարունակվեցին ուրիշների կողմից: Նշված հեղինակներին նվիրւած աշխատութիւններում Տերտերյանը հանդես է գալիս իբրև հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչ: Նա ևս գրականութիւնը դիտում էր իբրև մտավոր գործունեութեան մի առանձնահատուկ բնագավառ, որն ունի միայն իրեն բնորոշ օրենքները. «... մենք շեշտում ենք և ընդգծում ենք գեղարվեստական ստեղծագործութեան, կենսական փորձի գեղարվեստական հորինման ինֆանալատակութիւնը այն իմաստով, որ այդ ստեղծագործութիւնն անկախ և ինքնուրույն մի մեծութիւն է ներկայացնում, որ չպիտի շփոթվի կենսա-

կան փորձի ալլօրինակ կազմակերպիչների հետ»⁸։ Այս առանձնահատուկ օրինաչափությունների ըմբռնման դիրքերից նա դեմ էր դուրս գալիս գրականագիտության մեջ տիրապետող ալլ մտայնությունների, մասնավորապես, այսպես կոչված, Լեոյի դպրոցի գրականագետներին, որոնք, շեշտը դնելով գրականության հասարակական բովանդակության վրա, անտեսում էին գրականության ներքին ինքնահատուկ օրենքները։ Գրականության մասին Տերտերյանն ունի իր ինքնատիպ ըմբռնումները, որոք, զգալիորեն բխելով հոգեբանական դպրոցի սկզբունքներից, միաժամանակ ինքնուրույն էին, շատ կողմերով տարբեր մյուսներից։

Տերտերյանը գրականությունը համեմատում էր մտավոր գործունեության մյուս բնագավառների հետ և առանձնացնում՝ ցույց տալով տարբերակիչ հատկանիշները։ Այսպես, օրինակ, թե՛ գիտությունը, թե՛ գրականությունը հենվում են ստեղծագործական գյուտի վրա, բայց այդ գյուտն իր էությանմբ և դրսևորման ձևով տարբեր է գիտության ու գրականության մեջ։ Համեմատելով տեխնիկական ստեղծագործությունը գրականի հետ, Տերտերյանը գրում էր. «Երկուսն էլ հայտնագործում կամ տալիս են արժեքներ, որոնք իրենց ուրույն և կազմակերպված դուրյամբ գոյություն չունեն ոչ բնության, ոչ էլ հոգեկան կյանքում, թեպետ նրանց տարերքները ցրված են անջատ, անկազմակերպ և չհորինված կացության գոյություն ունեն նախքան գյուտի ստեղծարար, կազմակերպիչ աշխատանքը»⁹։ Այստեղ էլ նմանությունը վերջանում է, բանի որ տեխնիկական գյուտն արտահայտվում է բանաձևերով, դատողություններով կամ ալլ կերպ, իսկ գրականության մեջ գյուտն արտահայտվում է պատկերի միջոցով։ Պատկերն ունի ընդհանրացնող նշանակություն, պատկերը հենց գյուտն ինքն է։ Պատկերը, ըստ Տերտերյանի, «այն կիզակետն է, ուր ժողովվում են բոլոր կենսական փորձերն ու համապատասխան ճառագայթները»։

Ա. Տերտերյանի հայացքներում կենտրոնական տեղ է գրավում գեղարվեստական պրոցեսի հոգեբանական բացատ-

⁸ Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, Ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, 1910, էջ 68։

⁹ Նույն տեղում, էջ 13։

րությունը, Գրական ստեղծագործությունը մի կողմից նա համարում է խիստ սուբյեկտիվ ու անհատական, մյուս կողմից այն դիտում է իբրև կոլեկտիվ երևույթ: Այս հարցում Տերտերյանը հետևում է ընդհանրապես հոգեբանական դպրոցի, մասավորապես՝ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու սկզբունքներին, բայց երբեմն էլ հակադրվում է այդ սկզբունքներին և հանդես գալիս իր ինքնուրույն, թեև ոչ միշտ ճիշտ, տեսակետներով: Եթե Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին ընդունում էր երկու տիպի՝ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ (դիտողական, փորձարարական) ստեղծագործություններ, ապա Տերտերյանը անիրավացիորեն ժխտում է օբյեկտիվ կամ դիտողական ստեղծագործությունների գոյությունը՝ այն համարելով կատարյալ անհեթեթություն: Տերտերյանի կարծիքով ստեղծագործությունը միշտ սուբյեկտիվ է, այսինքն՝ գրողը նկարագրում է միայն այն, ինչ ինքն ապրել է ու ղգացել: Բայց, միևնույն ժամանակ, ամենասուբյեկտիվ ստեղծագործությունն անգամ անհատական չէ, քանի որ ընդհանրապես ստեղծագործությունը կոլեկտիվ բնույթ ունի: Այս թվացյալ հակասությունը բխում է այն սկզբունքից, թե յուրաքանչյուր անհատ ընդհանուր, կոլեկտիվ փորձի կրողն է, և հասարակական ձեռքբերումները, նվաճումներն ու իդեալները իրենց արտահայտությունն են գտնում հասարակության տվյալ խմբակցությանը պատկանող անհատի հայացքներում: «Ինչպես յուրաքանչյուր մահկանացու կոլեկտիվի մեջ, ստեղծագործողը կամ պեղարվեստագետը նույնպես իրենից ներկայացնում է կոլեկտիվ փորձի կրողը. բայց մինչդեռ հասարակ մանկանացուն գուրկ է կոլեկտիվ փորձը յուր ամբողջության մեջ բովանդակելու կարողությունից կամ օրգանից, ստեղծագործողն ունի այդ օրգանը, որ ընդունված է անվանել տաղանդ»¹⁰, — գրում էր Տերտերյանը: Դժվար չէ նկատել, որ ստեղծագործող անհատի ու կոլեկտիվի (կամ խմբակցության) հարաբերության բացատրությունը Տերտերյանը վերցնում է հոգեբանական դպրոցի տեսական դիմանդից: Այդ տեսակետներին Տերտերյանը դիմում էր գործնական նպատակներով, հայ գրական կյանքում իր չափանիշները հաստատելու և գրական ստեղ-

¹⁰ Ա. Տերտերյան, Շիրվանգաղն, Հայ ընտանիքի և ինտելիգենցիայի վիպասանը, Թիֆլիս, 1911, էջ 37:

ծագործությունները գնահատելու ու վերագնահատելու մտա-
դրութեամբ: Այդպէս էլ ստեղծագործութեան անհատական ու
կոլեկտիվ կողմերի հարաբերութեան պարզաբանումը նա ծա-
ռայեցնում է Լեոյի դեմ իր բանավեճը տեսականորեն հիմ-
նավորելու համար:

Եթե ստեղծագործող անհատը դուրս է գալիս իր ես-ի
շրջանակներից և արտացոլում է ոչ ես-ը, ապա, անգամ այս
դեպքում, ըստ Տերտերյանի, նա դարձյալ մնում է սուբյեկ-
տիվիզմի շրջանակներում, քանի որ նրա ոչ ես-ը ոչ թե
խորթ միջավայրի արտացոլում է, այլ հարադատ խմբակցու-
թեան փորձի արտացոլում: Այս ըմբռնման դիրքերից նա բա-
նավիճում է Լեոյի դեմ՝ «արվեստը արվեստի համար»
սկզբունքի շուրջը: Լեոն, իբրև արվեստի բարձր գաղափարա-
յութեան և նրա հասարակական իդեալների համար պայքա-
րող քննադատ, մերժում էր ինքնանպատակ արվեստը: Տեր-
տերյանը քննադատում էր Լեոյին այս հարցում ոչ թե նրա
համար, որ ինքը կողմ էր ինքնանպատակ արվեստի գոյու-
թեանը, այլ, պարզապէս, այն պատճառով, որ համոզված
էր, թե առհասարակ ինքնանպատակ արվեստ գոյութեան
շունչի, քանի որ գեղագետի մեջ ես-ը և ոչ ես-ը անքակտելի
կերպով ձուլված են: Բանավեճն ընթանում էր Շիրվանդա-
ղեի գնահատութեան շուրջ: Տերտերյանը իրավացիորեն
պաշտպանում էր Շիրվանդաղեին Լեոյի անհարկի մեղա-
դրանքներից: Լեոն Շիրվանդաղեին մեղադրում էր պառնա-
սականութեան և դեպի հասարակութեան ցավերն ունեցած
անտարբերութեան մեջ, իսկ Տերտերյանը վերը հիշված ես-ի
և ոչ ես-ի անքակտելի կապի տեսանկյունից պաշտպանում
էր Շիրվանդաղեին և գտնում, որ նրա «ոչ մի գրվածք չի
կարդացվում առանց ծանր ու տանջող վզացումի, որ ծագում
է կենսական հակասութեանների արժեքավոր նկարագրե-
րից»¹¹: Շիրվանդաղեին տված այս գնահատականը ճիշտ է.
Շիրվանդաղեին պառնասական գրող չէր, և Լեոն հանիրավի էր
այդ պիտակը կպցրել ուսուցիչական փառասանին: Բայց սա չի
նշանակում, թե Տերտերյանի առաջ քաշած սկզբունքը ոչ
ինքնանպատակ արվեստի գոյութեան մասին անխոցելի է:
Չէ՞ որ կան իսկապէս նեղ սուբյեկտիվ ապրումների բաղմա-

¹¹ Նույն տեղում, էջ 30:

թիվ գեղարվեստական երկիր, որոնք չունեն բարձր գաղափարական ու գեղարվեստական արժեք, ուստի չեն կարող ունենալ նաև դաստիարակչական ու հասարակական նշանակություն: Տերտերյանի հայացքների այս միակողմանիությունն ու սահմանափակությունը նկատի ունի է. Զրբաշյանը, երբ գրում է. «...դիալեկտիկական մտածողության պակասը քըն-նադատին խանգարում էր ճիշտ և հստակ կողմնորոշվելու գեղարվեստական ստեղծագործության օրյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի, անհատականի և կոլեկտիվի, ղգայականի և բանականի փոխհարաբերության մեջ»¹²:

Վերևում արդեն նշեցինք, որ Տերտերյանի կարծիքով կոլեկտիվ փորձի գեղարվեստական արտահայտիչը կարող է լինել միայն տվյալ կոլեկտիվի այն անհատը, որն օժտված է տաղանդով: Իսկ ի՞նչ բան է տաղանդը: Տաղանդի բնորոշումը ևս կարևոր տեղ ունի Տերտերյանի գեղագիտության մեջ: Հ. Թումանյանին նվիրած ուսումնասիրության մեջ Տերտերյանը առանձին գլուխ է հատկացնում այս խնդրին՝ «Գեղեցիկը և տաղանդը» վերնագրով: Տաղանդը սովորաբար դիտվում է իբրև աստվածային ձիրք, առեղծվածային երևույթ, որ իր մեջ ունի խորհրդավոր ու անմեկնելի իմաստ: Տաղանդավոր մարդիկ իրենք իրենց քուրմ ու մարգարե են անվանել, իրենց ստեղծագործության ժամերը՝ սրբազան պահեր: Տերտերյանը փորձում է տաղանդի վրայից հանել նրա խորհրդավոր ու առեղծվածային քողը ու երևույթը բացատրել փիլիսոփայորեն: Նրա բնորոշումով տաղանդը ընդգրկման հատկանիշն է և նույնիսկ քանակային չափումներ ունի՝ հզոր տաղանդ, թույլ տաղանդ: Ինչքան մեծ է տաղանդը, այնքան մեծ է նրա ընդհանրական, համայնական բնույթը, ընդգրկման չափը: «Տաղանդը մի հանրական ամբողջի ընդգրկումն է,— գրում է Տերտերյանը,— դա մի սիմպատիկ համազգացություն է, որ ունի ընդունակություն որոշ կենտրոնի շուրջը համախմբելու բանաստեղծի ամբողջ կենսազգացողությունն ու աշխարհիմացությունը: Ընդգրկումը տաղանդն է, իսկ կենտրոնը գեղեցիկը, Եր ներգաշնակություն է ստեղծում առօրեականությանը զբաղված հոգու մեջ: Ավելի ուժեղ է արտահայտվում այդ նշանակությունը տաղանդի մեջ, քան սովորական

¹² Հայ նոր գրականության պատմություն, Երևան, հ. 5, 1979, էջ 179:

ընթերցողներին»¹³։ Թեև բնախոսորեն ու փիլիսոփայորեն դժ-
վար է բացատրել տաղանդի հրաշալի էությունը, պարզել, թե
հատկապես ի՞նչ օրգանի միջոցով է տեղի ունենում լայն
ընդգրկումը, այնուամենայնիվ, բանաստեղծներն իրենք շատ
լավ զգացել են ընդհանուրի ցավն ու հոգսը վերապրելու
իրենց բացառիկ հատկանիշը։ Այդ զգացումի արտահայտու-
թյունն են Իսահակյանի տողերը, թե

— Սի՛րտս երկինք է...

Ամեն արարած

Աստղ ունի այնտեղ—

Խորշ ունի այնտեղ։

և Սիամանթոյի հրաշալի ձևակերպումը.

Հոգին ան է, որ ըյուրավոր անգամ ձեր ամենուն ցավը ապրեցավ։

Տերտերյանը յուրովի շարունակում ու զարգացնում է
ստեղծագործական պրոցեսում մերձավոր խմբակցության կո-
լեկտիվ փորձի ընդհանրացման մասին հոգեբանական զըպ-
յոցի ներկայացուցիչների ասածները։ Նա ցույց է տալիս նաև
այդ փորձի գեղարվեստական արտացոլման ճանապարհն ու
միջոցները։ Ու նա սահմանում է գեղեցիկը, որ ընկած է ամեն
մի տաղանդի հիմքում, նրա գերխնդիրն է, նրա կենտրոնը։
Այդ կենտրոնի շուրջն են համախմբվում, նրան են ստորա-
դասվում մյուս բոլոր խնդիրները, հույզերն ու զգացմունքնե-
րը։ Որոշ հեռավոր նմանություն կա դրողի պաթոսի Բեկինսկու
բնորոշման և Տերտերյանի գեղեցիկի կամ գերխնդրի բնու-
թագրության միջև, բայց այդ երկուսի համեմատությունը
միաժամանակ պարզում է Բեկինսկու հայացքների լայնու-
թյունն ու Տերտերյանի հայացքների միակողմանիությունը։
Բեկինսկու բնորոշմամբ պաթոսը զրոգին համակած գերա-
գույն գաղափարն է, գաղափարական կիրքը. «...Լթե բանաս-
տեղծը վճռում է ստեղծագործական աշխատանք ու սխրա-
գործություն կատարել, ապա դա նշանակում է, որ նրան այդ
բանն անելու համար շարժում, մղում է ինչ-որ մի հզոր ուժ,
ինչ-որ անհաղթ կիրք։ Այդ ուժը, այդ կիրքը պաթոսն է։ Պա-
թոսի մեջ բանաստեղծը հանդիսանում է իդեալի վրա սիրա-

¹³ Ա. Տերտերյան, Երկեր, 1980, էջ 55—56։

հարված մարդ, բուռն կերպով համակված նրանով, ինչպես գեղեցիկ ու կենդանի էակով, և նա հարում է այդ գաղափարին ոչ թե մտքով, ոչ թե դատողությամբ, ոչ թե ղգացմունքով ու իր հոգու որևէ մեկ ընդունակությամբ, այլ իր բարոյական կեցության ողջ լիակատարությամբ ու ամբողջությամբ...»¹⁴։ Եթե Բելինսկու բնորոշմամբ պաթոսը տվյալ ստեղծագործության մեջ գրողին համակած գերխնդիրն է և մի ուրիշ ստեղծագործության մեջ կարող է փոխվել, ապա ըստ Տերտերյանի՝ գրողի տաղանդի կենտրոնը կազմող գեղեցիկը անփոփոխ է նրա ողջ ստեղծագործության համար։ Տերտերյանը օրինակելի հետևողականությամբ յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործության մեջ փնտրում է միշտ նույն գեղեցիկը, որ տարբեր ձևեր ընդունելով՝ բովանդակությամբ մնում է նույնը։ Դրանով են բացատրվում գրողներին բնութագրող նրա երկրորդ վերնագրերը։ Այսպես, Հովհ. Հովհաննիսյանը սիրո ու կարեկցության երգիչ է իր ողջ ստեղծագործության մեջ, Լ. Շանթը՝ սեռի ու դասակարգության երգիչ, Հովհ. Թումանյանը՝ հայրենի եղերքի քնարերգու և այլն։ Այսպիսի բնութագրություններն ունեն իրենց դրական ու բացասական կողմը։ Դրականն այն էր, որ Տերտերյանն առանձնացնում ու ընդգծում էր տվյալ գրողի ստեղծագործության հատկանշական կողմը, ճանաչելի էր դարձնում և տվյալ հատկանիշի շրջանակում անվերջ բացում էր նոր ծալքեր, բացահայտում նոր կարողություններ, հոգեբանական նրբություններ և հաճախ այս առումով անկրկնելի էջեր էր ստեղծում։ Բացասականը նման բնութագրությունների միակողմանիությունն էր, գրողների տաղանդի բազմազանության սահմանափակումը, նրանց գունագեղ ստեղծագործության միազիծ դարձնելը։ Եթե Տերտերյանը տեսնում էր տվյալ հեղինակի ստեղծագործության այլևայլ կողմեր, ապա դրանք հետևողականորեն բերում-հանգեցնում էր սկզբից եկթ իր որդեգրած տեսակետին։ Հետաքրքրականն այն է, որ նրա տեսությունը բացառություններ չի ընդունում։ Սակայն արդարությունը պահանջում է ասել, որ, որևէ հատկանիշ ընդգծելով գրողի ստեղծագործության մեջ, Տերտերյանը չէր ձգտում

¹⁴ Վ. Գ. Բելինսկի, Ն. Գ. Չերեխնսկի, Ն. Ա. Դոբրոլյուբով, *Ընտիր էջեր*, Նրևան, 1980, էջ 116։

ցույց տալ տվյալ գրողի սահմանափակությունը: Ընդհակառակը, նա համոզված էր, որ գրողը պատասխանում է նաև այլ բազում հարցերի՝ միայն տվյալ գերիշխող հատկանիշի պրիզմայի մեջ բեկված: Օրինակ, Տերտերյանը վիճում է Շիրվանզադեի քննադատների դեմ, որոնք ընտանիքի թեման շատ նեղ էին համարում գրողի համար և նկատում է, որ այդ «նեղ ու կախարդական» շրջանակում Շիրվանզադեն «ցուլացնում է մի ամբողջ հասարակական կյանք յուր սոցիոլոգիական և էթիկական հիմունքներով»¹⁵:

Իսկ ինչու է գրողին համակած գերիսնդիրը Տերտերյանը գեղեցիկ անվանում: Ինչ էլ որ պատկերի իսկական տաղանդը, բացատրում է նա, վիշտ թե ուրախություն, սեր թե տանջանք, մեղ գեղագիտական բավականություն է պատճառում, այսինքն՝ թե դրական, թե բացասական երևույթները գրողի գրչի տակ դառնում են գեղարվեստական գեղեցիկ և ներդաշնակություն են հաստատում մեր հոգևոր աշխարհում: Այս առումով Տերտերյանը գեղարվեստական գեղեցիկը տարբերում, սահմանադատում է առօրյա գեղեցիկից: Առօրյա գեղեցիկը հաճախ կարող է ոչ միայն ներդաշնակություն ու անդորրություն չբերել մեր հոգուն, այլև ծնել խռովք, նույնիսկ դառնալ տանջանքի առարկա: Ասենք, որևէ գեղեցիկ կին կարող է խռովել տղամարդու հոգին, նրա մոտ առաջացնել տենչանք, անհանգստություն, տիրելու ձգտում, զրկել նրան հանգստից, հավասարակշռությունից հանել և այլն: Մինչդեռ արվեստի գեղեցիկը մաքրվում է առօրեականության անցավոր ու մարմնական գծերից, տոգորում է մեղ լուսավոր ու լավատեսական տրամադրությամբ, էներգիա է ներշնչում ապրելու ու ստեղծագործելու, բարձրացնում է մեք առօրյա անցավոր խնդիրներից դեպի ավելի մաքուր ու հավերժական զգացումները: «Գեղարվեստորեն գեղեցիկ է այն, ինչ որ հոգին ներդաշնակում է, մտցնելով այնտեղ առօրյա հակասությունների փոխարեն մի ներքին հաշտություն, ներքին տարաձայնությունների տեղ՝ համերաշխություն, այդպիսով բարձրացնելով մեր ինքնազգացությունը, կենսականության որակն ու չափը», — գրում է Տերտերյանը¹⁶: Եթե

15 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 196:

16 Ա. Տերտերյան, Երկեր, 1980, էջ 59:

առօրյա գեղեցիկը չի նույնանում գեղարվեստական գեղեցիկին, ապա նույն տրամաբանությամբ էլ առօրյա տգեղն ու քաջասականը դառնում են գեղարվեստորեն գեղեցիկ: Օրինակ, գրականագետը գտնում էր, որ Շանթի գեղեցիկը սեռն ու դասալքությունը, այսինքն՝ Լրեույթները, որոնք իրական կյանքում հնոու են գեղեցիկի չափանիշ լինելուց:

Այս կամ այն գրողի համար սահմանելով նրա գեղեցիկը, Տերտերյանը այդ գեղեցիկի մեջ դնում է ավելի լայն բովանդակություն, քան առաջին հայացքից կարող է հուշել վերնագիրը: Յուրաքանչյուր գրողի գեղեցիկը ծնվում է նրա ողջ կենսափորձից, աշխարհիմացությունից, իդեալներից, քանի որ գրողը «որքան որ ունի կենսական փորձ, աշխարհիմացություն, նա բերում է և խտացնում՝ այդ շրջանի պատկերը կերտելու համար հյութալի, ճշմարիտ և բովանդակավոր կերպով»¹⁷: Որքան մեծ է գրողի տաղանդը, այնքան մեծ ու հզոր է նրա գեղեցիկը: Ըստ այդ ընդգրկման չափերի էլ գոյություն ունեն որակով տարբեր գեղեցիկներ, մոտավորապես մի աստիճանակարգ, ուր փոքր ընդգրկման գեղեցիկը ստորադասվում է մեծ ընդգրկումին: Օրինակ, ընտանիքի Երգիչը ստորադասվում է ազգի երգչին, որովհետև վերջինիս ընդգրկումը՝ հետևաբար գեղեցիկը, ավելի հզոր է: Այսպիսի ըմբռնումը, չնայած տերմինների տարբերությանը, անմիջականորեն հիշեցնում է Օվսյանիկո-Կուլիկովսկուն: Ստեղծագործական պրոցեսը համարելով գլխավորապես սուբյեկտիվ-փորձարարական, Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին փորձի սահմանները ընդարձակում էր սեփական ես-ի շրջանակներից մինչև ազգություն՝ այն համարելով սուբյեկտիվության վերջին սահմանը (Տերտերյանի մոտ՝ գեղեցիկի ավելի հզոր ընդգրկումը):

Առաջնորդվելով հոգեբանական դպրոցի սկզբունքներով՝ Տերտերյանը գրական ստեղծագործությունը համարում է խիստ անհատական Լրեույթ: Գրողների ստեղծագործությունների իր վերլուծություններում նա շատ ուշադրավ կերպով ի մի է բերում գրողի սփռած խոհերը, պատկերները, մանրամասնությունները և այդ ամենից ստեղծվում է գրողի անհատականության պատկերը: Վերլուծության այսպիսի մեթոդով հետաորեն կարելի է ճանաչել այս կամ այն գրողին, պարզել

նրա անկրկնելի Լությունը: Այս իմաստով Տերտերյանը դրական դեր է կատարում: Սակայն որքան էլ նա օգնեւ ապացուցել, թե ստեղծագործողի գեղեցիկի մեջ բեկվում են նրա ողջ կենսափորձն ու շոշափած բաղմաղան հարցերը, այնուամենայնիվ, Տերտերյանի ստեղծած սխեմայի որոշակի սահմանափակութունը հնարավորութուն չէր տալիս ընդգրկելու գրողի ստեղծագործութեան ողջ հարստութունն ու գունագեղութունը: Դեռ ավելին: Տերտերյանը հաճախ մերժում էր իր ընդունած գեղեցիկից դուրս որևէ այլ խնդիր տվյալ գրողի ստեղծագործութեան մեջ՝ համարելով այդ գեղեցիկին խորթ երեւոյթ:

Մեր գրականագիտութեան մեջ երբեմն Տերտերյանը մեղադրվել է գրողների մասին պատրաստի սխեմաներով դատելու համար: Սակայն այստեղ անհրաժեշտ է մի ճշտում մտցնել: Սխեման՝ սխեմա, բայց այդ սխեման Տերտերյանը արհեստականորեն չէր փաթաթում որևէ գրողի վզին, այլ այն բխեցնում էր տվյալ գրողի ստեղծագործութունից: Այսինքն, նա գրողին ճանաչելու համար կառուցում էր իր սխեմանը, որը ինչքան էլ նեղ ու սահմանափակ լինէր, կիրառելի էր միայն տվյալ հեղինակի համար, որովհետև բխում էր նրա ստեղծագործութունից: Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործութեան քննության կապակցութեամբ նա խոստանում է, անդրադառնալ միայն նրան, ինչի հիմք տալիս է բանաստեղծը և շտվածի համար պահանջներ չդնել: «Այո՛, այդ տեսակ պընդումներ չպիտի անել շատ հասկանալի պատճառով: Ինչ որ և ինչպես որ ստեղծագործել է մեր բանաստեղծը, անշուշտ, պայմանավորված է եղել որոշ պատճառներով և ահա պիտի հասկանալ տվյալը, հնարավորութեան սահմանները, առանց խորթ, նրա տաղանդի հետ կապ չունեցող ուրորտներ թեւակոխելու»¹⁸, — գրում էր գրականագետը: Այդ է պատճառը, որ թեև թե՛ Հովհաննիսյանը, թե՛ Տերտերյանը քնարերգուներ են, սակայն նրանցից առաջինին Տերտերյանը բնորոշում է իբրև սիրո ու կարեկցութեան հրգիշ, երկրորդին՝ իբրև ցնորքի, ծարավի ու հաշտութեան երգիչ: Եվ որքան էլ երկու պսիմաների կառուցումը ելակետային շատ հարցերում նմանութուններ

18 Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, Սիրո և կարեկցութեան երգիչը, Երևան, 1912, էջ 6:

ունենին, այնուամենայնիվ, մեկը կիրառելի չէր մյուսի համար.

Գեղեցիկը, այսինքն գրողին հուզող գերխնդիրը, Տերտեր-
յանի համար չէր նույնանում թեմայի կամ մոտիվի հետ: Օրի-
նակ, սերը կամ կարեկցությունը Հովհաննիսյանի համար ոչ
թե թեմա են, բանաստեղծական մոտիվներ, այլ հույզ են,
զգացում, ապրում, վերջապես՝ միջոց, որով քնարերգուն ըն-
կալում է աշխարհը, այդպես էլ ցնորքը, ծարավը, հաշտու-
թյունը այն հույզերն են, որոնց միջոցով Տերյանը ճանաչում
է շրջապատող կյանքն ու վերապրում այն: Նույն սկզբունքով
էլ Թումանյանը հայրենի եղերքի քնարերգու է, բայց «հայ-
րենի եղերք» արտահայտությունը Տերտերյանի համար ոչ
հույզ է, ոչ թեմա, ոչ միջոց: Այդ արտահայտությունը նրա
համար ունի առանձնահատուկ, գրեթե տերմինի նշանակու-
թյուն: Պատահական չէ, որ Թումանյանին նվիրած ուսումնա-
սիրության մեջ նա «Հայրենի եղերքն իբրև ապաստան» վեր-
նագրով գլուխ է առանձնացնում՝ կարևորելու համար այդ
հասկացության գեղագիտական դերը: «Հայրենի եղերք» կա-
պակցությունը շունի ոչ բնակլիմայական, ոչ աշխարհագրա-
կան-տարածքային իմաստ: Կարելի է ապրել կողք-կողքի,
բայց լինել տարբեր հայրենի եղերքի բնակիչներ: Ուրեմն,
այդ հասկացությունն ավելի շատ հոգևոր, քան առարկայա-
կան ըմբռնում է: Միևնույն աղգին պատկանելը ևս նույն հայ-
րենի եղերքին պատկանել չի նշանակում, ղգուշացնում էր
Տերտերյանը, քանի որ նույն աղգի ներսում գոյություն ունին
տարբեր հոգեբանական-հավաքական միություններ: Հայրե-
նի եղերքն այն հոգեբանական-հավաքական ամբողջությունն
է, որի հետ ստեղծագործողն իրեն հարազատ է զգում և իրեն
դիտում է իբրև տվյալ հոգեբանական խմբակցության մասնի-
կը: Տերտերյանը Թումանյանին անվանում է հայրենի եղերքի
քնարերգու՝ «հայրենի եղերք» արտահայտությամբ հասկա-
նալով հայ նահապետական գյուղացիությանը: Խրավացիուհեն
Թումանյանին կապելով բուրժուական-քաղաքական աշխար-
հից՝ գրականագետը նրան անխրավացի կերպով դարձնում է
նահապետական գյուղացիության երգիչը՝ սահմանափակելով
նրա պոեզիայի համամարդկային լայն բովանդակությունը:
Այդպիսի գնահատականը առաջագիմական էր Հեոյի գնահա-
տականի համեմատությամբ, որ մեծ բանաստեղծին լեռան
երգիչ էր անվանում, բայց դեռևս հեռու էր նրա ճշմարիտ ու

լիարժեք գնահատումից: Հայրենի եզերքի տերտերջանական բնորոշման մեջ շատ որոշակի է դրսևորվում անհատ-մերձավոր հասարակական խմբակցություն կապի հոգեբանական դպրոցի սկզբունքը. «Հայրենի եզերքին բանաստեղծը անձնական երջանկություն է որոնում համայնութեն: Նա ստեղծագործում է բոլորի հետ և բոլորի համար: Նրա կատարելության ձգտումները միևնույն ժամանակ մարմնացած են ամբողջի մեջ, կոլեկտիվ, հանրական շրջապատում: Նա ընդգրկում է մի հանրական խմբակցության կյանքը, յուր հոգում մեջ արձագանք ունի ամեն մեկը, որ հարազատ է, համակիր և ընկեր: Բանաստեղծը կտրված չէ կյանքից, այլ կազմում է այդ կյանքի մի անբաժանելի մասնիկը: Նրա կենսահայեցողության մեջ ինքը և յուր խմբակցությունը մի են, իրար հասկացող, իրարով շնչող ու ապրող»¹⁹: Ամեն մի գրող իր հայրենի եզերքի հետ կապված է հենց այսպիսի հարաբերությանմբ: Այսինքն՝ հայրենի եզերքը տաղանդի հոգեբանական ու գաղափարական հենարանն է: Ընդհանուր առմամբ դա բավականաչափ լայն հասկացություն է, որը, սակայն, նեղ է գալիս Թումանյանի նման բանաստեղծի համար, որովհետև նրա կենսափորձը բխում էր ամբողջ ժողովրդի ու ազգի իդեալներից:

Հայ իրականության մեջ Տերտերյանը հանդես եկավ պրականության՝ իբրև մտածողության առանձնահատուկ բնագավառի հատկությունները ճանաչելու ու հարգելու սլահանջով: Նա յուրովի կիրառեց այս բնագավառում հոգեբանական դպրոցի մշակած սկզբունքները, նոր գույն ու երանգ տվեց այդ սկզբունքներին: Գրականագետը գտնում էր, որ տաղանդը բնորոշվում է ընդհանրապես կոլեկտիվ փորձի ընդգրկման հատկանիշով, բայց տաղանդները կարող են տարբեր լինել ոչ միայն ընդգրկման շափով, այլև՝ բնույթով: Ընդգրկման հատկանիշ ունեն և՛ գիտնականի, և՛ քնարերգուի, և՛ հրապարակախոսի, և՛ քննադատի տաղանդները: Տերտերյանը հանդես եկավ այդ տաղանդների, որ նշանակում է՝ գիտության ու գրականության տարբեր ճյուղերի առանձնացման սլահանջով:

¹⁹ Ա. Տերտերյան, Երկեր, էջ 77:

20-րդ դարի սկզբում՝ հասարակական խմորումների, հեղափոխական շարժման, սպառնալուծի, հասարակական նոր կարգերի ծննդյան նախօրյակին, հասարակական ու քաղաքական ամենատարբեր կուսակցություններ գրականությանն ու արվեստին նայում էին իրեն գաղափարախոսական կարելիոր վերքի և բարձր գաղափարայնության պահանջ էին դնում գրականության առաջ: Այդ պահանջը դնում էին և՛ պահպանողականները, և՛ լիբերալները, և՛ մարքսիստները... Գրական քննադատությունն էլ, գերակշիռ որակով, գեղարվեստական երկերում ավելի շատ և առաջին հերթին հասարակական հարցադրումներ ու իդեալներ էր փնտրում, քան գեղարվեստական արժանիքներ: Դա առանձնապես ուղղագիծ կերպով արտահայտվեց Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը» (1904) աշխատության մեջ: Տիրապետող այսպիսի մտայնության, գերադանցապես Լեոյի դեմ հանդես եկավ Տերտերյանը՝ գրականության, քննադատության ու հրապարակախոսության առանձնացման իր շեշտված պահանջով և փորձեց վերականգնել գեղարվեստական գրականության մեջ գեղարվեստական կողմի գնահատման կարծես թե մոռացված կամ, լավագույն դեպքում, ետին պլան մղված սովորությունը: Ճիշտ է, Տերտերյանը մի ծայրահեղությունից ընկավ մյուսի մեջ՝ անանցանելի պատնիշներ կանգնեցնելով գրականությանը նշված ճյուղերի միջև, բայց, իր սխալներով ու ծայրահեղություններով հանդերձ, հիշեցրեց գեղարվեստական գրականության առանձնահատուկ հատկանիշների մասին: Թերևս այս հակադրության ուժգնությունից Տերտերյանն անցավ մաքուր արվեստի բնագավառը և փորձեց գեղարվեստական ստեղծագործությունը «մաքրել» ու «աղատել» հրապարակախոսության տարրերից. Ճիշտ է, թե՛ գեղագետը, թե՛ հրապարակախոսը կոլեկտիվ փորձի, հասարակական, հոգեբանական որևէ խմբակցության տրամադրությունների արտահայտիչ են, գրում է Տերտերյանը, բայց առաջինի մոտ դա կատարվում է անգիտակցորեն, ինտուիտիվ հղանակով, իսկ երկրորդի մոտ՝ գիտակցական եղանակով: «Այստեղից էլ բխում է հոգու անգիտակցական բնագավառի անհուն շտեմարան լինելը գեղարվեստի համար, որովհետև նրա մեջ կենսական փորձն արտահայտվում է ուժգնորեն և տարերայնո-

րեն, բան գիտակցական աշխարհում»²⁰, — գրում է տեսաբանը: Ստեղծագործական պրոցեսում մարդու մտածողության մեջ գիտակցական ու ենթագիտակցական ոլորտների փոխհարաբերության հարցը ղգալիորեն մշակված է հոգեբանական դպրոցի և մասնավորապես Օլսյանիկո-Վուլիկովսկու կողմից: Հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչները այդ հարցին անդրադառնում էին հատկապես այն նպատակով, որպեսզի ցույց տան, որ ենթագիտակցության ոլորտում կատարվող անդգալի աշխատանքի շնորհիվ մարդը մտավոր էներգիա է կուտակում գիտակցական աշխատանքի համար: Հարցի այսպիսի դրվածքի հանդիպում ենք նաև Տերտերյանի մոտ: Սակայն գեղարվեստի, հրապարակախոսության ու քննադատության ճյուղերի առանձնացման պահանջի դեպքում Տերտերյանը գիտակցական ու անգիտակցական ոլորտների համեմատությանը դիմում է այլ նպատակով: Նա փորձում էր ապացուցել, որ գեղարվեստը մտածողության ենթագիտակցական գործունեության հետևանք է, իսկ հրապարակախոսությունը՝ գիտակցական: «Հենց երաժշտության հզոր ազդեցությունը կարելի է բացատրել այն հանգամանքով, որ նա մեր մեջ լուցնում է գիտակցության մրրիկներ և ասպարեզ հանում մեր անգիտակցական աշխարհը յուր հաշտ, խաղաղ ու անկոխի ապրումներով»²¹, — գրում էր գրականագետը: Ի տարբերություն գեղագետի, հրապարակախոսը իր խմբակցության շահերը պաշտպանելու համար հակադրվում է ուրիշ խմբակցության, այդ հակադրումը նրան դարձնում է կովի ապրումների երգիչ, գիտակցական պայքար մղող գաղափարախոս: «Եվ ահա այն անհատները, որոնք խորապես ընկերակցական կյանքով են ապրում իրենց սեփական կոլեկտիվի հետ, որոնք արտացոլում են իրենց մեջ սեփական կոլեկտիվի կյանքը բարոյահայեցողությամբ և իրավահայեցողությամբ հանդերձ, — մենք այդպիսի մարդկանց անվանում ենք այս կամ այն կոլեկտիվի իդեոլոգը կամ հրապարակախոսը: Վերջինն ուժգնորեն զգում է յուրայինների համար համախմբվելու կարիքը որոշ շահերի շուրջը, ես-ի սանձահարումը կամ ներդաշնակումը հասարակական շահերի հետ կամ օգտին: Դա բա-

20 Նույն տեղում, էջ 64:

21 Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, էջ 45:

քոյահայեցողության մեջ: Իսկ սեփական շահերի հակադրու-
 թյունը մի այլ թշնամի կուեկտիվի, հարձակումը վերջինիս
 վրա, պաշտպանումը ու ջատագովումը սեփական իրավունք-
 ների— դա այն բաժինն է հրապարակախոսի գործունեության,
 որ թելադրված և ազդված է խմբակցական իրավահայեցողու-
 թյունից»²²,— հրապարակախոսության էությունն է բացատ-
 րում Տերտերյանը: Սա արդեն գիտակցական աշխարհն է,
 ռւր մտածողության բնորոշ մեթոդը հակադրումն է, մինչդեռ՝
 գեղագետի համար բնորոշը ներշնչումն է: Այսպես, սխալ կեր-
 պով գեղարվեստի սահմաններից վտարելով կովի, պաշքարի
 ու քաղաքացիականության հատկանիշները, Տերտերյանն
 առանձնացնում ու իրար է հակադրում մաքուր, զուտ գեղար-
 վեստը և մաքուր հրապարակախոսությունը՝ առաջինի նշա-
 նաբանը համարելով խաղաղության, անգործի տեղանքը,
 պաշքարից հրաժարումը, երկրորդի համար՝ «օրհնյալ է պա-
 տերագմը» սկզբունքը: Այս շափանիշով նա գտարյուն հրա-
 պարակախոսներ է համարում Նալբանդյանին ու Արծրունուն
 և մաքուր, զուտ գեղարվեստագետ՝ միայն Տերյանին: Ճիշտ
 է, բացատրում էր գրականագետը, մենք ունենք հուլականո-
 րեն պատկերացնող ուրիշ արվեստագետներ էլ (քնարերգու-
 ներ) Տերյանից բացի, ինչպես՝ Հովհաննիսյանը, Թումանյա-
 նը և Իսահակյանը, բայց նրանք, որ տաղանդով բարձր են
 Տերյանից (հատկապես վերջին երկուսը), զերծ չեն մնացել
 հրապարակախոսությունից և «իրենց հույզերի թելադրած
 ապրումները նսեմացրել են գեղարվեստորեն՝ պաշքարի շեշ-
 տերով», Տերյանը թեև համեստ ուժ է, բայց նրա ստեղծա-
 գործությունը անզուգական է, քանի որ անաղարտ է մնացել
 հրապարակախոսությունից և միայն զեղարվեստական է:
 Այստեղ անհրաժեշտ է մի ճշտում կատարել: Տերտերյանը
 չէր թերագնահատում հրապարակախոսության նշանակությունը
 և նույնիսկ համոզված էր, որ գեղագետն ու հրապարա-
 կախոսը հաճախ նույն նպատակին են ծառայում, բայց նրանք
 հոգեբանորեն տարբեր երևույթներ են, անշփոթելի. «Մի ավե-
 լորդ անգամ ևս այդ դեմքը (Աստու Կարճանյանի մասին է
 խոսքը— Ժ. Ք.) ցույց է տալիս, թե հրապարակախոսական և
 գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջև գոյություն

ունի ոչ թե նյութի, այլ մեքողի անշրպետ, որ չպետք է անտես անել և իրար հետ շփոթել հիմնովին տարբեր ապրումները հոգեբանական տեսակետից»²³ (ընդգծումը իմն է— Ժ. Բ.):

Հրապարակախոսական տարրի հետևողական վանումը դեղարվեստի սահմաններից բնավ չի նշանակում, թե Տերտերյանը դեմ էր կուլի ապրումներ արտահայտելուն: Ճիշտ հակառակը: Տերտերյանի նախահոկոտեմբերյան շրջանի հայացքների վրա արդեն ղգալիորեն նկատվում է մարքսիստական գաղափարախոսության ազդեցությունը: Նա իր աշխատություններում դեմ է դուրս գալիս մասնավոր սեփականության տիրապետության վրա հիմնված բուրժուական հասարակարգին, որը բռնի գործակցություն է անվանում (այս արտահայտությունը նրա մոտ ունի լայն ու նեղ իմաստներ. դա վերաբերում է և՛ ամբողջ հասարակարգին, և՛ որոշակի սկզբունքներով կառուցված ընտանիքին): Շիրվանդադեի ստեղծագործությունը նա բարձր է գնահատում այն բանի համար, որ իր արվեստով Շիրվանդադեն ցույց էր տալիս բռնի գործակցության վերացման անհրաժեշտությունը: Քննադատելով կնոջ ազատագրության կապակցությամբ Շիրվանդադեի առաջարկած դեղատոմսերը, Տերտերյանը չի բավարարվում Շիրվանդադեի ռեֆորմիստական ծրագրերով և գտնում է, որ կնոջ կամ ընտանիքի խնդիրը մասնավոր հարց չէ և չի կարող անհատական լուծում ունենալ. «Սակայն Հերսիլենների փախուստը բողոքի, և՛ կուլեք, անարխիստական ձևն է, այդ միջոցով ոչ մի ընտանեկան կազմակերպություն չի լուծվի, կրտսերներով, բայց չի հեղաշրջվի: Դա նույնն է կարծել, որ մի գործարան հրդեհելով կամ մի կապիտալիստի սպանելով մենք կործանում ենք բռնի գործակցության հասարակական օրգանիզացիան»²⁴: Ինչպես երևում է, հասարակության առաջադիմության մասին իր հայացքներով Տերտերյանը առաջ է անցնում Շիրվանդադեից, առաջ է քաշում ավելի արմատական տեսակետներ և կողմնակից է բուրժուազիայի տիրապետությունը հեղափոխական պայքարի ճանապարհով տապալելու ուղուն: Կին անհատների անհատական կոիվների փոխարեն

²³ Ա. Տերտերյան, Երկեր, էջ 71:

²⁴ Ա. Տերտերյան, Շիրվանդադե, էջ 23:

Նա առաջարկում է կազմակերպված պայքարի գաղափարը: «Մեղչանական կի՛նն անկարող է այդ անկլ. ոչ մի թուշն ծառի ճշուղին չի նստի և յուր կամքով չի կտրի այդ ճշուղը. դա թողնվում է շորրորդ դասակարգին, որի միահամուռ և կուռ հարվածների տակ կիշրվի ընդհանուր բռնի գործակցութշունը ամենուրեք, թե՛ գործարանում, թե՛ դպրոցում...», — գրում է նա շարունակութշան մեջ: Այսքանից արդեն պարզ է, որ արվեստի մեջ կովի ապրումները ժխտելով՝ Տերտերշանը զաղափարական առումով հետադիմական հայացքներ չէր քարուղում, տիրապետող կարգերի հետ հաշտութշուն ու համակերպում չէր առաջարկում: Նրա պահանջը վերաբերում էր սոսկ գեղարվեստի ու հրապարակախոսութշան սահմանների ճշամանը:

Իր աշխատութշուններում Տերտերշանը հետևողականորեն առաջ է քաշում նաև գեղարվեստական քննադատութշան սահմանների ու մեթոդի ճշտման հարցը: Այդ հարցը հատուկ սրութշուն է ստանում Լեոյի հրապարակախոսական քննադատութշան դեմ պայքարելիս: 10-ական թվականների գրած իր գրեթե բոլոր աշխատութշուններում Տերտերշանը բանակելով է մղում Լեոյի դեմ՝ ցույց տալու համար, որ թե Լեոյի և թե յուրիշ հայ շատ քննադատների մոտ ճիշտ չեն ըմբռնվում գեղարվեստական քննադատութշան սկզբունքները: Քննադատի առաջ պետք է առաջին հերթին ծագի այն հարցը, թե ինչ ճանապարհով է գեղագետը ստեղծել իր գեղեցիկը, որ ներդաշնակութշուն է կարողանում բերել ընթերցողի հոգուն: Ընթերցողն էլ է ջանում հասկանալ գրողին, քննադատն էլ, մի որոշ ժամանակ նրանք ընթանում են միասին, այնուհետև ընթերցողը կանգ է առնում, իսկ քննադատը շարունակում է: Գեղեցիկի ըմբռնումը և գեղեցիկի քննադատութշունը նույն բանը չեն, բացատրում է Տերտերշանը, դրանք նույնքան հոգեկան էներգիա չեն պահանջում, քննադատի գործը ավելի զրգվար է: Այս առումով Տերտերշանը վեճի մեջ է մտնում իր ուսուցչի՝ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու հետ, որը գտնում էր, թե «...գեղարվեստական պատկերի ըմբռնումն ու իմացումը ստեղծագործական պրոցեսի կրկնութշունն է»: Տերտերշանը այն կարծիքին է, որ այդ պրոցեսի կրկնութշունը ամբողջական ձևով տեղի է ունենում միայն քննադատի մոտ, իսկ ընթերցողը հրը ըմբռնում է գրողի գեղեցիկը և ներդաշնակութշուն

է մտցնում իր հոգեկան աշխարհում, նա բավարարվում է այդքանով և կանդ է առնում: Ընթերցողն ավելի մոտ է գեղագետին, քան՝ քննադատին: Ինչո՞ւ: Որովհետև, ընթերցողը ևս, գեղագետի օգնությամբ և նրա նման կատարում է համադրման աշխատանք, կազմակերպում է կենսական-իրական փորձը, վերապրում է այդ փորձը: Քննադատը այլ կերպ է վարվում: Նա տարրալուծում է այդ փորձը, փնտրում է զրոգի գեղեցիկի կենսական աղբյուրները, այն միջավայրը, որ ծառայել է գեղարվեստական տողորման աշխատանքին: Ուրեմն՝ քննադատի մեթոդը վերլուծման մեթոդն է, որը վերջում վերածվում է համադրման մեթոդի: «Գրական փիլիսոփայության հոյակապ ճիգերից մեկը պիտի լիներ անջատել ստեղծագործության տարրեր շրջանները, հասկանալ յուրաքանչյուրին հատուկ հոգեբանական բովանդակությունն ու առանձնահատուկ մեթոդը, ապա թե ստեղծագործության բոլոր բնագավառները շաղկապել իրար հետ մի ընդհանուր և համայնապարփակ կապով»²⁵, — գրում է Տերտերյանը: Գրականագետի կարծիքով մեղանում շփոթում էին հրապարակախոսական հակադրման և քննադատության վերլուծման մեթոդները, ուստի՝ խառնվում էին տարրեր բնագավառներն ու սկզբունքները: Տերտերյանը հանգես է գալիս այդպիսի ըմբռնումների, ոչ միայն Լեոյի, այլև, այսպես կոչված, նրա զպրոցի՝ Մինաս Բերբերյանի (նրա մեթոդը համարում էր մեթոդ—անմեթոդություն), Հ. Սողովյանի, Գ. Ննգիրայանի, Ա. Տեր-Հարությունյանի դեմ: Սրանք Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» փորձում էին նահատակել քաղաքական ու գաղափարական, այսինքն՝ կովի ապրումների իրենց պահանջներով: Տերտերյանի համոզմունքով, այդպիսի պահանջների փոխարեն գեղարվեստական քննադատը պետք է կատարի նույն աշխատանքը, ինչ գեղագետը, միայն այն տարբերությամբ, որ գեղագետը մտածում է պատկերներով, քննադատը՝ դատողություններով: «Գեղարվեստական ֆենադատը մեկացնում է գեղագետի պատկերների կոլեկտիվ ստեղծագործական բնույթը և գեղագետի կապը մեծ ամբողջի հետ այն հասարակականի, որի մի մասնիկն է նա», — իր համոզմունքն է արտահայտում գրականագետը: Նա գեղեցիկ ու համառոտ ձևակերպում է քննադատի

25 Ա. Տերտերյան, *Վահան Տերյան*, էջ 12—13:

մեթոդի էությունը. քննադատի մեթոդը կամեցողական չէ, այլ դիտական, նա չի ասում «ի՞նչ եմ ես կամենում», այլ «ի՞նչ է անհրաժեշտորեն իրական»։ «Գեղարվեստական քննադատության ամենակարևոր աշխատանքը յուրաքանչյուր գեղարվեստագետի այդ առանձնահատկությունը, գեղարվեստական ներդաշնակությունը, ստեղծագործական կիզակետը, մի խոսքով՝ գեղեցիկը ցույց տալու և մեկնաբանելու մեջ է ամփոփված»²⁶, — ավելի որոշակի է դարձնում իր միտքը Տերտերյանը։

Քննադատի աշխատանքի մեթոդի մասին ունեցած պատկերացումների հետ է կապված տիպի և համապարփակ տիպի տերտերյանական տեսությունը։ Գեղագետը իր տիպերը ստեղծելիս համախմբում-կենտրոնացնում է հավաքական-հոգեբանական միջավայրի բնորոշ գծերը, որոնք ցրված են բազմաթիվ անհատների մեջ։ Նման համախմբումը հնարավորություն է տալիս մտքի ավելի պակաս էներգիա կիրառելով (մտավոր էներգիայի խնայողության օրենքը բնորոշ է ընդհանրապես հոգեբանական դպրոցին)՝ ընկալել ստեղծագործության էությունը, իմաստը։ Ահա, Տերտերյանի կարծիքով, ինչպես գեղագետն է հնարավորություն տալիս մտքի խնայողությամբ ընկալել նկարագրվածը, այդպես էլ քննադատը պետք է օգնի ընթերցողին ընկալելու գեղագետի առանձնահատկություններն ու խառնվածքը։ Գեղագետը առօրյա կյանքի երևույթներ է համախմբում, քննադատը՝ գեղագետի ստեղծած դեմքերն ու պատկերները։ «Բայց գեղագետը տալիս է անհատների, սովորական անձերի հիմնական գծերի քվինտէսենցիան, այնինչ քննադատը մեջ է բերում միատեսակ տիպերի համամասնությունը, կլրակացություններ և գնահատումներ անելու համար հեղինակի ձիրքի մասին»²⁷, — գրում է Տերտերյանը։

Տերտերյանի գեղագիտության հիմնական հարցերից մեկը տիպի մասին նրա տեսությունն է։ Նա առանձնացնում է տիպ, դադափարատիպ և համայնապարփակ տիպ հասկացությունները։ Տիպը այն օրգանն է, որի մեջ խտացված են որոշ իրականության մեջ գոյություն ունեցող անհատների համագումար գծերը»։ Տիպը սակայն խոսափող չէ, նա ապրում է ու

26 Ա. Տերտերյան, ՎովՏ. Հովհաննիսյան, էջ 39։

27 Ա. Տերտերյան, Երկեր, էջ 122։

շնչում սեփական օրենքներով ու անհատականացված է: Բայց եթե հեղինակը ստեղծում է այնպիսի տիպեր, որոնց մասին մտածում ես, թե նրանք չկան իրականություն մեջ, ուրեմն գործ ունենք դադարաբաժնի հետ, որը բնորոշ է հոման-տիկ երկերին: Այդպիսին են Մուրացանի տիպերը: Ավելի լայն հասկացություն է համայնապարփակ տիպը: Համայնապարփակ գեղարվեստական տիպը հենց այն տիպն է, որ մի որոշ հավաքական-հոգեբանական բնագավառ ընդգրկում է ամբողջականորեն՝ անցյալով, ներկայով և ապագայով»²⁸, — գրում է Տերտերյանը: Ըստ այս տեսության՝ յուրաքանչյուր համայնապարփակ տիպ համանման տիպերի բարձրակետն է, որն ունի իր զարգացման նախընթաց աստիճանները նույն հեղինակի ուրիշ տիպերի մեջ: Օրինակ, Շիրվանշահի մոտ հայ ինտելիգենտի համայնապարփակ տիպը Արսեն Դիմաքսյանն է, որի զարգացման նախորդ աստիճաններն են Լևոնը («Արտիստը»), Քամալյանը («Նորերից մեկը»), Սանթուրյանը («Կրակը»), իսկ Դիմաքսյանի զարգացման հաջորդ աստիճանը Սըմբատ Ալիմյանն է («Քառս»), Լևոնից Սմբատ Ալիմյան ճանապարհի բարձրակետը Արսեն Դիմաքսյանն է:

Տիպերի կենտրոնացման ու համախմբման տերտերյանական այս սկզբունքը գրեթե բացառություններ չի ընդունում: Այս սկզբունքը նա կիրառում է Շիրվանշահի, Նար-Դոսի, Շանթի, Մուրացանի ստեղծած կերպարները վերլուծելիս: Ինչ խոսք, կերպարների այսպիսի համախմբումն ունի այն նկատելի թերությունը, որ ուշադրությունից դուրս է թողնում անհատական տարբերակիչ գծերը և շեշտը դնում է ընդհանրությունների վրա: Կերպարների համանման վերլուծությունից բխում էր մի ուրիշ թերություն ևս, որը Տերտերյանինը չէր սոսկ, այլ՝ ողջ հոգեբանական դպրոցինը: Հոգեբանական զրպարոցի ներկայացուցիչները, ուշադրությունը սեփական կերպարների հոգեբանության ու առանձնահատկությունների վրա, աչքաթող էին անում գեղարվեստական երկի բնագիրը, կառուցվածքը, պոետիկան, բնագիրը «չքանում» էր, տեղը մնում էին սոսկ հերոսները:

Սակայն ինչպիսի թերություններ ու միակողմանիություն ունենա Տերտերյանի կերպարավերլուծման վերջ հիշած սկզբ-

28 Ս. Տերտերյան, Շիրվանշահ, էջ 76:

քունքը, անհնար է շխոստովանել նրա կատարած աշխատանքի թողած անկրկնելի տպավորության մասին: Կերպարների նմանության տերտերյանական գյուտից անակնկալի եկած ընթերցողը հմայված հետևում է կերպարների հոգեբանական հարստության նորանոր շերտերի բացահայտմանը, թափանցում հոգեբանական նրբությունների մեջ, ուսումնասիրում մարդկային խառնվածքի թաքուն մնացած ծալքերը և, վերջապես, ճանաչում հեղինակի նախասիրությունները, նպատակաուղղում ընկալման իր ջանքերը: Ընթերցողը կարող է արդեն լրացնել բաց թողածը, լրացնել իր գիտելիքները տվյալ հեղինակի մասին, քանի որ նա արդեն ստացել է հիմնականը: Նման վերլուծություններով Տերտերյանը տալիս էր հեղինակի նախասիրությունների ճանաչման դադարներն ու բանալին:

Գրականության մեջ գեղարվեստական ու հոգեբանական հատկանիշների առաջնության իր պահանջներով (որոշ անխուսափելի թերություններով ու սահմանափակություններով հանդերձ) Տերտերյանի 10-ական թվականների աշխատությունները թարմություն ու նորություն էին հայ գրականագիտության մեջ:

ԻՐԺԻ ԼԵՎԻ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԴԱՌԵԱՊ ՃՇԳՐԻՏ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Չեխ վաղամեռիկ գիտնական Իրժի Լեին (1926—1967) ժամանակակից գրականագիտության և թարգմանագիտության խոշոր դեմքերից է, մեկն այն հզակի տեսաբաններից, որոնք համաշխարհային ճանաչում ունեն։ Նրա բազմաթիվ աշխատություններ թարգմանվել են տասնյակ լեզուներով և գիտական անփոխարինելի արժեքներ են։ Իրժի Լեին սովետական ընթերցողին հայտնի է հատկապես «Թարգմանության արվեստը» գրքով, որը 1974 թվականին ուսուցչական լույս է ընծայել «Պրոգրես» հրատարակչությունը։

«Գրականագիտությունը կդառնա՝ ճշգրիտ գիտություն» հոգվածը Լեիի վերջին աշխատանքներից է, թարգմանված 1971 թվականին Պրագայում հոմաճու լույս տեսած համալույս ժողովածուից։

Գրականագիտական մի շարք նորագույն ուղղություններ պատճառարանված են գրականության ճշգրիտ տեսություն ստեղծելու ջանքերով։ Այս խնդրին վերաբերող ցանկացած դատողություն նախապայմանավորված է գրականագիտության և գրաքննադատության փոխհարաբերության պարզաբանումով։ Բուն խնդիրը երկու բնագավառների հիմնական դրույթների ճշմարիտության չափանիշի տարբերությունն է։ Այս հարցերին, թեև մասամբ, բայց դեռևս 1928 թվականին, անդրադարձել է Օտակար Ֆիշերը՝ «Փոխաբերությունը քննադատության մեջ» հոգվածում։

«Այն, ինչը առօրյա կյանքում միանշանակ խմստ ունի, ֆենադատության մեջ ձեռք է բերում... գրական խմստ...

Վերջերս ընթերցում էի Վոդակի հոդվածը, որտեղ «այսօրվա» բառի կողքին փակագծերում մեջ էր բերված նաև «ներկա» բառը: Կարծում եմ Վոդակը այդ կերպ մատնանշել էր ոչ միայն գերմանիզմը, այլև քվացյալ նշգրիտ բառի ոչ նշգրիտ գործածումը: Նրե ուշ դարձնենք «գրական այսօր» լսվածուն արտահայտությանը, կոտեսենք, որ դա ամեն ինչ նշանակում է. մի դեպքում արվեստի «վաղվա» գեղեցիկ խորհրդանիշ է, մյուս դեպքում՝ «քառերաշրջան» (նրե խոսքը քառորոնին է վերաբերում), ուրիշ դեպքում՝ «սափեռնորդ դար» կամ «Ֆրանսիական հեղափոխությունից հետո ընկած ժամանակաշրջան» և այլն: «Այսօրվա» սահմանները որոշակի չեն և բնագատության մեջ «այսօր» նշանակում է ոչ մի ժամանակ, մի բան, որ կյանքում կոչվում է կեսգիշերից մինչև կեսգիշեր կամ արևածագից մինչև արևամուտ: Նրե ռոմանտիկները Շեֆսպիրի մասին ասում էին, որ նա «ինքը բնությունն է» և ուրիշ ոչինչ չէին ավելացնում, ապա դա ընդամենը պատկերավոր խոսք էր, իսկ երբ որևէ հեղիճակի մասին ասվում է, քե նա «Հովհաննես Մկրտիչն է», մյուսի մասին՝ քե նա «արևայագն է» կամ քե գրողների շարքում կան ֆիշտոներ, համլետներ, օբլոմովներ և այլն, ապա դրանք զուտ ինքնանպատակ համեմատություններ են՝ նույնքան դատարկ, ինչքան «պոեզիան խոսող նկարչություն է» կամ «նարտարապետությունը փառացած երաժշտություն է» արտահայտությունները:

Օտակար Ֆիշերը մոտ քառասուն տարի առաջ¹ «բառի քննադատություն» մատնանշեց, որ իմացաբանական ալդ լուրջ խնդիրը գեոհս լուծված չէ, որ գրական քննադատությունը արվեստ է և ինչպես արվեստում առհասարակ, քննադատական գործերում ևս առանձին մտքեր «կեղծ դրույթների» արժեք ունեն: Բայց քանի որ գրականագիտությունը ուղղում է գիտություն լինել, ապա նրա դրույթների մի ամբողջ խմբի նպատակակետը ճշմարտությունն է. տրամաբանական տեսակետից խոսքը վերաբերում է լեզվային (գեղարվեստական) հաղորդակցության լեզվական (տեսական) նկարագրությանը, այսինքն թե փոխլեզվին: Անհրաժեշտ է պարզել, թե մեր դրույթները գոյաբանական ի՞նչ կոնտեքստի են պատկանում:

¹ Իրժի Լեիի այս հոդվածը տպագրվել է 1965 թ. չեխական «Պլամեն» հանդեսում (ժանոթ.՝ թարգմանի):

Քննադատներինը՝ գեղարվեստի գործնական բնագավառին, իսկ գրականագետներինը՝ տեսութայան փոխլեզվի բնագավառին:

Տեսական աշխատանքը ճշգրտելու ձգտումը բոլորովին չի նշանակում, թե մենք պիտի թերագնահատենք քննադատությունը: Այդուհանդերձ, հարկավոր է առանձնացնել զրանց գործունեության ասպարեզները և վերանայել պրական հաստատությունների աշխատանքի բնույթը: Նման սահմանադատումի առարկայական իմաստն այն է, որ եթե, օրինակ, քննադատը խոսում է իրապաշտության, թատերագրության անկման կամ այլ բաների մասին, առաջնորդվում է երևույթների սեփական պատկերացումներով, իսկ տեսաբանը պարտավոր է առաջնորդվել հասկացություններով: Այս տեսակետից ողջունելի է, որ ճշգրիտ գիտությունների մեջ գիտական խնդիրների համատեղ ուսումնասիրությունը հանգեցնում է նորանոր տերմինների միասնականացման, ընդհանուր հիմք ունենալով ժամանակակից տրամաբանությունը: Բնական գիտություններում որոշակիացված տերմինները, անսխալ գործածելիս, պարունակում են զգալի ճշմարտություն և, ներմուծվելով հասարակական գիտությունների բնագավառ, ճշգրիտ աշխատածներ կիրառելու ճանապարհ են հարթում:

Հատկապես վերջին ժամանակներս ստեղծվել են գրականագիտությունը ճշգրտելու բավարար պայմաններ, որովհետև հարևան գիտությունների մեծ մասը որդեգրել են ճշգրիտ աշխատածներ, իսկ միջանկյալ գիտությունների ծնունդով նախապատրաստվել է իրականության տարբեր բնագավառները ճշգրիտ ձևերով վերլուծելու իմաստասիրական և տրամաբանական հիմքը: Գրականագիտական աշխատածների ճշգրտումը իրականացնելու համար շատ մեծ հնարավորություններ է ընձևում ինֆորմացիայի տեսությունը, որովհետև այստեղ հաղորդագրության և հաղորդման վերլուծության համար օգտագործված են ճշգրիտ աշխատածներ, իսկ յուրաքանչյուր գրական երկ, անվիճելիորեն, հաղորդակցային բնույթ ունի: Ի տարբերություն անցյալի որոշ վերլուծական աշխատածների, ինֆորմացիայի տեսությունը հետևողական ուշադրություն է դարձնում հաղորդակցության ընթացքի բոլոր տարրերին, որոնք համառոտակի կարելի է ուրվագծել այսպես. առարկայական իրականության և անհատական գիտակցու-

թյան տարրերից (ինֆորմացիայի աղբյուր) հեղինակը (հաղորդիչ) ընտրում և վերաձևում է բաղադրիչները (ընտրություն և համադրում), որպեսզի դրանք արտահայտի լեզվով (կոդավորում), իսկ մի շարք հնչյուններից, վանկերից ու բառերից ստեղծված տեքստը (նշանների հաջորդականություն) ընթերցողը ընդունում է կարդալով (ապակոդավորում):

Այս ընթացքի առանձին փուլեր տարբեր չափերով հակադրում են ճշգրիտ ճանաչողությանը, դրա համար էլ բուն աշխատանքի ժամանակ վերլուծական եղանակը տարբերակում է մտցնում կառուցվածքային և գործառական աշխատածևերի միջև:

Կառուցվածքային ճշգրիտ նկարագրությունը հնարավոր է պարզ դրություններում, երբ գիտենք տվյալ ընթացքի տարրերի պաշարը և նրանց փոխհարաբերությունները: Այդ դեպքում կարող ենք որոշակիացնել արդյունքային կառուցվածքը, ընդ որում՝ մաթեմատիկորեն: Այդպիսի ձևապատկերում է բանաստեղծության տեսությունը. շխական ուղած չափի համար կարող ենք հաշվել բանաստեղծության բառային կառուցվածքի տարբեր տեսակների հավանականությունը (այսինքն բանաստեղծության մեջ բառային ամբողջությունների դասավորության վիճակագրական կադապարը) և ըստ ամենահավանական վիճակներից եղած շնդումների, պարզել հեղինակի ռճական միտումները: Գործառական մոտեցումը պետք է գալիս այն դեպքում, երբ գիտենք ընթացքի արդյունքները և նրա մեջ մտնող բաղադրիչների ոչ լրիվ խումբը, ընդ որում դրանց հարաբերությունների մասին կարող ենք գատել անուղղակիորեն՝ ըստ արդյունքային գործունեության: Օրինակ, թարգմանության քննության ժամանակ գիտենք մուտքը (բնագիր) և հլքը (թարգմանչի տեքստ), ուրեմն ստացված արդյունքի վերլուծությամբ էսին թվով կարող ենք պարզել թարգմանչի «անձի» ունակությունների չափը: Սովորաբար նույն ձևով ենք վարվում խոսքի կամ երաժշտության արտահայտչական ազդեցությունը բացահայտելիս, երբեմն նաև գրական երկի ծագումն ուսումնասիրելիս: Այն դեպքերում, երբ դեռևս հնարավոր չէ հետևողական ձևակերպում կամ լրիվ հաշվարկ, նպատակահարմար է փորձերի կիրառումը:

Գրականության տեսության ասպարեզում ինֆորմացիոն-տեսական (կամ լայն առումով՝ կիրեռնետիկական) միջոցների կիրառման ճանապարհին կանգնած են հիմնականում մի քանի հոգեբանական արգելքներ. բնական համակրանքը դրական փաստերը մաթեմատիկական տվյալների վերածելու միտումի հանդեպ և որոշ տեսակետներ ու ավանդական աշխատածներ վերանայելու անպատրաստակամությունը:

Անհրաժեշտ է հաշվի նստել այն բանի հետ, որ միջգիտությունների, հատկապես կիրեռնետիկայի, «աշխատածներ ստեղծող» առարկան մաթեմատիկան է, շատ դեպքերում՝ մաթեմատիկական տրամաբանությունը: «Ճշգրտության փուլը» թևակոխած և ոչ մի գիտություն մինչև հիմա չի կարողացել դանց առնել մաթեմատիկան, և դրականության տեսությունը հազիվ թե զարգացում ապրի, եթե փորձի շրջանցել հիշյալ գիտությունը: Այն տեսակետը, թե գիտությունը ճշգրիտ է այնքանով, ինչքանով նրա օրինաչափությունները արտահայտելի են մաթեմատիկորեն, սարսափեցնում է հումանիտար գիտությունների բնագավառում աշխատողներին, և դա ոչ միայն տեսակետը բանաձևողների աննորանկատության պատճառով, այլ գլխավորապես այն պատճառով, որ մի շարք առարկաների համար դեռևս չեն ստեղծված ճշգրիտ գործունեության անհրաժեշտ նախապայմաններ, ուր որ հումանիտար ճյուղերի մասնագետները մաթեմատիկա ասելով՝ հասկանում են դեռևս զարոցում սովորած թվաբանությունն ու հանրահաշիվը, մինչդեռ դա հավանականության ժամանակակից տեսությունն ու մաթեմատիկական տրամաբանությունն է: Ժամանակակից մաթեմատիկան թվերի և երկրաչափական պատկերների գիտություն չէ, այլև՝ տրամաբանական կառուցվածքների և կադապարների գիտություն, որը շատ դեպքերում ավանդականորեն կոչում ենք վերացարկում, հարաբերությունների և կառուցվածքների պարզաբանում:

Իսկ յուրաքանչյուր ընդհանրացում, մասնակի փորձերով ստացված փաստերից ծնված յուրաքանչյուր ընդհանուր դատողություն, որը տեսական աշխատանքի բնական և ավանդական նպատակն է, հենվում է հաճախականության և հավանական ելքի սկզբունքին:

Գրականագիտության զարգացման ճանապարհը խոչընդոտվում է նաև նրանով, որ ստեղծագործության վերլուծու-

Բյուրնը ճշգրտելու նախորդ փորձերը (Չեխիայում դա արեց
 կառուցվածքային լեզվաբանությունը) ստեղծել են այն պատ-
 կերացումը, թե նման քննություններում միայն որոշ հայեցա-
 կետեր են արդյունավետ: Ըստ սովորության մենք արդեն հա-
 մակարգային տեսակետը համարում ենք չափազանց ուղղա-
 դիժ, իսկ «երկի ամբողջության» որևէ բաղդատում ձևի
 ցածրագույն որոշակիության կամ գծային հաջորդականու-
 թյան հետ կոչում ենք պարզամտություն և ետքայլ: Բայց
 իրականում հաճախ հենց այդ պարզ մոտեցումն է հուսալի
 վերլուծության հնարավորությունը ընձեռում: Գրական երկի
 վերլուծության ժամանակ առաջնայինը ոչ թե նյութի հաղոր-
 ցելիությունն է, այլ մյուս որակը՝ չափելիությունը: Ընդ որում,
 տարրերի հաջորդականությունն ուսումնասիրվում է որպես
 մարկովյան շղթա, այսինքն՝ շարք, որտեղ յուրաքանչյուր
 հաջորդ տարրի առկայությունը պայմանավորված է նախոր-
 դող տարրերով:

Վերլուծական այսպիսի մոտեցումը շատ թե չէ համա-
 պատասխանում է երկի ստեղծման և այն ընկալելու ընթա-
 ցակարգին: Չէ՞ որ երկը ընկալում ենք ժամանակային առանց-
 քով և ոչ երբեք «որպես ամբողջություն» (խոսքը հատկապես
 վերաբերում է այսպես կոչված ժամանակային արվեստնե-
 րին՝ երաժշտություն, թատրոն, կինո և, իհարկե, գրականու-
 թյուն): Նույնիսկ ընթերցելուց հետո երկը մենք չենք հիշում
 որպես ամբողջություն. դեռևս 19-րդ դարի վերջին շվեդ հո-
 գերան Լարսոնը պնդում էր, որ գրականությունը մարդկային
 հիշողության մեջ վերարտադրվում է հարաբերակցորեն, այ-
 սինքն՝ առանձին մտքերի կամ թեմաների ձևով, որոնց շուրջ
 հետո վերականգնվում են տեքստի մյուս բաղադրիչները՝
 բայց ըստ հաջորդականության և ոչ թե կառուցվածքային
 խոշոր ամբողջություններով: Երկի ներքին հարաբերություն-
 ներ նույնպես ընկալում ենք բովանդակային (կամ ձևային)
 հաջորդականությամբ: Օրինակ, թեմաների արգղեզեղգրա
 հերթականությունը չենք ընկալում որպես համաչափություն
 առանցքի շուրջ (կենտրոնացած շրջանակներ), այլ որպես
 շարք, որտեղ զ կետից հետո մեկ ծանոթ թեմաները կրկն-
 վում են, ընդ որում նրանց միջև տարածությունը շարունակ
 մեծանում է (Ե-ն՝ 1 թեմայից հետո, Դ-ն՝ 3 թեմայից հետո,
 Գ-ն՝ 5 թեմայից հետո և այլն):

Գրական երկի «գծային» քննությունն ունի նաև այն առա-
վելությունը, որ հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրելու
գրական հաղորդագրությունը կրող ֆիզիկական շարքերի
(օրինակ՝ հնչյունական շարքերի) և ընթերցողի գիտակցության-
նը հասնող լեզվաբանական շարքերի միջև գոյություն ունե-
ցող ձևական համանմանությունը: Մեր կարծիքով հենց այս
շարքերի տրամաբանական փոխհարաբերությունն է, որ շատ
բան է ասելու ձևի լեզվաբանական դերի մասին:

Ինֆորմացիայի տեսությունն, ուրիմն, երկը չի դիտում
որպես հաստատուն համակարգ, որի ներքին իրականությու-
նը հարկավոր է ղննել տարբեր տեսանկյուններից, այլ որ-
պես տարրերի ժամանակի մեջ իրականացնող համախմբում:
Դա հեղինակի սիրող և համադրող գործունեության ար-
դյունքն է, միաժամանակ, որոշակի ինֆորմացիայի կրողը,
որը ընդունողը մի քանի փոփոխություններով (պայմանա-
վորված հեղինակի և ընթերցողի կողերի տարբերությամբ)
ապակողավորում է:

Այս տեսակետից ստեղծագործական ընթացքը նման է
շախմատ խաղալուն, այսինքն մի քանի (հաճախ մեծ թիվ
կազմող) հնարավորից ընտրելու և վճռելու պայմաններ կան:
Յուրաքանչյուր «քայլում» ընտրության ինքնատիպությունը
մեծ է այնքան, ինչքան հնարավորությունների դաշտերը շատ
են կամ ինչքան մեծ է հնարավոր երկընտրանքի քանակը:
Ստեղծագործական ընթացքի նման ընկալումը բնավ չի բա-
ցառում արվեստագետի տաղանդը (տաղանդից է կախված
միջոցների բազմազանությունը, դրանցից ստեղծված համա-
դրումների նորությունն ու շահեկանությունը) և ոչ էլ իրակա-
նությունը (թող որ պատմական, անձնական կամ գրական):

Վճիռը ստեղծագործական ընթացքի ոչ բոլոր «քայլերում»
է հավասարապես դժվար: Պոյի համար ավելի դժվար էր
«nevermore» կենդանի, բայց անբանական գոյության թե-
մայի կրկնությանը հանգելը, քան՝ պահանջվող հատկություն-
ներով օժտված իրական գոյության ընտրությունը («never-
more»-ն մեկն էր հազարավոր հնարավորություններից, թեև
Պոն տեսնում էր կրկու հնարավորություն՝ թուփակ կամ ագ-
ռավ): Յուրաքանչյուր «քայլում» ընտրության ինքնատիպու-
թյունն ու դժվարությունը կարելի է հաշվել, հիմք ունենալով
ինֆորմացիայի և հավանականության տեսությունները:

Երկի ընկալման ընթացքը նույնպես մարկովյան շղթայի, այսինքն տարրերի հաջորդականության բնույթ ունի, որտեղ յուրաքանչյուրի հավանականությունը կախված է նախորդած տարրերից և համակարգերի հիշողությունից: Մեկ ամբողջության սահմանում (ինչ ծավալի էլ լինի) հաջորդող տարրերի հավանականությունը սովորաբար մեծանում է:

Հաղորդագրությունը կազմվում է տարբեր մակարդակի բաղադրիչներից՝ տառ, վանկ, բառ, նախադասություն, լեմա և այլն: Փորձերով պարզվել է, որ մարդկային ընկալունակության վերին սահմանը 16 երկյակ վայրկյան է, այսինքն մարդը սովորաբար ի վիճակի չէ մեկ վայրկյանում ընդունել այնպիսի ինֆորմացիա, որի կոդավորման համար պահանջվում է ավելի քան 16 երկյակ վճիռ: Շատ հաղորդումներ, անշուշտ, ավելի բարդ են և այդ պատճառով ընկալման ժամանակ նրանց ինֆորմացիոն կառուցվածքը վերադասավորվում է. ստորին մակարդակի նշանների խումբը միանում է բարձրագույն մակարդակի նշաններին: Բարձրագույն մակարդակի նշանները ձևավորված են, կազմակերպված, իսկ նրանց տարրերի հաջորդականությունը մասնակիորեն կանխատեսանելի է, որը և փոքրացնում է ինֆորմացիայի ծավալը: Նշանների խմբերը դառնում են ավելի «հասկանալի» ու «հիշելի», քան առանձին նշանների շարքը (ավելի հեշտ ենք հիշում երեք զույգ թվերը՝ 65—35—61, քան վեց թիվը միասին՝ 653561): Լեմենայն հավանականությամբ այս կերպ ենք ընկալում ոչ միայն արվեստը, այլև իրականությունը. ամօր հոգեբանությունը ավելի լավ կհասկանանք, եթե պարզենք նրա բնավորության մի քանի գլխավոր գծերը, որովհետև այդ դեպքում նրա հետագա արարքները ավելի կանխատեսանելի են: Ստորին մակարդակի նշանները բարձրագույններին միացնելու կապակցությամբ ծագում է հարցերի ամբողջ մի շարք, արդեն ուղղակիորեն կապված գրականության ճանաչողական դերի հետ (վերացարկում, ընդհանրացում, կադապարում և այլն): Մենք առայժմ վարկածների փուլում ենք՝ երբեմն շատ հետաքրքիր վարկածներով: Ինչ խոսք, իմաստային տարրերի միահյուսման ու քայքայման վերլուծությունը մասնակի և շատ թիքի հայեցակետ է, սակայն արդեն այսօր նոր աշխատանքային մշակում է իմաստային բարձրագույն ամբողջությունների փոխհարաբերությունները և գրականու-

թյան ու իրականության փոխհարաբերությունները վերլուծելու հուսալի միջոցներ:

Ըստ որոշ վարկածների, երկի մեկնաբանման ժամանակ բարձրագույն մակարդակի նշանները քայքայվում են մասերի, որոնք իրենց հերթին խմբավորվում են նոր ամբողջությունների մեջ: Անվիճելի է, որ մեկնաբանությունը լեզվաբանական բաղադրիչների միավորումն է՝ մշակութային որոշակի քաղաքականությունից ծնված իմաստային նոր կաղապարների մեջ: Եթե մշակութային քաղքականությունը փոխվում է, ապա առաջանում են լեզվաբանական միավորների ուրիշ համադրումներ, որի հետևանքով ծնվում են նույն երկի մի քանի՝ հաճախ հակասական մեկնաբանություններ: Դրանից, անշուշտ, երբեք չենք խուսափի, բայց զոհե գիտական մեկնաբանության հավակնություն չենք ունենա, քանի դեռ անծանոթ կլինենք վերլուծական գործողությունների տրամաբանական սկզբունքներին:

Տրամաբանական տեսակետից մեկնաբանությունը (իմաստի բաղդատումը) պատկանում է կաղապարների կարգին: Կարծում եմ, որ ապագայում՝ արվեստի դժվարագույն խնդիրներին անդրադառնալիս, տրամաբանական վերլուծություններ մեզ ավելին կափ, քան՝ թվային մաթեմատիկան: Օրինակ, վեպի բանական վերլուծությունը իդուր սահմանափակում են գործողությունների ժամանակային ընթացքով: Հավանորեն շատ ավելի հիմնավոր արդյունք կտա վեպի տրամաբանական կառուցվածքի վերլուծությունը: Երևի նաև կպարզվի, որ ձևային տարբեր մոտեցումները՝ կերպարներ ու փոխհարաբերություններ, սյուժե ու բնավորություններ, ըստ էության լոկ տրամաբանական մի քանի հիմնական մոտեցումների իրագործում են, բայց տարբեր մակարդակներում: Այդ դեպքում երկի ճշգրիտ նկարագրված լեզվաբանական-տրամաբանական կառուցվածքները կարելի կլինի համեմատել գաղափարական հենասյուներին, որոնք կոչվում են «երկի կենսական, բարոյական, հասարակական, դոյաբանական խնդիրներ» և այլն: Իսկ ապագայում ամենագծվար գործը կլինի գրապատմական ընթացքի կազապարումը, որովհետև հարկադրված պետք է սպասենք նաև ընդհանուր պատմության աշխատածների հետագա զարգացմանը: Այսուհանդերձ, «Ճշգրիտ» դիտություններին մերձենալը գրականության պատմու-

թյան դատողությունների բանաձևումները կշափավորի. առնվազն անհեթեթություն է, երբ մի կողմից կարդում ենք գրականության պատմաբանների «վերջնական» վճիռը, մյուս կողմից ծանոթանում ուրիշ գիտությունների շատ ավելի ճիշտ և անվիճելի հետևություններին: Վերջիններս պարզապես բանաձևում են որոշակի դիտարկումների արդյունքները և դրանց հիման վրա առաջ քաշում համանման վարկածներ:

Իհարկե, տրամաբանությունը նույնպես ունի իրեն բնորոշ վտանգները. տրամաբանական հասկացությունները թյուրիմացաբար կբանեցվեն այնպիսի դրություններում, որտեղ դրանց ճիշտ օգտագործման համար գեղեկ չկան բոլոր նախապայմանները: Այդ համատեղումային փուլում իմացաբանական մոտեցումը կզառնա շատ գեհկացումների աղբյուր, բայց, այդուհանդերձ, գոնե կցնցի հին ու քարացած պատկերացումները: Եթե կարողանանք վերջնականորեն ասացուցել, որ գրական երկը կյանքի (իրականության) լեզվական կաղապարն է, ապա գրական կերպի և իրականության փոխհարաբերությունները վերլուծելիս՝ կաղապարների ու նրանց հիմքերի հարաբերությունները ճշտելու համար հնարավորություն կունենանք օգտագործել պարզ միջոցներ:

Դեռ շատ ջանքեր են պահանջվում մաթեմատիկական որակների (ինֆորմացիա) օգտակարության չափը որոշելու համար: Առայժմ լրիվ պարզաբանված չէ սեբոլ (մաթեմատիկական) ինֆորմացիա, լեզվաբանական ինֆորմացիա և գեղագիտական ինֆորմացիա հասկացությունների իմաստը: Որպես հարակից խնդիր անհրաժեշտ է ուսումնասիրել նաև հաղորդագրության առարկայական կազմավորման և այդ կազմավորման հոգեբանական իրականացման փոխհարաբերությունը:

Ինֆորմացիայի տեսության մեջ մաթեմատիկական ինֆորմացիան հասկացվում է որպես անորոշությունների հաղթահարում. հաղթահարված անորոշությունների քանակը մեծ է այնքան, ինչքան մեծ է հեղինակի ընարության հնարավորությունը, և ինչքան անհավանական է ընտրված տարրը: Հաճախ անորոշությունների չափը օգտագործում ենք որակները հաշվելիս, որովհետև դրանք ուրիշ կերպ չափել չենք կարող...

Իհարկե, ամենադժվարը գնահատման խնդիրների լուծումն է, որով զբաղվում է այսպես կոչված գեղագիտական ինֆոր-

մացիան: Ինֆորմացիոն գեղագիտության բնագավառի որոշ մասնագետներ հարցը պարզունակացնում են Կրանոլ, որ գրեթե հավասարության նշան են դնում անսպասելիության (մաթեմատիկական ինֆորմացիա) և գեղագիտական որակի միջև, իսկ մի խումբ գիտնականներ անհիմն կերպով այն համարում են չկողալորվող՝ այսինքն անհաղորդելի ինֆորմացիա: Բայց շմոռանանք, որ փորձերով արդեն լուսաբանվել են «որակի» մի շարք հատկանիշներ (հաճելիություն, գաղափարական ազդեցիկություն և այլն): Իդուր չէ, որ «մաքուր արվեստի» սկզբունքը պաշտոնապես ընդունող երկրներում, հատկապես ԱՄՆ-ում, ռազմական իշխանությունները քաջալերում ու մեծապես հովանավորում են լեզվաբանության բնագավառի վերացական ուսումնասիրությունները. նրանք ջանում են պարզել արվեստի գաղափարական ու գեղագիտական ազդեցության օրինաչափությունները, որպեսզի գտնեն մարդկանց հայացքները մշակելու ամենաարդյունավետ ուղիներ:

Այսպես փորձերը կարելի կդարձնեն ոչ միայն «ձևի» ու «բովանդակության» փոխհարաբերության լուսաբանումը, այլև «բովանդակության» նկարագրությունը (այսօր «ձևն» ավելի նկարագրելի է):

Հավանական էրերի հայեցակետերով ձևի վերլուծությունը տեսաբանի միտումնավորություն չէ, այլ՝ իրական հիմք ունեցող սկզբունք: Եթե կյանքում կամ արվեստում հանդիպում ենք երևույթների մի խմբի, որի առանձին բաղադրիչները (կամ դրանց հարաբերությունները) ավելի հաճախակի են, քան պատահականը կարող էր լինել, ապա այդ անհամաչափությունը ընկալում ենք որպես ռճավորում, իսկ խումբը՝ որպես կառուցվածք: Եթե չորս ծառեր կանգնած են ուղիղ դժով, ապա դա տարրերի անսպասելի, ոչ պատահական շարք է, իսկ եթե չորս այգյալիսի շարքեր դասավորված են բառակուսու ձևով, ապա անսպասելիությունը բաղմապատկվում է:

Գրականագիտությունը ճշգրտելու ճանապարհին դեռևս բազմաթիվ և բազմապիսի խոչընդոտներ կան, շատ հարցերի լուծման համար հարկ կլինի մաթեմատիկական և արամաբանական վերլուծությունը համադրել հոգեբանական փորձերի և սոցիոլոգիական ուսումնասիրությունների արդյունքների հետ:

Ի դեպ, փորձարարությունը որպես գրականագիտության միջոց դեռևս ոչ միայն բավարար չափով չի օգտագործվել, այլև գործնականում չի էլ հայտնագործվել: Գրականագիտության զարգացման այս փուլում, բարեբախտաբար, արդեն նշվում է խմբական աշխատանքի անխուսափելիությունը. կարծում եմ, որ գրական երկի և նրա աղբյուրության չճանաչված ոլորտները կարելի է թափանցել գրականության պատմաբանի (նաև լեզվաբանի), տրամաբանի (մաթեմատիկոս) և հոգեբանի (սոցիոլոգ) համագործակցությամբ: Հաստատանքային է, որ գրականագիտական նոր աշխատածեքները այսօր ալելի հաճախ ծնվում են ոչ գրականագիտական աշխատանոցներում (առաջին հերթին ակադեմիկոս Կոլումբոգորովի մոսկովյան աշխատանոցում, ինչպես նաև Մասաչուսեթսի տեխնիկական աշխատանոցում):

Ճշգրիտ աշխատածեքներով լուծված հարցերը առայժմ տարբեր կարևորություն ունեն, որովհետև վերլուծական այդ ձևերի ներգործության ոլորտները շատ դեպքերում փորձված չեն: Զարգացման հաջորդ փուլերում ուսումնասիրության կենտրոն կդառնան գրականագիտության հիմնարար հարցերը, որով կսահմանափակվեն առանձին մոտեցումների գոհակացող գնահատումները: Արդեն իսկ այս նախնական փուլում ակնառու են նոր աշխատանքային առավելությունները. գրականագիտությունը դուրս է բերվում ընդհանուր դատողությունների և անհիմն «վճիռների» ոլորտից:

Ջևհերենից Թարգմանեց
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԸ

ԱՐՏԵՄ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ •

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿՈՑ ԱՄԵՐԻԿԱՆ ՊՈՆՋՈՒՆ

Հետպատերազմյան ամերիկյան պոեզիան երեւի ամենաբազմազան և խալտաբղետ շրջաններից է ամերիկյան գրականության պատմության մեջ: Հայտնիում են բազմաթիւ դրպորոցներ, հրապարակվում են մանիֆեստներ, որոնք շրջանակի մեջ են առնում քաղաքական և հասարակական այնպիսի ճգնաժամային իրադարձություններ, ինչպիսիք են մակարտիզմը, կորեական և վիետնամական պատերազմները, նեգրական շարժումը, ազդեցությունների ոլորտի կորուստը, ուրբանիզացիա և տեխնիկայի աճի հետ կապված դժվարությունները: Այս ամենը արձագանք է գտնում Ջոն Բերրիմանի, Ռոբերտ Լոուելի, Թեոդոր Ռյոթքեյի պոեզիայում, բիթնիկների սերնդի պոետներից ամենանշանակալիցի՝ Ալեն Գինզբերգի և «Սև լեռ» պոետական խմբի՝ Ռոբերտ Դանքնի և Չարլզ Օլսոնի ստեղծագործություններում ու տեսական հոգվածներում: Այդ շրջանը գնահատելու համար կարևոր է անցյալի գեղարվեստական ժառանգության ազդեցության և զարգացման ուղղության ճիշտ մեկնաբանումը: Անգլիական ազդեցությունները և հատկապես մոդեռնիստ գրողներ Էդրա Փաունդի և Թոմաս Էլիոթի երկարատև ազդեցությունները զիջում են իրենց դիրքերը Ուոլթ Ուիթմենին և Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսին: Վերջինս կարողացավ յուրօրինակ համադրման ենթարկել Ուիթմենի էպիկական ավանդները իր ժամանակների՝ 50—60-ական թթ պոետական որոնումների փորձի հետ: Այդ քվականների համարյա բոլոր խոշոր բանաստեղծները այս կամ այն կերպ ուիթմենյան պոեզիայի շարունակողներն էին, չնայած նրանցից յուրաքանչյուրը խիստ տարբերվում էր մյուսից: Բայց այն, ինչ էսպես միավորում էր հետպատերազմյան ամերիկյան բանաստեղծներին, նրանց նկատելի շրջադարձն էր դեպի նշանակալից և հրատապ բովանդակություն:

ներ, դեպի քաղաքական թեմաների քննումն ու սոցիալական բողոքը: Դա հատկապես երևում է 50-ական թթ. հայտնված բիթնիկների պոեզիայում, մի երևույթ, որը ցնցեց հտպատերազմյան պոեզիայի ենթադրվող սահմանները, բայց իր ծննդյան պահին համարյա ոչ մի ուշադրության չարժանացավ պաշտոնական կամ, ավելի ճիշտ, այդ ժամանակ իշխող «նոր քննադատության» կողմից: «Նոր քննադատությունը» հատկապես ուժեղ էր այսպես կոչված «համալսարանական դպրոցի» շրջաններում և շնայած այդ նույն դպրոցի խոշոր տաղանդներին հաջողվեց ճեղքել-անցնել միտումնավոր և միակողմանի վարդացած գրական-քննադատական դպրոցի արգելքները, բայց որոշ բանաստեղծներ այդպես էլ դուրս չեկան նրա կապանքներից: Խոր անջրպետ կար ամերիկյան իրականության և գրողի կենսափորձի միջև: Գրողը փակվել էր գրական որոնումների մեջ և իդուր չէ, որ հիմա շրջապարձային են համարվում այդ սխեմաներից հեռացած այն մի քանի կարևոր ժողովածուները, որոնցից և սկսվեց «ձնհալը»՝ Ոյոթքեյի «Խոսքեր քամու համար» (1948) ժողովածուն, Լոուիլի «Կյանքի ուսումնասիրությունները» (1956) և Գինզբերգի «Ոռնոցը» (1956):

Եթե վերադառնանք 50-ական թթ., ապա ամերիկյան պոեզիան նոր իրողության առաջ հայտնվեց և դրան արձագանքեց բազմաթիվ գրքերով, թեև եղան նաև գրողներ, որոնք ափսոսանքով էին նայում անցած ժամանակներին: Ամերիկյան հասարակության նյութական բարգավաճումը շատերի կողմից խորաթափանցորեն հասկացվեց որպես անմիտ սպառողական մի վիճակ և ոչ թե համընդհանուր տնտեսական բարեկալում: Ամենուրեք իշխում էր բյուրոկրատիան, անպահովությունը, հարմարվողականությունը, սառը պատերազմը և մակարտիզմը:

Գրական կյանքի միջնաբերդեր դարձան համալսարանները, որտեղ ստեղծագործում և դասախոսում էին հայտնի բանաստեղծներ: Բայց ֆորմալիզմի ոգին դեռ հարատևում էր, և պոետի կերպարը այլևս բոհեմական ոչ մի շղարշ չուներ: Նրանց հաճախակի տպվող տեսական հոդվածներում ամենակարևոր հարցը օտար իրականության և ներաշխարհի բախումն էր: Քաղաքական և սոցիալական հարցերը պոեզիայում արհամարհված էին՝ հանձնված քաղաքագետներին ու

մեծ կորստորացիաներին: Բանաստեղծական տեխնիկան և տաղանչափական հարցերը միջոց էին, որոնց շնորհիվ բանաստեղծը հեռանում էր իրականությունից, փակվում իր մեջ: Բազմաթիվ ժողովածուներ կարծես ռժալորում էին կյանքը, որոնում այն պունազարդելու ձևեր: Այդ շրջանում համարյա անհնար էր գտնել որևէ բանաստեղծություն, որը բացկիրաց նվիրված լիներ սոցիալական հարցին: Փոխարենը մեծ հետաքրքրություն կար պրական տեխնիկայի և «բանաստեղծություն բանաստեղծության մասին» երևույթի հանդեպ: Բայց տեխնիկան մեծ մասամբ չէր համապատասխանում կյանքի ներքին զգացողությանը, և քննադատ Ալվարեզը բնութագրում է նման պոեզիան որպես վարչական, ակադեմիական, կիրթ-իմացաբանական և խելահեղ ձևերի մեջ անգամ բանական: Եվ այն, ինչ էլքա Փաուենդը պոեզիայում անվանում էր «ճշգրտություն», հիմա դարձել էր ձև, ֆորմալիզմ: 1959 թ. ասպարեզ մտած բիթնիկները բանավոր և խոսակցական ձևերի ձգտող իրենց պոեզիայում հենց սրա դեմ էին պայքարում:

Ֆորմալիստների մանրակրկիտորեն հզկված ձևերի և, մյուս կողմից, զգացմունքների որոշ աղքատության ներքին կապը առիթ տվեց այդ պոեզիայի իրավացի քննադատմանը: Որպես պոեզիայի տարատեսակ, այն համարվեց ի սկզբանի չոր և անհաղորդակից, որտեղ բանաստեղծության բարդությունը սոսկ ինքնանպատակ էր և ընթերցողին արհամարհում էր: «Ակադեմիական պոեզիա» անվանվեց այն պոեզիան, որը «մաքուր» էր, բայց խորքում չուներ խոր ապրում և իրական աշխարհ: Երկու սերունդների միջև հասունացող խզումը սուր էր և անխուսափելի: Այդ խզումը առավել է զգացվում, երբ մենք համեմատում ենք 1947—1967 թթ. լույս տեսած առաջին գրքերը իրար հետ: Մի կողմից՝ Ռիչարդ Ուիլբերի «Գեղեցիկ փոփոխությունը» (1947), Դոնալդ Հոլի «Աղբաանիք և ամուսնություններ» (1955), մյուս կողմից՝ Ֆերլինգետի «Պատկերացման կոնի Ալլենդը» (1958), Կրոսոյի «Կեցցե՛ մարդը» (1962) և Ռոբերտ Դանքենի «Դաշտի սկիզբը» (1960):

Ուիլբերի «Այս աշխարհի իրերը» ժողովածուն միանգամից ստացավ երկու մրցանակ՝ Գրքի աղագային և Պուլիտցերյան մրցանակները: 1956 թ. ամերիկյան պոեզիայում իշխում էին Ուիլբերի և Լոուելի անունները: Լոուելն էր, որն հետա-

դասյում «Կյանքի ուսումնասիրություններ» գրքով փշրեց ակա-
դեմիական պոեզիայի սառույցը և դուրս եկավ իր առաջին
շրջանի մետաֆիզիկ կապանքներից դեպի «Խոստովանական
պոեզիա»։ Ոչ պակաս ընդլզում և հեգնանք ենք տեսնում
Կոլումբիայի համալսարանի վաղեմի ուսանողի՝ Գնդերբդի
հայտարարության մեջ. «Կոլումբիայի համալսարանում ոչ
ոք տաղաշափության մասին ոչինչ չգիտեր, անգլիական գրա-
կանության ամբիոնը դեռևս 19-րդ դարի շափանիշներով էր
գործում և զգայուն էր միայն յամբական հին պենտամետրի
հանդեպ»։

Ֆորմալիզմի դեմ սկսվող պայքարին համընթաց արժե-
ղրկվեցին մի քանի տասնամյակ շարունակ գործող էլիոթյան
այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ «ճշգրտություն-
ներ», «անանձնավորումը», «կանոնավոր զգացողությունը»։
1962 թ. ֆորմալիստական պոեզիան Ամերիկայում արդեն
ուշացած երևույթ էր։

Քննադատվեցին Սիլվիա Պլատը («Կոլոսուս» ժողովա-
ծուն), Ուիլբերը, Ուոլես Ստիվենսը։ Հատկապես քննադատ-
վեց Ուիլբերը, որի «Գեղեցիկ փոփոխություններ» ժողովա-
ծուն հանդես գալով անանձնական զգացումների և խիստ կա-
նոնավոր շափերի անունից, շարունակում էր էլիոթի և «Նոր
քննադատության» ավանդները։

«Իմ առաջին բանաստեղծությունները,— գրում է Ուիլ-
բերը,— գրված էին ի պատասխան առաջին և երկրորդ հա-
մաշխարհային պատերազմների առաջացրած ներքին խառ-
նակության և դրանք ինձ օգնեցին (ինչպես կարող են օգնել
միայն բանաստեղծությունները) իշխելու «հում» նյութի և
քառսի վրա...»։

Այս տոնը սառն է, հեգնական և նույն սառնությունն ունեն
հեգնանքով ու հարուստ տեխնիկայով գրված նրա կատար-
յալ բանաստեղծությունները։ Նրա վերջին գրքի հիմնական
թեման «այս աշխարհի իրերի» բավարար լինելու մասին է։
էդգար Պոյին նվիրված իր էսսեի մեջ նա գրում է, որ Պոյի
պոետիկան սխալ է, որովհետև նա ձգտում էր ոչնչացնել և
մի կողմ շարտել այն ամենը, ինչ կանգնած էր բանաստեղ-
ծի կամքի և մաքուր հոգու թագավորության միջև։ Տեսակա-
նորեն Ուիլբերը իրեն չէր բաժանում Ուիթմենի, Վիլյամսի
ավանդներից, նրանց «կոնկրետ մասնիկների» աշխարհից։

Բայց ոչ մի պոեզիա ուժ չի ունենա, բանի դեռ այն չի բախվել իրերի և կենսական երևույթների իրականություն հետ:

Պետք է խոստովանել, որ Ուիլբերի քնարերգությունը հարուստ է վայրերի, առարկաների թվարկումներով ու անուններով, բայց բացակայում է անմիջական կենսափորձը: Նրա զրական ճաշակը և ֆորմալ պոետիկան թույլ չեն տալիս, որ «աշխարհը փառաբանող աչքը» աշխարհը տեսնի անմիջնորդ, սկզբնական դրսևորումների մեջ: Նա անկարող է «զաղափարիմաստը» և դրա սիմվոլիկ ֆունկցիաներ «կապակցել» սեփական կենսափորձով տեսած աշխարհի հետ, իր «աչքի» հետ: Նրա ժողովածուներում երևակայությունը կարծես պայքար է մղում այս աշխարհի իրերի ու երևույթների դեմ՝ չկարողանալով կամ էլ խուսափելով ըստ էության զգալու և մարմնավորելու ժամանակն ու երկիրը: 1953 թ. էսսեներից մեկում նա գրում է. ցանկալի էր, որ բանաստեղծական նոր սերունդը ավելի շատ կենտրոնանար ու աշխատեր ստրուկտուրալ բարեփոխումների և բանաստեղծական խոսքի հայտնագործությունների ու ձևափոխությունների վրա, և ոչ թե մտահոգվիր ուժեղ ապրումների ու զգացմունքների և նրանց լրիվ հաղորդման խնդիրներով:

Ուիլբերի պոեզիան բերում էր իր հետ կարևոր մի հարց՝ արդյո՞ք ավանդական ձևերը կարող են «հաղթահարվել» և օգտագործվել անվերջ փոփոխվող իրականության վերապատկերման համար: Ուիլբերի պատասխանը դրական էր: Այսպես վարվեցին 50-ական թթ. նրա շատ ներնդակիցներ: Ուիլբերը զգում էր, որ պոեզիան հավերժորեն կարիք ունի իրականությունը մոտ լինելու, բայց այդ իրականությունը նրա պոեզիայում ձևոք էր բերվում լեզվական վարպետության շնորհիվ: Նրա կարծիքով, յուրաքանչյուր արվեստում ձևի դժվարությունը արգելք է իրականության ուղղակի ընկալման համար: Ուիլբերի ստեղծագործությունը հատկանշական է ֆորմալ դպրոցի մյուս բանաստեղծների համար: Գրողը «խճճված» էր ձևի դժվարությունները հաղթահարելու մեջ այն աստիճան, որ առարկայի անմիջական վերապատկերումը ընդհանրապես այդ «ճիգի» հետ անհամատեղելի մի բան էր համարվում և հանված էր «օրակարգից»: Սրանով է՝ բացատրվում հիմնականում հետաքրքրության այն պակասը, որին Ուիլբերը արժանացավ հետագայում, երբ հայտնվեց

նոր պոետական սերունդը: Ռոբերտ Լոուելը, ի տարբերությոն իր ժամանակակիցի՝ Ուիլբեի, անցավ զարմանալի հարուստ և փոփոխություններով ի պոետական մի ուղի: Սկսած 1940 թ. նրա գրական առաջնադացումը շատ ավելի կարևոր և հարուստ նյութ է տալիս այդ շրջանի պոեզիայի հարցերը քննելիս, քան բազմաթիվ քննադատական-տեսական աշխատությունները: Նման անհանգիստ և փոփոխուն ուղի էրևի մեկն էլ Իեյթսն է անցել: Նրա Լոուելը Հարվարդի համալսարանի ասպիրանտ էր, նրա գրած բանաստեղծությունները մեծ մասամբ Վիլյամսի իմաժիստական, բայց շափով գործածված պատկերավորման ընդունակություններ էին: Մի կարճատև շրջան նրա իդեալն է դառնում Ռոբերտ Ֆրոստը, որին և ցույց է տալիս իր ընդարձակ պոեմը՝ նվիրված առաջին խաչակրաց արշավանքին: «Նոր քննադատության» օրրաններից մեկում՝ Քենյան քոլեջում հայտնվելուց հետո, նա կրում է Ջոն Քրոու Ռենսոմի և Ալեն Թեյթի ազդեցությունները: Մեկ տասնամյակ անց նա փորձում է գրել բանաստեղծություններ՝ «Նույնքան բաց... որքան լուսանկարն է»:

Հետո մի կարճ պահ նա վերադառնում է խիստ կանոնավոր պոեզիայի և նորից վերամարմնավորվելով՝ հասարակական հնչերանգ տալիս իր անհանգ սոնետներին՝ «Ծոցատետրից» (1967—1969) սկսած մինչև «Դելֆինը» (1973): Հետո՝ Լրբ տեղափոխվում է Անգլիա, սկսում է մի նոր շրջան: Հետագա ընթացքը վերադարձ է դեպի «Կյանքի ուսումնասիրությունները» ժողովածուն, շնայած որոշ գործեր զարմանալի կերպով թերի են: Լոուելի ուղին մինչև «Կյանքի ուսումնասիրությունները» նույնպես հատվում է ֆորմալիստական զրպրոցի ուղիներին և միաժամանակ նշում նրա անվերջ աճող ստեղծագործ էությունը: «Կյանքի ուսումնասիրություններ» գիրքը գրվել է հիմնականում ծնողների մահից հետո և նրանց ներկայությունը գրքում մեծ տեղ է գրավում: Լիրիկական հերոսը կարծես փորձում է պատկերացման մեջ նորից «շակել» իր ծնողների անհաջող ամուսնական կյանքը, նաև՝ իր կյանքը: Հուշը դառնում է «ապրելու և հարատևելու» գլխավոր միջոցը, բայց Լոուելը կարողանում է անձնական նյութը անանձնական դարձնել:

Գրքում շեշտը դրված է ճիշտ տեղում՝ հենց հղինակի վրա: Գրքի վերնագիրը հուշում է մեզ, որ «ուսումնասիրու-

թյունները» վերցված են կյանքից և նպատակ ունեն ցույց տալ ստեղծագործողի ձևոք բերած կենսափորձն ու վարպետությունը: Դրանք էսսեներ են, հոստուն կյանքի «ժամանակավոր» տարբերակներ և ոչ թե գրական «ակադեմիայի» ձևական «գիմանկարներ»: Գրքի երկրորդ մասը խոսակցական երանգներ ունի, որն ընթերցողին է «մատուցվում հեքիաթային փափուկ ոճով», բայց որի ուսուցիչ արմատները արձակի մեջ են: Լոուելը հատկապես բարձր էր գնահատում Ջեյմսին և Ֆլոբերին: Կրոնական ու գրական սիմվոլներով ու երկրամաստություններով գերհպեցած վաղ շրջանից նրա դուրս գալու և «ազատագրվելու» հարցում անվիճելի է նրանց «օգնությունը»: Լոուելը նշում է, որ իր կենսագրության մասին արձակ էջերը ծնվել են բանաստեղծական ժողովածուի երկրորդ մասից, մի անգամ ևս ապացուցելով, թե որքան կարևոր են արձակի տարրերը ժամանակակից պոեզիայի համար:

«Կյանքի ուսումնասիրությունների» բանաստեղծական շարքերը դասավորված են ըստ ներքին իմաստի. առաջին մասը, որն ընդգրկում է «Ալպերից այն կողմ» բանաստեղծությունից մինչև «Մյունխենում բանտարկված խելագար նեգր գինվորը», տպագրվել է 1953—54 թթ.: «Թեև Սթրիթի 91-ը»՝ երկու տարի անց, իսկ ամբողջ գիրքը՝ 1958—59-ին: Գրքի երկու մասերի տարբերությունը նաև ոճական բնույթ ունի: Առաջին մասը կարծես իներցիայով դեռ շարունակում է նրա առաջին գիրքը՝ «Լորդ Ուիլիի ամբոցի» (1947 թ.) ակնարկող և սիմվոլիկ բանաստեղծական ձևերը: Հավատ և բանականություն և սրանց միջև եղած հակադրությունը՝ ահա գրքի հիմնական թեման: Զուգընթաց հայտնվում է պատմության թեման, Հռոմը, ֆաշիստական Իտալիան, ցլի պես գլխավայր կախված Մուսոլինին («Փզվել էր կուրծքը՝ հանց օղապարիկ»)։

Գիտությունը և արվեստը տեղ չունեն Մուսոլինիի Հռոմում («Ալպերից այն կողմ»)։ Հայտնվում է Օվիդիոսի՝ արտաքսված պոետի կերպարը, և Լոուելը, որ քաջատեղյակ էր դասականներին, այդ հատվածը բացատրում է այսպես. «Մինչև վերջերս մեր գրականությունը չունի այն կոշտությունը, ինչը տեսնում ենք հռոմեացիների մոտ: Օգնության հկավ թարգմանությունը: Եվ նրանց պատմությունը նաև մարդկային սոսկալի խոստովանության և սրտաբացության պատմություն է. մի երևույթ, որը մեզ բնորոշ չէ: Մեզ բնորոշ չեն նրանց:

թունոտ հարձակումները տիրող կարգերի դեմ, քաղաքակա-
նության և բարոյական անկման նրանց բնորոշումները: Այս
ամենը նրանք զգացել են մեծ ուժով՝ թե պատմաբանները,
թե պոետները»:

Ուշադրություն դարձնենք այս հատվածի վերջին տողե-
րին, դրանք արդեն նշում են նրա գլուխգործոցների՝ «Ծոցա-
տետերերի» և «Օրեցօր» ժողովածուների հիմնական թեման՝
«սամանակակից կյանքը իր սարսափներով ու մղձավանջնե-
րով, պատերազմներով ու կեղծ արժեքներով: Այս բանաս-
տեղծություններում արդեն երևում է լոուելի ուժը. ուսիս-
տական հոսքի մեջ են հայտնվում մարդիկ, վայրերն ու իրերը:

Իր ստեղծագործական կյանքի երկրորդ՝ կարևորագույն
փուլում, լոուելը դասեր էր առնում 20-րդ դարի ամերիկյան
պոեզիայի նահապետներից մեկի՝ Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսի
պոեզիայից և առաջին պլան մղում իր անձնական կենսա-
փորձը: Ծնվում է լոուելի կենսափորձի «լուսանկարների»՝
«կյանքի ուսումնասիրություններ» ժողովածուն: Իսկ երրորդ՝
ամենահասուն շրջանում իրար են միաձուլվում արվեստն ու
կյանքը, մեծանում է ներաշխարհի դերը նրա պոեզիայում,
բաց աշն նաև ձևը է բերում քաղաքական և հասարակական
հնչերանգ, ավելի մոտենում առօրյա կյանքին: Ընդլայնվում
է դրողի կարողությունը՝ իր կենսափորձը մատչելի դարձնելու
ուրիշներին, դուրս գալու կամերային փակ պոեզիայի սահ-
մաններից: Այդ շրջանում գրվում են նրա «Հանուն միությանի
զոհվածների», «Օվկիանոսի մոտ» շարքերը և «Կեյֆին» ու
«Պատմություն» ժողովածուները: Կենսափորձի այդպիսի մեկ-
նությանը նրան տարբերում է թե «արվեստը արվեստի հա-
մար» ջատագովներից, որոնք արհամարհում էին կյանքը՝
նրան հակադրելով «արվեստի հրաշքը», և թե մոդեռնիստե-
րից, որոնք կենսական զգացողությունը բողարկում էին մի-
ֆական կառույցներով: «Լոուելը շարունակում է ամերիկյան
պոեզիայի ավանդները, և դրանք հարստացնում իր ժամա-
նակների վկայությունը: Այդ վկայությունը միշտ էլ նրա անձ-
նական ապրումների և սրտի ոլորտով էր անցնում, ձեռք բե-
րում գրողի անմիջական մասնակցության երանգը և միշտ
ենթակա էր փոփոխման: Գտնել կյանքի իմաստը՝ ահա նրա
արվեստի նշանաբանը: Դեռևս ուսանողական տարիներին նա
գրում էր. «Դժվար է արտահայտել այն ամենը, ինչ ես ցան-

կանում էմ ասել, բայց այն, ինչ նկատի ունի, կյանքը ապրելու կենսականություն է, Շեքսպիրի շնչած այս օղը նորից շնչելը և այս ամենը աշխարհի հրատապության հետ համադրելը: Լոուելը առաջին շրջանի կարևոր ժողովածուների՝ «Կավանախի ջրաղացներին» և «Լորդ Ուիրիի ամբողջի» մասին գրում է. «Գիրքը կազմելիս ես չընդգրկեցի հատկապես այն բանաստեղծությունները, որոնք շատ վերացական էին, նաև չափից ավելի բոնություն ու ավեր պատկերող»:

Նոր Անգլիայի կապիտալիզմի ու անկման դեմ բանաստեղծի գրոհները շարունակվում են և «Կյանքի ուսումնասիրություններում», ուր տիեզերական ու համամարդկային վերացական արժեքների անունից խոսելու փոխարեն նա ավելի մոտիկից է դիտարկում իր երկիրն ու քաղաքական իրադարձությունները: Նկատելի է մի այլ փոփոխություն՝ բանաստեղծությունները դառնում են ավելի անձնական, միևնույն ժամանակ՝ ավելի կապվում պատմական իրադարձություններին: Լոուելը մտնում է ստեղծագործական մի շրջան, որտեղ կենսափորձը նոր պատկերավորում է ստանում: Գրքի գլխավոր հերոսներից է Բոստոն քաղաքը, նրա պատմությունն ու ներկան, անկումն ու սարսափները:

Բոստոնի և երկրորդ համաշխարհային պատերազմի պատկերները հատկապես հաջողվում են այն դեպքում, երբ արմատ են նկատում Լոուելի կյանքի կամ նրա ընտանեկան պատումի մեջ կամ էլ առնչվում են Ամերիկայի պատմության որևէ դրվագին: Գրքի հիմնական թեման բնության ոչնչացումն է և երիտասարդ զինվորների սպանությունը պատերազմում՝ կարծեսցյալ հալթանակների համար: «Գաղութարարների կողմից ոչնչացվող բնիկների՝ հնդկացիների մահամեծ ճիշի արձագանքը,— գրում է Լոուելը,— օղակել է այս թերի երկրագունդը առ այսօր, և այսօր էլ մարդկության կեսը կուլ է գնում ամերիկյան ումբակոծություններին»:

Մեր հայրերը հաց քամեցին

քարից և անտառից

Եվ ցանկապատ դրին տան շուրջ,

Որ ոսկորից էր հնդկացու:

Այս բանաստեղծությունը գրված է «դաժան, հին, կոշտ յանկի կապիտալիզմի» դեմ, ցնդասպանության դեմ:

«Լորդ Ուիրիի ամբողջը» ժողովածուում հայտնվում է

կոռուելի հետագա ժողովածուների համար այնքան կարևոր ամերիկյան քաղաքի պատկերը.

Խավարը խավար է կանչում և ամոթանքը

Իր արմունկն է դնում պատուհանի վրա,

Այս ծրագրված Բոստոնում—

Մեր փողը խոսում է և բաղմապատկում խավարը երկրի:

Կոռուելի ստեղծագործության երկրորդ շրջանում էլիոթը դադարում է լինել նրա գրական մոդելը, կորցնում է իր ազդեցությունը, և կոռուելը փնտրում է նոր ուսուցիչ, որը և դառնում է Վիլյամ Կարլոս Վիլյամսը: Վիլյամսի դերը կարևոր էր և այլ հարցում՝ Ուիթմենի բացահայտման և արժեքավորման հարցում: Հետևելով Վիլյամսի օրինակին, կոռուելը «Կյանքի ուսումնասիրություններ» ժողովածուի մեջ բավականաչափ պարզեցրեց բանաստեղծական լեզուն, հրաժարվեց էլիոթյան երկխոսությունների հոսքից և լեզվի խոսակցական ձևերին մեծ տեղ տվեց: Ինչպես և Վիլյամսը, կոռուելը նույնպես ժողովածու առ ժողովածու մոտենում էր ամենօրյա Ամերիկային, նրա հոգսերին և հոգեվարքներին, նրա սոցիալական խնդիրներին: Երբ կոռուելը 1939 թ. հրատարակեց իր «Կյանքի ուսումնասիրությունները», նրա խզումը իր վաղ շրջանի արվեստից ապշեցուցիչ էր: Այդ շրջադարձը, նախ, նկատվում է նոր գաղափարախոսության մեջ: Նրա առաջին ժողովածուներին բնորոշ կաթոլիկական սիմվոլիզմը կորցնում է իր ուժը, տեղը զիջելով մանկության, պատանեկության հոշերին, նաև ժամանակակից Ամերիկայի պատկերավորմանը: Հայտնվում է ժամանակակից իրականությունը՝ այնքան քառասյին և դժվարմբռնելի, հայտնվում է սոցիալական քննադատության մի նոր երանգ, ավելի կոնկրետ, միաժամանակ՝ գրոտեսկային: Առաջին անգամ կոռուելի պոեզիայի մեջ քնարական հերոսը մնում է իրականության առաջ՝ «անմիջնորդ և առանց այլաբանության» օգնության: Կոռուելը, Ալեն Գինզբերգից հետո, կարող էր ասել, որ այլևս տարբերություն չի տեսնում այն ամենի միջև, ինչ նա ասում է ընկերոջը և այն ամենի, ինչ նա պետք է պատմի մուսային: Կոռուելը զգում է 60-ական թթ. պոեզիայի հիմնական տեղաշարժը՝ «պարզ» խոսակցական լեզուն փոխարինելու է գալիս բարդ մետաֆիզիկական էություններ արտահայտող 50-ական

թթ. մոդեռնիստական ոճին, բանաստեղծությունը ազատվում է կառուցվածքային խիստ կանոններից, փորձում մոտենալ ոչ վերացական, այլ կոնկրետ մարդուն, նրա ներաշխարհին, սովորույթներին, մանկությանն ու ապրումներին, միաժամանակ՝ ցույց տալով այն սոցիալական ուժերը, որոնց ճնշման տակ ձևավորվել է քնարական հերոսը: Այս հերոսը կորցնում է էլիոթյան ավանդույթի «զրահները», դուրս գալիս ինտելեկտուալ սենյակներից դեպի փողոց, բնաշխարհ, ելնում քաղաքական բողոքի: Լքելով հինը, Լոուելը մոտենում է ժամանակակից Ամերիկային, շնայած՝ ոչ ուղղակի, այլ վերհուշի ու քողարկված դիտարկումների շնորհիվ: Փաստորեն Ռոբերտ Լոուելի շատ արագ տարածվող ճանաչումը Ամերիկայում, որպես իր սերնդի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկի, արդյունք էր այն բանի, որ նա ընդգծված դեմոկրատական-հասարակական դիրքորոշում ունեւր իր երկրի քաղաքական և բարոյական հարցերի նկատմամբ: Լոուելը նաև դիտարկում էր, որ իր պոեզիայի զարգացումը մի ավելի մեծ շարժման ու փոփոխության արդյունք էր, և որ «երիտասարդ բանաստեղծներն ավելի ու ավելի են դիտակցում այս հին, էլիոթյան ֆորմալիզմի ծանրությունն ու կարծրացումը»: Նոր գրքում միֆական Բոստոնը իր տեղը զիջում է անկում ապրող պատմական Բոստոնին, սրան է միաձուլվում նաև ընտանեկան հուշերի քաղաքը: Գրքում մենք նկատում ենք ընդգծված մի միտում՝ բանաստեղծություններում ուժեղանում է քաղաքացիական-հասարակական եռանդը, շնայած այդ ամենը քողարկված է «ընտանեկան ալբոմի» և խոստովանության յուրօրինակ ժանրի դիմակով:

Հաջորդ՝ «Հանուն միայն զոհվածների» ժողովածուն նոր էջ էր նրա ստեղծագործության մեջ: Նախ՝ փոխվում է թեմայի ընդգրկումը: Ի տարբերություն «Կյանքի ուսումնասիրությունների», ավելի է խորանում ապրումն ու կոնտեքստը: Հուշը իր տեղը զիջում է նաև ներկա ժամանակի տպավորություններին, գրողի գիտակցությունը կարծեք ավելի լիարժեք է զգում գրելու պահը, միաժամանակ՝ սոցիալական պահը դառնում է առանցքային: Գիրքը պատկերում է հիմնականում Լոուելի ժամանակների քաղաքական բնթացքը, և պատկերվում են այն սարսափները, որոնք շրջապատում են մարդուն կապիտալիստական հասարակության մեջ: Այդ հասարակությունը դին-

ված է ամենաժամանակակից տեխնիկայով, բայց իր հիմքում ունենալով շահագործումը, հոգեպես աղքատ է և անբարո, հասարակություն, որտեղ իրար կողքի ապրում են առասպելական հարստությունն ու սոսկալի աղքատությունը, որտեղ բնության ավերումը հասել է իր գագաթնակետին, որտեղ անհատը անդոր է, օտարացած և թշնամացած իր նմանների հանդեպ: Այս գրքում պոետի ձայնը ոչ թե մարդարեական է, այլ մարդկային: Նոր գրքի մասին նա գրում է. «Այն, ինչ ցանկանում էի ասել՝ մարդկային վիճակների շփոթմունքն է, տխրությունն ու անկայունությունը: Ես չգիտեմ, թե ինչու է արվեստը այդ ամենը պատկերում այդքան սուր և ուժգնորեն: Դուցե ողորմելի ժամանակների արդյունքն է դա, ավելի ողորմելի, քան մյուս դարաշրջանները, հատկապես հիմա. երբ աշխարհը պատրաստ է հօդս ցնդել: Մենք մտել ենք խիստ բարդ մի ժամանակաշրջան, և մենք պատկերում ենք այդ շփոթմունքը»:

Քաղաքական քնարերգության նմուշներ են «Հանուն միության ղոհվածների», «Հուղղունի դետարերանը», «Վաշինգտոնը հուլիսին», «Բուենոս Այրես» բանաստեղծությունները: Այդ բանաստեղծություններում լոուելի քնարական ես-ը ոչ թե փակվում է հերոսի հոգեկան մղձավանջների մեջ, այլ դուրս գալիս հասարակական կյանքին ընդառաջ:

Լոուելի «1961 թվականի աշունը» բանաստեղծությունը տալիս է ատոմային դարի մղձավանջը: Սառը պատերազմի մթնոլորտը պատկերող այդ գործը սկսվում է սովորական իրերի թվարկումից, ժամացույցի տկտկոցից, որը կարծես ամեն զարկով մարդկությանը մոտեցնում է ատոմային աղետին.

Մեր վախճանը օրեցօր
մոտենում է մեզ,
Լուսինը ելնում է վեր,
Սարսափից արնակարմիր:
Պետությունը
Ջրասուղակ է՝
Ապակե զանգի տակ:

Մարդկային խղճի կորուստների դեպքում, երբ անդեմ պետությունը միայն ուումբ է մարմնավորում և բռնություն՝

Հայրը այլևս պաշտպան չէ իր երեխայի համար,
Մենք նման ենք խեղազար
Սարդերի, որ լաց են լինում՝
Անարցունք:

Ապոկալիպսիսը այս գործում ձևոր է բերում պատմական
իմաստ, անգամ ժամացույցի տկալոցը ավելի շուտ հիշեց-
նում է այն դժոխային մեխանիզմի աշխատանքը, որն ուր որ
է կպայթի, քան թե մետաֆիզիկական ժամանակի հաշվարկը:

«Մեխանիզացված ժամանակը,— գրում է Լոուելը, ժա-
մանակակից արդյունաբերականացված հասարակության մեջ
փոխարինում է օրգանական ժամանակին»: Այդ մեխանիկա-
կան ժամանակից փախչելու փորձ էր Լոուելի ճանապարհոր-
դությունը դեպի Լատինական Ամերիկա, Բրազիլիա և Արգեն-
տինա: Այս ուղևորությանը նվիրված գործերում Լոուելը Միաց-
յալ Նահանգների և Լատինական Ամերիկայի բռնակալական
պետությունների միջև ընդհանրություն է տեսնում՝ նույն քո-
ղարկված բռնությունն ու ռազմական բռնուցքը, քողարկված
աղքատությունն ու շքեղության ծեփվածքը, որ խողի պես
խոնշում է քաղաքի վրա: «Բուենոս Այրես» բանաստեղծու-
թյան սկիզբը ոչ մի շարագուշակ երանգ չունի, բայց հաջորդ
տողերը բերում են «մոխրագույն զորանոցի», «իրարասպան
գնեներալների» և «թնդանոթամիս զինվորների» ծանր պատ-
կերները:

1967 թ. լույս է տեսնում Լոուելի նոր գիրքը՝ «Օվկիանոսի
մոտ» վերնագրով: Նոր չափման տակ է հայտնվում Ամերի-
կայի քաղաքական կյանքը: Մավալով փոքր ժողովածուի մեջ
պոետը պատկերում է բռնության մղձավանջային պահեր, հո-
գու աղքատացում և սարսափ՝ պատերազմների առաջ: Լոուե-
լը անողորմարար և ուղղակի գրում է այս Ամերիկայի մասին,
որի նշանաբանն է՝ «պատերազմ մինչև անսահմանություն»
և որը պարձել է «երկրագնդի ոստիկան».

Խղճանք մոլորակը,
այս քաղցր հրաբխային բրդից
վաղոց չքվել է ուրախությունը,
խաղաղություն մեր զավակներին,
եբր նրանք կընկնեն փոքրիկ պատերազմում,
փոքրիկ կոնֆլիկտի բլրի ստորոտում,
պատերազմ՝ մինչև վախճանը ժամանակ,
մենք ոստիկանն ենք երկրագնդի:

Ողջ աշխարհը ճոճվում է ատոմային խելագար ժամանակի հզորին և գազանի պես լիզում իր «բաց վերքերը»:

Պատերազմները փայլատակում են,
երկիրը լիզում է իր բաց վերքերը,
Բարձր պառակտում, թարձ խրախուսում,
Պատահական սպանություն,
Ոչ մի առաջխաղացում:

«Կենտրոնական պուրակը» բանաստեղծության մեջ նա շլիտարկում է քաղաքային մի պատկեր, որտեղ իշխում են յաասային անհավասարությունը և բռնի ուժերը:

Ճիշդ աղքատության և սարսափի
Տարածվում է ամեն մի թակարդված շենքում,
Մթնեցնում ամեն մի հյուսիս,
Ամեն ոք տենչում է լքել մեռնող կեղևը:

Այս բանաստեղծության մեջ արձագանքներ կան Դանթեի «Դժոխքից» և Վիլյամսի «Պատերաշունից»: Անցնելով կենտրոնական պուրակի «սոցիալական ջունգլիները», բանաստեղծի աչքը նկատում է հոշոտված մի առյուծի, որ սողում է դեպի իր ետնախորշը, նաև՝ կատվաձագի, որ սատկում է, «հեռու իրեն լքողի անհասանելի հարստությունից»: Այս կենդանիները մարմնավորում են սոցիալական ցածր աստիճանում գտնվող աղքատներին, որոնք մաքառում են օրվա ապրուստի համար, և դա այն դեպքում, երբ հարուստ հրկրի նյութական արժեքները ծախսվում են պատերազմական վիթխարի պատրաստությունների վրա: Մյուս բևեռում՝ «աղվեսաբներում» թաքնված են հարուստները, որոնք ստիպված են դադարի պահել «ձուլած ոսկուց տերևները» և վախենում են աղքատների վայրույթից: Հուսահատված ցածր դասը նման պայմաններում նաև զոհն է բարձր դասի քողարկված և մահացու փարիսեցիության բոլոր դրսևորումների:

Լոուելը հիմա տեսնում է իր ժամանակների պատմությունը առանց բարոյական այն թանձր շղարշի և խորհրդանշական կառուցվածքների, որ նրան էր անցել Թեյթի և Էլիոթի ժառանգությունից: 1965 թ. Ռոբերտ Լոուելը հրաժարվեց մասնակցել պրեզիդենտ Ջոնսոնի Սպիտակ տանը կազմակերպած արվեստի փառատոնին: Կենտրոնական թերթերից մեկում տպագրված նամակում նա իր քայլը մեկնաբա-

նում է որպէս բողոքի նշան այն անարդարացի պատերազմի՝
դեմ, որ Ամերիկան սանձազերծել էր Վիետնամում: «Օվկիա-
նոսի մոտ» գրքում Լոուելի պացիֆիզմը ձևոք է բերում տիկ-
զերական միասնության ուսուպիստական գաղափարներ: Սա
գրքի թերությունն է: Բայց մեծ խորությամբ են պատկերված
ժամանակակից աշխարհի ռազմական խելագարությունները,
դասային անհավասարության հրեշավոր իրողությունները:

Գրքի «Վաղ արթնացում կիրակնօրյա առավոտյան» բա-
նաստեղծության մեջ պատկերված են պրեզիդենտական ճա-
ռի նախապատրաստությունները, ճառի հեղինակը հենց ինքը՝
պրեզիդենտ Ջոնսոնն է:

Ընտրված՝ որպէս պրեզիդենտ,
Գոսեկապված հենց իր պետությամբ,
Կիրակնօրյա այս առավոտ,
Իր որջանման կաբինետի մեջ,
Պատկերացնում է իրեն լողավազանում,
Կիսամերկ, անկոճակ,
Սրտխառնության շափ զզված
Հենց իր իսկ ուրվականագիր ճարտասանությունից:

Պրեզիդենտը, ինչպէս մեկ այլ րանաստեղծության՝ «Վա-
լիգուլայի» հերոսը, անվերջ դիմում է թատերական կեղծ
կեցվածքների, երկարատև մենախոսությունների և ճառերի
ու փորձում է աշխարհը վերակառուցել իր սեփական պատ-
կերացումների համաձայն: Իսկ դիմադրության դեպքում մահ
և ավեր է սփռում, անգամ եթե դիմադրող երկիրը պատե-
րազմներից հոգնած Վիետնամն է: Այդ անձնավորությունը՝
Լ. Ջոնսոնը, Լոուելի գրչի շնորհիվ ստանում է նոր շափում-
ներ՝ նա հոգեկան խանգարում ունի, ինքնասիրահարված է,
կորցրել է մարդկային գծերը:

1967—68 թթ. Լոուելը շարունակում է իր քաղաքական
քնարերգության յուրօրինակ նվաճումները, որտեղ անձնականն
ու հասարակականը զարմանալիորեն միահյուսվում են: Միա-
ժամանակ փոխվում է նրա պոետական ոճը, «Օվկիանոսի
մոտ» գրքի մեղվիլյան քառյակներին փոխարինելու են դա-
լիս սոնետանման, 14 տողանի աղստ կառուցվածքները,
որոնք ավելի ճկուն են և բնական, երբ խոսքը օրեցօր ձեւ-
վորվող գեղարվեստական փորձին է վերաբերում: Լոուելը
գրում է, որ «սոնետանման կառուցվածքը ի վիճակի է ասել

այն ամենը, ինչը կարելի է ասել խոսակցության ու նամակագրության միջոցով: Այն կարող է ազատ քայլել վերամբարձ ոճի վրա կամ էլ պարզապես խոսել»: Սկսվում է մի նոր շրջան գրողի ստեղծագործական կյանքում, որի արդյունքը, վեցամսյա համառ աշխատանքից հետո, լինում է «Ծոցատետր» ժողովածուն:

1973 թ. լույս են տեսնում «Ծոցատետր» ժողովածուի ձևավորված տարբերակները, բոլորովին նոր՝ «Պատմություն» և «Նվիրում ևս լիզիին և Հարիսթին» վերնագրերով: «Պատմություն» ժողովածուի վերնագիրը և բովանդակությունը ցույց են տալիս, որ կոռուլը փոխում է իր վերաբերմունքը թե պատմական և թե ժամանակակից իրականության հանդեպ:

Պատմությունը (պատմական ժամանակը) հիմա ձևավորվում է ոչ թե կոռուլի գիտակցության ոլորտներում, այլ օբյեկտիվ անձնական ժամանակագրության մեջ, որի սլառճառով էլ գրքում կատարվում են լուրջ տեղաշարժեր: Գլորացկում օբյեկտիվ աշխարհը դիմադրում է հեղինակի կենսափորձին, որը ջանում է կանոնավորել և ներաշխարհի ծնունդ դարձնել ա՛յն, ինչը պատմության մեջ գտնվելով, չի ենթարկվում սուբյեկտիվ մեկնաբանությունների: Փաստորեն «Ծոցատետր» ժողովածուն (իսկ «Պատմություն» ժողովածուն դրա շարունակությունն է) ամեն մի նոր վերահրատարակման և ձևավորման ընթացքում շարժվում է դեպի պատմության ոլորտը: «Ծոցատետրի» առաջին հրատարակության վերնագրին կցված «1967—1968» տարեթվերը հուշում են, որ գրքի լեյտմոտիվը վիետնամական պատերազմն է: Այդ պատերազմի ընթացքում գրողի հակապատերազմական գործողությունը դառնում է գրքի առանցքը: Կոռուլը մասնակցում է ամենատարբեր ցույցերի ու համաժողովների, գրում հակապատերազմական բնույթի նամակներ և հոգվածներ: Թեման լր՝ վիետնամական պատերազմի արձագանքները ամերիկյան հողի վրա: Կոռուլի հակապատերազմական գործունեության կարևոր պահերից է 1967 թ. նրա մասնակցությունը Պենտագոնի դեմ ուղղված երթին, որին մասնակցում էին նաև Ալեն Գինզբերգը, Դենիզ Լևերտովը, Նորման Մեյլերը և այլոք: Այդ շրերի արձագանքները հայտնվում են մեկ ամիս անց կոռուլի «Շերիթը» բանաստեղծության մեջ, որը հետագայում

հիմք հանդիսացաւ «Մոցատետար» գրքի համար: Բանաստեղծութեան մեջ, ինչպէս և ողջ գրքում, պատմական հսկա, մեծ մասամբ անմարդկային ուժերին լոռելը դիմում է եղակի, անմիջնորդ պահի լեզվով: Այդ եղակի պահը պայքարի հույսեր է արթնացնում ընդդէմ այն ամենի, ինչը դարձել է ժամանակակից աշխարհի արմատացած գաժանութիւն և բռնութիւն և հասցվել ԱՄՆ-ում պետական օրինականութեան մակարդակին: Ահա այդ «ՇՔՆՐԹԸ».

Նրանք խոնվել են իրար գլխի,

Տասնյակ հազարների հասնող փոքրիկ խմբեր —
Ճերմակահեր, ճաղատ տղամարդիկ, կանայք հոգնարեկ,
Ափսոսալով,

Որ շէմ կարող հետեւել նրանց երազանքին,

Ես նստել էի մայրամուտին

Պետագոնի՝ մեր Բաստիլիայի ստվերի տակ,

Շփելով հոգնած ոտքերս և ճառեր լսելով՝

Որտեղ ծայրեծայր

Դրսեկորվում է մեր թողութիւնն ու, ստորութիւնը:

Ոստիկանութեան սերժանտը հրաման տվեց՝

«Անցնել ամբոխի միջով»,

Հրամանը ի կատար ածվեց, և անմիջապէս

Մեզ վրա դրահեց երկրորդ ավեր ոստիկանութեան:

Մեզ բաժանեցին իրարից և գլորեցին ցած,

Փառք բոլոր նրանց, ովքեր դիմացան,

Փառք այն բարի, անմեղ ձեռքերին,

Որ օգնեցին ինձ դիմադրել:

Լոռելի վերջին «Օրեցօր» ժողովածուի ամենակարևոր արժանիքը կենսափորձի, տպավորութեան անմիջական արձանագրումն է: Ժողովածուի մեջ մեծ տեղ է տրված սիրային քնարերգութեանը, անցած-գնացած օրերի վերծանմանը, ընկերների վերհուշին: Եվ չնայած կյանքը դաժան է, իսկ ժամանակը՝ անողորմ, Լոռելը չունի հարատեւող ատելութիւն կյանքի հանդէպ: Մի առիթով Լոռելը պոեզիան անվանել է «հույսի և հնարավորի արվեստ»: Լոռելը մեղ կարծես ասում է՝ մարդկային հոգում բարին և լուսավորը անհաղթահարելի են, անձնական պահը պատրվակ է հրեւոյթների ավելի խոր ընդգրկման համար:

Նմանութեան բաղմամբիւ կերեր կան Լոռելի և այդ ժամանակների մեկ այլ խոշոր բանաստեղծի՝ Զոն Բերրիմանի միջև: Դա հատկապէս նկատելի է, երբ համեմատում ենք

Լոուիլի «Մոցատևտերը» Բերրիմանի «Նրազ-երգերի» հետ։
 Նախ՝ հիմնական նմանողությունը կառուցվածքային և գա-
 ղափարական սկզբունքն է. երկուսն էլ փորձում են գրել բա-
 նաստեղծական շարքեր, որոնք բաղկացած լինեն կարճ, ներք-
 նապես և թեմատիկորեն իրար լրացնող բանաստեղծություն-
 ներից։ Լոուիլի սիրելի ձևը սոնետներն են, Բերրիմանը օգ-
 տագործում է անկանոն, 18 տողանի բանաստեղծական ձևեր։
 Անձնական և հասարակական մտահոգությունների միաձուլումը
 այդ շարքերի ամենաբնորոշ գծերից է։ Այդ ժողովածուների
 ստեղծման շրջանը ընդգրկում է 1966—67 թթ.։ Բերրիմանը
 իր գիրքը գրում էր մինչև ամերիկյան հասարակության ճգնա-
 ժամի լրիվ դրսևորումը, այսինքն՝ 60-ական թվականներից
 էլ քուաչ և, ի տարբերություն Լոուիլի, լրիվ օգտագործում էր
 պերսոնալի՝ Հենրիի կերպարը, նաև՝ բազմաթիվ այլ կեր-
 պարներ, միևնույն ժամանակ խուսափում ընդգծել բանաս-
 րողի ժամանակակից պահը։ Լոուիլը «Մոցատևտերում» պատահական
 թվացող դեպքերն ու ապրումները և դրանց «փաստագրումը»
 դարձնում է իր պոետիկայի կարևոր և գործող սկզբունքնե-
 րից, հասարակական մեծ հնչելություն տալով իր խոսքին։
 Նա գրում է. «Ես ցանկանում էի պատկերել անմիջական պա-
 հը։ Ն՞վ ե օրվա ընթացքում տեսնում էի այնպիսի մի պահ, որ
 հետաքրքրում էր ինձ, ես այն գրառում էի հենց նույն կամ
 էլ հաջորդ օրը։ Այն երևույթները, որ տեսնում էի կամ էլ
 կարդում նրանց մասին, շարժվում էր գրքիս մեջ ասես ջրա-
 պտույտում»։

Բերրիմանը նույնպես բանաստեղծական «աչքով» է նա-
 յում թերթերի վերնագրերին և ռադիոյի ու հեռուստատեսու-
 թյան վերջին լուրերին։ Բերրիմանի մոտ նույնպես նկատ-
 վում է ընդգծված անցում 50-ական թվերից դեպի 60-ական-
 ները, ուստի և նրա պոետիկան իր հերթին կրում է կտրուկ
 փոփոխություններ։ Նա ափսիս ամերիկյան գրող է, պատմու-
 թյան և լեզվի սուր զգացողությամբ։ Ինչպես ինքն է խոստո-
 վանում՝ իր վաղ շրջանի պոեզիայի համար օրինակ էին Իեյթ-
 սը, իսկ հետագայում՝ Օդենը։ «Նրկուսն էլ ինձ փրկեցին,—
 գրում է նա,— էլիոթի և Փաունդի հղոր ազդեցություննե-
 րից»։ Նրա առաջին գրքերը՝ «Բանաստեղծությունները»
 (1942) և «Սնանկները» (1948) խորհրդածող տրամադրու-
 թյան երանգներ ունեն, խախտված ուժի և շարահյուսու-
 թյուն,

նաև տողի խորհուրդություններ: Մյուս ժողովածուն՝ «Սո-
նետները», լույս տեսավ 1967 թ.:

Դրամատիկ մտահղացումը հետագա ժողովածուներում
զատնում է գիրիչիսող: Նրա պոեզիային նոր լիցք են տալիս
պատմողական տարրերը և ամենակարևորը՝ դիտակետի
արագ փոփոխումները: Արդյունքը լինում է «Ի պատիվ միսիս
Բրեդստրիտի» ընդարձակ պոեմը, որտեղ Ամերիկայի առա-
ջին պուրիտան-բանաստեղծուհին պատմում է իր կյանքը,
բայց, պոեմի դարգացմանը համընթաց, Բերրիմանը պատ-
մում է իր ժամանակակիցների մասին և ժամանակակցի աշ-
քերով նայում ամերիկյան անցյալին: Բանաստեղծն աղա-
ստ «եւ մուտ» ունի իր հերոսուհու ներաշխարհը, շատ հաճախ
երկխոսության մեջ է մտնում նրա հետ և փորձում պատկերել
Ամերիկայի պատմության անցյալն ու նրա իսկական դեմքը՝
ինչ-որ շափով չկարողանալով իրագործել ծանր, պատմա-
կան թեմայով հագեցած նյութի վերապատկերումը: Չնայած
պոեմի ժանրում ձևոք բերած իր ակնհայտ հաջողությանը,
Բերրիմանն իր ուժերը փորձում է բանաստեղծական մեկ այլ
ձևի մեջ և գրում. «77 երազ-երգեր» ժողովածուն, որոնց հե-
տագա չորս տարիների ընթացքում ավելանում են նոր գոր-
ծեր: «Փորձում եմ «Նրազ-երգերում» պատկերել ժամանակա-
կից աշխարհի խառնակչությունը, հուշը և ցանկությունները,
մեծ տեղ տալով թե պատմության դրամատիզմին և թե նրա
զոհերին»,— գրում է բանաստեղծը:

«Նրազ-երգեր» ժողովածուի բանաստեղծությունները կա-
սուցված են մի երևույթի շուրջ՝ թե ինչպես է կեցության ճիշդ
ընդգրկում նոր թեմաներ և քաղաքական դեպքեր, թե ինչպես
է հերոսը՝ Հարրին, «հարցաքննում» աշխարհը յուրօրինակ
ոճական հնարքներով, ներդրական խոսվածքով և զառնացած
անիծում օրհնքն ու ստեղծում իր «օրհները» և վերջապես՝ իրեն
դատապարտում «ապրելու»: Այս գրքում Բերրիմանը ստեղ-
ծում է բանաստեղծական շարքերի մի տեսակ, որը «պրիմի-
տիվ» է թվում, ավելի շատ «ոճավորված» է, բայց միաժա-
մանակ սովելի զգայական և ավելի «կատաղի» է, երբ խոսքը
վերաբերում է ժամանակակից մի կերպարի, որ կարող է խո-
րապես տառապել, բայց զուսպ և իդիոմատիկ միջոցներով
պատմել իր կենսափորձը: Եվ բանաստեղծական այս սերուն-
դը հապիվ թե այդքան համարձակ և ուժեղ լիներ, եթե իր

առաջ շունենար Ուիթմենի երեսվթը, նրա զարմանալի համարձակությունը կյանքի և պոեզիայի հարցերում:

Այդ անգլիացիությունը նկատելի է հատկապես Ալեն Գինզբերգի պոեզիայում:

էկոլոգիայի և մարդկության առաջ պատասխանատվությունը կորցրած կապիտալիստական արդյունաբերության փոխհարաբերության թեման առաջնային է նրա «Ամերիկայի անկումը» (1977) ժողովածուի մեջ: Գինզբերգը այն գրողն է, որի հայացքները միշտ չէ, որ հեռեկան կան են եղել, և այս պրբում նա ժխտում է իր վաղեմի հայտարարությունները, որոնք համառորեն ասում էին, որ ժամանակակից աշխարհը այնքան անմարդկային է և ոչ բանաստեղծական, որ պոետը ստիպված է այդ ամենին պատասխանել «լռության արվեստով» և հրաժարվել այդ իրականությունը գեղարվեստորեն վերապատկերելուց: Նոր պրբում Գինզբերգի համար ուղենիշ է դառնում ուիթմենյան ավանդույթը, նրա «Ճանապարհի մոտ» շարքը, որն այնքան կենսական է եղել 20-րդ դարի ամերիկյան պոեզիայի համար:

Գրողը «Ամերիկայի անկումը» գրքում հայտարարում է իր էպիկական թեման հենց վերնագրի մեջ: Այն բացահայտում է իր տեսակետը երկիմաստ «անկում» բառի մեջ, որը անգլերեն նշանակում է նաև «աշուն»: Անկում, թե՛ հղանակներ: Անկում՝ ասում է պոետը, վերահաս անկում, նաև հղանակներ, բայց ոչ թե աշնան գույնզգույն տերևներ, այլ մահվան և քաղաքական անկման մասին բանաստեղծություններ: Գրքի վերնագիրը նշում է նաև ամերիկյան պատմության և ողու ամենատանջալի տարեթվերը՝ 1965—1971: Կարող ենք հիշել ամերիկացի այլ բանաստեղծների, որոնք նույնպես ապրել են պատերազմական և ճգնաժամալին ժամանակահատվածներում և այն վերապատկերել: Ուիթմենն իր «Թմրկահարվածներում» պատկերում է քաղաքացիական պատերազմը, Փաուսդը, Իեյթսը և Քրեյնը՝ առաջին համաշխարհային պատերազմը, Փաուսդը երկրորդ համաշխարհային պատերեց «Պիզայի երգերում»: Եթե համեմատենք այս տհեղ տարիների հետ, ապա 1965—71 թթ. առաջին հայացքից կթվան դատարկ և անհետարբրի, իսկ իրականում մենք գործ ունենք Ամերիկայի պատմության ամենացավոտ և անյութական ժամանակահատվածի հետ: Առաջին հայացքից

փոքրիկ Վիկտորիա պատերազմը շատ ավելի մեծ վնասներ հասցրեց երկրին, քան քամուն տված միլիարդները: Ամենամեծ անկումը «ամերիկյան երազի» անկումն էր, որն այնքան խոր հետք թողեց բարոյապես պարտված ազգի հիվանդ հոգու մեջ: Այդ իմաստով Ամերիկյան տանուլ ավելց երկրի ներսում մի ավելի մեծ պատերազմ, քան բուն վիկտորիական պատերազմն էր: Գինդերգը իր գրքում նպատակ ուներ բացահայտել և կերպարանք տալ այն կորուստներին, որոնք ազգը ամբողջապես դեռ չէր գիտակցում, ինչպես նաև վերագտնել «կորուսյալ սիրո Ամերիկան»: «Այս նահանգները» արտահայտությունը Ուիթմենի արտահայտությունն է, որ սփռված է նրա գրքում: Գինդերգի գիրքը որոնումների մի շղթա է, որտեղ նա հետևում ու քննում է, թե ինչ է դարձել Ուիթմենի «Այս նահանգները» մեկ դար անց, որի հոգևոր հորիզոնները Ուիթմենը կանխագուշակել էր շատ վաղուց: Գինդերգը «Ամերիկայի անկումը» նվիրում է Ուիթմենին և հենց առաջին էջի վրա Ուիթմենի «Դեմոկրատական հռաստաններ» գրքից ընդարձակ մեջբերում կա, որտեղ ասվում է. «Եղբայրությունն ու մարդկանց միջի իսկական սերն ու համակրանքը պետք է հակակշռել մեր վուլգար ամերիկյան դեմոկրատիային: Առանց այդ սիրո և ներքին ընկերակցության դեմոկրատիան կլինի իզուր, ապարդյուն և անկարող է վերստեղծել իրեն»: Գրքի հենց սկզբում Գինդերգը ներկայացնում է երկու կարևոր թեմաներ. հետպատերազմյան ազգային մղձավանջը և անձնական տառապանքներն ու էքստազները, որոնք ներթափանցում են, միաձուլվում և նույնքան բարդ են ու հոսուն, որքան հենց ինքը՝ կյանքը: Փաղաքական դեպքերը միահյուսվում են հեղինակի անձնական կյանքին և Ամերիկյան ասես հալցուցի՜նացիայի մեջ է, որտեղ մուտք ունի միայն ներշնչանքը: Փաստորեն մեր առաջ 60-ական թթ. Ամերիկյան է, բայց բանաստեղծը նոր չափանիշներով է նայում երկրին, շնայած «անկման» թեման ձգվում հասնում է մինչև «Ուոու» պոեմը: 1957 թ. իր ծոցատետրերից մեկում Գինդերգը գրում է. «Հենց այդ պատճառով ես գուշակում եմ Ամերիկայի անկումը, որպեսզի դառն լեզվով այն վերապատմեմ:

Ողջ գրքի ընթացքում Գինդերգը կրկնում է. «Առաջին-թացի» ստերն ամենուրեք են: Մինչդեռ ազգը հասել է բա-

րոյական անկման իր ամենացածր կետին և նույն կրքերն են փոթորկում, ինչ որ քաղաքացիական կռիւի օրերին: «Ամերիկան դատապարտւած է» — այս միտքն առկա է համարչաբոլոր բանաստեղծություններում: Ամերիկան քայքայում է ինքն իրեն և ապուկալիպսիսի ձայնը այս գրքում ավելի ուժեղ է հնչում, քան «Ուռնոցում» ու «Քաղիշում»: Նրկրի ներսում, Վիետնամում մղած պատերազմին ղուգընթաց, պետությունը պատերազմ է մղում բնաշխարհի և մարդու դեմ՝ հանուն շահույթի վարակելով պետերն ու անտառները, «հոգին ու լեզուն»: Եթէ «Իրականության թանձրույթներ» ժողովածուի ժամանակի և տարածության մեջ ճանապարհորդության թեման շատ քիչ էր օգտագործւում, ապա «Ամերիկայի անկումը» գրքում այդ շարժումը «ծանրաբեռնւած» է լուրջ թեմաներով, որոնք չեն մեղմանում անգամ այն ժամանակ, երբ նոր սպասումներ ու տպաւորություններ են ժամանում և ամբողջ շարժումը սահմանափակւում է հրկրի սահմաններով և հայտնւում ամենամեծ օրհասի՝ ներքին պատերազմի առաջ: Վիետնամի հանդիպ բռնությունն արտացոլւում է ներքին բեկումներով: «Ինչ որ ցանկա, այն կհնձի» խրատը ուժի մեջ է 20-րդ դարում: Ութմեկյան օպտիմիզմը այս գրքում ետ է ընկրկում արդյունաբերական «հրեշների» գործած ավերածությունների առաջ: Նոր գրքում «Ուռնոցի» Մոդոքը արդեն «խժուկ» է գրողի երիտասարդ տարիները և եղծել ջեֆերսոնյան արդար ու աղնիւ վաշխատող դասի ակնկալիքները, այն վերափոխելով միլիոնավոր գործադուրկների ու քաղաքական ստորությունների: Իսկ բարձր դասը և հարուստները՝

Ասորում են հեռա ինչպես գաղաններ,
կեղտոտում իրենց բույնը սեփական,
ծուխ, և գոլորշի, և ջարդված շշեր,
և օգտագործված անթիվ մեքենաներ,
քաղաքակրթության կղզիաներ փողոցներն ի վեր,
չրամբարտակները՝ սև նավթով լեցուն,
մեր բնկեր ձկները՝ փորն ի վեր պառկած:

Այս արդյունաբերական շարիքի ալիքը տարածւում-հասնում է մարդուն, և դրան ավելանում է անհիմն պատերազմը, որի մասին լուրերը կռաժի շնորհիւ դառնում են «ակնթարթային», միևնույն ժամանակ մարդու հետ հաջատեղ և արգահատելի, ինչպես, ասենք, նոր տարվա նախօրեին դեպ-

սլան լողի այն պնդումները, որ «Միացյալ Նահանգները բարոյապես արդարացի պատերազմ են մղում», և ռադիոյից լսվող այս խոսքերին միանում են մեքենայի պատուհանից երևացող (ճանապարհը միշտ ներկա է գրքում) մեքենաների գերեզմանոցի պատկերը, որը խորհրդանշում է արդյունաբերական «անիծյալ» Ամերիկան)։

Մեքենաների գերեզմանոցները աչք են ծակում,
երկաթը՝ փառում է, բրոմը՝ ժանգոտում,
սպիտակ մասերը՝ փշովում են, չրվում,
Վիտնամի պատերազմը.

մեռած է հիմա,

հնչում են զանգերը եկեղեցու...

Գինզբերգի հաջորդ՝ «Միտքը շնչում է» (1978) բանաստեղծական ժողովածուի մեջ քաղաքական թևաման շարունակվում է բլյուզի ու սպիրիչուելսների ոճով գրված պորթրի հետ կողք-կողքի։ Նույն թվին լույս է տեսնում մեկ այլ ժողովածու՝ Վերնագրված «Բանաստեղծություններ այս վայրերի. մասին» (1978)։ «Միտքը շնչում է» գրքի մասին նա խոսում է դեռ 1977 թ. և այն հարցին, թե արդյոք շարունակում է քաղաքական թևամաներով բանաստեղծություններ գրել, պատասխանում է. «Սա գիրքս վերնագրել եմ «Միտքը շնչում է»։ Այո, ևս դեռ շարունակում եմ գրել քաղաքական բնույթի բանաստեղծություններ։ Այս պրքում հայտնվում է նոր որակ. «Ունոց» պոեմի «զայրագին» ոճին փոխարինելու է գալիս նոր ոճ և նոր զգացողություն։

Որտե՞ղ թարցնենք մեր միտքը
Ինչպե՞ս պահպանենք մեր մարմինները
Ինֆլյացիայից, քաղցից, ժերությունից,
ծխացող քաղցկեղից, շնահնդձ մահից
Որտեղից փող, որպեսզի ետ գնենք
կմախքը իդեալի։

Ինչպես միշտ, նման ճգնաժամային պահերին, Գինզբերգը «ոգեկոչում» է Ուիթմենին, ամերիկյան պոեզիայի մարգարեին։

Օ՛, Ուիթմեն Ուիթմեն, ողջս՛ւյն։
Դու գիտես հասարակ մարդուն,
մաքուր, զգայական աշխարհով մարդուն,
կոշտածեռ մարդուն,
որ ապրում է փոշու մեջ,
և ծիծաղում խելագառ
սլետական քարտուղարների վրա։

Գրքում ղայրույթը հասնում է գագաթնակետին. «Այս նահանգների Միամիտ համագումարին» բանաստեղծության մեջ.

Ողբանք այս նահանգները,
որտեղ դատարկ պրեզիդենտ նիքսոնը,
Մրցովերներ, Իբսը կամ էլ կայսրը
պետք է որ հրաման տան՝
«Վերջ պատերազմին»:

Թե «Միտքը շնչում է» և թե «Բանաստեղծություններ այս վայրի մասին» ժողովածուներում նկատելի է էական մի երեւույթ՝ որոնումներն ու դառը հուսահատությունները կարծես «ծնում» են մի նոր ժանր՝ երգը: Պրոֆեսիտնալ երաժշտական կրթություն չունենալով՝ Գինդերերգը իր համար մոգել է ընտրում Բոբ Դիլընի երգերը, ինչպես նաև հնդկական հոգևոր երգերի տարբեր ձևերը:

«Ամերիկայի անկումից» հետո հրատարակած այս երկու ժողովածուները զիջում են առաջինին և ավելի շուտ ուղի են նշում դեպի ապագան՝ հասուն շրջանում ձեռք բերվող խորությունն ու բյուրեղացումը, որը տեղի ունեցավ թե Նեյթսի և թե Սթիվենսի ուշ շրջանի քնարերգության մեջ: Բայց ինչպիսին էլ լինի Գինդերերգի ուղին՝ այն դարձանալի ձևափոխությունների մի արձանագրություն է: Սոցիալական թեմայի մի անողոր ընդգրկմամբ, հիրավի, նրան կարելի է անվանել ամերիկյան պոեզիայի Թեոդոր Դրաչլեր: Մի պահ վերհիշենք նրա ստեղծագործական ուղին. «Դատարկ հայելիների» կոռ, բայց չիրականացած անձկություններից դեպի «Ուռնոց» պոեմի մեղադրանք—«կատաղությունը», «Քաղիշ» մահերգից՝ դեպի «Իրականության թանձրույթների» պատկերով մերկ վայրագություններն ու բռնությունները, «Մոլորակի լուրերի» հրաշեկ «պատարագներից» դեպի «Ամերիկայի անկման» հայտնության տեսիլքները՝ այսպիսին է նրա պոեզիայի վերլնթաց ուղին: Այս պոեզիան միշտ ձգտել է վերափոխել աշխարհը, օգնել մարդուն պատմության ճգնաժամային պահերին, փրկել բնությունն ու բնաշխարհը: Նրա բանաստեղծությունները հետպատերազմյան շրջանի ամերիկյան պոեզիայի էական փոփոխությունների արդյունքն են ու ապացույցը և, ի հակադրություն էլիոթ—Փաունդյան պոետիկայի, ուղենշում են պոեզիայի վերադարձը դեպի բնական խոսքն ու բնական վիճակը:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԳՐՔԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ
ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

1984

Աղաղակիզու Էդվարդ Ջրբաշյանը վաղուց զբաղվում է Միխայել Նալբանդյանի ժառանգության ուսումնասիրության հարցերով: Նրա նախանշյալ աշխատական հետազոտությունների արտահայտությունն է «Միքայել Նալբանդյանը և արդիականությունը» գիրքը («Հայաստան»): Այն բնույթով քեև նոգվածների ժողովածու է, քայք բողնում է նյութի և հարցադրումների ընդհանրություն ունեցող մենագրության տպավորություն:

Գրքում զետեղված յուրաքանչյուր ուսումնասիրություն խորհել է տալիս մեծ մտածողի անցած դժվարին ուղու մասին, ստիպում ժամանակակից հայացքով մատենալ Նալբանդյանի ժառանգությանը և նորովի ընկալել շատ հարցեր:

«Ուղիղ նանապարհի» մեծ որոնողը («Մտորումներ Միխայել Նալբանդյանի անձնավորության մասին») հողվածում առաջ է բաշվում այն տեսակետը, որ հայ հասարակական մտքի վրա Նալբանդյանն ազդել է նաև իր անձնավորության բացառիկ հմայով: Լուսաքանված են նրա մարդկային արժանիքները, անցած նանապարհի «ներքին դրամատիզմը», Նալբանդյանի և ոռու հեղափոխական դեմոկրատների բնավորության միջև եղած ընդհանրությունը: «Նալբանդյանը ոչ միայն նախապատրաստում էր ապագան, այլև որոշ իմաստով ապրում էր ապագայի մեջ», — գրում է գրականագետը:

«Քննադատի ավանդները» և «Մ. Նալբանդյանի արձակի գեղարվեստական համակարգը» ուսումնասիրություններում Ջրբաշյանը բնում, վերլուծում է մեծ հեղափոխականի ստեղծագործության ժողովրդայնության և մեքողի հարցերը, գրական հերոսի պրոբլեմը, նրա գեղագիտական հայացքները: Գրականագետը Նալբանդյանի ստեղծագործության մեջ բացահայտում է նոր օրինաշափություններ ու սկզբունքային կարևոր հարցեր, մանրագրին բնության կնքարկում հրապարակախոսական և գրական երկերի գեղարվեստական առանձնատկությունները, նրա ստեղծագործության հրապարակախոսական ուղղվածության և գեղարվեստականության օրգանական միասնության օրինաշափությունը: Նալբանդյանի արձակում գրականագետը տեսնում է գեղարվեստական և հրապարակախոսական տարրերի փոխհարաբերության երև աատիհան՝ գեղարվեստական արձակի ազատ կառուցվածք, իրենց ոնով գեղարվեստական արձակի և բուն հրա-

պարակախոսութեան միջև միջանկյալ տեղ գրավող ստեղծագործություններ և գեղարվեստական-հրապարակախոսական երկեր, որոնք, իհարկե, «ունեն նաև բազմաթիվ ընդհանուր գծեր, քրոնի և հիմք են տալիս խոսելու որոշակի գեղարվեստական համակարգի մասին»: Խոր և ընդհանրացնող բնույթ ունեն «Մ. Նալբանդյանը և արևմտակլորտական գրականությունը», Հ. Սվանյանին նվիրված հոդվածները, որոնցում բացահայտվում են Նալբանդյանի առնչությունները Բայրոնի ազատասիրական պոեզիայի հետ, մեկնաբանվում են Լամարտինին տված Նալբանդյանի գնահատականները, բնական է Հայնեից և Բեթանովից կատարած քաղցամանությունները: Հետաքրքիր է «Արկածի նախաօրը» երգիծական պոեմի վերլուծությունը: Այստեղ խոսվում է համաշխարհային գրականության մեջ Ադամի և Նվայի առասպելի մշակումների, Միլթոնի «Դեմոն կորուստի» հետ պոեմի առնչությունների, Պոշկինի «Գարիբալդիականի» և Նալբանդյանի պոեմի միջև եղած ընդհանրությունների մասին:

Գիրքն ավարտվում է տիպոգրաֆիկա Աշոտ Հովհաննիսյանին նվիրված հոդվածով, ուր տրված է մեծ նալբանդյանագետի գիտական արգասավոր ուղու և նայագիտությանը մատուցած անգնահատելի ծառայությունների գնահատականը:

«Նալբանդյանը և արդիականությունը» գիրքն ունի գիտական և նախադասական խոշոր արժեք և նոր խոսք է նալբանդյանագիտության բնագավառում:



Դրականագետ Վաչե Պարտիզունին տասնամյակներ շարունակ զբաղվում է Վահան Տերյանի կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրությամբ: «Վահան Տերյան» սովորաձևով աշխատությունից ու «Ավ. Խահակյանը և Վ. Տերյանը» զբից հետո նա հրապարակ է հանել «Տերյանի կենսագրությունը» («Սովետական գրող») հետաքրքիր աշխատությունը, որը մեծ հնարերգուի ամբողջական գիտական կենսագրությունն է: Պարտիզունին երկար տարիների ընթացքում կուտակած հարուստ փաստերի հիման վրա ստեղծել է Տերյանի կյանքի ու անցած գրական նախադասի միաձույլ ամբողջությունը, նրա ստեղծագործական կենսագրությունը, որովհետև Տերյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը միասնական են ու անտրոհելի:

Աշխատությունը բաղկացած է նախաբանից և հինգ զույգներից: Գիտնականը աշխույժ ու կենդանի լեզվով «ցուցադրում է» բանաստեղծի ծննդն ու աճը, «հեղուկ ու ամուրի» բնաշխարհը իր կանաչ ու կապույտ սահմաններում, «բարձրագույն Արուսյակ, Փարվանյա մշուշներով ու շշուռներով», բացում շրջանառության մեջ դրված 335 նամակների «հերթին բովանդակությունը» և Տերյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը ներկայացնում նրա ապրած բարդ ու հակասական ժամանակի շրջապատում: Այս բացահայտում կատարվում են մի շարք ճշտումներ ու ճշգրտումներ Ախալ-բալախի բաղադրանքի դպրոցում և Թիֆլիսի գիմնազիայում սովորելու ժամանակի ու տեղության, «Ծիածան» աշակերտական ընկերության հետ

առնչվող հարցերի, Տերյանի, որպես իսկական բանաստեղծի ձևավորման տարիներին և այլ խնդիրների վերաբերյալ: Ընթերցողի առջև էջ առ էջ քայցվում է Թումանյանի, Խանակյանի, Կորկու, Բրյաւսովի, Մատի, Շահումյանի, Մյասնիկյանի, Յ. Խանգաղյանի, Պ. Մակինցյանի հետ ունեցած հոգևոր կապերի պատկերը, գրական-տեսական բարդ հարաբերւթյունների ոլորտում ցուցադրվում է բանաստեղծի անցած նախապահը:

Պարտիզունին մանրամասն անդրադառնում է «Մրնշաղի անուշներ» (1908), «Բանաստեղծություններ» (1912) ժողովածուներին, «Երկիր Նաիրի» շարքի ձևավորման պատմությանը, Տերյանի վիպական փորձերին, գրական-բարգմանական լայն գործունեությանը, հոգևոր Հայաստանին ու նրա զախի օրվան վերաբերող ելույթներին: Դեռևս վաղ տարիներից հեղափոխական շարժումներին հարած Տերյանը 1917 թ. դեկտեմբերից դառնում է նորաստեղծ սովետական պետության ակնաւոր գործիչներից ու Լենինի զինակիցներից մէկը, կատարում հասարակական ու պետական կարևոր աշխատանքներ:

Աշխատության մեջ հուզիչ տողեր ևն նվիրված Տերյանի անձնական կյանքի մանրամասներին, Սուսաննայի հետ ամուսնությանը, կյանքի վերջին ամիսներին նրա անդավանթն ընկերուհի Սնահիտ Շահիջանյանի մահուկային զեղեցիկ նկարագրին, բանաստեղծի հոգեկան ու ֆիզիկական տառապանքներին և այլն: «Տերյանի կենսապատումը» գրված է հետաքրքիր ու պատկերավոր լեզվով, Տերյանի կյանքի և անցած գրական նախապահի համակողմանի ու խոր իմացությամբ, արժանիքներ, որոնց շնորհիվ գիրքը դառնում է հոր խոսք տեղանագիտության բնագավառում:



Վերահրատարակվել է գրականագետ Ալբերտ Արեխտակեայանի «Պարոյր Սեակ» մեկագրությունը («Սովետական գրող»):

Իննելով մեծ բանաստեղծի մերձավոր բարեկամը, Արեխտակեայանը դեռևս պատանեկան հասակից ակնատես է եղել Սեակի ստեղծագործական ունակությունների ձևավորմանն ու տաղանդի հասունացմանը և, անմիջականորեն շփվելով նրա հետ, ուսումնասիրել բնավորությունը, հակումները, տեսել բանաստեղծի «հոգու պոռթկումները», և նրբ այլևս չկար Սեակը, հրատարակության է հանձնել իր երկարամյա ուսումնասիրությունների արդյունքը (1974):

Աշխատության առաջին մասում ներկայացվում են բանաստեղծի բնտանիքի պատմությունը, մանկությունն ու պատանեկությունը, ուսումնառությունը, ստեղծագործական առաջին քայլերը, բանաստեղծական դավանանքի ձևավորումը: Աշտեղ երևում է պատանի, ապա երիտասարդ Պարոյր Ղազարյանն իր հետաքրքրություններով, անհագ բնօրգասիրությամբ, հայ, ռուս և համաշխարհային գրականության մեծերին ընկալելու բուռն ցանկությամբ: Առաջին տպագիր բանաստեղծություններից սկսած Սեակն առկն առաջ էր հայում, հատկապես գիտակցում էր իր անելիքը, հասկանում բանաստեղծի կոչման ու անցնելիք հանապահի լուրջ դժվարություններ:

Ներկորդ բաժնում Արխատակեսյանը վերլուծում է «Անմահները հրա-
մայում են» բանաստեղծությունների գիրքը, խոսում Սևակի ստեղծագոր-
ծական նահանջի, Մոսկվայում ապրած տարիների, ապա՝ «Մարդը ափի
մեջ» շարքի և «Անլուխի զանգակաւոուն» պեւեթի ստեղծագործական պատ-
մության մասին: Գրականագետը ցույց է տալիս սևակյան բանաստեղծու-
թյան հասարակական՝ արժեքն ու արդիական նշանակությունը, մարդերգու-
թյունն ու լույսի հիմներգությունը, քաղաքացիական շունչը:

Ներկորդ մասը վերաբերում է 60-ական թթ. գրված մի շարք ստեղծա-
գործությունների, այդ թվում՝ «Եվ այդ մի՝ Մաշտոց անուն» պոեմի, սիրո
քեմային նվիրված շարքերի, գրականագիտական հոդվածների, «Սայաք-
նովա» աշխատության մեկնաբանմանը: Մենագրությունը ընթերցողի առջև
ամբողջովին բացում է Սևակի ստեղծագործական աշխարհի գաղտնիքները,
ստեղծագործություն, որով նոր էջ նշանավորվեց հայ բազմադարյա գրա-
կանության մեջ, նվաճվեց զեղարվեստական խոսքի բարձր մակարդակ:

Մինչև այժմ Սևակի մասին գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ, հուշեր,
ուսումնասիրություններ, բայց այս մենագրությունը բանաստեղծի զրական
դիմանկարը ներկայացնող ամենից ամբողջական ու նամակոդմանի ուսում-
նասիրությունն է, փաստերով ու դիտարկումներով հարուստ մի աշխա-
տություն, որն անգնահատելի սկզբնաղբյուր է Սևակի կյանքով ու գործով
գրադվողների համար: Աշխատությունը գրված է բանաստեղծի հանդեպ ունե-
ցած անհուն սիրով ու ջերմությամբ, բացահայտված է Սևակի տաղանդն
իւր ողջ բազմակողմանիությամբ, անի ու զարգացման ընթացքի մեջ, նստ-
կանիշներ, որոնցով էլ պայմանավորված է աշխատության վերանախադա-
կությունը:



«Ավ. Իսահակյանը և ռուս գրականությունը» (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակ-
չություն)՝ այսպես է կոչվում Ավիկ Իսահակյանի գիրքը: Մանրամասն
ուսումնասիրելով բանաստեղծի զրական ժառանգությունը, հեղինակն առա-
ջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ է դնում բազմաթիվ անտիպ
նյութեր ու ինքնագրեր և լուսարանում Իսահակյանի կյանքի ու ստեղծա-
գործության կապը ռուս իրականության հետ: Աշխատությունը բաղկացած
է երկու մասից: Առաջին մասում զրականագետը խոսում է բանաստեղծի
հակաստացի և ռուս իրականության հետ ունեցած սերտ կապի մասին,
ցույց տալիս Իսահակյանի անցած կյանքի ողին, ռուս մեծ մտածողների
հետ նրա հանդիպումները, տպավորությունները, զրական-ստեղծագործա-
կան որոնումները: Ցախական կառավարության հայախալած քաղաքականու-
թյունը, բանտը, ախտը չկարողացան սպանել բանաստեղծի սերը Ռու-
սաստանի նկատմամբ, բնդհակառակը, այն աստիճանաբար վերածվեց
անսահման հավաստի, չորս էլ դարձավ նրա ստեղծագործության հզոր կովան-
ներից մեկը: Աշխատության մեջ բերվում են մի շարք փաստեր՝ ցույց տա-
լու համար առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանում և դրանից հե-
տո Ռուսաստանի նկատմամբ Իսահակյանի ունեցած ջերմ վերաբերմունքն
ու սերը:

Երկրորդ բաժինը վերաբերում է Խաճակյանի ստեղծագործական կապերին Պուշկինի, Լերմոնտովի, Տալստոյի, Չեխովի, Կոխլովի, Ռյկոյի, Գորկու, Շոլոխովի և մյուսների հետ: Հեղինակը փորձում է մեկնաբանել նրանց և Խաճակյանի հոգեմառազատությունը, գրական սկզբունքների նմանությունը, Ռյուստովի և Ռյուխի կատարած բարգձմանությունները, կարծիքները Խաճակյանի մասին և այլն:

Առանձնակի տեղ է հատկացված այն հարցին, թե Խաճակյանն ինչ ազդեցություն է գործել 20-րդ դարի ռուս պոեզիայի վրա, ինչպես է գնահատվել ու մեկնաբանվել ռուս գրականագիտության կողմից:

«Խաճակյանի ռուս գրականությունը Խաճակյանի գնահատմամբ», «Խաճակյանը ռուսական պոեզիայի բարգձմանիչ», «Խաճակյանի վերջին շրջանի հոգեվաճառները ռուս գրականության մասին» բաժիններում մանրամասն բնութագրվում են առնվում բանաստեղծի հոգեվաճառները, համակները, գրականականները ժամանակի ռուս գրողների մասին, նրա հետախույզությունների լայն շրջանակը, ռուս պոեզիայից կատարած բարգձմանությունները:



Ռուս և հայ ժողովուրդների դարավոր բարեկամության արժանատիքներն իրենց էությունը արդիական են ու հրատապ, իսկ գրական աղբյուրների միջև այժմ շուտաբանված էջերի բացահայտումը՝ գրականագիտության առաջնահերթ խնդիրներից մեկը: Այդ տեսակետից ուշագրավ է Անուշավան Զաքարյանի «Ռուս գրողներն Անդրկովկասում և հայ գրական կյանքը 1914—1920 թթ.» աշխատությունը («Սովետական գրող»): Հեղինակը կատարել է շնորհակալ աշխատանք՝ ուսումնասիրելով 20-րդ դարի տասական թթ. ռուս-հայ գրական կապերը, դրանով իսկ լրացրել դեռևս մանրամասն չլուսարբանված գրական կապերի պատմության մի կարևոր էջ:

Իրականագետը մանրամասն բնութագրում է Լենինգրդի բարձրագույն փաստեր, գրական աղբյուրներ, պարբերական մամուլը ու ցույց տվել ռուս մի շարք գրողների գրական-հասարակական գործունեությունն Անդրկովկասում, շփումը հայ արվեստագետների, գրողների հետ, որից էլ ծնվում են բարեկամական կապերն ու փոխառնությունները երկու ժողովուրդների հերկայացուցիչների միջև, ստեղծվում է գրական-մշակութային ամուր կապ, շարունակվում են ավանդույթները: Այստեղ խոսվում է հայ գրողների հետ Կ. Ռյուստովի, Ֆ. Սոլոգուբի, Ա. Կոպիլեի, Ի. Սևերյանի, Վ. Կամենսկու, Պ. Սիբիրցևի, Ի. Էրևրուրգի և ուրիշների ստեղծագործական կապի մասին, նրանց բարեբաղ ազդեցությունն առանձնապես հայ երիտասարդ գրողների, հայ գրական-հասարակական կյանքի ու գրական հոսանքների վրա:

Զաքարյանը երկար պարզաբանում է արխիվային նոր նյութերի հիման վրա բացահայտում է Անդրկովկասում Վ. Ռյուստովի և Ա. Գորոդեցկու գործունեության նոր կողմեր, նշում և ամրագրում է հայ իրականության հետ նրանց կապն արտագոյով փաստերը: Աշխատությունը կարևոր ներդրում է ռուս-հայ գրական կապերի պատմության ուսումնասիրության բնագավառում:



Երկու տասնամյակից ավելի է, ինչ Հրանտ Մարեոսյանի ստեղծագործությունը զբաղեցնում է գրական ու բնագիտական միտքը, առաջացնում քեր ու դեմ կարծիքներ: Սակայն, ի վերջո, հանդարտվեցին տարակարծությունները, արձակագիրն այսօր իր հաստատուն տեղն ունի գրականության մեջ:

Հրապարակի վրա է գրականագետ Սարգիս Փանոսյանի յուսումնասիրությունը՝ «Հրանտ Մարեոսյանի ստեղծագործությունը» խորագրով (Երևանի համալսարանի հրատարակչություն): Աշխատությունը բաղկացած է ներածությունից, չորս գլուխներից և վերջաբանից: Մանրամասն քննելով գրողի անցած ստեղծագործական բեղմնավոր ուղին, Փանոսյանը գնահատում և արժեքավորում է նրա նվաճումները, շեշտում կերպարները, կերտելու գրողի տաղանդը, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության հետ կապված գեղարվեստական լուծումների վարպետությունը:

Գրականագետը Մարեոսյանի ստեղծագործությունը բնում է ռուս և համաշխարհային գրականության նվաճումների հետ կապի մեջ (Վ. Բելով, Վ. Շուկշին, Զ. Այրամտով, Յ. Աբրամով, Ու. Յոլկներ, Դ. Մարկես և ուրիշներ):

Արդի գրականության առանձնահատկություններից մեկը «գյուղ—հաղաթ» հարաբերության նշմարիտ պատկերումն է՝ կապված մեր երկրի հասարակական—քաղաքական կյանքում տեղի ունեցող տեղաշարժերի և նորօրյա խնդիրների հետ: Հեղինակը Մարեոսյանի ստեղծագործությունը դիտում է որպես ժամանակակից գյուղական արձակի գեղարվեստական նվաճում, դասական ավանդների ստեղծագործական յուրացում և բացահայտում է արձակագրի կերտած կերպարների բարոյահոգեբանական էությունը կապված ցեղի և պատմության, իրականության և իդեալի գեղագիտական սկզբունքների հետ: Թեև մշտապես Մմակտուն է գտնվում գրողի սևեռակետում, սակայն դա միշտ է հերոսներին կապելու « մեծ աշխարհի» հետ, ապրեցնելու նրանց դարի ու ժամանակի մտահոգություններով:

Իր վերլուծությունների քննադատական փանոսյանն անդադրադադար է հաշտության, վերաբերյալ եղած կարծիքներին ու տեսակետներին՝ համաձայնում կամ մերժում: Աշխատությունն առաջին փորձն է ի մի բերելու անվանի գրողի ստեղծագործական անցած բեղմնավոր ճանապարհը:



Լույս է տեսել Աստղիկ Բեքմեզյանի «Վիպակի ժանրը հայ նոր գրականության մեջ» վերնգրով աշխատությունը (Երևանի համալսարանի հրատարակչություն):

Ինչպես նշված է ներածությունում, գրականագիտական—տեսական միտքը քիչ է զբաղվել վիպակի ժանրի ուսումնասիրությամբ: Միայն վերջին տասնամյակներում են սկսել սովետական գրականագետները խորությամբ քննել վիպակի առանձնահատկությունները, վեր հանել ժանրի տարբերակման հիմնական սկզբունքները: Չեռֆի տակ ունենալով գրական բավականին հարուստ նյութ, Բեքմեզյանը հայ նոր գրականության համայնապատ-

կերում տեսականորեն հետազոտում է վիպակի ժանրը. նրա զարգացման փուլերը, հոգեբանական վիպակի ինֆնատիպությունը:

Ելնելով հայ գրականության և ժանրի բնորոշ առանձնահատկություններին, հեղինակն ընդունում է վիպակի ժանրի պատմության երեք շրջան.

ա) Վիպակի ժանրի առաջացման և ձևավորման շրջան (19-րդ դ. սկզբից մինչև 60-ական թվականները):

բ) 19-րդ դ. 70—80-ական թվականներ:

գ) 19-րդ դ. 80-ական թվականներից մինչև 20-րդ դարի 10-ական թվականները:

19-րդ դարի առաջին տասնամյակներում հայ գրողները փոխադրական ու քարզմանական արձակին զուգընթաց ինֆնուրույն փորձեր են կատարում հաև արձակի էպիկական ժանրերով: Խոսելով Հ. Հիսարյանի, Թ. Ավետույանի, Կ. Սիպիլյանի, Մ. Թադիաղյանի, Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Ղ. Աղայանի վիպակների մասին, գրականագետը ցույց է տալիս, որ դրանք պարունակում էին արձակ ժանրերի ընդհանուր հատկանիշները, առանց ժանրային տարբերակումների: Հետագայում, մշակվելով և կազմավորվելով, իրարից անջատվում և ինֆնուրույն գեղարվեստական ժանրային միավոր են դառնում վեպը, վիպակը, պատմվածքն ու հորավեպը: 70-ական թթ. արդեն սկսվում է ժանրի ձևավորման երկրորդ փուլը՝ նրա վերջնական կազմավորումը:

Հենվելով ուսւ և հայ գրականության օրինակների վրա, Ռեմեզյանը բնենում է Բաֆֆու, Ա. Արփիարյանի, Հ. Պարոնյանի, Ռ. Պատկանյանի վիպակների բեմատիկ ու ժանրային առանձնահատկությունները և նշում, որ այդ շրջանում վիպակն արդեն արտահայտում էր ժամանակի ամենահետապ, ամենահուղող հարցերը՝ դառնալով կյանքի բարդ հարաբերությունների անմիջական կրույն ու գեղարվեստաբեկ ներկայացնողը:

Երրորդ գլխում հեղինակը հայ դասական գրողներ Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Օտյանի, Շանթի վիպակների բնահրկմամբ ցույց է տալիս դրանց բեմատիկ, գաղափարական և գեղարվեստական միտումները՝ կապված հայ նոր գրականության զարգացման մի շարք բնորոշ խնդիրների հետ:

Աշխատության մեջ խոսվում է նաև ուսուխտական և ուսանողական վիպակի առանձնահատկությունների, վիպակի ժանրի ծագման ու զարգացման պատմական անհրաժեշտության, սովետահայ արձակում նրա ավանդների շարունակման և այլ հարցերի մասին:

Աշխատությունն ունի տեսական ու գործնական նշանակություն և իր արժանիքներով նպաստում է գրական-տեսական մտքի զարգացմանը:



Դրականագետ Ծավարշ Մուդնեցյանը, որ ուսումնասիրում էր սվյուտ-ֆանայ գրականությունը, բերեցողին է ներկայացրել «Նահանգների ահագանգը» գիրքը՝ նվիրված Շահան Շահնուրի վերոհիշյալ վեպին և մյուս ստեղծագործություններին («Սովետական գրող»): Աշխատության մեջ ներկայացվում են Շահնուրի գեղարվեստական, գրաֆենադատական և հրա-

պարակխոսական երկերի առանձին հատկանշական կադմերը, նրա զեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունները: Հեղինակը ձգտում է ընթերցողի առջև «բացել» Շահնուրի վեպի հերոսների «հոգու ղոները», ցույց տալ նրանց տաղնապները մայրենի լեզուն կորցնելու, սփյուռֆահայության հոգևոր կյանքի տեղատվության փաստի առթիվ: «Նահաֆչի ահագանգը» բաժնում Մուղնեցյանը մանրակրկիտ վերլուծության է ենթարկում վեպի գաղափարական-գեղարվեստական արժանիքները, անդրադառնում «նահանջող» հերոսների հոգեկան բարդ կառուցվածքի բնություններ և ուժացման դեմ կանգնածների բարոյական վեճության բացահայտմանը:

«Ամենուն մեծերը» գլխում խոսվում է «Ամենուն Քեռիկը» զբոսի մասին, որի գլխավոր կերպարը Քեռիկն է՝ «հայ ժողովրդի բոլոր մտահոգություններով ապրող, նրա դառը նակատագիրը բաժանած մտավորականը»:

«Պատկերազարդ պատմություն» բաժինը նվիրված է զբոսի մի շարք բանաստեղծական երկերի, հոդվածների, բռնիկների վերլուծությանը: Գրանց. միջոցով հեղինակը վեր է հանում Շահնուրի հայրենասիրության էությունը, դավանած նշմարիտ սկզբունքները: Գրքի վերջում գրականագետը կոնկրետ փաստերով ցույց է տալիս Շահնուրի կերտած կերպարների առանձնահատկությունները, ռեժիսորականությունը, շոշափում է գրական վարպետության այլևայլ հարցեր:

Աշխատության արժանիքներից մեկն այն է, որ Շահնուրի ստեղծագործությունները բնահարկվում են ամբողջ սփյուռֆահայ գրականության զարգացման ու տեղաշարժերի ընթացքի հետ սերտորեն առնչված, Շահնուրի և մյուս մտավորականների հոգևոր կապի բացահայտման նիւմբի վրա:



Արամ Գրիգորյանի «Գրական երկի կառուցվածքի վերլուծությունը» (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, ռուսերեն) մենագրությունը նվիրված է մասնակալից գրականագիտության ուշագրավ խնդիրներից մեկին, որն առնչվում է այսօր լայն տարածում ունեցող կառուցվածաբանությանը: Գիրքն ունի նյութերի այսպիսի դասակարգում՝ «Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածք», «Կառուցվածքը պոետիկայի համակարգում», «Գրական ստեղծագործության կառուցվածքի վերլուծություն»: Քեռիկի, քեռիկի, զեղարվեստական հարուստ նյութի հղումով ու վերլուծությամբ գրականագետը բացահայտում է գեղարվեստական երկի ու պատկերի կառուցվածքի բազմազան կողմերը և ցույց տալիս, որ կառուցվածքը սոսկ միանշանակ ըմբռնում չէ, այլ ինքն իր մեջ բազմաթիվ շերտեր ունեցող մի բովանդակալից հասկացություն: Գեղարվեստական նյութը, որ կառուցվածաբանի վերլուծության է ենթարկվում, բավականին հարուստ է ու բազմակողմանի՝ Վ. Տերյան, Ե. Չարենց, Հ. Մաքսիմյան, Վ. Պետրոսյան, Պ. Ջեյրուհյան, Ռ. Գալստյան, Ինչպես նաև՝ Լ. Տոլստոյ, Հ. Մ. Լեգեմբերգեր, Գ. Ապոլիներ, Յու. Կուզնեցով, Յու Մարցինկյավիչյան, Ա. Վոդենսեկսկի: Թվարկվում են նաև այլ հեղինակներ:



Ժամանակակից արձակի խնդիրների է նվիրված **Ելենա Ալեքսանյանի «Հենոսի և ոճի և որոնումների ճանապարհին»** մենագրությունը (ՀՍՍՀ ԳՍ հրատարակչություն, ոոսերեն): Հեղինակը առաջ է քաշել այսպիսի հարցադրումներ՝ նոր միտումները ժամանակակից արձակում, անհատի կոնցեպցիան փիլիսոփայական, էթիկական և հոգեբանական արձակում, ժամանակակից արձակի ժանրային և ոճական բազմազանությունը: Հաշվի առնելով քե հայ և քե միությունական արձակի հարուստ փորձը, գրականագետը լայն ընդգրկումով ներկայացրել է ժամանակակից արձակի զարգացման ուղղությունները: Ուսումնասիրության նյութ են ծառայել Մ. Գալշոյանի, Հ. Մարտոսյանի, Վ. Պետրոսյանի, Ա. Ալվազյանի, Ռ. Հովսեփյանի, Պ. Չեքոբեկյանի, Հ. Մելիճյանի, Մ. Մնացականյանի, Զ. Խալափյանի և այլոց երկերը: Հեղինակը ներկայացրել է նաև սովետական բազմազգ գրականության մեջ արձակի բնագավառում տեղի ունեցող գլխավոր միտումները: Օգտագործված է տեսական գրականություն: Հանրապետի կարելի է հանդիպել Գ. Լոմինի, Գ. Ռելսոյայի, Ա. Ռոչարովի, Վ. Կովսկու, Լ. Նովիչենկոյի, Լ. Գինգրուրգի և այլոց կարծիքներին:



Լայն են Սուրեն Աղաբաբյանի հետազոտությունների ոլորտները: Նրան գրադեցնում են ինչպես հայ դասականներն ու ռուս և համաշխարհային գրականության հետ նրանց առնչությունները, այնպես էլ տեսական շատ խնդիրներ ու ընթացիկ գրական հարցեր: Նա գրել է հարյուրավոր հոդվածներ, գրախոսականներ, տասնյակ հետազոտություններ, մենագրություններ: Այդ ծանրակշիռ վաստակից նա ընթերցողին է հանձնել «20-րդ դարի հայ գրականության զուգահեռականներում» («Սովետական գրող») խորագրով երկու գիրք, ուր տեղ են գտել նաև հենադատական հոդվածների ու գրախոսությունների ամբողջական շարքեր, դիմանկարի էսֆիզներ, հուշագրություններ:

Առաջին գիրքը բացվում է «Դարի համայնականով» հոդվածով. ուր գրականագետը բնում է դարասկզբի գրականության առջև ծառացած հատապ խնդիրներն ու գեղարվեստական կյանքի ներքին խնդիրները և համոզիչ փաստերով ցույց է տալիս, որ առաջավոր մտածողները «ազգային արվեստի համամարդկային որակի յուրացումը» քողակիտրեն կապում էին քաղաքական նպատակավոր հանգամանքների հետ և կյանքի հեղաշրջմանը զուգընթաց կանխագուշակում էին նաև գրականության հեղաշրջումը: Նվիրո՛հ, դարասկզբի հայ գրականությունը ներքին, ազգային հնարավորությունների և համաշխարհային գրականության փոխներաբախմանցիան նախապահով լուծեց մարդու և աշխարհի ներդաշնակության հումանիստական մեծ խնդիրը:

Դրի հոդվածներն ունեն ժամանակագրական ստորաբաժանում (900—10-ական թթ., 20—30-ական թթ., 40—70-ական թթ.): Գրականագետը բնում է Թումանյանի, Խախակյանի, Տերչանի, Դեմիրճյանի, Չառենցի, Բակունցի, Զորյանի, Զարյանի ստեղծագործական նվաճումները: Զորս հոդված նվիրված է Սևակի բանաստեղծական աշխարհի ձևավորման, տաղան-

յի հասունացման և անցած գրական բեղմնավոր ճանապարհի բացահայտմանը: Նշելով, որ Սևակի պոեզիան արտացոլում է մեր բարդ ժամանակի անհանգստությունը, կյանքի սուր եզրերը, Աղաբաբյանը եզրակացնում է, որ Սևակն իր ստեղծագործություններում, վերջիվերջո, սրբազործում է մարդուն, առաջադիմության խթանը համարում բանական մարդու հսկրանակը: Հետաբերությանը են ընթերցվում «Հուշային վերապրումները»՝ նվիրված գրական մեծերի, անվանի գրականագետների, գրական-քատե-րական գործիչների հետ հանդիպումներին ու գրալցմանը:

Ժողովածուի երկրորդ գիրքը պարունակում է ժամանակակից գրական ըն-րացիին վերաբերող պրոլեմային հոդվածներ, արդի գրականության մի շարք նշանավոր ներկայացուցիչների դիմանկարի ուղղագծեր և գրախոսություն-ներ, ինչպես նաև Տևրյանի կենսագրությունը: Աղաբաբյանին հետաբերում են ինչպես ժամանակակից բանաստեղծության նակատագիրն ու դիմագիծը, այնպես էլ բանաստեղծական նորարարության էությունը: Խոսելով Ջահեն-ցից մինչև Սևակ ձգվող հայ պոեզիայի անցած ճանապարհի մասին, գրա-կանագետը օրակարգի զլխավոր հարցը համարում է բանաստեղծության նորագման, նրա արդիական դիմագծի ու արդիական շնչի, նոր սերնդի կողմից ավանդների օգտագործման ու զարգացման խնդիրը:

Հոդվածների մի ամբողջական շարք է նվիրված ժամանակակից արձա-կի պրոբլեմներին: Այստեղ մենք գտնում ենք բազմաթիվ հարցերի պա-տասխաններ, ինչպես՝ «արմատի» և «ոգու» հարաբերության, գեղագիտու-րյան և ազգային հոգեբանության կապի, ռեալիզմի հնարավորությունների և նորարարության, պատմավեպի առանձնահատկությունների և այլնի մասին:

«Իմանկարի էսթիզներ» և «Գրախոսություններ» բաժիններում խո-րությանը վերլուծված են Շիրազի, Սահյանի, Գալստյանի, Կապուտիկյանի, Էմինի, Մարգարյանի, Մաքևոսյանի, Պետրոսյանի և Զորիչների ստեղծա-գործությունները:

«Ե՞րբ է գալու իսկական օրը...» հոդվածում Աղաբաբյանը մի առան-ձին սիրով է գրում Տեյրյանի ծննդավայրի, ռւսման, անցած գրական ճա-նապարհի և հեղափոխական գործունեության մասին: Այստեղ օգտագործ-ված են բազմաթիվ նամակներ, վավերագրեր, ժամանակակիցների հիշողա-րություններ: «20-րդ դարի հայ գրականության զուգահեռականներում» երկ-հատոր ժողովածուն կարևոր ավանդ է առնվազն գրականագիտության սաղարկելով:



Հրապարակի վրա է Սերգեյ Սարիճյանի «Սերունդներ և ավանդներ» հոդվածների ժողովածուն («Սովետական գրող»): Գիրքն ունի երկու բա-ժին՝ «Դասականների ավանդը» և «Ժամանակների արձագանքը»: Առաջին բաժնում Սարիճյանը բացահայտում է հեղափոխական դեմոկրատ Նալ-բանդյանի հրապարակախոսության արժանիքները, ձևի և բովանդակության ներդրանակությանը աչքի ընկնող «երկու տող» երկը դիտում որպես տրամա-բանական մեկ միավոր, որն իր կոնկրետ իմաստից վերանում է փիլիսո-փայական մեկնության՝ հայ ժողովրդի հայացքին ուղղվելով դեպի ազատու-

քյան գաղափարով արքնացած մարդկության համընդհանուր ձգտումը:

Անդրադատնալով Պատկանյանի գրական դալանանքին, Սարինյանը կանգ է առնում բանաստեղծի հալբենասիրական-ազատասիրական գաղափարների ու սոնգիալում դրանց մարմնավորման հարցի վրա, նշելով Պատկանյանի յուրահատուկ ռոմանտիկական հալաւոր հայ ազատագրական շարժման նկատմամբ: Խոսելով ռուսական կողմնորոշման բաւմանյանական սկզբունքների մասին, գրականագետը ցոյց է տալիս, որ ամենայն հայոց բանաստեղծը խորապէս ըմբռնում էր պատմութիւնը ընթացքի տեղաշարժերի ու իրադարձութիւնների պատճառահետեւականային կապերը և ստեղծել էր ռուսական կողմնորոշման իր ամբողջական ու հիմնավորված համակարգը, որն իր բաղադրական ու պատմագիտական արժեքը պահպանում է նաև այսօր:

«Արսեն Տերտրյանի գրականագիտությունը» հողվածում արժեքավորվում է հայ գրականագիտության ու բնագիտության Երևելի անուններից մեկի որդ ժողովրդությունը, բանաստեղծական արվեստի վերաբերման նրա ուսանելի փորձը, դասական գրականության ավանդները այժմեականութիւնը հետ համահնչելու ձիւրը, գրականագիտության մեթոդաբանական սկզբունքները մշակելու և ամբողջական համակարգի մեջ դնելու ծառայությունը:

Այս բաժնի հողվածներից մեկը նվիրված է 19-րդ դարի 70—80-ական թթ. գրական շարժման ուղիներում ընթացող բնագիտության խնդիրներին: Գրականագետը Մ. Մամուրյանի, Գ. Օտյանի, Գ. Արծրունու, Ա. Արփիարյանի, Լեոյի և մյուսների գիտական ժողովրդության գնահատմամբ ցոյց է տալիս ժամանակի բնագիտության ձգտումը դեպի ինքնորոշում. դեպի առարկայի մեթոդաբանական սկզբունքների յուրացում, արվեստի միտումնաւորութիւնը գեղագիտական հարցադրումների տեսական հիմնավորում:

Գրի Երկրորդ բաժնում Սարինյանը Երկու հողված է նվիրել Սևակին («Բանաստեղծի հայտնությունը» և «Պ. Սևակը զուգահեռի վրա»): Այստեղ նա յուսարանում է Սևակի բանաստեղծական անհատականութիւնը ձեւավորման ընթացքը՝ սկսած «Անմահները հրամայում են» ժողովածուից մինչև «Մարդը ափի մեջ» և «Նղիցի լույս»՝ ցոյց տալով բանաստեղծի ստեղծագործական ինքնահարաւորման ու ինքնահաստատման հաւապարհի որդ բարդությունը: Երկրորդ հողվածում այսպէս կոչված «բանավոր Սևակը» է: Նրանց հանդիպումների, գրույցների, գրական վեճերի միջոցով Երևում է ոչ միայն տաղանդավոր բանաստեղծը, այլև բազմակողմանի զարգացած գիտնականը, լեզվաբանը, մարդը իր հախտուն բնավորութիւնը, վերելքներով ու վայրէջքներով: Հողվածներ են նվիրված նաև Դավրյանի, Դավոյանի, Խանգաղյանի, Զեյրունցյանի և ուրիշների ստեղծագործություններին: «Բնագիտությունը և գրական զարգացումը» ուսումնասիրության մեջ Սարինյանը ուրվագծում է ժամանակակից հայ բնագիտության հիմնական միտումներն ու շարժման ուղիությունը, բնագիտության նշանակութիւնը հարցը ուղղակիորեն կապում նրա հասարակական դերի, վեր-

լուծույթան կոմպլեքսային եղանակի նետ և մի շարք օրինակներով ցույց տալիս վերջին տարիների հայ բննադատության նվաճումներն ու բերու-
յթունները:



Մտորումների շատ առիթներ է տալիս Լեոն Հախվերդյանի հոդված-
ների «Մտորումներ» ժողովածուն («Սովետական գրող»), որ բաղկացած է Լեւի մասից՝ «Դասականների նետ», «ժամանակակից գրականության
ուլորտներում», «Քատրոնը և մեր ժամանակը»:

Ինչպես հայտնի է, Լ. Հախվերդյանի նախասիրած դասականներից
մեկը Քուսմանյանն է, որին էլ գրականագետը նվիրել է շոքս հոդված, որ
խոսվում է հայոց ազգային մեծ բանաստեղծի, որպես իր ժողովրդի աշ-
խարհայացքի ու աշխարհազգացման իմաստուն կրողի, անցած ստեղծա-
գործական նախադարձի, գրականության ձևի ու հովանավայրյան հարա-
բերության փոխադասական ճիշտ բմրեումների մասին: Հախվերդ-
յանը Քուսմանյանի գեղագիտական համոզմունքների մեջ առանձնաց-
նում է մի կարևոր տեսակետ, ըստ որի՝ «արվեստում ամենից կարևորը
ոգևորությունն է. կենդանի շունչը, հուզմունքը, այն սրբազան սարսուռը, որ
միանգամից բռնում է ընթերցողին»: Այնուհետև հեղինակն իրավացիորեն
բննադատում է «Չախորդ Փանոսը» հեֆաթի անհաջող էկրանավորումը
(մուլտիպլիկացիոն ֆիլմ), մերողական ձեռնարկներում ու ժողովածուե-
րում Քուսմանյանին սխալ ներկայացնելու փաստերը և այլն: Գրականագե-
տին հետաբերում են և՛ Խահակյանի սիրո բնարը, և՛ Վահան Քեֆեյանի
ստեղծագործությունների հայելանասիրական ոգին, և՛ հայ քատերագու-
րյան դասական արժեքները, նաև այլ խնդիրներ, որոնց նա մոտենում է
ռուսական և համաշխարհային արվեստի ու գրականության բարձր ցուցա-
նիչներով:

Գրքի Լեկոնդ մասում Հախվերդյանը մտորում է սփյուռֆանայ
նշանավոր գրողներ Անդրանիկ Մառուկյանի և Վահրամ Մավյանի ստեղծա-
գործության, Մահարա գրական վաստակի, Զարյանի «Երկրորդ կյանք»
գրքի, Մարևոսյանի արձակի և այլ հարցերի շուրջ:

Բազմազան է գրականագետի հետաբերությունների ոլորտը: Նրան զրա-
յեցնում են նաև դպրոցական կրթության, հայոց լեզվի ու գրականության
դասավանդման, մայրենիի տնայարտության խնդիրները: Նա սրտի զավթով
է գրում «Այբբենաբանում» քույլ տրված մանկավարժական ու դիդակտի-
կական սկզբունքների խախտման, հայոց լեզվի դպրոցական դասագրքերը
մատչելի դարձնելու և ավելորդ նյութերից բեռնաթափելու մասին՝ լեզվի
նակատագիրը իրավացիորեն համարելով ժողովրդի նակատագիր:

Երբորդ բաժինն ամբողջապես վերաբերում է քատերական կյանքի նետ
կապված խնդիրների արժաբանման: Այստեղ մենք կգտնենք օգտակար շատ
խորհուրդներ ու դիտումներ դերասանական արվեստի ու վարպետության,
առանձին դերասանների խաղի, հայ քատրոնի նվաճումների ու բերություն-
ների մասին:

«Մտորումներ» ժողովածուն գրված է կենդանի լեզվով և աչքի է ընկ-
նում հարցադրումների բազմազանությամբ:

Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ հին գրականության բաժինը շնորհակալ աշխատանք է կատարել՝ ընթերցողին ներկայացնելով «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր» ժողովածուն (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն): Հեղինակային կոլեկտիվը բնության առարկա է դարձրել միջնադարում առավել կարեւոր ու լայնորեն տարածված գրական ժանրերը: Հենվելով իր նախորդների, առանձնապես Մ. Աբեղյանի գրականագիտական ժառանգության վրա, Մայիս Ավդալբեգյանը «Հայ պատմագրության ժանրային մի քանի առանձնահատկություններ» ուսումնասիրության մեջ ցույց է տալիս հայ պատմագրության ժանրային ինքնությունը՝ այն կապելով մեր ժողովրդի անցած պատմական ուղու, նրա նախատաքի, նվաճումների ու կորուստների նետ: Հեղինակը բազմաթիվ փաստերով ընթերցողին համոզում է հայ պատմագրության կողմից կերպարների ստեղծման առանձնահատկությունների մեջ և ցույց տալիս, որ հայ պատմագրությունը, սկսած 5-րդ դարից, հմտորեն օգտագործել է միջնադարյան արձակի բոլոր տեսակները:

Քննարկի Տեր-Դավթյանն իր ուսումնասիրությունը նվիրել է վկայաբանության և վարքի ժանրերի վերլուծությանը: Զուգահեռ անցկացնելով անտիկ շրջանի հունա-հռոմեական, ապա բյուզանդական և հին պալոնական ու հայկական նույնատիպ գրական երկերի միջև, հեղինակը բնում է հայկական բազմաթիվ վարքեր ու վկայաբանություններ և նշում այն նախադրյալներ, որ հնարավորություն ստեղծեցին այդ ժանրերի զարգացման համար: Հայ ժողովրդի քաղաքական անազատ վիճակը պայմանավորում էր վկայաբանությունների ու վարքերի գլխավոր գաղափար՝ անսահման հայրենասիրությունը, հերոսների հոգևոր աշխատանքային կատարելությունը:

Պաշտամունքային բնույթի գրություններ կայացված է Արմենուհի Արգարյանի հետազոտության մեջ: Հեղինակի կարծիքով նպատակահարմար է պաշտամունքային բնույթի գրությունն անվանել հիմնականում և բաժանել ենթատեսակների: Արգարյանը հիմնականում գրական բազմազանությունը առանձնացնում է երեք խմբի մեջ և, ըստ խմբերի բնութագրելով դրանք, միանգամայն ճշմարտացիորեն նկատում է հոգևոր տաղերի ուսումնասիրության կարևորությունը միջնադարի աշխարհիկ պոեզիայի նետ կապված տեսական հարցերի լուծման գործում:

Արշալույս Ղազիսյանի ուսումնասիրությունը վերաբերում է ներքողի ժանրին: Հիմք ընդունելով «Պիտոյից գիրք», գրականագետը բնարկման նյութ է դարձրել հունական ու բյուզանդական աղբյուրներ և նոր ժամանակների ձեռքբերումները (Թ. Ալեքսանդրացի, Ն. Էրզրումցի, Ստ. Աղոնց, Մ. Գաբազյան, Մ. Աբեղյան և ուրիշներ): Բնութագրելով են ներքողի կայուն և փոփոխվող հատկանիշներ, բուն նյութի զեղարկեստանից արտացոլման գլխավոր տարրերը: Հեղինակը ներքողի զարգացման գործում կարևոր տեղ է հատկացնում Գրիգոր Նարեկացուն, վերլուծում է պատմական քննանքներով գրված մի շարք ներքողներ, ապա խոսում միջնադարում ստեղծված ներքողական վարքերի ու դամբանական ներքողների մասին:

Հայ սաղերգության ժանրերին և «Ուսուցողական պոեմին» են նվիրել իրենց աշխատանքները գրականագետներ Վարազ Ներսիսյանը և Արշակ Մաղոյանը, իսկ Արմենուհի Սրապյանը բնույթյան նյութ է դարձրել առակներին, առասպելների և գրույցների ժանրային առանձնահատկությունները. անեկդոտն ու զավեշտը: «Կաֆային ժանրը հայ միջնադարյան պոեզիայում» հոդվածով հանդես է եկել Հասմիկ Սիմոնյանը: Այստեղ ներկայացված են կաֆաների տաղաչափական ձևերը, կաֆաները համեմատության մեջ են դրվել հայերենների և անտուրիների հետ, բացահայտվել է դրանց կապը ժողովրդական երգերի հետ:

Հայ ձևագրերի հիշատակարանների քննարկի ու զեղարվեստական առանձնահատկությունների բազմակողմանի բնութագրումը տրված է Հենրիկ Բախշինյանի ուսումնասիրության մեջ:

Այս բոլոր աշխատանքներում հեղինակներն իրենց դրույթներն ու առաջ քաշած հարցադրումները հաստատելու համար հենվում են ոչ միայն հայ մասնագետների, այլև՝ սովետական միջնադարագետների հայտնի աշխատությունների վրա: Ուսումնասիրությունները գրված են սկզբնաղբյուրներին և գրականագիտական-տեսական նյութի լավ իմացությամբ:



Դրականագիտական ամենադժվարին ու ինքնատիպ ժանրերից մեկը գրողների կյանքին ու ստեղծագործությանը վերաբերող տարեգրությունն է, որ պահանջում է ձեռագրա-բնագրային սկզբնաղբյուրի հսկող իմացություն: Խնդիրն առավել բարդանում է, երբ անհրաժեշտ է լինում կազմել արևմտահայ գրողների կյանքի ու գործունեության տարեգրությունները:

Դրականագետ Ալբերտ Շարուրյանը հաղթահարել է մի շարք դժվարություններ և մանրակրկիտ ուսումնասիրելով բազմաթիվ վավերագրեր, նամակներ, ինքնագրեր, լուսանկարներ, արևմտահայ ու արևելահայ պարբերականներ և այլ փաստաթղթեր, ստեղծել է Վարուժանի գիտական կենսագրությունը՝ «Դանիել Վարուժանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն» (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն): Բանաստեղծին չկտրելով իր միջավայրից ու ժամանակաշրջանից, Շարուրյանը մանրամասն ներկայացնում է նրա ստեղծագործական կարճատև, բայց լարված կյանքը, տվյալառականները, գրական-մանկավարժական գործունեության համայնապատկերը:

Հեղինակը էջ առ էջ շարադրում է Վարուժանի մանկության, պատանեկության և ուսումնասիրության տարիների հետաքրքիր դեպքերն ու իրադարձությունները, կյանքը Մխիթարյան վարժարանում և Գևորգի համալսարանում, ստեղծագործական առաջին փայլերը, բանաստեղծական ժողովածուների հրատարակումը և այլն: Այստեղ կարևորվում են ոչ միայն փաստերի մանրակրկիտ դասկարգումն ու նոր տվյալների հայտնաբերումը, այլև դրանց գիտական-տեսական մեկնարկումը: «Տարեգրությունը» մեզ ծանոթացնում է բանաստեղծի բազմակողմանի գործունեության, առաջադեմ մտավորականների հետ ունեցած կապի, գրական ասուլիսներում նրա համարձակելույթների, բանտարկության ու ողբերգական մահվան մանրամասներին:

Աշխատությունը պարունակում է տասնյակ օգտակար, նորահայտ փաստեր, որոնք հարստացնում են մեր պատկերացումներն ու գիտելիքները մեծ բանաստեղծի մասին: Ահա դրանցից մի ֆանիսը.

1905 թ. Վարուժանը որոշում է Փարիզում հրատարակել իր բանաստեղծությունների ժողովածուն, բայց նյութական միջոցներ չունենալու պատճառով չի կարողանում, ուստի Վենետիկում տպագրում է «Սարսուռներ» խորագրով ժողովածուն, որից դժգոհ է մնում: 1909 թ. Կահիրեում Վարուժանի խմբագրությամբ լույս է տեսել իր դասընկերներից մեկի՝ Հովսեփ Այվազաշյանի (Ազատուրդի) «Ազատության շավիղը» պոեմը:

Ուսանողական տարիներին բանաստեղծը կատարել է խմբագրական աշխատանք, աշխատակցել է Բուլղարիայում լույս տեսնող «Ռազմիկ» քերթին, հանդես է եկել հրապարակախոսական հոդվածներով և այլն:

«Տարեգրությունը» արևմտահայ գրողների կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրության այս բնույթի առաջին փորձն է և լավագույն նվեր բանաստեղծի պաշտոն հիշատակին:



Երևանի համալսարանի հրատարակչությունը լույս է բնծայել 19-րդ դարի հայ բանասերներից մեկի՝ Ավետիք Բաճաթյանի «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» գիրքը: Առաջաբանը, ուր մանրագծին լուսարանվում է զբոս ստեղծման պատմությունն ու տրվում գիտական խոր վերլուծությունը, գրել է ՀԱՄՀ ԳԱ ակադեմիկոս Էդվարդ Ջրբաշյանը: Աշխատության սկզբում գեղեցիկ է Նիկոլե Ջարենցի գեանատանքի խաբար՝ այդ «հանճարեղ ու զարմանալի» զբոսի մասին, որն առաջին անգամ հրատարակվել է 1891 թ., Շուշիում:

Ա. Բաճաթյանը ուսումնասիրել է հայ հին պոեզիայի տաղաչափական սկզբունքները հեքսամետրական շրջանից մինչև 10-րդ դարը: Նա զարգացնում է այն միտքը, որ հայ բերդական արվեստում մշտապես զործել է տաղաչափական երկու սկզբունք, ուստի եղել է ոտանավորի երկու տեսակ՝ համաչափ և անհամաչափ: Այս դասակարգումը, ինչպես հշված է առաջաբանում, առաջին անգամ էր կատարվում մեր բանասիրության մեջ և հիմնականում նիշտ էր ներկայացնում հայ ոտանավորի տեսակների պատմական զարգացման վիճակը: Հին շրջանից մեզ հասած բանահյուսական նմուշներն ու շարականները, սաղմոսներն ու Նարեկացու երկերը հեղինակը դասում է չափածոյի շարքը և ձգտում է տաղաչափական ձևերը բացատրել հայոց լեզվի արտասանական և շեշտադրական առանձնահատկություններով:

Անդրադառնալով անհամաչափ բերքության անկանոն չափերին (զբոս 2-րդ մաս). Բաճաթյանը գլխավորապես կանգ է առնում հնագույն շարականների, Նարեկացու տաղերի, «Մատյան ողբերգության» պոեմի և Դավթակ Քերտոյի «Ողբի» տաղաչափական արվեստի բացահայտման վրա:

Աշխատության վերջին բաժինը («Ընդհանուր տեսություն») վերաբերում է հայկական ոտանավորի ուրվական հիմունքի բնորոշմանը: Նա այն նիշտ կարծիքն է հայտնում, որ հայկական ոտանավորն ունի վանկային

րնույր, մի տեսակետ, որ հետագայում կրճատուրյամբ պաշտպանում էր Չարենցը:

«Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» աշխատության հրատարակությունը կօգնի զրականության տեսության բարդ խնդիրներից մեկի համակողմանի ուսումնասիրությանը, Բանաբրյանի դրույթների ճշգրտմանն ու հետագա զարգացմանը:



Գրեթե գյուտից հետո Հայաստանում ծավալվեց բարգմանական շարժում, և հինգերորդ դարի հայերենն իր առաջին զրական մկրտությունն ստացավ «բարգմանչաց ավագանում»: Աստվածաշնչի կամ Սուրբ զբհի բարգմանությանը ձեռնամուխ եղան Մեսրոպ Մաշտոցը, Սահակ Պարբեյր և հրանց աշակերտները:

Հայ անդրանիկ զբհի՝ Աստվածաշնչի լեզվի ու ոճի ուսումնասիրությանն է նվիրված Վարազ Առաքելյանի աշխատությունը՝ «Հինգերորդ դարի հայ թարգմանական գրականության լեզուն և ոճը» (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն):

Ընդարձակ ներածությունից հետո հեղինակը բնեում է անբաղադիր բառաշերտեր, ամանցավոր ու բարդ բառեր, Աստվածաշնչում արտահայտված օտար լեզվաոճական ազդեցությունները, բայական ողջ համակարգը, տրվում է բառագործածության հանախականությունը:

Աստվածաշնչի լեզուն համարելով համաժողովրդական հայերենը, Առաքելյանը խթորյամբ տալիս է զբհի լեզվական ամբողջ պատկերը, վեր հանում նրա բառապաշարի հարստությունն ու ժողովրդական ակունքները, շեշտում Աստվածաշնչի անփոխարինելի դերը հայ զրական լեզվի մշակման գործում:

Հեղինակը բազմաթիվ օրինակներով ու լեզվական հարուստ փաստերով բնեում է Աստվածաշնչում գործածված զուգադրությունները, համեմատություններն ու փոխարեությունները, բաղդատությունը, բառերի համանշանքին կիրառություններն ու դրանց իմաստային հարստությունը: Այդ նայատակով նա կազմել է բառացանկեր, բառերի ու բառաձևերի մեծ ու փոքր հանախականության քվային ցուցիչներ, հնարանությունների ու նորարանությունների աղյուսակներ, որոնց միջոցով էլ հանգում է այն եզրակացության, որ Աստվածաշնչի բառերի ընդհանուր բանական անցնում է տասը հազարից: Աշխատությունն օգտակար շատ տեղեկություններ է պարունակում և կարող է դառնալ կարևոր սկզբնաղբյուր բանասիրական հետազոտությունների համար:



Առն Տեր-Պետրոսյանի «Հայ հին թարգմանական գրականություն» զբհույկը («Սովետական զբհ») նվիրված է 5—18-րդ դարերի հայկական բարգմանություններին, որոնց միջոցով հայ ժողովրդի սեփականություններն դարձել էին ֆաղափակիչը աշխարհի զրականության, փիլիսոփայության,

բնագլխության և հոգևոր մշակույթի այլ բնագավառների կարևոր նվաճումները:

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է հեղինակը, հայ քաղաքական գրականության պատմությունն իրենից ներկայացնում է մի անընդհատ շղթա. որն ունեցել է իր վերելքի ու վայրէջքի դարաշրջաններ՝ պայմանավորված մշակույթի ընդհանուր զարգացման օրինաչափություններով: Գրույկում պարբերացվում են հայ քաղաքական գրականության հին շրջաններ և բնութագրվում յուրաքանչյուր շրջանում կատարված քաղաքականությունները: Առանձնապես արժեքավորվում են այնպիսի քաղաքականությունները, որոնք նպաստել են ոչ միայն հայ միջնադարյան փոփոխության ու գիտության տարբեր նյութերի զարգացմանը, այլև նշանակալից դեր են խաղացել հայոց լեզվի գիտական տեղիմաստության ստեղծման գործում («Սատվածաշունչը», «Քրոնիկոնը», Գ. Թրակացու «Քերականությունը», Աֆտոնիոսի «Պատույց գիրքը», Արիստոտելի և Պլատոնի աշխատությունները, Նիկիդեսի «Երկրաչափությունը» և այլն):

Գրույկում ցայց են տրվում ինչպես կրոնական, գիտական և ուսումնական հարցերին վերաբերող գրքեր. այնպես էլ գեղարվեստական քաղաքականությունները, այդ թվում նաև՝ աշխարհիկ գեղարվեստական երկերի: Հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում կարևոր դեր են կատարել «Ալեխանդր Մակեդոնացու պատմությունը», Պղնձե ֆաղափ, Աղշկա և մանկան, Փանլու քաղափորի պատմությունները, Խիկարի պատմությունը, «Փարիզի ու Վիեննայի պատմությունը», «Վարժ հարանցը» և այլն: Հեղինակը շեշտաբար է խոսում հայ առաջին և հետագա դարերի քաղաքականիչների հայրենանվեր ու տոհմաշահ աշխատանքի մասին և նրանց կատարածին տալիս միջազգային նշանակություն, քանի որ հունական և ասորական գրականության կորած շատ հուշարձաններ պահպանվել են միայն հայերեն քաղաքականությունների շնորհիվ:



Արվեստի պատմության մեջ աննախադեպ փառքի է արժանացել Գրիգոր Նարեկացին: Յրանսիացի քանաստեղծ Էյուկ-Անդրե Մարսելի կարծիքով «Մատյան ողբերգության» պոեմն իր տեսակի մեջ աշխարհի ամենահզակի ստեղծագործությունն է: Այս խոսքերը վերցված են Լուրսա Գևորգյանի «Նարեկյան մտորումներ» զբոսիկից («Լույս»): Հետաքրքիր երկխոսությունը, որ տեղի է ունենում «Մատյան ողբերգության» պոեմի քաղաքական վազգեն Գևորգյանի և զբոսիկի հեղինակի միջև, ընթերցողին ծանոթացնում է քաղաքական առանձնահատկություններին, հաղորդակից դարձնում միջնադարի անկրկնելի բանաստեղծի ստեղծագործության հմայքին ու մարդասիրական մեծ ոգուն: Թարգմանելով մոտ 11.000 տող, Գեվորգյանը տասը տարի շարունակ գտնվել է Նարեկացու քանաստեղծական աշխարհի, նրա արվեստի կախարհիչ ներգործության տակ և ամսասման դժվարություններ հաղթահարելու գնով կարողացել է «վերանառագայթել այն»:

Երկխոսության ընթացքում Գևորգյանը երախտի Խոսք է ուղղում

տարբեր ժամանակներում «Մատյանի» և Նարեկացու տաղերի բարգմանիչներին՝ Թորգոմ Գուշակյանի, Գարեգին Տրապիգոնցու, Մկրտիչ Խերանյանի, Արշավիր Մխիթարյանի, Գաբրիել Ավետիսյանի հասցեին, ապա շարադրում բարգմանության արվեստի մասին իր տեսակետները։ Այստեղ խոսվում է նաև «Մատյանի» արտասովոր պատկերավորության, այլաբանության առատության, բանաստեղծի դիալեկտիկական մտածողության մասին։ Նարեկյան իդեալի շափանիշը արդար մարդն է՝ մեղքերից ազատված ու մաքրագործված։ Եվ ամեն անգամ բանաստեղծի մեջ փրստոնյա ֆրոգչի հետ միասին երևում է վերածննդի հումնիստ մտածողը. Երի ողջ Լուսինը լցված է մարդուն աստվածային կատարելության հասցեելու ձգտումով, նրա նկատմամբ ունեցած սիրով ու հավատով։ Այս գաղափարները նույնիսկ ժամանակակից հեղեղություն ունեն, ինչպես 10-րդ դարում, որովհետև Նարեկացին այսօրվա մարդուն ևս ստիպում է նայել իր նոգու յաբեր, տեսնել սեփական քերություններն ու քուլությունները և ինքնաֆենադատությամբ վերաբերվել իր արարներին։

Գրեյվեր գրված է հուգական պարոսով, անանց սիրով դեպի միջնադարի հանճար և խորին երախտագիտությամբ «Մատյանի» աշխարհաբար բարգմանչի նկատմամբ։



Լույս է տեսել Հղանտ Թամրազյանի «Սովետահայ գրականության պատմություն» բուհական դասագիրքը (Երկրորդ, բարեփոխված հրատարակություն)։ Այն բաղկացած է չորս գրից և ընդգրկում է մի երկար ժամանակահատվածի՝ գրականության մոտ հիսուն տարվա պատմություն, դարակերպի գրական հուսանքների ձևավորումից մինչև սովետահայ պատմավեպի ծնունդը։ Գրքի յուրաքանչյուր բաժին բնկում է մեկ երկրի սոցիալ-պատմական զարգացման շրջափուլերի հետ անմիջական կապի մեջ և նրանից բխած (1900—1920-ական թթ., 1920-ական թթ., 1920—25 թթ., 1925—30 թթ., 1930-ական թթ. և Հայրենական մեծ պատերազմի շրջան)՝ յուրաքանչյուր շրջանում գրականության զարգացմանը բնորոշ առանձնահատկությունների բնութագրմամբ և սովետական գրականությանը ընթացի հետ սերտորեն առնչված։

Նախորդ հրատարակության համեմատ երկրորդում կատարվել են որոշ բարեփոխումներ ու կրճատումներ, նյութերի մի մասը ներկայացված է ավելի սեղմ։

Ելնելով ժամանակակից գրականագիտության նվաճումներից ու դասախոսական աշխատանքի բազմամյա փորձից, Թամրազյանը մերողամանկավարժական և գիտական միանգամայն հիշտ սկզբունքներով շարադրում է սոցիալիստական գրականության առաջին հոմանքի՝ պոլիտառական գրականության ձևավորման ու զարգացման ընթացքը՝ կապված բանվոր դասակարգի սոցիալիստական ու ֆաղափական պայքարի և նրա վերելքի հետ։ Պոլիտառական և դեմոկրատական գրականության աղետները քննարկվում են հայ ժողովրդի Երազանքի, ազգային ու համամարդկային ցավերի բանաստեղծական ընկալումներին գուցեղված։

Հեղինակը Չարենցի, Դեմիրճյանի և Զորյանի ստեղծագործությունները արժեքավորում է մեր կյանքի զարգացման տարբեր ժամանակահատվածների հետ կապված, որից պարզորոշ երևում է նրանց ստեղծագործական դիմանկար ինչպես հեղափոխությունից առաջ, այնպես էլ սովետական գրականությանն նոր մերոդի արժատավորման ու սոցիալիստական ուսուցիչի զարգացման ժամանակաշրջանում:

2. Քամազյանը նորովի է լուսաբանում գրական զգայի փաստեր, հստակորեն պարզաբանում գրական կյանքի վերելքին ուղեկցող բարձրությունները, արդիականության հետ ունեցած սերտ կապի շնորհիվ գրական ժանրերի՝ ռեալիզմի, սոցիալիզմի, բեմայի ու եյուրի հարստության և բազմազանության խնդիրները:

Դրա վերջին գլուխը նվիրված է սովետահայ պատմավեպի սկզբնավորման խնդիրներին, Դեմիրճյանի և Զորյանի պատմագեղարվեստական երկերի վերլուծությանը:

Դասագիրքը ընթերցողին ամբողջապես զաղափար է տալիս սովետահայ գրականության զարգացման կեսդարյա նախապահի, ստեղծած մեծ հարստության և ժողովրդի կյանքում ու նրա հագեցում ուժերի կազմակերպման գործում կատարած աննախընթաց դերի մասին:



Հասարակվել է Սարիբեկ Մանուկյանի և Լևոն Ասմաբյանի «Ակնարկներ հայ գրականության պատմության» ձեռնարկը («Լույս»), որն ընդգրկում է 19-րդ դ. վերջին ֆեոդալի և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների հայ գրականության ծաղկուն շրջանը: Դրա ակնարկային բաժնում լուսաբանվում են 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի իրադարձություններով հարուստ ժամանակաշրջանը, հայ ժողովրդի սոցիալ-տնտեսական ծանր վիճակը և նման անբարենպաստ պայմաններում գրականության, հասարակական մտքի ու մշակույթի աննախընթաց վերելքը:

Դրական հին սերնդի կողմից ասպարեզ է մտնում նոր սերունդը, դարասկզբին ձևավորվում է հայ պրոլետարական գրականությունը:

Դիտական խորությամբ շարադրված է արևելահայ և արևմտահայ 17 նշանավոր գրողների ու բանաստեղծների կյանքն ու գրական-հասարակական գործունեությունը, ընդ որում, ի տարբերություն դպրոցական դասագրքերի, ավելի մանրամասն ու բազմակողմանի է ներկայացված արևմտահայ գրականության դասականներ Արփիարյանի, Կամսարականի, Քյակատինցու, Զարդարյանի, Օտյանի, Սիամանթոյի ժառանգությունը:

Հեղինակները կարևոր ուղարկություն են դարձրել գրողների ստեղծագործությունների լեզվի ու ռեալի, բանաստեղծական արվեստի լուսաբանման հարցերին:

Ձեռնարկը որպես օժանդակ աղբյուր կարող է ծառայել ուսուցիչների, միջնակարգ դպրոցի բարձր դասարանների աշակերտների համար, օգտագործվել ֆակուլտետի պարապմունքների ժամանակ:

Կազմեց ՀՈՎԻԿ ԱՅՎԱԶՅԱՆ

ՀՈՒՆՎԱՐ

Նշվում է Մուշեղ Գալշոյանի ծննդյան 50-ամյակը: Հայաստանի գրող-ների միության (ՀԳՄ) և ՀԿԿ Թալինի շրջկոմի նախաձեռնությամբ գրող-ների տանը և Մ. Գալշոյանի ծննդավայր Կաթնաղբյուր գյուղում տեղի են ունենում հուշ-երեկոներ: Գրողի կյանքի ու ստեղծագործության մասին գեկուցում է Դ. Գասպարյանը: Ելույթ են ունենում Հ. Սահյանը, Ս. Խանզադյանը, Գ. Հակոբյանը, Դ. Հովհաննեսը, Մ. Սանթրոյանը և ուրիշներ:

ՀՈՒՆՎԱՐԻ 31 — ՓԵՏՐՎԱՐԻ 1-ը

Ծաղկաձորում տեղի է ունենում երիտասարդ գրողների հանրապետական Ց-րդ խորհրդակցությունը: Բացման խոսք է ասում Պ. Զեյթունցյանը: Զեկուցումներով հանդես են գալիս Պ. Դեմիրճյանը և Ա. Թովկյանը: Ելույթ են ունենում Հ. Հովհաննիսյանը, Ս. Հարությունյանը, Մ. Շաթիրյանը, Ա. Հակոբյանը, Ն. Աղալյանը, Մ. Տեր-Գուլանյանը, Հ. էղոյանը, է. Միլիտոնյանը, Ա. Հարությունյանը, Հ. Բեյլերյանը և ուրիշներ: Խորհրդակցության աշխատանքներն սովորական է ՀԳՄ վարչության նախագահ Վ. Պետրոսյանը:

ՓԵՏՐՎԱՐԻ 18-ին

Վախճանվեց բանաստեղծ Սարմենը (Արմենակ Սարգսյան):

ՓԵՏՐՎԱՐԻ 21-ին

Վախճանվեց արձակագիր Միխայիլ Շուրխովը: ¹

ՓԵՏՐՎԱՐԻ 23-ին

Նշվում է «Լիտերատուրնայա Արմենիա» ամսագրի հիմնադրման 25-ամյակը: Այդ առթիվ գրողների տանը տեղի է ունենում երեկո, որը ներածական խոսքով բացում է Ա. Գրիգորյանը: Ամսագրի անցած ճանապարհի մասին զեկուցում է զլխավոր խմբագիր Հ. Կարապետյանը: Ելույթ են ունենում Ս. Խանզադյանը, Լ. Մկրտչյանը, Հ. Սևանը:

ՄԱՐՏԻ 9-ին

ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան դրականության ինստիտուտի նիստերի ղափկում տեղի է ունենում գիտական խորհրդակցություն՝ նվիրված հայ ժողովրդական էպոսի ուսումնասիրության ու հրատարակության հարցերին: Զեկուցում է ՍՍՀՄ ԳԱ Ա. Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի սովետական ժողովուրդների էպոսների հրատարակության խմբի ղեկավար, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Արֆո Պետրոսյանը: Մտքերի փոխանակությանը մասնակցում են Գ. Աբգարյանը, Խ. Գյուլնազարյանը, Պ. Հակոբյանը, Լ. Մկրտչյանը, Ս. Սարինյանը, Ա. Ղազինյանը, Ա. Նդիազարյանը, Լ. Մելիք-Օհանջանյանը, Ա. Նազինյանը, Է. Պետրոսյանը: Խորհրդակցությունն ամփոփում է ինստիտուտի դիրեկտոր, ակադեմիկոս Է. Զորաշյանը:

ՄԱՐՏԻ 14-ին

Վախճանվեց բանաստեղծ Հովհաննես Շիրազը (Կարապետյան):

ՄԱՐՏԻ 20-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում հուշ-երեկո՝ նվիրված Տիգրան Հախումյանի ծննդյան 90-ամյակին: Ներածական խոսք է ասում Ռ. Զարյանը: Ելույթ են ունենում Գ. Էմինը, Յա. Խաչիկյանը, Ղ. Ավագյանը, Գ. Թաթոսյանը, Ն. Սահակյանը, Ս. Հախումյանը:

ՄԱՐՏԻ 30-ին

Ա. Խաչատրյանի անվան համերգասրահի մեծ ղափկում տեղի է ունենում Պարույր Սևակի 60-ամյակին նվիրված հանդիսավոր, երեկո, որը ներածական խոսքով բացում է ՀՍՍՀ Մինիստրների խորհրդի նախագահ, տեղակալ Յու. Խոջամիրյանը: Բանաստեղծի կյանքի ու ստեղծագործության մասին զեկուցում է Վ. Պետրոսյանը: Ելույթ են ունենում Ա. Մխիթարյանը, Զ. Զարբվիանին, Հ. Ռեզիտտանը, Հ. Սահյանը, Վ. Դավթյանը, ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Ս. Համբարձումյանը:

Պ. Սևակի ծննդյան 60-ամյակը լայնորեն նշվում է ամբողջ հանրապետությունում: Հիմնարկ-ձեռնարկություններում և կոլտնտեսություններում տեղի են ունենում հուշ-երեկոներ: Այդ առթիվ հրավիրվում է նաև ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան դրականության ինստիտուտի գիտական նստադրջանը: Սևակի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված զեկուցումներով հանդես են գալիս Ս. Աղաբաբյանը, Ա. Զաքարյանը, Վ. Մնացականյանը, Գ. Գասպարյանը, Գ. Կարապետյանը, Հ. Բախչինյանը, խոսք են ասում Պ. Զեյթունցյանը և Ա. Ավագյանը:

ԱՊՐԻԼԻ 18-ին

Մոսկվայի գրողների կենտրոնական տանը տեղի է ունենում երեկո՝ նվիրված Պ. Սևակի ծննդյան 60-ամյակին: Երեկոն ներածական խոսքով

բացում է Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս, բանաստեղծ Մ. Դուդինը։ Սևակի կյանքի ու ստեղծագործության մասին խոսք է ասում Վ. Պետրոսյանը։ Ելույթ են ունենում Մ. Փոցխիշվիլին, Ի. Դրաչը, Յու. Մորիցը, Մ. Չակլայը, Ս. Օստրովոյը, Վ. Միկուշևիչը, Ռ. Դավոյանը։

ԱՊՐԵԼԻ 19-ին

Մոսկվայի գրողների կենտրոնական տանը տեղի է ունենում ՍՍՀՄ ԳՄ հայ գրականության խորհրդի նիստը, որը քննարկում է հայ գրականությանը միութենական ընթերցողին ներկայացնելու հարցը։ Բացման խոսք է ասում Մ. Դուդինը։ Զեկուցում է Հ. Կարապետյանը։ Ելույթ են ունենում Ի. Ռոստովցևան, Ս. Կապուտիկյանը, Ի. Դրաչը, Կ. Սևերդյակովը, Ս. Խիտարովան։ Նիստի աշխատանքն ամփոփում է Վ. Պետրոսյանը։

ԱՊՐԵԼԻ 20-ին

Նշվում է Համո Սահյանի ծննդյան 70-ամյակը։ Այդ կապակցությամբ եա պարգևատրվում է Հոկտեմբերյան հեղափոխության շքանշանով։ Գրողի ծննդավայրում՝ Սիսիանի շրջանում տեղի է ունենում հորեկյանական երեկո։ Այն բացում է Հիկ Սիսիանի շրջկոմի առաջին քարտուղար, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Շ. Դավթյանը։ Բանաստեղծի մասին խոսք են ասում Վ. Դավթյանը, Ռ. Դավոյանը, Վ. Մնացականյանը, Հ. Հակոբյանը, Տ. Մանսուրյանը և ուրիշներ։ Ցերեկույթ է տեղի ունենում նաև լուր գյուղում։

ԱՊՐԵԼ

Նշվում է Ն. Վ. Գոգոլի ծննդյան 175-ամյակը։ Այդ առթիվ տեղի է ունենում ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի, ՀԳ միության, Երևանի պետական համալսարանի համատեղ գիտական նըստաշրջանը։ Այն բացում է է. Զորաշյանը։ Գոգոլի կյանքի ու գործունեության տարրեր ընդգծվածների մասին զեկուցում են Լ. Մկրտչյանը, Ե. Ալեքսանյանը, Լ. Մկրտչյանը։

* * *

«Դրուժբա նարոդով» ամսագրի ամենամյա մրցանակի է արժանանում Գ. Զանիկյանը՝ «Թունել» ակնարկի համար։
ՄԱՅԻՍ

Նշվում է կուսակցական, պետական և հասարակական գործիչ, գրականագետ Պողոս Մակինցյանի ծննդյան 100-ամյակը։ Գրողների տանը տեղի է ունենում հանդիսավոր երեկո։ Զեկուցում է Ա. Մնացականյանը։ Ելույթ են ունենում է. Զորաշյանը, Գ. Հովնանը։

* * *

Մայիսի վերջին կիրակի որը Թիֆլիսում տեղի է ունենում սայաթնիվյան 70-րդ վարդատոնը։ Տոնահանդեսին Էլույթ են ունենում Գ. Ցիցիշվի-

լին, Գ. Ենուրիձեն, Բ. Սեյրանյանը, Մ. Մելքոնյանը, Ս. Կապուտիկյանը, Լ. Դուրյանը, Ն. Միրաջեկյանը, Ա. Սահակյանը, Ս. Մխարրըձեին, Բախտիարլին, Գ. Շահնազարը:

ՀՈՒՆԻՍԻ 12-ին

Նշվում է Դանիել Վարուժանի ծննդյան 100-ամյակը: Այդ առթիվ Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում տեղի է ունենում հոբելյանական հանդիսավոր երեկու: Ներածական խոսքով երեկոն բացում է Վ. Պետրոսյանը: Վարուժանի կյանքի ու ստեղծագործության մասին զեկուցում է Վ. Դավթյանը: Ելույթ են ունենում ակադեմիկոս Գ. Բրուտյանը, ամերիկահայ հասարակական գործիչ Ե. Ազատյանը, Պ. Զեյթունցյանը:

Մեծ գրողի հոբելյանի առթիվ գիտական նստաշրջան է հրավիրվում ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում: Բացման խոսք է ասում Պ. Զեյթունցյանը: Վարուժանի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված զեկուցումներով հանդես են գալիս Ս. Աղաբաբյանը, Լ. Զաքարյանը, Հ. Բեքմեդյանը, Վ. Կիրակոսյանը, Լ. Շարուրյանը, Մ. Թադևոսյանը:

ՀՈՒՆԻՍԻ 20-ին

Գործում նշվում է Ակսել Բակունցի ծննդյան 85-ամյակը: Գրողի արձանի մոտ տեղի է ունենում միախնդ, որը վերածվում է ժողովրդական տոնահանգների: Քաղաքային մշակույթի տանը տեղի է ունենում հոբելյանական երեկու: Բակունցի կյանքի ու գործի մասին զեկուցում է Ռ. Իշխանյանը: Ելույթ են ունենում Վ. Պետրոսյանը, Ս. Խանզադյանը, գուսան Աշոտը, Տ. Մանսուրյանը, Գ. Գասպարյանը:

ՅՈՒՆԻՍԻ 3-ին

«Գրական թերթը» հրապարակում է Հայաստանի գրողների միության ամենամյա մրցանակաբաշխության արդյունքները: Մրցանակները շնորհվում են Կ. Բակունցին՝ «Ճակատադիր և քար» գրքի համար (Հովհաննես Թումանյանի անվան մրցանակ), Ս. Կապուտիկյանին՝ «Ձմեռ է գալիս» գրքի համար (Ավետիք Իսահակյանի անվան մրցանակ), Ա. Ալվազյանին՝ «Շուանկյունի» ժողովածուի համար (Դերենիկ Դեմիրճյանի անվան մրցանակ), Գ. Գասպարյանին՝ «Ողիշ» Ջարենցը և 1920-ական թվականների սովետահայ պոեզիան» մենագրության և ժամանակակից գրականությանը նվիրված հոդվածների համար (Միրաջեկ Նալբանդյանի անվան մրցանակ), Ժ. Հարությունյանին՝ «Քո վերջին հանգրվանը» պիեսի համար (Գաբրիել Սունդուկյանի անվան մրցանակ), Գ. Գաբրիելյանին՝ «Ներգող ծառը» ժողովածուի համար (Ստեփան Զորյանի անվան մրցանակ):

ՍԵՊՏԵՄԲԵՐԻ 7-ին

Երևանում բացվում է Բուլղարական գրքի ստանդորթի:

ՄԵՊՏԵՄԲԵՐԻ 25-ին

Նշվում է ՍՍՀՄ գրողների միության կազմավորման 50-ամյակը: Այդ առթիվ Մոսկվայում հրավիրվում է ՍՍՀՄ գրողների միության հոբելյանական պլենում: Պլենումում ճառով հանդես է գալիս ՍՄԿԿ Կենտկոմի գլխավոր քարտուղար, ՍՍՀՄ Գերագույն սովետի նախագահության նախագահ Կ. Ու. Չեռնենկոն: Սովետական գրողների կազմակերպության անցած կեսդարյա աշխատանքների մասին ղեկուցումով հանդես է գալիս ՍՍՀՄ գրողների միության առաջին քարտուղար Գ. Մ. Մարկովը: Սովետական գրողներին ողջույնի խոսք են ասում Լ. Լևինը (Բուլղարիայի գրողների միության առաջին քարտուղար) և Ա. լա Գուման (Ասիայի և Աֆրիկայի երկրների գրողների ասոցիացիայի գլխավոր քարտուղար): Գրողներից ելույթ են ունենում Ս. Միխալկովը, Վ. Աֆանասևը, Վ. Միշինը, Ֆ. Կուզնեցովը, Ռ. Համզատովը, Պ. Զագրեբնին, Մ. Իրաահիմովը, Օ. Սուլեյմենովը, Ա. Մալդոսիսը, Ա. Չեպուրովը, Մ. Տանկը, Զ. Այթմատովը, Ա. Չուպկին, Ելույթ են ունենում նաև ստեղծագործական միությունների ղեկավարները (Մ. Յարյովը, Լ. Կուլիջանովը և ուրիշներ):

ՍՍՀՄ գրողների միության կազմավորման 50-ամյակի առթիվ միու-

թյունը պարգևատրվում է Ժողովուրդների բարեկամության շքանշանով: Այդ կապակցությամբ շքանշաններ ու պարգևներ են շնորհվում նաև զրույներից շատերին: Հայաստանից՝ Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի Կոչման է արժանանում Ս. Խանզադյանը, Լենինի շքանշանով պարգևատրվում է Վ. Պևրոսյանը, Գ. Էմինը և Ս. Կապուտիկյանը արժանանում են Հեղինակության հեղափոխության շքանշանի, իսկ Մ. Սարգսյանին շնորհվում է Ժողովուրդների բարեկամության շքանշան:

* * *

Վախճանվեց սփյուռքահայ գրող, Փարիզի «Աշխարհ» թերթի խմբագիր Ալեկսիս Ալիբախյանը:

ՀՈՒՏԵՄԲԵՐԻ 20-ին

Վախճանվեց արձակագիր Վադիմ Կոժեվնիկովը:

ՀՈՒՏԵՄԲԵՐԻ 28-ին

Վախճանվեց արձակագիր Զարգանդ Դարյանը:

ՆՈՅԵՄԲԵՐԻ 7-ին

ՍՍՀՄ պետական մրցանակի է արժանանում Հ. Մաթեոսյանը՝ «Քո առհմը» ռուսերեն զրբի համար:

ՆՈՅԵՄԲԵՐԻ 13—15-ը

Միութենական մասշտաբով լայնորեն նշվում է Խաչատուր Աբովյանի ծննդյան 175-ամյակը: Այդ առթիվ Հայաստանի գրողների միությունում,

ՀԱՍՁ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան զրականության ինստիտուտում, Երևանի պետական համալսարանում, ՀԿԿ Արովյանի և Նաիրիի շրջաններում տեղի են ունենում գիտական նստաշրջաններ, որ կազմակերպել էին վերոհիշյալ կազմակերպությունները: Նստաշրջանի առաջին լիազորմար նիստը բացեց Վ. Պարոսյանը: Ելույթ ունեցան Վ. Կոչնակին, Բ. Արվիլաձեն, Ս. Աղաբարյանը, Պ. Հակոբյանը, Բ. Յանաուկայտեն: Գիտական նստաշրջանի հինգ մասնաճյուղերում հանդես եկան Հայաստանի և Երկրի այլ հանրապետություններից ժամանած բազմաթիվ գիտնականներ՝ է. Զորաշյանը, Խ. Գյուլնազարյանը, Վ. Պարտիզոնին, Ս. Բաղյանը, Ս. Դարոնյանը, Լ. Զաղարովյան, Ն. Պառնասյանը, Ի. Կուլումբետովան, Յա. Խաչիկյանը, Ե. Ալեքսանյանը, Վ. Կուրիևը, Մ. Զանիդադյանը, Ա. Մխիթարյանը, Ա. Մուշեղյանը, Բ. Նանումյանը, Կ. Զաչանին, Մ. Մուրադյանը, Վ. Ներսիսյանը, Ա. Իսահակյանը, Ժ. Քալանթարյանը, Հ. Աղասյանը, Ա. Ակոպովան, Լ. Ղազարյանը և ուրիշներ: Կոնֆերանսի վերջին լիազորմար նիստը բացեց է. Զորաշյանը: Զեկուցումներով հանդես եկան Հ. Թամրազյանը, Ս. Սարինյանը, Վ. Վալերին, Բ. Հինրիկյանն ու Ս. Օլիքսը և մասնաճյուղերի ղեկավարները՝ Հ. Թամրազյանը, Ե. Ալեքսանյանը, Ս. Սարինյանը, Պ. Հակոբյանը, Խ. Գյուլնազարյանը:

ՆՈՅՆԱԳԻՐՈՒՄ 16-ին

Այլ. Սպենդիարյանի անվան Լենինի շրանշանակիր օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում տեղի ունեցավ խաչատուր Արովյանի ծննդյան 175-ամյակին նվիրված հորեկյանական հանդիսավոր երեկո: Հորեկյանական երեկոն ներածական խոսքով բացեց Հայաստանի կոմկուսի Կենտկոմի առաջին քարտուղար Կ. Դեմիրճյանը: Արովյանի կյանքի ու գործունեության մասին ղեկուցեց ՀԱՍՁ ԳԱ ակադեմիկոս, ՀԱՍՁ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան զրականության ինստիտուտի ղեկավար է. Զորաշյանը: Ելույթ ունեցան ՍՍՀՄ ԳՄ հայ զրականության խորհրդի նախագահի տեղակալ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Ա. Մխիթարյանը, Ուկրաինայի ԳՄ վարչության քարտուղար Յու. Մուշեղյանը, ՀԱՍՁ գերագույն սովետի ղեկավար Վ. Ավետիսյանը (բաղ. Արովյան), բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Բ. Արվիլաձեն, Աղբրեջանի ԳՄ վարչության առաջին քարտուղար Ի. Շիրախին, Երևանի Արովյանի անվան միջնակարգ դպրոցի ուսուցչուհի Ս. Թովմասյանը, էստոնացի բանաստեղծ Ա. Կապլանը, Ուզբեկստանի ժողովրդական գրող Հ. Գուլյամը, բանաստեղծ Վ. Դավթյանը:

ԳԵԿՏԵՄԲԵՐԻ 14-ին

Տեղի ունեցավ ՀԳՄ վարչության պլենումը, որը քննարկեց սովետահայ զրականության առաջնահերթ խնդիրները՝ ՍՍՀՄ պրոդների միության կազմավորման 50-ամյակին նվիրված հորեկյանական պլենումում Կ. Ու. Զեռնենկոյի ելույթի առիթ: Զեկուցումով հանդես եկավ ՀԳՄ վարչության քարտուղար Մ. Սարգսյանը: Զեկուցման շուրջ ծավալված մտքերի յիշխանակությունը մասնակցեցին Ս. Խանգադյանը, Հ. Հովհաննիսյանը,

Ա. Սահակյանը, Գ. Հայրյանը, Ն. Աղալյանը, Մ. Մելրոնյանը, Կ. Չալա-
նին, Ա. Հակոբյանը, Բ. Կարապետյանը, Ա. Ավագյանը, Վ. Մնացական-
յանը, Հիկ Կենտկոմի բարտուղար Կ. Դավալբյանը: Պլենումի աշխատանք-
ներն ամփոփեց ՀԴՄ վարչության նախագահ Վ. Պետրոսյանը:

ԳԵԿՏԵՄԲԵՐԻ 20-ին

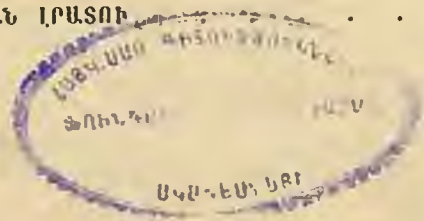
Վախճանվեց մանկագիր, առակագիր Մկրտիչ Կորյունը (Կորյուն
Մկրտչյան):

ԳԵԿՏԵՄԲԵՐԻ 25-ին

Ա. Խաչատրյանի անվան մեծ համերգասրահում տեղի ունեցավ Հով-
հաննես Շիրազի ծննդյան 70-ամյակին նվիրված հորեկյանական հանդիսա-
յլոր երեկու: Երեկոն ներածական խոսքով բացեց ՀՍՍՀ Մինիստրների խոր-
հրդի նախագահի տեղակալ Ռ. Արզումանյանը: Զեկուցումով հանդես եկավ
բանաստեղծ Հ. Հովհաննիսյանը: Ելույթ ունեցան Հ. Թումանյանի անվան
մրցանակի դափնեկիր բանաստեղծուհի Ե. Նիկողանսկայան (Մոսկվա),
ջուլհակուհի Կ. Սարգսյանը (Լենինական), գրող Ռ. Ամաշուկենին, ՀՍՍՀ
ժողովրդական արտիստ, կոմպոզիտոր Է. Հովհաննիսյանը, բանասիրական
գիտությունների դոկտոր, բանաստեղծ Ա. Արզուլազադեն (Բաքու), Երևանի
համալսարանի ուսանողուհի Ա. Զուրարյանը, արձակագիր Ն. Աղալյանը:

ՐՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

«ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԴՐՔԻ» ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ (Խմբագրության կողմից)	3
ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	
Սուրեն Աղաբաբյան— Ի պաշտպանություն պոեզիայի	5
Վազգեն Դարբինյան— Քնարական հերոսը և արդիականությունը	10
Վազգեն Մեաքակաճյան— Երկու նամակ Ռազմիկ Դավոյանին	25
ՏԵՍԱԿԱՆ-ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՐՑԱԴՐՈՒՄՆԵՐ	
Դավիթ Գասպարյան— Դեղարվեստական նոր որոնումների տեսական-գեղագիտական հիմքերը	44
Սերգեյ Կուրազյան— Պատմահեղափոխական վեպի տեսության հարցեր	69
Սարգիս Փանոսյան— Միջոցական գրականության հարցի շուրջ	89
ՍՓՅՈՒՌՔԱԶԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	
Շավարշ Մուղնեցյան— Դեղարվեստական ավանդույթը և Վահան Թե- ֆյանի արվեստը	112
Դեղամ Սևան— Ժամանակակից սիյուռաճայ գրականությունը և վեպը	146
Վարդան Փաբաճյան— Սիյուռի օտարագիր գրականության բնու- թյանը խնդիրը	178
ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ	
Ժենյա Քալանթարյան— Հոգեբանական գրականագիտական դպրոցը և Արսեն Տերտերյանը	193
Իրմի Լևի— Գրականագիտությունը կդառնա՞ ճշգրիտ գիտություն	220
ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	
Արտեմ Հարությունյան— Ժամանակակից ամերիկյան պոեզիան	232
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ԳՐՔԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ	
1984	256
ԳՐԱԿԱՆ ԼՐԱՏՈՒ	275



ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԴԻՐԲ—1985

КРИТИЧЕСКИЙ ЕЖЕГОДНИК—1985

(На армянском языке)

Издательство «Советакан ցрох»

Ереван, 1985

Խմբագիր՝ Վ. Մ. Մուղնեցյան

Նկարիչ՝ Դ. Ա. Պապոյան

Գեղ. խմբագիր՝ Գ. Ն. Դյուլամիրյան

Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Դ. Ավագյան

Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ն. Ն. Մխնասյան

ИБ—4984

Հանձնված է շարվածքի՝ 25. 06. 85:

Ստորագրված է տպագրության՝ 20. 12. 85:

Ֆորմատ՝ $84 \times 108 \frac{1}{32}$: Թուղթ տպ. № 2: Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական»: Տպագրություն բարձր: 14,91 սլայմ. տպ. մամ., 15,11 սլայմ. ներկ: Թերթ., 13,4 հրատ. մամ.: Դիւնը՝ 1 ու: Տպաքանակ 3000: Պատվեր 671 ՎՖ 03397

«Սովետական գրող հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի № 2 տպարան, Երևան, Տերյան 44:

Типография № 2 Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван, ул. Теряна, 44.



1 ԹՈՒՐ.

A $\frac{\pi}{73711}$

25434