

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ
ՆԱՅ
ԱՐԶԱԿԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

СОВРЕМЕННАЯ АРМЯНСКАЯ ПРОЗА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1981

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

A II
66001

Ժ Ա Մ Ա Ն Ա Կ Ա Կ Ի Ց
Հ Ա Յ Ա Ր Ձ Ա Կ Ը

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

3306-80



Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
 ԼՖ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի
 գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր
 քանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
 Ս. Բ. ԱՂԱՐԱՐՅԱՆ

Ժողովածուն երաշխավորել են հրատարակության քանասիրական
 գիտությունների բեկնածուներ Զ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԻ և Վ. ՍԱՖԱՐՅԱՆԻ

Ժ 214 Ժամանակակից հայ արձակը: Հոգևանների ժողովածու / ՀՍՍՀ ԳԱ, Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին.-տ. Պատ. խմբ. Ս. Բ. Աղաբաբյան.—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981.—286 էջ:

Ժողովածուն նվիրված է 60—70-ական թվականների հայ արձակին: Քննության են առնվում ժամանակակից վեպը, ժամանակակից արձակի հերոսները, հեղափոխության պատմությունը վեպում, գլուզը պրականության մեջ, ողբերգանքի ծական վեպի ուղղությունը, պատմավածքի նոր դժերը, անհատականության կոնցեպցիան, սյուժեն ժամանակակից արձակում, ավանդների զարգացումը և այլ հարցեր: Գիրքը նախատեսված է գրականագետների, գրական հարցերով զբաղվողների, ուսանողների համար:

4603000000

703 (02)—81

45—80

ԳՄԴ 83. 3 Հ 7

8 Ap 2



ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի սովետական գրականության բաժնի աշխատակիցների հեղինակած հոդվածների այս ժողովածուն նվիրված է 60—70-ական րվականների հայ գեղարվեստական արձակի զարգացման բնորոշ միտումների փննությամբ:

Այդ ժամանակահատվածի հայ գրականությունը և, մասնավորապես, նրա արձակագրական նյութը, հասարակական գիտակցության դիմափկային համապատասխան, հայտնվեց որակական կերպարանափոխությունների ու գեղարվեստական-ոճային նոր հայտնագործումների ընթացքի մեջ, իրապես եղավ սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության նոր աստիճանը:

Ժողովածուի նյութերը առաջին հերթին կոչված են պատասխանելու այն հարցերին, քե՞ն գաղափարական, քե՞մատիկական, կերպարային, ժանրային, ոճական ինչ նոր գծեր են առավել ցայտունորեն արտահայտվել ժամանակակից հայ արձակի զարգացման լայնահուն համակարգում. ինչ շարիվ են այդ գծերը հարաբերում ընթացիկ իրականության կյանքային նյութին, որոնք են ազգային գեղարվեստական ավանդների հետ «նոր արձակը» կապող հանգույցները:

Այս ժողովածուն, իհարկե, չի ընդգրկում հիշված ժամանակաշրջանի հայ արձակի ամբողջ նյութը և բոլոր հարցերը, որը գրականության պատմության ինդիվիդուալ է: Հոդվածագիրներն իրենց ուշադրությունը կենտրոնացրել են բացառապես առանձին կարևոր պրոբլեմների լուսաբանման վրա:

Գիրքը պատրաստ է եղել տպագրության 1976 թ., այդ իսկ պատճառով ընդգրկում է մինչ այդ տպագրված գործերը:



Հակոբ Մարգարյան

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՎԵՊԸ

(Իրականության ընդգրկման թեմատիկ
սահմաններն ու պրոբլեմները)

Երկրի հասարակական-քաղաքական կյանքում 50-ական թվականներին կեսերից սկսված վերափոխումները բարենպաստ հող ստեղծեցին նաև հայ վիպագրության զարգացման համար։ Հրաժարվելով իրականության գունազարդումից և անկոնֆլիկտայնության տեսությունից, հայ գողըրը ավելի համարձակորեն սկսեց ուսումնասիրել կյանքի կոնֆլիկտները, արտացոլել ոչ միայն դրականը, այլ նաև զարգացման առաջընթացը կասեցնող բացասականը, դրանց բախման ռեալ ոլորտները։ Հայ վիպասանը հնարավորություն ստացավ դրականության մեջ նվաճել կյանքի նոր բնագավառներ, նոր թեմաներ, նոր պրոբլեմներ, ավելի համարձակորեն անդրադառնալով ժողովրդի հեռու և մոտիկ անցյալին, ալպային ճակատագրի պատմական ակունքներին։

Հայ վիպագրությունը հարուստ ավանդույթներ ունեցող վիպագրություն է։ Սովետահայ ժամանակաշրջանի առաջին և հետագա տասնամյակներում ստեղծվեցին Ե. Զարենցի «Երկիր Նաիրի», Գ. Մահարու «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին» (ինքնակենսագրական եռագրություն), Ա. Կսեղ Բակունցի պատմականսագրական անավարտ «Խաչատուր Աբովյան», Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա», Ն. Զարյանի «Հացավան», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք», Ստ. Զորյանի «Պապ թագավոր» վեպերը։

60-ական թվականները սերնդափոխության տարիներ էին սովետահայ արձակի և, մասնավորապես, վիպագրության համար։ Կյանքին հրաժեշտ տվին ավագագույն գրողներ Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Զորյանը, Գ. Մահարին, Ն. Զարյանը, 1961-ին հայրենիք վերադարձած Կ. Զար-

յանք: Կյանքից անժամանակ հեռացան նաև Հր. Քոչարը, Վ. Խեչումյանը, Խ. Դաշտենցը:

Բայց և այնպես հայ վիպագրության ընթացքը ոչ միայն շկասեցվեց, այլև ապրեց հետագա դարգացում: Վհուական դարձավ Հայրենական մեծ պատերազմից հետո և 50-ական թվականներին գրականություն մուտք գործած արձակագիրներին՝ Ս. Խանդավյանին, Ան. Սահինյանին, Ս. Այվազյանին, Զ. Դարչանին, Խ. Հրաչյանին, Խ. Գյուլնազարյանին, Մ. Սարգսյանին, Ստ. Ալաջաջյանին, Աղ. Այվազյանին, Ան. Սեկոյանին, Հովհ. Ղուկասյանին, Բ. Հովսեփյանին, Շ. Ռաթիկյանին, Մ. Շաթիրյանին, Աբ. Ավադյանին ստեղծագործությունը:

Եվ, վերջապես, հիմնականում 60-ական թվականներին, հայ արձակի ասպարեղ մտան նոր սերնդի այնպիսի օժտված ստեղծագործողներ, ինչպես Հր. Մաթևոսյանը, Զ. Խալափյանը, Պ. Զեյթունցյանը, Մ. Գալշոյանը, Վ. Պետրոսյանը, Ն. Աղալյանը, Հովհ. Մելքոնյանը, Ռ. Հովսեփյանը, Վ. Գրիգորյանը, Վ. Բալայանը, Մ. Մնացականյանը, Գ. Արշակյանը և ուրիշներ:

Նոր սերնդի արձակագիրներից շատերը սկսեցին պատմվածքով, անցան վիպակին, այդ ժանրում ստեղծելով մնացուն արժեքներ, ապա աստիճանաբար անցում կատարեցին դեպի վեպը: Այդ սերնդի ջանքերով վիպակի ու վեպի պոետիկայում գծագրվեցին որոշակի փոփոխություններ: Նրանց երկերում նոր վերաբերմունք ձևավորվեց ոչ միայն իրականության կոնֆլիկտների ու պրոբլեմների հանդեպ, այլ նաև գեղարվեստական-ոճական նոր միտումներ: Եթե առաջնեքում գերակշռում և օրինական էր համարվում սոցիալական խնդիրների նկարագրական-քաղաքական բերում ունեցող պատկերումը, ապա այժմ տեղի է ունենում էպիկականի հարստացում քնարականով, առաջին դեմքի պատմիչաձևով, գրոտեսկային-ֆանտաստիկ, ինտելեկտուալ-էսսեիստական, դոկումենտալ-հրապարակախոսական ոճերի կիրառությամբ: Փոփոխություններ է կրում նաև վեպի կառուցվածքը: Ժամանակային տարբեր շերտերի միաժամանակյա համադրումով, ի տարբերություն արտաքին նկարագրական տարածականության, վեպը ձեռք է բերում ներքին մեծ տարողություն:

Եթե ավագ սերնդի արձակագիրները ժամանակի անմիջական փորձով արտացոլում էին հեղափոխությամբ պայմանավորված վերսփոխումները կյանքում և մարդկային փոխհարաբերությունների մեջ, եթե միջին սերնդի գրողները՝ իմաստնացած պատերազմի դասերով՝ սկսեցին ալելի խոր քննել մարդու իրական ճակատագիրը, ապա նոր սերնդի

արձակադիրները՝ չհրաժարվելով զարգացման նախորդ փուլերում ձեռք բերած նվաճումներից, ձգտեցին ավելի լայն սլանով արժարժեկ մարդու պրոբլեմը:

Սովետահայ վիպասանների սերունդների միջև անանցանելի անջրպետներ չկան: Խոսքը միայն դերիշխող, ամենաէական առանձնահատկությունների մասին է, որոնք շատ հաճախ խաչաձևվում, ներթափանցում են իրար մեջ: Դա գեղարվեստական մի յուրահատուկ դիալեկտիկական փոխներգործություն է, առավել ևս, որ դրական յուրաքանչյուր սերնդի ներսում գոյություն ունի ներքին տարբերակում, և նրա յուրաքանչյուր տաղանդավոր ներկայացուցիչը՝ առաջնորդվելով սերնդի գեղարվեստական ընդհանուր ըմբռնումներով, գնում է ինքնաբացահայտման ու ինքնահաստատման:

Ինչպես համամիութենական, այնպես էլ հայ վիպագրության մեջ նկատելի է էթիկական պրոբլեմատիկայի որոշակի ուժեղացում: Դա, անկասկած, հասարակական կյանքի զարգացման ներկա փուլի ներգործման արդյունք է գրականության վրա:

Ինչ խոսք, որ սովետահայ վիպագրության զարգացումը սերտ առնչության մեջ է ոչ միայն արձակի մյուս ժանրերի՝ ակնարկի, պատմվածքի ու վիպակի, այլ նաև պոեզիայի հետ: Դժվար է գերազնահատել հատկապես Պարույր Սեակի «Մարդը ափի մեջ», «Նղիցի լույս» ստեղծագործությունների նշանակությունը: Վերջին շրջանի հայ արձակագրության ազդեցության ոլորտների ընդլայնման գործում անվիճելի է բանաստեղծներ Սիլվա Կապուտիկյանի «Քարավանները դեռ քայլում են» և «Խճանկար հոգու ու քարտեզի գույներից», Գևորգ էմինի «Յոթ հրդ Հայաստանի մասին» արձակ գրքերի նշանակությունը: Նույնի վկայությունն են նաև արձակագիրներ Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ», Կ. Սուրենյանի «Բնիկ որտեղացի» կերպերը:

Ժամանակակից սովետահայ վիպագրությունը մեղ ներկայանում է որպես սովետական գրականության գաղափարական միասնությամբ շաղախված թեմատիկ, դեղարվեստական ոճերի ու գեղագիտական հնչեղության բաղմալան ոլորտներ ունեցող մի ամբողջական համակարգ, որը ձգտում է ազդային վիպագրության ավանդույթները օրգանապես համադրել համամիութենական, սոցիալիստական երկրների և համաշխարհային ռեալիստական վիպագրության նվաճումներին:

Ժամանակակից կյանքի, ժամանակակից կոնֆլիկտների և մարդկային փոխհարաբերությունների գեղարվեստական բացահայտումը յուրաքանչյուր արվեստի գրականության ու նրա զարգացման ամեն մի որոշակի փուլի արժեքավորման հիմնական չափանիշն է: Խնդրի այդ գիտակցությամբ էլ (որն, ի դեպ, երբեք խորթ չի եղել հայ գրողներին) 60—70-ական թվականներին մեծ զարգացում ստացավ ժամանակակից կյանքը պատկերող վիպագրությունը: Թեմատիկ առումով իրենց գեղարվեստական արտացոլումը ստացան թե՛ դյուղաշխարհի կյանքը, թե՛ արդյունաբերական-շինարարական, թե՛ հայ մտավորականության, քաղաքային կյանքը: Վիպասանի համար այժմ գաղտնիք չէ, որ արդիականությունը առաջին հերթին գաղափարական-գեղագիտական պրոբլեմն է, գրողի արդիական դիրքորոշումն է կյանքի երևույթների, կոնֆլիկտների նկատմամբ, մարդու և մարդկային փոխհարաբերությունների ժամանակակից բացահայտումն է: Այդպիսի մոտեցման բացակայության դեպքում ամենաարդիական թեման իսկ կարող է տալավել: Եվ անկախ կոնկրետ վիպերի գեղարվեստական մակարդակից, ժամանակակից կյանքը պատկերող վիպերը ընդհանուր առմամբ այժմ դերժ են հին հայկացությամբ «արտադրական», «կոլտնտեսային» ստեղծագործությունների սահմանափակությունից:

Պատմական նշանակություն ունեցող իրողություն է, որ վերջին հերկու տասնամյակների ընթացքում Սովետական Հայաստանում ծավալվեց մեծ շինարարություն: Կառուցվեցին նոր քաղաքներ, բանավաններ, գործարաններ, հիդրոկայաններ, սովխոզներ, գործարկվեցին նոր հանքավայրեր, բարձրացան գիտության ու մշակույթի բազում նոր օջախներ, ավարտվեց հանրապետության ամենամեծ կառույցներից մեկը՝ Արփա Սեան ստորլեռնյա թունելի շինարարությունը: Երբեմնի հետամնաց գյուղատնտեսության երկիրը այժմ դարձել է դարգացած բազմաճյուղ արդյունաբերության, զարգացած գիտության ու մշակույթի երկիր: Անհերքելի ճշմարտություն է, որ կյանքի այս ընդգավառում են մեծապես կոփվում ոչ միայն ժողովրդի ներկան ու ապագան, այլև ժամանակակից մարդու անհատական ինքնահաստատման ամենաէական առանձնահատկությունները: Հասկանալի է, որ հարցադրումների այս համակցությունը չէր կարող դուրս մնալ վիպասանների տեսադաշտից, չէր կարող ստեղծագործական խթան չհանդիսանալ նրանց համար: Ժողովրդին տողորած շինարարական տարեր-

քը իր արտացոլումը գտավ Սերո Խանդադյանի «Քաջարան» (1965), Գարեգին Սևունցի «Պետական գաղտնիք» (1967), Ժիրայր Ավետիսյանի «Կապույտ արշուկ» (գիրք Ա, 1968), Անահիտ Սեկոյանի «Եթե Որոտանը խոսեր» (1970) և մի շարք այլ գրողների վեպերում:

Սերո Խանդադյանը ժամանակակից սովետահայ արձակի ինքնատիպ անուններից է: Գրականություն մտնելով Հայրենական պատերազմից անմիջապես հետո, նա հանդես եկավ «Մեր գնդի մարդիկ», «Հողը» վեպերով, պատմվածքների մի քանի ժողովածուներով: Վերջին տասնհինգամյակը նրա ստեղծագործության ամենաբեղմնավոր շրջանն է: Բավական է նշել, որ այդ շրջանում նա հանդես եկավ «Մխիթար Սպարապետ», «Քաջարան», «Մատյան եղևությանց», «Սևանի լուսաբացը», «Խոսե՛ք, Հայաստանի լեռներ» վեպերով, «Երեք տարի 291 օր» ռազմաճակատային օրագրությամբ:

«Քաջարանը», անկասկած, ժամանակակից կյանքը պատկերող վերջին շրջանի սովետահայ լավագույն վեպերից է: Վեպում պատկերվում է ետպատերազմյան ժամանակաշրջանում ծավալված Քաջարանի պղնձամուրճերգնալիկ կոմբինատի ու Քաջարան քաղաքի կառուցումը: Նախկին հետամնաց, քարքարոտ գյուղը, ուր գյուղացին կիսաքաղց կյանք էր վարում, զրկված կուլտուրական ամենատարրական պայմաններից, աստիճանաբար դառնում է մի հարմարավետ քաղաք, հանրապետության արդյունաբերության կարևոր կենտրոններից մեկը: Վեպի անժխտելի արժանիքն է, որ կոմբինատի և քաղաքի կառուցման նկարագրությունը սերտորեն ներհյուսված է կառուցող մարդկանց կյանքի հետ: Հեղինակի նպատակը կոմբինատի ու քաղաքի կառուցման պատմությունը, արտաքին նրկույթների, գործողությունների, տեխնիկական դժվարությունների նկարագրությունը. չէ, այլ այդ բոլորի անդրադարձը կառուցողների հոգեկան աշխարհի վրա: Կոմբինատի և քաղաքի բարձրացման հետ աճում են նաև մարդիկ, ձևավորվում է բանվորական կոլեկտիվը, աշխատողների նոր հոգեբանությունը:

Ելակետային ճիշտ դիրքորոշման համոզիչ գեղարվեստական իրագործմանը նպաստել է մարդկային իրական կերպարներ ստեղծելու հեղինակի անժխտելի տաղանդը: Խանդադյանի կերպարները վերացական, շինծու չեն, այլ ունեն ալգային և սոցիալական ամուր հենարաններ: Նրանք կարծես Քաջարանի քարեղեն աշխարհի հարազատ ձուլածոներն են, որոնք, սակայն, ունեն իրենց մարդկային հույզերն ու տառապանքները: Նույնիսկ երկրորդական հերոսները, որոնք մեծ դեր չունեն վեպի հիմնական կոնֆլիկտում, շնչում են անմիջականությամբ, իրենց ինքնու-

րույն համովմունքներն ու դործելակերպը ունեցող կենդանի կերպարներ են: Այդպիսիք են Արսենը, Աթադ աղին, որը շորս աղա է կորցրել պատերազմում, Շուշանը, Բաբկենը, Սերաֆիմ Պրուտովը, նրա կլինը՝ Ալդոտյան և շատ այլ կերպարներ: Այդպիսին է անմոռանալի Մուքայել ափոն՝ գյուղացիական խորամանկությամբ, իր փողասիրությամբ, չափավոր, ծիծաղելի, անտեղի քծնանքով, բայց նաև խոր մարդկայնությամբ, լավ ապրելու, շրջապատը, մարդկանց, հարազատներին երջանիկ տեսնելու ձգտումով: Կենսախնդրություն է հորդում նրանից. ոչինչ որ նրա բնավորության մեջ տեղ-տեղ բացասական երանդներ են դրսևորվում, չէ՞ որ մինչև երեկ նա անծանոթ է եղել նույնիսկ էլեկտրական լույսին, երբեք դրեթե կուշտ չի եղել...

Վեպի հիմնական կոնֆլիկտը թեև, ինչպես ասվեց, նեղ արտադրական չէ, բայց լիապես բացահայտվում է բուն շինարարության ընթացքում: Այդ առումով շինարարությունը ոչ թե ֆոն է, այլ այն իրական միջավայրը, առանց որի վիպական կոնֆլիկտը կոտառապեր անխուսափելի վերացականությամբ:

Վիպական հիմնական կոնֆլիկտի երկու գլխավոր բեկոները Գեորգի Փոլադյանն ու Բագրատ Ադամյանն են: Փոլադյանը պաշտոնի համն առած, լայն կապեր ունեցող անձնավորություն է, որը թեև մասնագիտական կրթություն չունի և լեռնագործությունից ոչինչ չի հասկանում, բայց նշանակված է կառուցվող հսկա կոմբինատի գերեկտոր: Խնդիրը միայն այն չէ, որ որպես միլիցիայի վարչության նախկին պետ՝ նա ռեպրեսիաների է ենթարկել կատարելապես անմեղ մարդկանց, այլ նաև այն, որ ղեկավարման այդ արատավոր մեթոդները կիրառում է նաև կոմբինատի շինարարության մեջ: Իրեն շրջապատելով Ցական Ցականյանի տիպի պոռտաբույծ, բարոյապես սնանկ մարդկանցով, Փոլադյանը կատարյալ պատուհաս է դառնում ազնիվ մարդկանց համար:

Ադամյանը ուրիշ խառնվածքի տեր մարդ է, ենթարկվել է անհիմն ճնշումների, բայց երբեք քիչնոտ հայացքով չի նայել հայրենիքին, ժողովրդին, մարդկանց: Որպես մասնագետ լեռնագործ, իմանալով հանդերձ, որ կոմբինատի կառուցումից հետո Փոլադյանն իրեն հեռացնելու է, իր ամբողջ էությանմբ նվիրվում է գործին: Ադամյանը երբեք կեցվածք չի ընդունում, բայց ինչ-որ հերոսություն, առնականություն, հաստատակամություն, խոր մարդկայնություն է լուսարձակում շրջապատին, ջերմացնում է մարդկանց, և շինարարները խորապես սիրում, հավատում են նրան:

Իրականության, մարդկանց, երկրի հանդեպ Փոլադյանի ու Ադամ-
յանի հակադիր դիրքորոշումներն էլ ձևավորում են վիպական կոնֆլիկտի
հասարակական-քաղաքական խոր բովանդակությունը: Իրար են բախ-
վում սոցիալիստական համակեցության, մարդու ու մարդկայինի իսկու-
կան արժեքավորման և լենինյան սկզբունքների խախտման տարիներին
իշխող խեղաթյուրումների, վարչարարական կամայականության երկու
զաղափարախոսություն ու դիրքորոշում: Պրոբլեմի խոր բացահայտու-
մով հեղինակը ցույց է տալիս, որ սոցիալիստական համակեցության
սկզբունքների խախտումները ճակատագրականորեն չեն ազդում կյանքի
առաջընթացի վրա, քանի որ հասարակարգը իր հիմքով ամուր է, ժո-
ղովուրդը աներեր է սոցիալիստական հայրենասիրությանը (այնուա-
մենայնիվ կառուցվում է և՛ կոմբինատը, և՛ քաղաքը), բայց դրանք
մարդկային հոգիներ են խորտակում: Եվ այդ իմաստով ղեկավարման
վարչարարական մեթոդը բացասաբար է ազդում կյանքի բոլոր բնագա-
վառների վրա, ինչ-որ շափով կասեցնում, դժվարացնում է ղարգայումը,
երկփեղկում, աղքատացնում է մարդուն:

«Քաջարանը» գրված է վարպետ գրողի: Հեղինակը կարողացել է
բացահայտել մարդկանց դրամատիկական խոր ապրումները: Վիպական
հետադարձ հայացքով հեղինակը հերոսների ներկա ժամանակը, որ
ընդգրկում է ընդամենը մի քանի տարի, հմտորեն համադրում է նրանց
անցյալին, դրանով ընդլայնելով թե՛ վիպական ժամանակի, թե՛ ներքին
տարածության ընդգրկման ոլորտները:

«Սևանի լուսաբացը» (1974) վեպում Ս. Խանզադյանի հետաքրքրու-
թյունների կենտրոնում հանրապետության մի այլ խոշոր կառույցի՝
Արփա-Սևան ստորգետնյա ջրատարի ու նրա շինարարների կյանքն է:
Ի տարբերություն «Քաջարանի», «Սևանի լուսաբացը» վեպում հեղինա-
կին չի հաջողվել պատումը օժտել կառույցի կոնկրետ հանգամանքնե-
րից բխող մի խոշոր, էական պրոբլեմով: Վեպում առկա են մի քանի
կերպարների ուրվագծեր (Գեորգ Դալյան, Հայկ Բեգումյան), կան Սևանի
ու ջրատարի, մարդկային իսկական փոխհարաբերությունների հե-
տաքրքիր տեսարաններ, բայց այդ բոլորը գեղարվեստորեն չի համա-
ձուլված: Արփա-Սևան կառույցը ավելի շատ ֆոն է, քան բուն միջա-
վայր, բուն հանգամանքների աղբյուր, որոնք պետք է պայմանավորեն
հերոսների փոխհարաբերությունները: Դրական քննադատությունը ա-
սաց ճշմարտությունը: Եվ հենց ինքը՝ գրողը, մի հարցադրույցի ժա-
մանակ արիթմյուն ունեցավ ընդունելու, որ «Քաջարանում» ինքը աշ-
խատել է սոցիալական պրոբլեմ առաջադրել, «մի բան, որ «Սևանի լու-

սաբացը» վնասում չկա»։ «Որոշ կերպարներ, վիպական դեպքեր չստաց-վեցին այնպես, ինչպես հարկն է, իսկ ընդհանրության մեջ վնասը չստաց-վեց (թեև իսկ ես գտնում եմ, որ այնտեղ հաջող մասեր կան), որովհետև ասելիքս «Քաջարանում» ավարտել էի...»¹։

Արփա-Սևան կառույցի թեման շոշափվում է նաև Ժիրայր Ավետիս-յանի «Կապույտ արյուն» վեպում։ Թեման դարձյալ դեղարվեստորեն չի հաղթահարված։ Վիպական հիմնական կոնֆլիկտի բացակայության պատճառով վեպը ծանրաբեռնված է կենցաղային, ընտանեկան, ար-տադրական հակասությունների նկարագրություններով։ Պորբեմի բա-ցակայությունը հեղինակը ձգտում է փոխհատուցել մարդկային փոխ-հարաբերությունների, շինարարական տարբեր տեղամասերի համա-պարփակ ընդգրկմամբ։ Գործող անձանց առատությունից, կյանքի տարածական ընդգրկումից տուժում է նաև վիպի գրեթե միակ փոքրի-շատե հետաքրքիր՝ Մովակ Արամյանի, կերպարը։

Թեմատիկայի վերահիշյալ ուղորտում որոշ չափով առանձնանում է Անահիտ Սեկոյանի «Եթե Որոտանը խոսեր» վեպը։ Ա. Սեկոյանի ստեղ-ծագործության նյութը հանրապետության մի այլ կարևոր կառույցի՝ Տաթևգէսի շինարարությունն է։

Վեպի հիմնական պրոբլեմը մեծ կառույցի, աշխատավորական առողջ կոլեկտիվի պայմաններում մարդու դաստիարակման ու վերա-դաստիարակման և առավել լայն՝ մարդուն հավատալու, մարդու ար-ժեքավորման պրոբլեմն է։ Դա վերաբերում է ոչ միայն Մազին, այլ նաև Բակուրին, Մանեին և առհասարակ բանվորական կոլեկտիվին։ Հովսեփ Անանյանը, որը հանցագործ աշխարհում հայտնի է Մազ մականունով, հերթական կալանքից ազատվելուց հետո շինարարություն է գալիս ոչ թե նոր կյանք սկսելու վճռականությամբ, այլ ժամանակավորապես իր հեռքերը կորցնելու, մինչև մի նոր հանցագործության մտորումը ո-րոշ չափով հանգստանալու մտադրությամբ։ Բայց Գազասի, Բակուրի, Խաչատուրի, Մանեի, բանվորական կոլեկտիվի մարդկային վերաբեր-մունքն ու վստահությունը հետզհետե խորացնում են նրա հոգեկա-նեղվածքը։ Նրա մեջ սկսում է պայքարել երկու մարդ. Հովսեփ Անան-յանի՝ մարդու մեջ ի սկզբանե գոյություն ունեցող մարդկայինը սկսում է պայքարել նրա երկրորդ՝ էություն՝ իր մեջ անօրինականորեն բուն դրած Մազի դեմ, և աստիճանաբար հաղթում է առաջինը, մարդու մեջ մարդ-կայինը։

¹ «Գրական թերթ», 1976, № 41.

Չի կարելի ասել, որ Ա. Սեկոյանի «Եթե Որոտանը խոսեր» վեպը դերժ է թևուրթյուններից, նկարագրականությունը այստեղ ևս ղգալ է տալիս իրեն. աշխատանքի ընթացքում մարդու վերագաստիարակման պրոբլեմը երբեմն գրեթե լրիվ անջատվում է վիպական ընդհանուր հյուսվածքից, և հեղինակը ստիպված է լինում վեպի առանձին գլուխները օժտել այսպես ասած «տեղական» կոնֆլիկտներով, որոնք և հեշտությամբ լուծվում են հենց տվյալ գլխի ներսում: Դրանով, ըստ երևույթին, պիտի բացատրել նաև վեպի բավականաչափ «երջանիկ ավարտը»: Կան նաև այլ թերություններ, ինչպես, օրինակ, սպառողական հոգեբանության պլակատային, գեղարվեստորեն չկոնկրետացված քննադատությունը, բայց և այնպես, որպես արդիական թեմատիկայի փորձ, Ա. Սեկոյանի վեպը, անկասկած, դրական երևույթ է:

Արդիականության գեղարվեստական արտացոլման մյուս ոլորտը գյուղաշխարհն է:

Խաչիկ Հրաչյանի «Ուրցի Մարան» (1961), Քրիստափոր Թափալցյանի «Հայրենաշեն» (գիրք Ա, 1963, գիրք Բ, 1973), Լեոնիդ Հուրունցի «Աղմկում է Որոտանը» (1965), Անահիտ Սահինյանի «Կարոտ» (1974), Մուշեղ Գալշոյանի «Բովտուն» (1974) վեպերը բավականաչափ հստակ պատկերացում են տալիս սովետահայ վիպագրության այդ թեմատիկ ճյուղի մասին:

Քրիստափոր Թափալցյանի «Հայրենաշեն» վեպը սյուժեի բաղմապլան զարգացումով մտահղացվել է որպես ետպատերազմյան սովետահայ գյուղի ընդարձակ, կյանքի համապատկերային ընդգրկում ունեցող ստեղծագործություն: Վեպի կոնցեպցիան բավականին տարողունակ է. իսկապես մարդ կոչվելու իրավունք ունի միայն այն մարդը, որ իր աշխատանքով բարիքներ է ստեղծում, ծառայում է երկրին, ժողովրդին, ով ապրում է հասարակության շահերով. այն հարաբերություններն են միայն մարդկային, որոնց ելակետը, նպատակը մարդու աղնվացումն ու բարձրացումն է: Կուսակցական կադրային աշխատող, փառավոր անցյալ ունեցող կոմունիստ Աղասի Տարոնյանին հանձնարարում են անմարդաբանակ դնելու, քարքարոտ հողատարածություններում Հայրենաշեն սովխոզի կառուցումը: Իր մեծ կենսափորձով, մարդկանց մոտենալու, նրանց նկատմամբ ցուցաբերած իր խոր հարգանքով Տարոնյանին հաջողվում է ստեղծագործական մթնոլորտ ստեղծել, մարդկանց համակել աշխատանքային պաթոսով: Հեղինակին հաջողվել է բացահայտել Տարոնյանի գլխավորությամբ աշխատող մարդկանց աշխատանքային տարերքը: Մարդկային-աշխատանքային այդ փոխհա-

րաբերություններում է, որ Տարոնյանի փառալուր անցալի մասին հաղորդվող տեղեկությունները իրենց կոնկրետ ու համովի գեղարվեստական մարմնավորումն են ստանում, և ընթերցողն սկսում է հավատալ, հետեւել նրան: Աղասի Տարոնյանի կերպարը, անկասկած, սովետահայ վիպագրության մեջ կոմունիստի լավագույն կերպարներից է:

Գծախատաբար «Հայրենաշեն» վեպը ևս դերծ չէ լուրջ, էական թերություններից: Իրականության համապատկերային ընդգրկման միտումը բացասաբար է ազդել վեպի վրա: Նրկորդ գիրքը գեղարվեստական որևէ լուրջ արժանիքով չի հարստացնում վեպը: Տարոնյանի մահը վեպի առաջին գրքի վերջում (նա պառկում է հանգստանալու իր ծաղկեցրած բնության գրկում և այլևս չի վեր կենում...) խորհրդանշական է. և՛ կյանքն էր իմաստալից ու դեղեցիկ, և՛ մահը... Վեպի երկրորդ գրքում նրա թողած կտակի անվերջ հիշատակումը, նրա գերելմանը ուխտադնացության վայր դարձնելը ինչ-որ սրբային լուսապսակով են օժտում նրա հիշատակը, կեղծ շեշտ են հաղորդում կերպարին:

Լեոնիդ Հուբունցի «Աղմկում է Ռոտտանը» վեպը գրված է առաջին դեմքով: Հեղինակը ոչ միայն չի թաքցնում իր հս-ը, այլև, հակառակը, շեշտում է կենսագրական տվյալներով, զրոզի իր ըմբռնումներով, վեպի մասին Ստենդալի հայտնի ասույթի մեջբերումով, դրականության ճշմարտացիության մասին Չեխովի, Գորկու խոսքերի հիշատակումով: Հեղինակի միտումը ողջունելի է, կյանքի ճշմարտության բացահայտումը ենթադրում է նաև թերությունների բացահայտում ու խարաղանում: Եվ խարաղանում է, խարաղանում ոչ միայն հրապարակախոսական պաթոսով, այլ նաև ուղղակի հրապարակախոսական միջոցներով: Հեղինակի հրկարածգլած դատողությունները թթի ու թթենու օդուկարության մասին, նրա խոսքը շրջկոմի քարտուղար Գալույանի ու նրա նման բյուրոկրատների դեկավարման արատավոր մեթոդների դեմ և բաղմամբիվ հրապարակախոսական այլ շեղումների գուցե ճարտասանության առումով հաջող են, բայց չեն մեղմում վեպի հյուսվածքին՝ վնասում են վեպին:

Գերմանացի քննադատ Լ. Պլավիուսի հետ ունեցած հարցազրույցի ընթացքում հիշեցնելով, որ լուրջ դրականության հերոսները հակասական, ուժեղ և ներքնապես հարուստ անհատականություններ են, Զինգիդ Այթմատովը այն կարծիքն է հայտնում, որ հերոսի պատկերման ամենահասուն եղանակը երրորդ դեմքով նկարագրելու մեթոդն է. «Երբ հերոսին պատկերում են առաջին դեմքով, հնարավորությունները սահ-

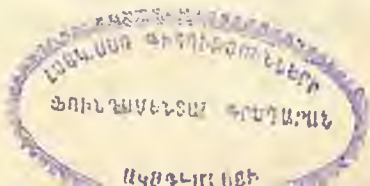
մանաւիակվում են»²,—նշում է նա: Ընդհանրացումն, անկասկած, բա-
վական կարուկ է, բայց իր մեջ պարունակում է որոշակի ճշմարտութուն:
Լ. Հուրունցի կիրառած պատմեկաձևը, դրա հրապարակախոսական ու-
ժեղ լինումը խանգարում է ներթափանցելու հերոսների ներաշխարհը,
բացահայտելու նրանց ապրումները, հոգեկան հարստությունը:

Անահիտ Սահինյանը իր «Կարոտ» վեպով փորձում է դեղարվես-
տականորեն ընդհանրացնել սովետահայ գյուղի անցած ուղին կոլեկ-
տիվ տնտեսությունների շինարարության առաջին տարիներից մինչև
հիսնական թվականների վերջերը: Գրողի մտահղացումը միանգամայն
օրինաչափ է նախ այն պատճառով, որ բացի նախի Զարյանի «Հացա-
վան» վեպից, սովետահայ վիպագրությունը լրջորեն չի անդրադարձել
սոցիալիստական վերափոխումների շրջանի գյուղին, և երկրորդ՝ այն
պատճառով, որ ուսանելի է ժամանակակից հայացքով ու տեսանկյունով,
մեր ժամանակակից նվաճումների բարձունքից նայել դրամատիկա-
կան իրադարձություններով և ճակատագրերով լի այդ շրջանին:

Հեղինակի ուշադրության կենտրոնում Սուրենի ու Մարոյի կերպար-
ներն են: Երկուսն էլ ապրել են դժվար կյանքով: Վեպի առաջին մասում
գծագրվում է Սուրենի ողբերգական կյանքի ընթացքը: Մի սովորական
աղքատ գյուղ: Սուրենը կուսբջիջ քարտուղարն է, ապա՝ նոր կազմա-
կերպվող կոլտնտեսության նախագահը, որոշ ժամանակ անց՝ շրջա-
նային թերթի խմբագիր. անհեթեթ մեղադրանքով ձերբակալվում և
աքսորվում է: Աքսորից պատերազմ, կւվում է քաջաբար, բայց ընկնում
է գերի: Ֆրանսիա, փախուստ, պարտիզանական պայքար, պարզեա-
րում: Պատերազմից հետո վերադարձ երկիր, կրկին արքոր: Հիսնական
թվականների կեսերին ազատվում է, բայց կյանքը անդառնալիորեն
անցել է... Վեպի երկրորդ մասում հետադարձ հայացքով վերականգն-
վում են այդ նույն տարիների ընթացքում Մարոյի ապրած կյանքի
դրվագները, որոնք մարդկայնորեն ոչ պակաս ողբերգական են. Մարոյի
կյանքն էլ չի ստացվել:

Հեղինակն այդ բոլորը ձգտում է բացատրել 30-ական թվականների
դրամատիկ փոխհարաբերություններով, սոցիալիստական օրինակա-
նության կոպիտ խախտումների ժամանակաշրջանի դորժոններով:
Սուրենն այդ ժամանակաշրջանի ծնունդ է, հասարակական տվյալ մթնո-
լորտի ստեղծողներից մեկը և միաժամանակ դրա զոհը: Հենց այդ
պատճառով հեղինակը ոչ միայն չի սքողում նրա թերությունները, այլև

² «Новый мир», 1977, №12.



առաջ է քաշում նաև նրա պատասխանատվության և առհասարակ մարդու պատասխանատվության պրոբլեմը։ Սուրենին իր ամբողջ էությունը նվիրված է կուսակցությանը, լի է նոր կյանք կերտելու պատրաստակամությամբ, բայց ըստ էության չի ըմբռնում, հասու չէ այդ նոր կյանքի բուն էությունը։ Ծիշտ է, նա դեմոնական բավարարություն չի ստանում կիրառվող ռեպրեսիաներից, ինչպես Խաչիկը, բայց և այնպես կատարյալ հնազանդություն է պահանջում բոլորից, այդ թվում նաև իր կուսակցական ընկերներից՝ Գաբրիելից ու Աղվանից։ Մեկին զրկում է մի բանից, մյուսին՝ մի այլ բանից, անձնական հաշիվներից ելնելով պաշտոնավորումներ ու նշանակումներ կատարում, հաճույքով լսում իր անձի գովերգումը, ընդունում քծնանքը... Հեղինակը վարպետությամբ ստեղծում է համատարած կասկածամտության այն մթնոլորտը, որից, ի վերջո, հավասարապես տուժում են բոլորը. թե՛ այդ մթնոլորտի ստեղծողները, թե՛ անմիջական զոհերը։ Ան. Սահինյանը առաջ է քաշում մարդու անձնական պատասխանատվության, նրա ըմբռնումների, արդյունքների, գործելակերպի մարքության հարցը։ Սոցիալիստական հասարակարգի մարդասիրական բուն էությունը ենթադրում է նրա կառուցողների մարդկային բարձրագույն արժանիքներ, ձերբազատում մարդկային արատներից՝ կարիերիզմից, էգոիզմից, շահամոլությունից, փառասիրությունից, կեղծիքից... Ա. Սահինյանի «Կարոտի» մասին գրախոսականում Ս. Աղաբաբյանը բարոյական մաքսիմալիզմ է նկատում հեղինակի կոնցեպցիայում, որից նրա դեմոկրատիայամբ, հեղինակը «Սուրենի էության մեջ նշմարելով մարդկային այն «հատիկը», որը ուրիշ, ավելի խաղաղ հանգամանքներում կարող էր զարգանալ այլ ուղղությամբ»³, անցում է կատարում ներման դիրքերը։

Ըստ էության բարոյական մաքսիմալիզմի այդ դիրքորոշումն էլ ինչ-որ չափով խանգարել է հեղինակին ավելի խոր թափանցելու սոցիալ-գասակարգային փոխհարաբերությունների մեջ։ Ա. Սահինյանը նկարագրվող դեպքերին նայում է 35—40 տարվա հեռավորությունից, ուստի սպասելի էր գեղարվեստական առավել մեծ խորություն ու ընդհանրացում։ Որպես գեղարվեստական թիրուխյուն անհրաժեշտ է նշել, որ վերցնելով չափազանց մեծ ժամանակաշրջան և ըստ ամենայնի չկարողանալով շոշափվող բոլոր հարցերը լուծել գեղարվեստական պլաստիկ պատկերներով, հեղինակը հաճախ դիմում է պրոբլեմների ներկայացման և լուծման ռեպրոտաժային-ցուցադրական ձևին։

3 «Գրական թերթ», 1976, № 2։

Գյուղաշխարհը պատկերող նախասովետական շրջանի հայ դասական վիպագրությունը մարդու ու աշխարհի փոխհարաբերությունը հիմնականում լուծում էր հողի մասնավոր սեփականությունից բխող կոնֆլիկտային իրադրությունների սահմաններում: Ժիշտ է, մտատանջության բուն առարկան հայ գյուղացին էր, բայց սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ հարաբերությունները զրողին ստիպում էին ուշադրությունը կենտրոնացնել ոչ թե նրա մարդկային ներքին ապրումների, հոգեկան գեղեցկությունների բացահայտման, այլ նրա սոցիալական իրավիճակի վրա: Տվյալ մոտեցումը առաջինը հաղթահարեց պոեզիան, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը, ապա նաև արձակը՝ Համաստեղը, Բակունցը, Հակոբ Մնձուրին: Ակսել Բակունցի ավանդույթների շարունակումը, թեև զիջվար, բայց աստիճանաբար ճանապարհ էր բացում իր համար: Այդ ավանդույթների տարբեր արտահայտությունները՝ գյուղաշխարհի ու նրա մարդկանց գեղեցկությունների, աշխատանքի հոգեկան ու բարոյական բավարարության բացահայտման դրսևորումները առկա են Ս. Խան-զադյանի «Հողը» վեպում, Խ. Հրաչյանի Ուրցի Մարանի կերպարում, Հր. Մախկոսյանի պատմվածքներում ու վիպակներում:

Վերոհիշյալ առումով ժամանակակից սովետահայ վիպագրության հաջող գործերից մեկը Մուշեղ Գալշոյանի «Բովտուն» վեպն է: Հին գյուղը մնալու է ջրի տակ և մարդիկ բարձրացել են վեր, նոր կազմավորվող Հակինթ սովխոլը: Վեպում նկարագրվում է Սարուխյանի բրիգադի մարդկանց աշխատանքը, որի շնորհիվ քարքարոտ անապատը աստիճանաբար վերածվում է Բովտուն ծաղկուն աչքու: Վեպը չունի որոշակիորեն ծավալվող, աճում և լուծում ստացող արտաքին կոնֆլիկտ: Վեպում նկարագրվող դեպքերը ընթանում են մերթ Արմայի, մերթ Զանանի, մերթ Բաղրատի, Սանթրոյի, Նալիկի և մյուս հերոսների գործողությունների, ապրումների, հուշերի, ներքին մենախոսությունների հունով: Բայց այդ բոլորը այնպես է տրված, իրար շաղկապված, որ զրանց միացումարով ստեղծվում է քարքարոտ անապատը նվաճող մարդկանց ոչ միայն ներքին ապրումների ու ըմբռնումների, այլև զրանց միջոցով ու բեկումով՝ կյանքի ամբողջական պատկերը:

Քարքարոտ անապատը նվաճելու, այն ծաղկուն աչքստանի վերածելու ընթացքում վեպում իրար են բախվում ոչ այնքան մարդն ու բնությունը, որքան մարդկային երկու տարբեր աշխարհընկալում՝ աշխատանքը որպես մարդկային գեղեցկության, վեհ ինքնահաստատման ըմբռնումն ու դիրքորոշումը և կյանքը լոկ սպառողական-օգտապաշ-

տական տեսանկյունով խմաստավորող կողմնորոշումը: Արտաքին կոնֆլիկտ շունեցող վեպը աստիճանաբար օժտվում է մեծ բովանդակությամբ: Մարդն այժմ ի վիճակի է իրեն ենթարկել, իրեն ծառայեցնել նույնիսկ քարքարոտ անապատը, դա դժվար, մարդկային մեծ լարում, աննկուն կամք ու հետևողականություն պահանջող գործ է, բայց հնարավոր է իրադրծել և ի վերջո իրադրծվում է: Անհամեմատ դժվար է երկրորդը, մարդու մեջ նիրհող, մարդու մեջ գոյացող սպառողական հոգեբանության հաղթահարումը:

Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Արման, մարդկային նոր հարաբերությունների ծնունդն ու ջատագովն է: Կուտակելու մոլուցքը, սպառողական հոգեբանությունը միանգամայն խորթ են նրա բնավորությանը: Նրան չի բավարարում սոսկ «Հացի խնդրով» ասլրելը, նա ունի գեղեցկի ղգացում, մարդկային ներքին հարստություն:

Աղատ ժամերին նա գուռ է պատրաստում: Ծիշտ է, շատերը ծաղրում են, նրան չի հասկանում նույնիսկ հարապատ եղբայրը՝ Միրաբը, բայց թվում է, թե հայրը շնջում է.

«... Եթե գուռը կամ նման բաներ ավելորդ լինեին, մարդը քարանձավից դուրս չէր գա: Այն օրը, երբ մարդկանց բոլոր մկաններն ու բիջները կաշխատեն միայն հացի պահանջով, այդ օրից մարդիկ կդառնան քարանձավաբնակներ, թեկուզ՝ երկնաքերների բնակիչներ, միևնույն է՝ նրանք արդեն քարանձավաբնակներ են: Իսկ Միրաբի հետ աշխատիք քիչ վիճել⁴:

Իր կյանքի դժվար բույներին նա հիշում է պատերազմում զոհված հորը, մտաբերում ռազմաճակատից ուղարկած նրա նամակները, դրսևումները, և հաճախ հայր ու որդի պուլց են վարում իրար հետ: Արման մտաբերում է հոր նամակի այն խոսքերը, որ 41-ին, երբ առաջին անգամ կովի մեջ է մտնում, ստիպված են լինում նահանջել, բայց նա իրեն պարտված չի համարել, որովհետև հենց այդ օրը սպանել է իր ամենամեծ թշնամուն՝ իր մեջ եղած վախը... Հոր և որդու երկխոսության դեղարվեստական այս իրոք համոզիչ ու հուզիչ հնարանքով, որը հաճախ վեր է ածվում Արմայի ներքին երկխոսության, հայրը որդուն հուշում ու ներշնչում է, որ ամեն մարդ ունի իր մեջ նստած ներքին թշնամի, և այն մարդն է անպարտելի, ով ընդունակ է ամեն օր հաղթելու իր ներքին թշնամուն: Լինում է մի պահ, երբ թվում է, թե Արման կարող է ենթարկվել, նրան սովորողի առաքող են նշանակում. գյուղատնտես Բա-

4 Մ. Գալսյան, Բովտուն, Երևան, 1974, էջ 67:

դալյանը փորձում է նրան ներգրավել իր ցանցը, բայց Արման չի պարտավում: Պատեհադմի ժամանակ մարդու մեջ նստած թշնամին վխտն է, թուլամորթությունը, որը կարող է ծանրագույն հանցագործության՝ դավաճանության հասցնել: Այժմ մարդու զխավոր թշնամին սպառողական մոլուցքն է՝ նյութին գերի գառնալը:

Վեպում հայր ու որդի՝ Երեմյա ու Վարոսը, այդ մոլուցքի զոհերն են: Թեև աշխատում են և աշխատում են ոչ վատ, բայց բավարարություն չեն ստանում աշխատանքից, անվերջ մտածում են սեփական ավտոմեքենա ունենալու մասին, ըստ որում ոչ միայն թուլատրելի, այլև զարտուղի միջոցներով: Հեղինակը ցույց է տալիս, որ նյութական բարեկեցության անշեղ աճը որոշ մարդկանց մոտ ուղիղ համեմեմական չէ նրանց հոգեկան հարստությանը: Թե՛ Երեմյա, թե՛ երիտասարդ Վարոսը հոգեպես աղքատ են, նրանց հետաքրքրությունների ոլորտը խիստ սահմանափակ է՝ աշխատանք-շահ, տնամերձ-շահ:

Վեպի հետաքրքիր հերոսներից է նաև Սանթրոն: Նա ապրում է երկու ժամանակներով՝ ներկայով և անցյալով: Անցյալի ապրումները չեն թուլացնում նրա կորովը, ընդհակառակը, նրան ներշնչում են ողջ էության մը նվիրվել ներկային: Նա վրդովմունքով մերժում է «որտեղ հաց, էնտեղ կաց» սպառողական փիլիսոփայությունը:

Կերպար կերտելու հեղինակի կարողությունը անվիճելի է: Բագրատը, Արտուշը, Զանանը ևս կենդանի, իրենց ինքնուրույն բնավորություններն ունեցող հերոսներ են: Դրան նպաստել է, անկասկած, նաև այն, որ գրեթե բոլոր հերոսները ինքնաբացահայտվում են իրենց ներքին ապրումներով, որոնք ընդլայնում են պատումի ծավալները, հնարավորություն ընձեռում զոգակցելու վիսակաճ տարբեր ժամանակներ, հեղինակային տարբեր դիտակետեր:

2

60-ական թվականներից սովետահայ արձակում (առավելապես նոր սերնդի արձակագիրների ստեղծագործության մեջ) արտահայտվեցին տատանումներ ընդգրկման և մարմնավորման էպիկական օրինաչափություններից: Ուշագրությունը կենտրոնացնելով հերոսների ներքին ապրումների բացահայտման վրա, կամա թե ակամա հեղինակները անհրաժեշտ խորությամբ չեն անդրադառնում այն կոնկրետ հանգամանքներին, որոնց պայմաններում ապրում, մտածում ու գործում էին իրենց հերոս-

ներքո: Արդյունքը հերոսի ու միջավայրի խղումն էր, հերոսի ներանձնացումը, պրոբլեմի անլիարժեք գեղարվեստական լուծումը:

Ռվում է, թե ամեն ինչ կա՞նք՝ գեղարվեստական կարևոր հարցադրում, և՛ հերոսների հոգեկան աշխարհի ներթափանցման կարողություն. և՛ վիպերու ժամանակակից միջոցների խմացություն, սակայն ստեղծագործությունն, այդուամենայնիվ, լիարժեք չէ, որովհետև խախտված են հերոսի, միջավայրի և կոնկրետ իրադարձությունների փոխադասանավորվածության էպիկական օրինաչափությունները: Խուսափելով նկարագրականությունից, վեպը բեռնաթափելով ավելորդություններից, կոնֆլիկտային արտաքին բախումները ձգտելով փոխարինել ներքինով, նոր սերնդի արձակագիրներից ոմանք հակում դրսևորեցին թերազնահատեղու ուսուխոսական հանգստանքների կարևորությունը: Հերոսի և իրականության բազմալար փոխկապակցությունների անտեսումը հերոսին վերապահում է սոսկ հեղինակային խոստ-փողի, շախմատային սլայմանական ֆիգուրի դեր, որի միջոցով հեղինակը նախապես մտահղացված խնդիրներ է լուծում: Վերոհիշյալ մոտեցումը ի վերջո ցուցադրում է նաև հերոսի ներաշխարհի հեղինակային զննումների ինքնանպատակ բնույթը: Եվ լույս աշխարհ են գալիս «Բարդ կառուցվածք», «Հերոսների ներքին խոսք», «զուգորդական մտածողություն» ունեցող վեպեր, որոնք սակայն գեղարվեստական արժեքներ չեն դառնում, մնում են սոսկ իբրև զրական փորձարարություններ:

Այս բոլորն, ըստ երևույթին, ինչ-որ չափով անխուսափելի էր, քանի որ, ինչպես ասվեց, գեռես 50-ական թվականների վերջերից հայ վիպագրության մեջ հրամայական պահանջ զգացվեց ավելի մեծ ուշադրություն մեջ դնել մարդու ներքին աշխարհը, հաղթահարել վեպի նկարագրականությունը: Վեպի այս թերությունները զգում էին ոչ միայն արձակագիրների նոր սերնդի, այլ նաև միջին սերնդի գրողներից շատերը: Դեռես 50-ական թվականներին երբեմն լույս աշխարհ էին գալիս նաև «նոր ոճի» վեպեր (Ստ. Ալաջաջյանի «Անապատում» և «Պարտություն», Խ. Դաշտենցի «Խոզեղան»): Նորացման միտումը ավելի հստակ դրսևորվեց 60-ական թվականներին:

Այդ թվականների լավագույն գործերից է Սերո Խանդավյանի «Մատչան Եղեղությանց» (1966) վեպը: Վեպը գրված է առաջին դեմքով և թեև ընդգրկված ու նկարագրված բոլոր դեպքերին մասնակցել է ճեղ Ալան բիժան, որն ուղեկցում է հեղինակին, բայց հեղինակը չի ծածկում իրեսը, այն վարպետորեն զուգակցում է հերոսների խոսքի հետ: Վեպի վերջին էջում, գնահատելով Ալան բիժայի դերը վեպի հյուսվածքում,

հեղինակը նրան անվանում է «իմ Վերդիլիտսը»: Եվ իսկապես, իր հոգևորով, մարդկային ողբերգությամբ շաղախված, բայց երբեք չհարացած Ավան բիձան մի յուրահատուկ դեր է կատարում վեպում: Լեռնաքաղաքի հինգ փողոցներում հեղինակին ուղիկցող Ավանը ժողովրդի կենդանի խիղճն է, վեպում նկարագրվող հասարակական-քաղաքական ու կենցաղային-առօրեական դեպքերի մեկնաբանը:

«Մտտյան եղելությանց» վեպի կառուցվածքը հետաքրքիր է. դա առանձին քրոնիկների, առանձին ակնարկ-դիմաստվերների մի խճանք-կար է, որոնց ամբողջությունից ձևավորվում է վեպի գաղափարական ու գեղարվեստական հարստությունը: Յուրաքանչյուր ակնարկ-դիմաստվեր, անկախ իր հարաբերական ինքնուրույնությունից ու կյանքի մի հատվածի ընդգրկման ամբողջականությունից, հիմնականում լուսարձակում է մի հերոսի կյանքը: Դրանց օգնությամբ ձևավորվում է լեռնային քաղաքի ամբողջական կյանքի պատկերը՝ իր տնտեսական, սոցիալական, բարոյական, կենցաղային հարաբերությունների անդրադարձումներով:

Ավան բիձան ու հեղինակը չեն թաքցնում իրենց վերաբերմունքը, իրենց համակրանքն ու հակակրանքը: Վեպի մի շարք հերոսներ՝ Հիմնարկ Ղևոնդ, Պապուշ Ածառը, Փափախ Ավազը բացասական տիպեր են: Վերաբերմունքը նրանց նկատմամբ շեշտվում է նաև այն փոթ՝ ավելորդ անուններով, որոնցով ժողովուրդը մկրտել է նրանց: Փափախ Ավազը «վաստակաշատ» ուտող է, տասը տարում տասներկու պահաստ ու խանութ է համասն արել ու դատարկել և միշտ մնացել է անպատիժ, ազատվել «համաձայն իր դիմումի»: Դե ինչպե՞ս պատժեն, ո՞վ պատժի, շրջանի դատախազ եղբայրը... Խառնակ, դժվար տարիներին Հիմնարկ Ղևոնդ աչքի է ընկել մի այլ «վաստակով». կեղծ ամբաստանություններով իր մի շարք համաքաղաքացիների աքսորման ու մահվան պատճառ է դարձել: Ի հակակշիռ այս և այլ բացասական տիպերի, հեղինակը ջերմությամբ է վերաբուրում ձեռն Ավան բիձայի, Բաջի Սանդուխտի, Տրաքցնող Կիրիկի, Գաղթական Սարգսի կյանքը, որոնց աշխատանքով ու մարդկային բարձր բարոյականությամբ է հարստեղծվում կյանքը:

Ձեռն Ավանի կերպարում իշխողը դրամատիկական ապրումներն են, որոնք տեղ-տեղ գերաճում են ողբերգականության: Հինգ տղա է ունեցել նա և հինգն էլ մահացել կամ զոհվել են. Իվանը՝ սովից, Միքայելը, Ներսիսը, Գրիգորը, Վարդանը՝ Հայրենական պատերազմում: Եվ ծերունին ամեն տարի մի տապալանաքար է կանգնեցնում գերեզմանոցում: Աշխատում է նվիրումով, բարի աչքով է նայում կյանքին, բայց հողում

ողբերգական ապրումների փոթորիկ է: Լինում է մի պահ, որ նա սրտ-
շում է անդունդը նետվել ու ազատվել, բայց լսում է կյանքի՝ հարսանիքի
ձայն, հիշում է Հովիկին՝ Միքայելից մնացած իր թոռնիկին, միտվել, որ
ներան ալժամ կապում է կյանքին:

Ճել Ալվան բիձան կարգալ չգիտի, բայց ժողովրդական առողջ դատո-
ղությամբ և կենսափորձով զգում է կյանքի բարին ու շարք: Գասպարի
նման նա ևս թաքցնում է Ակսելի դրքերից մեկը, թաքցնում է հին կա-
րասում, ուր խաշիլի ու ձավարի ցորենն էին պահում: «Գիշերային լու-
թյան մեջ Ճել Ալվան բիձան կարասից հանում էր Ալեքսանի գիրքը,
շուռումուռ տալիս կոշտացած ձևաքերով, հոտ քաշում: Հո չի՞ բորբոսնեյ,
մզել: Զէ՛, կարասում չոր ցորեն է Ցորենն աշխարհ է պահում, այս գիրքն
էլ: Ափսո՛ս, կարդալ չգիտի, թե չէ նկուղի լույսը կվառի ու կկարդա...»:
Եվ տարիներ հետո, երբ հին քաղաքի փողոցներից մեկը Բակունցի ան-
վամբ է կոչվում, գիրքը կարասից հանում է ու տալիս թոռանը:

«— Էս մեր հողի սիրտն է, մատա՛ղ եմ քեզ Հովի՛կ: Բաց արա, կարդա:

Թուրը երկյուղածությամբ բացեց թաղված, կենդանացած գիրքը:

— Վրայից ցորենի հոտ է գալիս, պապի՞:

— Հա՛, պապին քեզ մատաղ: Էդ հո գրով չի, էդ ցորենհաց է, հա՛ց՝

կյանքի դրամատիվմը, նկարագրվող որոշ իրադարձությունների ող-
բերգականությունը մեղմվում են երգիծական նրբերանգներով: Մեղմ
հումորով են ստվերադծված Վրիպակ Միքայելի, Ալվալ Վարանցովի,
Արդար Հաբուղի կերպարները, բայց հումորը սարկավմի է վերածվում,
երբ վերաբերում է Հիմնարկ Ղևոնիմ, Փափախ Ավագին, Լեոնային քա-
ղաքի կյանքը թունավորող մյուս տիպերին:

Չնայած ակնարկային կառուցվածքին՝ վեպը շնչում է ներքին դի-
նամիզմով: Հեղինակը երբեք դերի չի մնում իրադարձությունների ժա-
մանակագրական ընթացքին, պատմում է մի դեպք և տեղնուտեղը
անդրադառնում մի ուրիշի, որը հղել է անցյալում, ապա կրկին անդրա-
դառնում ներկային, անմիջական կապ ստեղծում անցյալի ու ներկա-
յի միջև:

Ձորայր խալափյանը նոր սերնդի ինքնատիպ արձակագիրներից է: Իր
արվեստի առանձնահատկություններով նա կարծես չի էլ ձգտում խղել
կապերը դասական վիպագրությունից (համեմատյան դեպս կեցվածք չի
ընդունում), այլ փորձում է դասական հունով նոր խոսք ասել կյանքի

մասին: Եվ դա մեծապես հաջողվում է նրան: Նրա արվեստը զուսպ ու լուրջ է ոչ միայն իր ձևով, այլ նաև բովանդակությամբ: Զ. Խալափյանը ընթերցողին ձգտում է գրավել ոչ թե ձևական հնարներով այլ իր ստեղծագործության ճշմարտության և ներքին հարստությամբ: Դա են վկայում մասնավորապես նրա «Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» (1966) և «Մեռնող-հառնող» (1975) վեպերը:

«Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վեպը ռեալիստական շնչի ստեղծագործություն է: Բժշկական ինստիտուտ ավարտած երիտասարդին՝ Ստեփան Սալյանին, գյուղ են ուղարկում. նրան թվում է, որ դա ժամանակավոր է, ուր որ է կվերադառնա քաղաք, ամեն ինչ կընթանա իր հոգով: Բայց գյուղում ծառայելը ոչ մեկ-երկու ամիս, ոչ էլ մեկ-երկու տարի է տևում, այլ շուրջ քառասուն տարի: Եվ ի՞նչ տարիներ, ի՞նչպիսի փորձություններ... Եվ ահա քառասուն տարի անց վերջապես փոխադրվող են նշանակում, Սալյանը վերադառնում է քաղաք, բայց կյանքը այնտեղ է՝ ծառայության վայրում: Բաղաքում նա իրեն մի տեսակ ավելորդ է զգում. նա: ձգտում է այնտեղ, որտեղ մարդիկ զգում էին իր կարիքը: Կյանքը նրա անցյալն է, անթել թելերով նրա հետ կապված այն հարյուրավոր մարդիկ, որոնց նա օգնել է, բուժել, հոգստարություն է ցուցաբերել և փոխարինը ստացել: Եվ նա կրկին վերադառնում է գյուղ, որտեղ և հանդարտորեն հանդշում է նրա կյանքը: Շիրմաքարի վրա գրում են նրա անունը, ազգանունը, ծննդյան ու մահվան թիվը: «Իսկ ինչ էր եղել այդ երկու թվերի միջև: Մի փոքր զիծ էին գրել: Իբր ոչինչ չի եղել»: Հեղինակը հենց այդ դժի՝ Ստեփան Սալյանի կյանքի էությունն է բացահայտում: Եվ արտաքինապես զուսպ, առօրեական թվացող կյանքի պարզ իրադարձություններից լուսարձակվում է Ստեփան Սալյանի կյանքի ներքին գեղեցիկությունը, նրա սերը, նվիրվածությունը մարդկանց... Հասարակությունը ուժեղ է Ստեփանի նման մարդկանցով, որոնք առանց կեցվածքի այրվում են և իրենց լույսով ջերմացնում կյանքը: Ի՞նչ ճանապարհով կգնա Ստեփանին փոխարինող բժշկուհի Նորան, իր մեջ ուժ կգտնի՞ր գնալու նրա ուղիով... Գիշերը հիվանդի մոտ գնալիս Նորան առաջին անգամ վառում է Ստեփանի նվիրած ձեռքի լապտերը, այն լապտերը, որը քառասուն տարի լուսավորել էր բժշկի ճանապարհը... Վեպի այս սիմվոլիկ վերջավորությունը ինքնին գեղարվեստական գյուտ է:

Թեև «Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վեպում Զ. Խալափյանի ուշադրությունը կենտրոնացված է Ստեփան Սալյանի վրա և հիմնականում նրա կերպարով են բեկվում ժամանակի իրադարձությունները, բայց նրա

կերպարով հեղինակը արժարժում է նաև մի այլ կարևոր խնդիր: Հեղինակին հետաքրքրում է ազգային հոգեբանության ու բնավորության խնդիրը, և ավելի հստակ՝ իրոք պահպանվում ու դարգանո՞ւմ են ազգային բնավորության լավագույն ավանդույթները, թե՞ աղճատվում. այլասերվում են: Ստեփան Նսալանի կերպարը դրականորեն է պատասխանում հարցին: Նրա կերպարում հեղինակն ընդգծում է ազգային բնավորության մի նոր որակ, ազգային բնավորության նախորդ ու ներկա դրական հատկանիշների մի նոր համաձուլվածք:

Հեղինակին հուզող հարցադրումները գեղարվեստական մարմնավորում են ստացել նաև հաջորդ՝ «Մեռնող-հառնող» վեպում: «Մեռնող-հառնող» ոչ այնքան բանահավաքների, որքան նրանց գործունեության օգնությամբ հայ ժողովրդի աշխարհընկալման առանձնահատկությունների բացահայտմանը նվիրված վեպ է: Վեպն ունի իր գործող հերոսները՝ բանահավաքներ Մաթանը, Տավրոսը, Արուսյակը, Տիրայրը, բայց վեպի բուն հերոսը ժողովուրդն է: Իր ներքին բովանդակությամբ «Մեռնող-հառնող» հայ ժողովրդի ազգային բնավորության, նրա կենսասիրության, ազատախոհության, կառուցողական տարերքի, գեղեցիկի բմբռնման, նրա իրոք պարմանահրաշ գոյատևման դադունիքի բացահայտման ձգտող վեպ է: Եվ այս առումով խիստ ուշադրավ է թե՛ իր կառուցվածքով, թե՛ իր պատումի բազմաշերտությամբ, որտեղ արարչագործականը գոյակցում է հիմնասականի, էպոսայինը՝ պատմականի, հավերժականը՝ ներկայի, հերոսականը՝ ողբերգականի հետ: Այս բուլբուլի քննարկման հիմքն ու արդարացումը մեր այսօրվա կյանքի բարձունքից ժողովրդի հազարամյա ընկալումների ու փորձի նորովի իմաստավորումն է:

Եթե Ս. Խանդավյանի, Զ. Խալափյանի և մի շարք այլ հեղինակների վեպերում ժամանակակից կյանքը իմաստավորվում է անցյալի և ներկայի համադրումով, ապա նոր սերնդի արձակագիրների մի ամբողջ խումբ ժամանակակից կյանքն ուսումնասիրում և գնահատում է հենց մեթոդյա կյանքի սահմաններում, այդ կյանքի անմիջական պրոբլեմներով: Նրանց ստեղծագործություններում երիտասարդ մարդու կերպարը գծագրվում է հիմնականում ներկայի հեռապատկերով: Որոշ գործերում երիտասարդ սերունդը նախորդ սերնդի, հայրերի նկատմամբ ցուցաբերում է մի ինչ-որ անորոշ, մինչև վերջը չգիտակցված խռովություն, որից ամենից շատ տուժում են իրենք՝ երիտասարդ մարդկանց կերպարները: Ստացվում է մի մոգական շրջան, իջար են հանդիպում ու միմյանց վրա փոխադարձորեն ներգործում ստեղծված

հերմետիկ միջավայրն ու միագլիժ կերպարները, և որքան էլ հեղինակը շարժուն կառույցվածքի տարբեր միջոցներով ձգտում է հնարավորին չափ ավելի շատ կյանք ներարկել գործին, մեկ է, ստացվում են սակավարյուն գործեր: Զգտելով որևէ կերպ հաղթահարելու կերպարների միադժուբյունը, հեղինակները դրանք երբեմն օժտում են տվյալ բնավորության էությունից չբխող կեղծ բազմակողմանիությամբ: Երիտասարդը սկսում է խոսել ու դատել ամենաբազմազան հարցերի մասին: Այդ բացը նկատել ու յուրովի բնորոշել է դեռևս Դ. Դեմիրճյանը: Իր անձնական գրառումներից մեկում, անդրադառնալով ստեղծագործության և կերպարի շինծու, ցուցադրական բազմաբովանդակությանը, Դ. Դեմիրճյանը գրում է. «Սինթետիկ մարդը... ահա սխալը. նրա վերաբերմունքը դեպի այս, այդ, այն... Դարձնել բոլոր ասորտիմենտներով ցուցանակված ունիվերմաք»⁶: Ճիշտ է, երիտասարդ մարդը (ուստի նաև նրա կերպարը) իր հիմքով «անավարտ» է, բայց իրականության մի պրոյեկցիայով նրա կերպարի կերտման սկզբունքը հեղինակին հնարավորություն չի տալիս նրա մեջ համադրելու աղբյուրն բնավորության «ժառանգականորեն» անցնող մնայունն ու կյանքի ընթացքի շնորհիվ ձևավորվող նոր դժերը, բնավորության հին ու նոր գծերի դինամիկ փոխներգործությունը:

Վարդգես Պետրոսյանը նոր սերնդի ամենակատիվ արձակագիրներից է: Նրա գործերը հագեցած են ներքին անհանգստությամբ, մարդու և մասնավորապես, երիտասարդ մարդու նկատմամբ խոր ուշադրությամբ: Հեղինակի դիրքորոշումը այդ հարցում հստակ է ու միանգամայն ճիշտ՝ պետք է վստահել մեր երիտասարդությանը, երիտասարդ մարդու առանձին արարքների հիման վրա շտապ դատողություններ չձևակերպել նրա մասին: Յուրաքանչյուր մարդ ծնվում է ապրելու համար և իրավունք ունի լրիվ ապրելու իր կյանքը, մարդը չպետք է ունենա չապրած տարիներ («Ապրած և չապրած տարիներ», 1970): Ի՞նչ ապրած և չապրած տարիների մասին է խոսքը: Գյուղական դպրոցի երկու տասներորդ դասարանցիներ՝ Հասմիկն ու Սերոբը համալիրում են իրար, նրանց սերն անմեղ է, բայց քաղքենիական միջավայրը անողորմ է Սերոբի համբույրի նկատմամբ: Հասմիկը ինքնասպան է լինում: Երկու օր անց, ապացուցելու համար Հասմիկի անմեղությունը, ինքնասպան է լինում նաև Սերոբը: Ո՞վ է մեղավորը: Թուլամորթություն,

6 Ե. Զարեհյի անվան դրականության և արվեստի թանգարան, Դ. Դեմիրճյանի ֆոնդ, № 803:

փախուստ կյանքից: Սա մի զիրքորոշում է: Հեղինակի համակրանքը վաշեղող գրող հերոսը՝ Լեոնը, այլ կարծիքի է: Չարդարացնելով ինքնասպանությունը, նա ձգտում է բացահայտել նրա բուն պատճառը. Հասմիկին խորապես վիրավորողը անօրինականորեն օրինականացված, չափ ու սահման չճանաչող անվստահությունն է իր նկատմամբ, իր հասակակիցների նկատմամբ: Իսկ Սերոբը. չէ՞ որ Հասմիկն իր համբույրի զոհն է. կարո՞ղ էր նա այդ բոլորից հետո ապրել: Եվ միթե պատանեկան ասպետություն չկա նրա ինքնասպանության մեջ: Այո՞ ինքնասպանությունը չի կարելի արդարացնել, բայց միթե երկու պատանիների մահը քիչ բան է ասում նրանց հոգեկան ներքին անաղարտության մասին: Այո, մարդը ծնվում է լրիվ ապրելու իր կյանքը, և նա չպետք է ունենա չապրած տարիներ: Բայց իսկական չապրողները Հասմիկի ու Սերոբի մահվան պատճառ դարձած ապրողներն են. չապրած տարիներ ունեն նաև նրանք, ովքեր իրենց հոգեկան աղքատության պատճառով ապրում են կեղծ, ոչ լիարժեք կյանքով:

Գիտաֆանտաստիկական թեմատիկան տևականորեն զբաղեցնում է Կ. Սիմոնյանի երեակաչությունը: Դա մի միջոց է, որը դրողին հնարավորություն է տալիս այլաբանության օգնությամբ քննարկել իրեն հուզող մի շարք հրատապ պրոբլեմներ: Եվ իսկապես նրան հուզողը ոչ ինքնին գիտական հայտնագործությունների սահմանների նախանշումն է, ոչ էլ զուտ ֆուտուրոլոգիական հարցադրումները, այլ այսօրվա մարդը և մարդկային փոխհարաբերությունները: «Ներսես Մաժանդեղագործը» (1974) վեպում թե՛ գործողության վայրը (Վիլանկ ու Լեթա մոլորակները), թե՛ բուն գործողությունները պայմանական են: Հեռավոր Վիլանկ մոլորակի «Կապելլա» հյուրանոցում սպանվում կամ ինքնասպանություն է գործում Զենոն Զաբեղը: Հետաքրքրաշարժ, դետեկտիվ բնույթի հանդույցի լուծման ընթացքում բացահայտվում է վեպի մտահղացման բուն էությունը: Վիլանկը այն մոլորակն է, ուր գալիս են սոսկ զվարճանալու: Մարդիկ զբաղմունք, հասարակական հետաքրքրություններ չունեն: Զենոնը և Օսկարը խաղում են հանուն սուր ապրումների, ապրում են հանուն վաշեղքի... Իսկ թե ուր կարող է հասցնել այդ բոլորը, երևում է վեպի երկրորդ մասում՝ Լեթա մոլորակի կյանքից: Բուն կյանքի փոխարեն այստեղ գերիշխում է կյանքի ստվերը, ապրում ու գործում են ոչ թե կենդանի մարդիկ, այլ նրանց կրկնակները, մեքենայատիպ փոխարինողները: Այլաբանական պատկերների օգնությամբ հեղինակը միտում է բացահայտել սպառողական հոգեբանության ավերիչ էությունը թե՛ առանձին անհատի, թե՛ հասարակ-

կուլթյան համար, Հոգեվարք ապրող մոլորակի որոշ ողջախոհ բնակիչներ քաշվել էին կիրճ և պրիմիտիվիզմի ոգով մաքրագործվելով, ձգտում են նոր հասարակարգ կառուցել: Հաճելի, հետաքրքիր պատմեկամիջոցներով հեղինակը բացահայտում է այդ բոլորի դատարկ էությունը:

Արդիականության սուր ընկալում ունեցող դրող է Պերճ Զեյթունցյանը: 1963-ին լույս տեսած «Մեղանից հետո» խորագրով «կյանքակերպ» սկզբունքով գրված վեպից հետո Պ. Զեյթունցյանի արձակում հետզհետե տիրապետող դարձավ իրականության արտացոլման պայմանական գրեկաոճը: Այդ գրեկաոճը և առհասարակ պայմանական ձևերի օգտագործումը Պ. Զեյթունցյանի վերջին շրջանի գործերում պայմանավորված է նյութի թելադրանքով: Խնդիրն այն է, որ սկսած «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի» (1968) վեպից, հեղինակը ձեռնամուխ եղավ միջազգային ներկա՝ իրադրությամբ պայմանավորված մի շարք էական պրոբլեմների մշակման: Նրա ստեղծագործությունները ստացան քաղաքական ընդգծված հնչեղություն:

«Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի» վեպի հենքը իրական է: Հերոսը ամերիկյան բանակի այն մայորն է, որի անմիջական հրամանով 1945 թ. օգոստոսի 6-ին Հիրոսիմայի վրա գցված ատմբով զոհվեցին քաղաքի 200000 բնակիչներ: Ընդհանուր դժբերով իրական է նաև Կլոդի հետագա կյանքի մի շարք հանգամանքների պատկերումը՝ վեպում՝ ազգային հերոսի լուսապսակը, որով ամերիկյան կառավարող վերնախավը ձգտել է ներկայացնել նրան, կատարած հանցանքի ինքնազիտակցումը ու դրան հաջորդած բարոյական ընդլվումը, իբրև հոգեկան հիվանդի նրա մեկուսացումը, համակարգությունը Գյունտեր Անդերսի հետ և այլ գրվագներ: Բայց պատմական փաստերի և իրական փաստաթղթերի օգտագործումով հանդերձ, ինչպես նկատել է գրքի վերջաբանի հեղինակ Ս. Գուլակյանը, «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի» վեպը «ոչ պատմական է, ոչ էլ վավերագրական»: Վեպը հեղինակի կողմից մտահղացված է որպես վեպալսասացություն (притча), որպես XX դարի մի լեգենդ (վեպը ռուսերեն լույս է տեսել հենց այդպիսի՝ «Легенда XX века», խորագրով), որը կոչված է ընթերցողի ուշադրությունը սեռեկու դարաշրջանի ամենահատուկ խնդրի՝ աշխարհի սուր քաղաքական երկփեղկվածության պայմաններում մարդու և մարդկության ապագայի հարցի վրա: Ըստ այդմ՝ վեպում շոշափվում են մարդու ու հասարակության, մարդու և իշխանության, բռնության, ոչ միայն մարդու, այլ նաև հասարակարգի պատասխանատվության խնդիրները:

Վեպը մի ղդաստացնող ճիշ է մարդկային անարդարության, բռնության, վանգվածային մարդասպանության, նվաճողական անկուշտ քաղաքականության դեմ. տվյալ դեպքում հեղինակի համար կարևորը հենց այդ գաղափարի գեղարվեստական մարմնացումն է, այլ ոչ թե դրա կոնկրետ կրողների կերպարային կոնկրետացումը: Վեպում նապոլեոն Բոնապարտը մի հավաքական սիմվոլ է, որն իր մեջ մարմնավորում է Հուլիոս Կեսարից և Ներոնից սկսած բոլոր ժամանակների բռնակալների ու բռնակալության այլանդակ էությունը: Անախրոնիզմը այստեղ ոճավորման միջոց չէ, այլ վիպական կառուցվածքի կարևորագույն սկզբունք, որը կոչված է առավել ցայտուն բացահայտելու վեպի գաղափարական կոնցեպցիան: Եվ առհասարակ թե՛ այս վեպում, թե՛ դրան հաջորդած «Ամենատխուր մարդը» վիպակում (որի հենքը նույնպես իրական է), թե՛ «Արշակ Երկրորդ» պատմավեպում հեղինակի նպատակը իրական-պատմական դեմքերի ու դեպքերի վերականգնումը չէ, այլ գեղարվեստի պայմանական միջոցներով դրանց գաղափարական-գեղագիտական արդիական մեկնաբանումը: Հեղինակի ըմբռնմամբ կարևորը ոչ թե արտաքին ճշմարտացիությունն է, այլ ներքին ճշմարտությունը: Հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն պարագոքսը, որ եթե վերջ քննարկված մի շարք վեպերի գեղարվեստական թերությունները պայմանավորված էին կյանքը կյանքի ձևերով հավաստիության պատրանք ստեղծելու հեղինակների չափազանցված եռանդով, այստեղ պատմական-վավերագրական հարուստ նյութ ունեցող հեղինակը դիտակցորեն խուսափում է ծայրահեղ հավաստիության սկզբունքից: «Հեղինակն,— հավաստում է Պ. Զեյթունցյանը,— սկզբում այնքան հավատարիմ մնաց փաստին, որ վավերականությունը դադարեց հավատ ներշնչելուց և դարձավ հեքիաթ: Այդ ժամանակ հեղինակը դիմեց հակառակ քայլին, գրեց ժամանակակից հեքիաթ»⁷:

Հրաժարվելով գրեթե բոլոր մանրամասնություններից, բայց պահպանելով իրական, վավերագրական հենքը, խոշորացնելով, իր ուշադրությունը կենտրոնացնելով էականի վրա, հեղինակին նոր միայն հաջողվում է ստեղծել վավերագրական գործ:

Վահագն Գրիգորյանը մի քանի հետաքրքիր վիպակներից հետո հանդես եկավ «Տեղատվություն» (1976) վեպով: «Տեղատվություն» անվիճելի նվաճում է հեղինակի համար թե՛ ասելիքի խորության, թե՛

7 Պեթ Զեյթունցյան, Կատակերգություն առանց մասնակիցների, Երևան, 1975, էջ 5:

կերպար կերտելու, պատումի լեզվաոճական հստակության առումով:

Գրողի ասելիքը կարևոր է. ժամանակակից մարդու, սովետական մարդու ինքնահաստատումը իրոք մարդկային ինքնահաստատում է, երբ նրա սիրտը տրոփում է ոչ միայն իր նեղ բարեկեցության համար, այլև սերտորեն զուգակցվում է ժողովրդի, հասարակության շահերին ու իղեակներին: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Գևորգ Գևորգյանը, բանակում ծառայելուց հետո ընդունվել է բուհ, համառոտ են սովորել է, համառոտ են ձգտել է բարձրանալ վեր, նշանակվել է դիտահետազոտական ինստիտուտի դիրեկտորի տեղակալ, ամուսնացել է, երկու երեխա, բնակարան, սիրուհի... Թվում է, թե դո՛ւ պիտի լինի, բայց ահա օգոստոսյան մի օր՝ հերթական կերտվումին հաջորդած երկու օրվա անընդմեջ քնից արթնանալով, նա իրեն երկատված, բաժանված է զգում երկու մասի, որից մեկը ապրում է քաղաքում, սեփական բնակարանում, իսկ մյուսը՝ անմարդաբնակ ծովափին: Հենց այստեղից էլ սկսվում է հերոսի ողբերգությունը: Գեղարվեստական պայմանականությամբ երկատելով՝ հերոսին, հեղինակը աստիճանաբար բացահայտում է նրա հետաքրքրությունների և ձգտումների քաղքենիական սահմանափակությունը: Մինչև երևի իրեն բախտավոր համարող հերոսը ամենադժբախտ մարդկանցից մեկն է, քանի որ «կողոպտելով» ուրիշներին, ամեն ինչ ենթարկելով իր եսակենտրոն ձգտումներին, ոչինչ չտալով մարդկանց ու հասարակությանը, նա ամենից շատ կողոպտել է ինքն իրեն, դարձել է անհոգի մի արարած, որը ստիպված է կեղծել ընկերներին, կնոջը, երեխաներին, սիրուհուն և հենց ինքն իրեն...

Հեղինակը հերոսի երկատումով չի բավարարվում, նա նրան դարձնում է անտեսանելի. բացառությամբ մի քանի հոգու, նրան ոչ լսում են, ոչ էլ տեսնում, բայց հեղինակը նրան չի զրկում լսելու ու տեսնելու ընդունակությունից, որպեսզի հնարավորություն տա զգալու իր ողբերգությունը. յուրովի վերաիմաստավորելու իր կյանքը: Ավելին, վեպի 13-րդ միջանկյալ գլխում, հեղինակը հանդիպում է գլխավոր հերոսին, վիճում, բացատրում է իր դիրքորոշումը, վեպի 22-րդ գլխում հանդիպում է իր մի քանի այլ հերոսների հետ և հաջորդ 23-րդ, 24-րդ և 25-րդ գլուխներում զետեղում նրանց գրավոր կարծիքները վեպում ծավալվող իրադարձությունների մասին, զրանով իսկ ստեղծելով իրականության ընկալման և գնահատման տարբեր դիտակետեր: Վեպի գլխավոր հերոսի ու նրա նմանների ղեղարվեստական գնահատումը իրականացվում է երգիծական պլանով, որը մերթ սուր հեղնանք է,

կծու պարսավանք, թունոտ սրախոտություն, թափանցիկ տկնարկ, արտառոց իրավիճակ, բայց առկա է նաև խղճահարության զգացումը, որը, սակայն երբեք արդարացիորդ երանգ չի ստանում: Խղճահարության զգացումը կոչված է Գևորգ Գևորգյանի կյանքը լուսարձակելու սոսկ այնքան, որքան անհրաժեշտ է շեշտելու նրա մարդկային պոստնեցիալ հնարավորությունների խեղաթյուրումից բխող ցավը: Հեղինակը խղճում, ամոստում է իր հերոսին, լայց չի փրկում, չի վերափոխում, կյանքի նոր հունի մեջ չի դնում նրան: Այդ տեսակետից նա անողոր է իր հերոսի նկատմամբ, բայց դա մարդասիրական անողորություն է և չի հակասում հեղինակի գեղադիրտական իդեալին, քանի որ Գևորգ Գևորգյանի կերպարով ցույց տալով, թե մարդը իրավունք չունի այդպես ապրելու, իր ուժերը և մարդկային հնարավորությունները այդպես վատնելու, հեղինակը ընթերցողին անուղղակիորեն հուշում է, թե Մարշոլ ինչպես պետք է ապրի իր կյանքը:

Նոր սերնդի արձակագիրների մեջ Նորայր Աղալյանը աչքի է ընկնում սյուժեի ներքին բացահայտման նոր միջոցների որոնումներով: Թվում է, թե նրա հաջողությունները առայժմ ավելի լուրջ են պատմվածքի ու վիպակի («Ետ մի նայիր», «Շող ամառ»), քան վեպի ժանրում: «Նազաղ գորանոցներ» (1973) վեպում, հավասարիմ իր որոնող խառնվածքին, հեղինակը ժամանակակից երիտասարդության կյանքը ձգտում է ընդգրկել հնարավոր լայնությամբ, ժամանակային երեք՝ անցյալի, ներկայի ու ապագայի շփումներով: Ընդգրկման միտումների տվյալ լայնությունը, գեղարվեստական արտացոլման սրբնթաց հաջորդափոխության սկզբունքը հեղինակին հերեմն հնարավորություն չեն տալիս շարժման մեջ բռնելու ու արտացոլելու հարաբերական կայունությամբ սլայմանավորված կարեւորը: Կյանքը վեպում կարծես հոսում է իր կալնյոցսկոպ խայտաբղետությամբ, որտեղ երեմն դժվար է էականը զանազանել ոչ էականից: Այնուամենայնիվ վեպի գլխավոր հերոսը՝ Մուշեղ Հովսեփյանը, իր մինչև վերջը չգիտակցված, գուցե և երիտասարդական-ցուցադրական տարօրինակություններով հանդերձ, ընթերցողի առջև աստիճանաբար ինքնաբացահայտվում է որպես ժամանակակից երիտասարդության մի հավաքական կերպար, որն իր կայուն ըմբռնումներն ունի հայրենիքի, ժողովրդի անցյալի ու ներկայի, իր քաղաքացիական պարտքի մասին: Թվում է, թե հեղինակը դեռևս չի գտել վիպելու իր ինքնուրույն ձևը, փորձարարության միտումը զգացվում է ոչ միայն անուղղակի, վեպի բուն հյուսվածքում, այլ նաև վեպի արտաքին շերտում: Ն. Աղալյանը հակում ունի դեպի պարագոքսալ մտա-

ծողությանը, որը տեղ-տեղ կարող է անորոշ հնչերանգների տալավորություն ստեղծել:

Հովհաննես Մկրտչյանը և Գևորգ Արշակյանը սոցիալական սուր զգացողություն ունեցող արձակագիրներ են: Նոր սերնդի շատ արձակագիրների նման նրանք երկուսն էլ իրենց գրական գործունեությունը սկսել են վիպակով, ապա աստիճանաբար անցել վիպին: Բարձր դնահատականի են արժանացել Մկրտչյանի «Քարավան» (1971) դրբում ամփոփված երեք վիպակները, Արշակյանի «Թրաշուշաններ», «Սև և սպիտակ կարտայներ» վիպակները:

«Հարցաքննություն» (1977) վեպում, որի ամսագրային տարբերակը լույս է տեսել 1973-ին, Մկրտչյանին հաջողվել է կոնֆլիկտային հետաքրքիր իրադրության պայմաններում ստեղծել դատախազության երիտասարդ քննիչ Շահեն Արշակյանի կերպարը: Քննելով մի գործ, որտեղ թվում է, թե հանցանշանները պարզ են, մեղադրյալն ու տուժողները հայտնի, երիտասարդ քննիչը խորանալով գործի էություն մեջ՝ հանգում է բոլորովին հակառակ եզրակացության: Բուն մեղավորը ոչ թե Համազասպ Բժշկյանն է, որը հարվածել ու վնասվածքներ է հասցրել երեք երիտասարդների, այլ թվում նաև իր թոռնիկին, այլ հենց տուժողներն են: Նրանք են, որ հերթական քեֆերից մեկի ժամանակ հագուրդ տալով իրենց անբան զվարճությունը, բռնի անտարբերությամբ Բժշկյանի խնամած արծիվը դնում են լվացքի մեքենայի մեջ և սեղմում էլեկտրական կոճակը... Այո՛, Բժշկյանը հարվածել ու վնասվածքներ է հասցրել երիտասարդներին և դրա համար նա պատասխանատու է: Բայց ո՞վքեր են իրենց կյանքը վատնող այդ պորտաբույծները, ի՞նչ միջոցներով են ապրում, ի՞նչ միջոցներով են ալտոմեքենա գնել: Հենց այդ հարցադրումներն էլ լուսարձակում են վեպի սոցիալական ներքին բովանդակությունը: Հեղինակը գրելը գրել է վերքոտ խնդրի վրա: Զե՛ որ, իսկապես, գոյացել է մի խավ, թեկուզև փոքր, որը ապրում է պորտաբույծ կյանքով, անաշխատ եկամուտներով, մի միջավայր, որի բաղբերակական ըմբռնումները միանգամայն խորթ են կյանքի մեր իդեալներին: Մի՞թե կարելի է լուծյան մասնիկ Աղավնու պորտաբույծ կենսափիլիսոփայությունը, որը նա երջանիկ լիտությունը շարադրում է քննիչին: Ինքը սովորական մի աղջիկ է և այնքան խելոք, որ դիտակցում է, թե անընդունակ է որևէ բան անել պատմության: աշխարհի, երկրի՝ համար և քանի որ նրանից ոչ մեկը այդպիսի բան չի էլ սպասում, ուրեմն ինչ է մնում անել, եթե ոչ վայելել արևի տակ եղած բոլոր բարեքները, ապրել հնարավորին չափ ճոխ ու շուտ՝ կյանքով... Ուրեմն

կորչի շինծու բարոյականութունը, այդ բարոյականութունը կյանքի անհաջողակների համար է... Սոցիալական նույնպիսի սրությամբ գրված գործ է հեղինակի նաև մյուս՝ «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակը: Անհրաժեշտ է, սակայն, նշել, որ սոցիալական սուր հարցադրումները երբեմն մնում են հրապարակախոսության մակարդակին, միշտ չէ, որ հեղինակին հաջողվում է դրանք բերել և իմաստավորել գեղարվեստական հյուսվածքից բխող գեղագիտական իրեալով:

Իր «Դաղձի բույրը» վեպի գլխավոր հերոսի՝ վարորդ Անդրանիկի կերպարով, Գևորգ Արշակյանը ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է գրեթե նույն հարցադրումների վրա, բայց դրանք մեկնաբանում է այլ տեսանկյունով: Անդրանիկը զուրկ չէ մարդկային արժանիքներից, բայց քայլ առ քայլ հեղինակը բացահայտում է այդ թվացյալ արժանիքների և իր հերոսի մարդկային ներքին սնանկությունը. ոչ միայն նրա օտարացումը հասարակությունից, այլև ինքնաօտարացումը: Անդրանիկի կերպարով հեղինակը միտում է բացահայտել քաղքենիական միջավայրի կործանարար ազդեցությունը մարդու վրա: Իսկ միջավայրը իրոր քաղքենիական է, ուր բոլորը խաղաղվում են միմյանց՝ հիմնարկի պետը նախորդ պետին, նախորդ պետը՝ վարադպետին, կինը ամուսնուն և այսպես շարունակ... Հենց այդպիսի միջավայրն էլ Անդրանիկին դարձրել է հարմարվող ու քծնող, բարու և չարի նկատմամբ անտարբեր մի անձնավորություն: Պրոբլեմն, անկասկած, կարևոր է, բայց թվում է, թե այստեղ ևս նկատելի է նույն երևույթը՝ իրականության «հոմ», թեկուզև ճշմարտացի գիտարկումների կուտակումը և գեղարվեստի մակարդակի բարձրացնելու հեղինակային ճիգի անբավարար համառությունը:

3

Հայրենական մեծ պատերազմը սովետական ժողովրդին պարտադրված մի փորձություն էր, որն իր դաժանությամբ հանդերձ անհրաժեշտ էր իրեն վկայեց ոչ միայն սովետական բազմազդ պիտության ամրությունը և անպարտելիությունը, այլև պատմական իրողություն դարձրեց նոր՝ սովետական մարդու, սովետական բնավորություն ունեցող մարդու ձևավորումը: Հայրենական պատերազմի առաջին իսկ օրերից սովետական դրոշները ժողովրդի և մարդու ճակատագրի արտացոլումը համարել են իրենց ամենաարդիական խնդիրը: Այդ գիտակցությամբ է ապրել և ստեղծագործել Ա.վ. Իսահակյանը, այդ գիտակցությամբ են

գոյացել պատերազմի տարիներին գրված Դ. Դեմիրճյանի պատմվածք-ներն ու «Վարդանանք» պատմավեպը, Ստ. Զորյանի «Պապ թագավորը», Հր. Քոչարի, Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրադի ստեղծագործությունները:

Նույնպես պատմական առաջին տասնամյակում գրվեցին Քր. Թափալցյանի «Պատերազմ» քառահատոր վեպը, Հր. Քոչարի երկհատոր «Մեծ տան զավակները», Հմ. Սիրասի «Արարատ», Ս. Խանդավյանի «Մեր գնդի մարդիկ» վեպերը:

Այդ վեպերը ձգտում են պատերազմն ընդգրկել լայնությամբ, որպես ճակատագրական մի երևույթ, որը ոտքի է հանել սովետական ուղջ ժողովրդին: Սակայն ընդգրկման մտահղացումները ոչ միշտ է, որ ղուգակցված են երևույթների խոր բացահայտմանը, նկատելի են գեղարվեստական ոչ լիարժեք լուծումներ: Կանխամատածված լուծումները դասի են հատկապես կերպարների կերտման ուղորտում: Ընդգծելով տարբեր ազգութայնների մարդկանց ընդհանրությունը, հեղինակները որպես կանոն անհրաժեշտ խորությունը չեն բացահայտում յուրաքանչյուր կերպարի ազգային և մարդկային անկրկնելիությունը: Հեղինակները խուսափում կամ անհրաժեշտ չեն դառնում անցքադառնալու նաև պատերազմի ողբերգական երանդներին:

60-ական իվականներից դրականության մեջ մարդկային արժեքների նկատմամբ ուժեղացած հետաքրքրության պայմաններում ձգտում դրսևորվեց հաղթահարելու վերոհիշյալ ֆերությունը: Բաղիշ Հովսեփյանի «Սերմնացանները չվերադարձան» (1962) վեպը այդ ձգտման առաջին արտահայտություններից մեկն է: «Սերմնացանները չվերադարձան» վեպում պատերազմական իրականությունը վերաբնութայնվում է սերժանտ Սասունյանի պատումով: Որպես ջոկի հրամանատար՝ Սասունյանը նկարագրվող դեպքերի մասնակիցն է ու մեկնաբանը: Թվում է, թե վիպելու այդ սուբյեկտիվ հղանակը ինչ-որ տեղ կսահմանափակի հեղինակի հնարավորությունները, քանի որ առաջին դեմքով պատմողի տեսանկյունից տարածական սահմանները այնքան էլ մեծ չեն: Բայց հեղինակը չի էլ ձգտում տարածական մեծ ընդգրկումների, նրա նպատակը պատերազմական փոքր «տարածությամբ», հիմնականում մի ջոկի ռազմական առօրյայով, պատերազմի գլխավոր ուժի՝ հասարակ ղեկավորի, կովկալու կոչված երիտասարդ մարդկանց, վիճակը դառնալու դժվարին արվեստի բացահայտումն է:

Մկրտիչ Սարգսյանը այն հեղինակն է, որն ամենից տեսական հետաքրքրություն է ցուցաբերում պատերազմական թեմայի նկատմամբ:

Դրա վկայությունը նրա «Կյանքը կրակի տակ» (1963), «Ճակատագրով դատապարտվածներ» (1967) վեպերն են, «Սերժանտ Կարոն» (1970) վիպակը։ Այդ հետաքրքրությունը պատահական չէ. իր սերնդի բազմաթիվ դրողների նման, նա ևս պատերազմի առաջին օրից մինչև հաղթական ավարտը եղել է ռազմաճակատում, գործող բանակում։ Հենց այդ պատճառով էլ նրա սրղեգրած առաջին գեմբըրլ, օրագրային-հուշագրային պատումը սոսկ գրելառճ է, այլ ականատեսի, պատերազմի մասնակցի ճակատագիր, որը թանկագին կորուստներով ձեռք բերված աշնայիսի վեհացումներ է տեսել, որոնց մասին չի կարող լսել Ճակատամարտային պատկերումը ինքնանպատակ չէ, այլ աշն կոնկրետ միջավայրն ու իրականությունը, ուր զինվորի՝ հայրենիքի, ծննդավայրի, հարազատների, սիրած էակի մասին ներքին մտորումներն ու հույզերը մարմնավորվում են այդ բոլորի համար զոհվելու մի աշնայիսի պատրաստակամությամբ, ակնթարթային մի աշնայիսի գործողությամբ, որը միաժամանակ մահ է և անմահություն, կորուստ է և հարատևող սխրանք։ «Կյանքը կրակի տակ» վեպի հաջողությունը, անկասկած, պայմանավորված է վերոհիշյալով։ Ծիշտ է, երևույթները լայնությամբ ընդգրկելը, նկարագրվող գեպերը ժամանակագրական հաջորդականությամբ ներկայացնելը, որոշ հերոսների ձգձգված մտորումները տեղ-տեղ թուլացնում են վեպի դինամիկան, բայց էականը մնում է դրականը։

Վիպելու վարպետության առումով «Ճակատագրով դատապարտվածներ» վեպը և հատկապես «Սերժանտ Կարոն» վիպակը ավելի բարձր գործեր են։ «Ճակատագրով դատապարտվածներ» վեպում հեղինակն արտացոլում է գերմանացիների թիկունքում՝ օկուպացված Ուկրաինայում, ապա Կարպատներում, գերմանական համալգնատով գործող հայկական պարտիզանական մի վաշտի ողբերգական ճակատագիրը։ Հայ գերիներ են, որոնց գերմանական հրամանատարությունը ուզում է օգտագործել սովետական իշխանության դեմ, բայց լրիվ կազմով վաշտը անցնում է թիկունքում գործող պարտիզանների կողմը և մարտնչում որպես առանձին միավոր։ Վեպը ղարդանում է երկու պլանով. զլխավորը վաշտի առօրյա գործունեությունն է, պայքարը գերմանացի նվաճողների դեմ, բայց դրան ղուգահեռ, կոնկրետ զինվորների հուշերի ձեով, որպես վիպական յուրահատուկ նախադրություն, վերականգնվում է նրանց անցյալը, գերվելը, ճամբարային կյանքի որոշ դրվագներ։

«Ճակատագրով դատապարտվածներ» վեպը ներծծված է մարդկային խոր թախիծով, նույնիսկ ողբերգականությամբ. վաշտի 248 մար-

տիկններից ոչ ոք կենդանի չի մնում, բայց դա մարդուն վեհացնող ողբերգություն է: Իդուր չէ, որ «Ճակատագրով դատապարտվածներ» վեպը մտահղացված ու իրագործված է որպես բալլադային-հերոսական պատում, որպես վաշտի մի խումբ հաչ քաջերի կյանքի ապովեհող:

«Սերժանտ Կարոն» վիպակը ևս մտահղացված է որպես լեգենդային-հերոսական պատում, բայց ի տարբերություն «Ճակատագրով դատապարտվածների»՝ լիքն է հումորի շնչով: Պատերազմական իրականություն իմաստավորման հիմնական տարերքը սերժանտ Կարոյից հորդող «զինվորական հումորն է», որը մեզմ ու կենսախիռ է, երբ յուրաքանչեւին է վերաբերում, խայթող ու սպանիչ, երբ թշնամուն է ուղղված:

Խաժակ Գյուլնազարյանի «Ինչ-որ տեղ վերջանում էր հորիզոնը» (1966) վեպում պատերազմական թեման մեկնաբանվում է մի այլ ելակետից: Վեպը բաղկացած է վեց գլուխներից: Առաջին երեք գլխում (ի դեպ, վեպի ընդհանուր ծավալի ուղիղ կեսում) հեղինակը նկարագրում է իր հերոսների ղորակոչը, կյանքը սպայական ղորանոցում, մեկնումը գործող բանակ և ռազմաճակատային առօրյան: Վեպի հաջորդ երեք գլխում նույն հերոսների կյանքն է, բայց արդեն գերության պայմաններում: Հեղինակի նպատակը սովետական մարդու ներքին դիմադրողականության բացահայտումն է: Եվ դա, ի տարբերություն նախորդ հեղինակների, պատերազմի մի այնպիսի անխուսափելի «ուղեկցի» պայմաններում, ինչպիսին գերությանն է: Հեղինակը ցույց է տալիս, որ գերության ամենադժան պայմաններում էլ ղինվորը կարող է մնալ և պետք է մնա մարտիկ: Վեպի մի շարք հերոսներ՝ Տիգրանը, Սկվորցովը, Արամը, Տարոնը և ուրիշներ լիովին արտացոլում են հեղինակի այս ճիշտ տեսակետը և արտացոլում են միանգամայն ճշմարտացի:

«Ինչ-որ տեղ վերջանում է հորիզոնը» վեպը ողբերգական ճակատագիր ունեցող, բայց իրենց հորիզոնը՝ կյանքի իմաստը, հայրենիքի սերը չկորցրած անընկճելի մարդկանց պատմություն է:

Երիտասարդ սերնդի արձակագիրները, ելնելով իրենց կենսափորձից, պատերազմին անդրադարձան թիկունքի կյանքի արտացոլումով և բացահայտեցին ողբերգական այնպիսի ճակատագրեր, մարդկային այնպիսի հույզեր, որոնք էապիս ընդլայնելով թեմայի սահմանները, նոր ճշմարտություններով իմաստավորեցին պատերազմական իրականությունը: Այդ առումով, անկասկած, ուշագրավ գործեր են Հո. Մաթևոսյանի «Օգոստոս» պատմվածքը, ուր գեղարվեստական նուրբ զգացողությամբ բացահայտվում են պատերազմական ցավերի հաբատող հետեանքները, Զ. Խալափյանի «Երիցուկի թերթիկներ», Հ. Մելքոնյանի

«Հեծանիվ» («Ցրոնք արվարձանը»), Ռուբեն Հովսեփյանի «Ճիշ» վիպակները: Սերո Խանդավյանը հանդես եկավ «Երեք տարի 291 օր» ռազմաճակատային օրագրով, որի համար 1977-ին նրան շնորհվեց ՀՍՍՀ պետական մրցանակ:

Նվաճումներ կան, բայց չի նշանակում, որ 60—70-ական թվականներին պատերազմի թեմայով գրված բոլոր գործերը բարձր են նախորդ շրջանի վիպերից: Պետք է նկատել, որ պատերազմը մարդու և մարդկային միջոցով բեկիլու և իմաստավորելու գրական ձգտումը, մարդկային ապրումների նրբերանգային բացահայտումները շոշափելի են դարձնում նաև որոշ բացեր՝ առաջին հերթին թեմայի որոշ մանրացում, էպիկական մեծ ընդհանրացումների որոշակի պակաս...

4

Գաղտնիք չէ, որ XIX դարի վերջերից սկսած Արևմտյան Հայաստանի ազգաբնակչությունը սխառնատիկ կերպով սկսեց կոտորածների ենթարկվել: Դրա բարձրակետը XX դարի առաջին գեներացիոն էր 1915 թ. ղանդլածային կոտորածը, որի ընթացքում զոհվեցին մոտ երկու միլիոն հայեր: Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը, 1920 թվականին սովետական կարգերի հաստատումը Արևելյան Հայաստանում, հայ ժողովրդին փրկեց բնաջնջումից: Կորուստները, սակայն, այնքան մեծ էին, որ հայ գրողը չէր կարող լռել: Անհրաժեշտ էր սովետական կյանքի բարձունքից իմաստավորել գեոեա անցյալ խիստ չղարձած ողբերգությունը, նորովի իմաստավորել և վերաիմաստավորել ազգային ճակատագիրը: Դա նոր ձևավորվող սովետահայ գրականության ամենահրատույ խնդիրներից էր, որի վիպական առաջին խրատործումներից մեկը Նդիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպն էր: Հետագա մի քանի տասնամյակների ընթացքում ժողովրդի ազգային ազատագրական պայքարի այդ շրջանի արտացոլումը դուրս մղվեց գրականությունից: ՍՄԿԿ XX համագումարից հետո միայն սովետահայ գրողը հնարավորություն ստացավ կրկին անդրադառնալու այդ թեմային:

Ազգային ազատագրական պայքարի գեղարվեստական նոր մեկնություն առաջին արտահայտություններից մեկը Խաչիկ Դաշտենցի «Խոդեգան» վեպն է: Վեպի գործողություններն ընդգրկում են հիսնամյա մի շրջան՝ 90-ական թվականների վերջերից մինչև Հայրենական մեծ պատերազմը: Հայկական ժողովրդական էպոսի բնօրրանի՝ խրոխտ ու ազատասեր Սասունի ու սասունցիների ազատագրական պայքարի նորօրյա

դրվազները վերարտադրելիս, Ա. Ինճիկյանի դիպուկ գիտարկմամբ, հեղինակին իրոք հաջողվել է «կենդանի կապ» ստեղծել էպոսային և իր պատումի միջև: Եվ դա վեպի ղեղարվեստական ամենամեծ արժանիքն է: Աղատագրական պայքարի արտացոլմանն է նվիրված հեղինակի նաև երկրորդ՝ «Ռանչպարների կանչը» վեպը:

Ստեփան Ալաջաջյանի «Եղեգները շխտարհվեցին» երկհատոր վեպի բովանդակության տարածական ու ժամանակային սահմաններն ավելի փոքր են, բայց ղեղարվեստական-գաղափարական առումով ավելի ընդգրկուն: Վեպի բովանդակության հենքը իրական է. 1919-ին Ֆրանսիական բանակը հայ կամավորներին օգնությամբ զբաղում է Հայաստանի Կլիկիա երկրամասը և ինքնավարության, ազատության սինխոստումներով 1915-ին հղեռնից փրկված հայերին հրավիրում է այնտեղ նոր կյանք ստեղծելու: Եղան կուսակցություններ, կաղմակերպություններ ու մարդիկ, որոնք հավատացին Ֆրանսիային, հավատացին նրա օգնությամբ հայկական հինավուրց այդ հողում պետականության վերականգնման հնարավորությանը: Հուլսերը, սակայն, շարժարացան, Ֆրանսիան նենգորեն խաբեց և լքեց հայերին. 1919—1921 թթ. ընթացքում անհավասար կռիվ մղելով թուրքական հրոսակների դեմ, զոհվելով ու պայքարելով, հայերի վերջին խմբերը թողնում-հեռանում են իրենց հայրենի հողից: Վեպն արտացոլում է ազատասեր ղեկավարներին վերջին հերոսամարտը:

Ժողովրդի մի քաջարի բեկորի դոյամարտում, բեկելով քաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված պայքարի տարբեր դիրքորոշումներ, պատմականորեն ձևավորված ազգային բնավորության ու հոգեբանության տարբեր ըմբռնումներ, հեղինակը ձգտում է ղեղարվեստորեն բացահայտել ազգային ազատագրական պայքարի ներքին փիլիսոփայությունը, նրա աղբյուր հայ ժողովրդի հետագա ճակատագրի հետ: Եթե հիշենք, որ այդ բոլորը անմիջականորեն նախորդում ու զուգորդվում էր Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման հետ, ապա պարզ կդառնա հեղինակի մտահղացման այժմեականությունը: Առանց սովետական կարգերի հաստատմանը նախորդող ազգային ճակատագրի խոր ու բաշմալուծմանի իմաստավորման հնարավոր չէ լիարյուն բացահայտել ու ըմբռնել նաև սովետական կարգերի հաստատման բախտորոշ նշանակությունը հայ ժողովրդի համար: Սա է ոչ միայն Ստ. Ալաջաջյանի, այլ նաև սովետահայ վիպագրության թեմատիկ տվյալ ճյուղավորման ղեղարվեստական ներքին իմաստը:

իր մի շարք կերպարներով և առաջին հերթին փառենի, Արամի, Կարոյի՝ Ստ. Ալաջաջյանը համոզիչ կերպով բացահայտում է ժողովրդի աշխարհընկալման հարստությունը՝ նրա սերը հողի, հայրենի բնության նկատմամբ կառուցման տարերքն ու խաղաղասիրությունը, բայց նաև զենքը ձեռքին իր ազատությունը, պատիվը, իր երկիրը պաշտպանելու վճռականությունը: Ծիշտ է, սկզբում այն տպավորությունն է ստացվում, որ հեղինակը կանխատեսածվածորեն իր վերոհիշյալ չորաքանչյուր հերոսի մոտ շեշտում է աղզային բնավորության որևէ կոնկրետ հատկանիշ, բայց այդ տպավորությունը շուտով ցրվում է, տեղի են ունենում բնավորության անցումներ ու խաչաձեռնումներ, և գործողությունների շրջապատված փառենը, Արամը, Կարոն և ուրիշները դառնում են լիարժեք կերպարներ:

Քննարկվող լեռնատիկայի համակարգում ուրույն առեղ է դրավում Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստաններ» (1966) վեպը՝ «Այրվող այգեստանները» առաջացրեց մեծ հետաքրքրություն, բայց շուտով հետաքրքրությունը վերածվեց բուռն վեճերի:

Վեճը ծագեց և դեռևս շարունակվում է «Այրվող այգեստանների» ժանրային որոշարկման և, գլխավորը, հեղինակի գեղարվեստական կոնցեպցիայի շուրջը: Այո՛, ընդունենք, որ վեպում մի տասնյակից ավելի իրական-պատմական կերպարների (Արամ, Իշխան, Փարամազ, Վոամյան, Արմենակ Նկարյան, բուլղարացի Գրիգոր, Համբարձում Նրամյան, Փանոս Թերլեմեզյան, Զեդեդ և ուրիշներ) դույզովյալ հանդերձ «Այրվող այգեստանները» պատմավեպ չէ և իրոք չէ՝ Ընդունենք, որ դա զուտ քաղաքական վեպ էլ չէ, որովհետև իր մեջ համադրում է իրականության տարրեր շերտեր՝ վան քաղաքի և նրա երբեմնի հայ աղզաբնակչության անվերադարձորեն անցած-գնացած կյանքի պատկերը (աղզադրական ու կենցաղային վեպի որոշ տարրեր), Մուրադ-խանյանների ընտանիքի վերելքի և բարոյական, նույնիսկ ֆիզիկական անկման պատմությունը (ընտանեկան վեպի տարրեր), քաղաքական կուսակցությունների գործունեությունը, հայ աղզաբնակչության հերոսական դիմադրությունը (քաղաքական վեպի շեշտված միտում)՝ Ընդունենք, որ հեղինակը չի բաժանում վեպի հերոսների տեսակետները և կոպիտ սխալ է այս կամ այն հերոսի տեսակետի վերագրումն ու նույնացումը հեղինակի տեսակետին: Բայց այս և այլ հնարավոր բոլոր վիճարկումներով հանդերձ գրողը գեղարվեստական ի՞նչ կոնցեպցիայով է իմաստավորում կյանքը: Այդ հարցին պատասխանելիս, այնուամենայնիվ, չի կարելի շրջանցել այն իրողությունը, որ «Այրվող այգես-

տանններն» ունի իր բնօրրկման տարածական ու ժամանակային որոշակի սահմանները (որոնք վերաբերում են նույնիսկ տարբերվող ու ամսաթվով, որ վերաբերում նկարագրված պատմաքաղաքական իրադարձությունները ամենևին էլ ֆոն չեն, այլ այն իրական միջավայրը, ուր գործում և չլուրջ ինքնագործակցում են վերաբերվող հերոսները:

Հարցին ճիշտ պատասխանելու համար պետք է հիշել վերաբերվող 18-րդ Ասքը, որտեղ հեղինակը բացում է իր ստեղծագործության որոշ գաղտնիքներ: Հեղինակն ուղղակիորեն հայտարարում է, որ իրեն հաշվետու է դրում նաև գալիք սերունդների առաջ. «Նու հաշվետու եմ նաև գալիք սերունդների առաջ: Անցյալի ու ներկայի հանդեպ դեռ կարելի է մեղանշել, իսկ նա, ով չի լսում ապագայի ձայնը, կամ լսում է, բայց չլսելու է տալիս, նա զրկում է իրեն ձայն ունեւոր իրավունքից և ինքն իրեն պատապարտում ձայնազրկության»:

«Հիրավի, կար մի քաղաք ու չկա այդ քաղաքը:

... Նա լսում եմ գալիք սերունդների ձայնը.

— Խոն ինչպիսիք վանը, ինչպիսիք վանը դադարեց վան լինելուց...»⁸:

Ինչպես տեսնում ենք, հեղինակը բոլորովին էլ չի թաքցնում իր միտումը, առաջ է քաշում պատասխանատվության և պատասխանատվության հարցը, որն իր արտացոլումն է գտել վերաբերվող գեղարվեստական հյուսվածքում: Բնավ չարդարացնելով լեզուստ, Գ. Մահարին իր վերաբերվող առաջ է քաշում ու շեշտում ներքին պատասխանատվության, ազգային կուսակցությունների ու նրանց ղեկավարության պատասխանատվության խնդիրը: Այդ մոտեցումը, անշուշտ, ունի իր արդարացումը, ապրելու, գոյատևելու, հարատևելու համար ժողովուրդը իր մեջ ուժ պետք է գտնի բացահայտելու նաև թերությունները, իր բաժին «ներքին պատասխանատվությունը»: Համաշխարհային գրականության պատմությունը տվել է նման մոտեցման օրինակներ: Այդ մոտեցումը խորթ չի եղել նաև հայ գրականությանը: Գաղափարական-գեղարվեստական տարբեր լուծումներով այդ հարցը իր արտացոլումն է գտել Երվանդ Օտյանի «Հեղափոխության մականությունները» պատմվածածառում և «Բնկեր Փանջունի» վերաբերվող, Տիգրան Չոկիւրյանի «Հերոսը» վիպակում, Ե. Չարինցի «Երկիր Նաիրի»-ում, Շահան Շահ-նուրի պատմվածքներում և «Նահանջ առանց երգի» վերաբերվող: Միթե՞ պատահական է, որ «Այրվող ազգաստանները» Գ. Մահարին ձուլել է

8 Գ. Մահարի, Այրվող ազգաստաններ, Երևան, 1966, էջ 402:

Շահան Շահնուրին, կամ իր կողմից ընդգծված այն կարծիքը, որ «Երկիր Նաիրի» «վեպի միջով են անցնում մեր վաղվա վեպի ճանապարհները»:

Գ. Մահարու վրիպումը, ըստ երևույթին, այն է, որ կորցնելով դեղարվեստական չափի զգացումը, բացարձակացնելով՝ ներքին պատասխանատվությունը փնտրում ու գտնում է դրեթև միայն աղբյային կյանքի երևույթներում: Այնինչ դրողը իր մեջ ուժ պետք է գտնեի աղատվելու քսանական թվականների տիրապետող այդ աղանդավորական տեսակետից, ավելի խոր և բազմակողմանի ներկայացնելու ժամանակաշրջանի քաղաքական հանգամանքները:

Ավագ սերնդի արձակագիր, բաղամթիվ վեպերի հեղինակ Հմայակ Սիրասը 1974-ին հանդես եկավ «Հայրենի աշխարհ» վեպով: Որպես վեպ-խրոնիկա մտահղացված ստեղծագործության մեջ հեղինակը անդրադառնում է 1894—1918 թթ. ընթացքում տեղի ունեցած հայ ժողովրդի աղբյային, սոցիալական, քաղաքական կյանքի դրեթև բոլոր նշանակալից երևույթներին: Ժամանակագրական հաջորդականությամբ հեղինակը անդրադառնում է 1895—1896-ին Արևմտյան Հայաստանում իրագործված ջարդերին, ապա Արեւելյան Հայաստանում ծավալված դեպքերին: առաջին համաշխարհային պատերազմի ընթացքին, ժողովրդի գաղթին, եղեռնին, հեղափոխության հաղթանակին և այլն... Այս բոլոր դեպքերն ընդգրկելու համար հեղինակը ընթերցողին տեղափոխում է մե՛րթ Արեւելյան Հայաստանի բնակավայրերը, մե՛րթ Թիֆլիս, Կոստանդնուպոլիս, Փարիզ, Բեռլին, Բիթլիս, Սիբիր և այլ տեղեր: Չնայած «Հայրենի աշխարհը» պատմավեպ չէ, նրանում դործում կամ հիշատակվում են բավական մեծ թվով պատմական իրական դեմքեր՝ Անդրանիկ Վրդապարը, Ալ. Իսահակյանը, Մկրտիչ Նրսիսյանը, Գր. Զոհրապը, էմիլ Զուլան, Գուլիցիներ, էնվերը, Թալեաթը և ուրիշներ: Ինչ խոսք, հեղինակի նպատակը բարի է՝ ցույց տալ հայ ժողովրդի տառապալից ուղին դեպի մեծ ճշմարտությունը, դեպի սոցիալիստական հեղափոխությունը: Գաղափարական դիրքորոշումը միանգամայն ճիշտ է, կան տպավորիչ նկարագրություններ, բայց չկա շոշափված խնդիրների դեղարվեստական լուծումը: Նվ չի էլ կարող լինել, քանի որ ընդգրկված ժամանակը այնքան հարուստ է դեպքերով, այդ բոլորի մասին խոսելու հեղինակի ձգտումը այնքան անհաղթահարելի, որ շատ հաճախ նա ստիպված է ուղղակի թվարկելու դրանք: Իսկ ռեպորտաժային բնույթի թվարկումներով գուցե հնարավոր է վերականգնել տվյալ ժամանակաշրջանի դեպքերի շղթան, բայց հնարավոր չէ ստեղծել դրա իսկական գեղարվեստական պատկերը: Հետևանքը՝ անհամոզիչ կերպարներ,

ներանց ծավալած գործունեության սոցիալական հիմնավորվածության պակաս, նկարագրականություն և ստեղծագործական լուրջ կոնցեպցիայի ցավալի փոշիացում...

«Խոսքեր, Հայաստանի լեռներ» (1976) վեպում Ս. Խանդավյանը իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է Արևմտյան Հայաստանի մի շրջանի՝ Երզնկայի. հայության կոտորածների ու հերոսական դիմադրության արտացոլման վրա, որը նրան հնարավորություն է տվել խոր ընդհանրացումներ կատարելու: Սակայն նրա մոտ ևս տարածական մեծ ընդգրկման միտում է նկատվում, որի հետևանքով պատումը ստանում է ֆրագմենտար բնույթ:

Տարածական մեծ ընդգրկման միտումից ծնված ոճական ու կառուցվածքային բնույթի թերությունները Ս. Խանդավյանը փոխհատուցում է վիպական կերպարների ճշմարտությամբ: Ժամանակակից հայ արձակույթում ժողովրդական բնավորության ու հոգեբանության խոթ, բազմակողմանի իմացության հարցում քիչ հեղինակներ կարող են մրցել Ս. Խանդավյանի հետ: Եթե Ներսիս Զավուշի կերպարը գեթ մասամբ հասարակական որոշարկման կարիք է զգում, ապա վեպի մի շարք կերպարներ՝ Խորեն աղան, Զիլ Զաքարը, Գերասիմ վարժապետը, Բարսեղ Էֆենդին, Աղավնին, Թաթուլը ուղղակի գերում են իրենց ամբողջականությամբ: Համոզիչ, հույիչ են Բենիամինի, Գեղամի կերպարները: Հեղինակը ցույց է տալիս, որ փրկության ուղին դիմադրությունն է, իրավացի են դուրս գալիս դիմադրողները, որոնք իրենց պայքարի շնորհիվ կոտորածից փրկում են մոտ քսան հազար մարդ և ռուսական նավերով տեղափոխում Ռուսաստան:

«Խոսքեր, Հայաստանի լեռներ» վեպի ֆինալում հերոսներից մեկին՝ Մանուկին, մենք տեսնում ենք Կարմիր Բանակի շարքերում, որպես հեծյալ ջոկատի հրամանատար... Վեպի տվյալ վերջավորությունը, բացի կոնկրետ նպատակադրումից, կոչված է նաև խորհրդանշելու պատմական այն ճշմարտությունը, որ աղգային-աղատադրական տառապալից պայքարը հայ ժողովրդին օրինաչափորեն հասցրեց աղատագրական պայքարի նոր ըմբռնմանը՝ սոցիալիստական հեղափոխությանը:

5

60—70-ական թվականներին միտում դրսևորվեց ընդլայնելու հայ պատմավեպի թեմատիկ ընդգրկման սահմանները: Լույս տեսան Հայկ Խաչատրյանի «Էրեբունի» (1968), «Տիգրան Մեծ» (1972) և «Արտավազը» (1975) վեպերը, որոնց նյութը հայ ժողովրդի հեթանոսական

շրջանի պատմությունն է։ Այդ ժամանակաշրջանի պատմաքաղաքական իրական հանդամանքների ֆոնի վրա գրողը ձգտում է բացահայտել ժողովրդի բնավորության ու հոգեբանության հեթանոսական շրջանի ակունքները, այն առողջ ու մնալուն գծերը, որոնք հարատևելով ու զարգանալով՝ կենդանի պահեցին ժողովրդին։ Ճշմարտությունը, սակայն, թելադրում է ասել, որ Հ. Խաչատրյանի վեպերը պատմության ու արդիականության զեղարվեստական ընկալման ու վերտրտադրման որևէ նորություն չբերեցին հայ պատմավեպին։

Խաժակ Գյուլնազարյանը իր «Նռանի» (1971) պատմավեպում անդրադառնում է հայ ժողովրդի պատմության անցումային մի փուլին՝ IV դարի առաջին տասնամյակների դեպքերին, երբ քրիստոնեությունը նոր էր մուտք գործել Հայաստան։ Փոթորկալի մի ժամանակաշրջան, երբ նոր գաղափարախոսությունը՝ քրիստոնեությունը, ձգտում էր ոչնչացնել հազարամյա արմատներ ունեցող հեթանոսությունը։ Բացահայտելով ժամանակաշրջանի հակասական բովանդակությունը, հեղինակին հաջողվել է ոչ միայն համոզիչ կոնֆլիկտ ստեղծել, այլև մի քանի կենդանի կերպարներ։ Այգուհանդերձ անհրաժեշտ է նշել, որ այդ երկու հակոտնյա գաղափարախոսությունների՝ ժողովրդի ճակատագրի վրա ունեցած ազդեցության հարցում, հեղինակի դիրքորոշումն այնքան պարզ չէ։ Ինչ խոսք, քրիստոնեության մուտքով կործանման էին դատապարտված ոչ միայն հեթանոսական աստվածների պանթեոնը, այլև թանկագին արժեքներ, ժողովրդական գեղեցիկ սովորություններ ու հավատալիքներ, Նռանի Նման գեղեցկուհիների հեթանոսական կենսալինդությունը... Իսկ ժողովրդի գերադույն շահերի՝ նրա ինքնուրույնության պահպանման տեսակետից... Չէ՞ որ տվյալ ժամանակի ներգրումը ազդալին պատմության մեջ վերջին հաշվով պայմանավորված է վերոհիշյալով։

Վիգեն Խեչումյանի «Գիրք լինելության» (1966) պատմավեպը նորություն էր թե՛ թեմայի մեկնաբանման և թե՛ դրելաոճի առումով։ Վ. Խեչումյանը փորձեց խախտել պատմավեպի հին ավանդույթը։ Նրա վեպի նյութը ոչ թե պատմության այս կամ այն կոնկրետ իրադրությունն ու ժամանակն է, այլ ժողովրդի կյանքը միջնադարում՝ XII—XIII դարերում, որը ներկայացվում է ոչ թե պատմական հայտնի անուններով, այլ անանուն մարդկանց կերպարներով։ Գլխավոր հերոսը գրիչ Ավետիքն է, որը շրջագայելով երկրով մեկ, ձգտում է հասու լինել ժողովրդի հարատևության գաղտնիքին։ Եվ այնտեղ, որտեղ ըստ ավանդական տեսակետի՝ սոսկ միջնադարյան խավար ու հետամնացություն էր հեթանոսությունը, գրողը բացահայտում է լույս, սեր, անկեցվածք հայրենասիրու-

Սյունի: Վ. Խեչումյանը դոեւ է իր գաղափարական-գեղարվեստական մտահղացումը մարմնավորելու միանգամայն ճիշտ մոտեցում. Քննադատությունը ժամանակին ճիշտ է նկատել պատմեւածէի ասքային հատկանիշը: Դ. Դեմիքեճյանի «Գիրք ծաղկանցի» նման, գրողը իր վեպին տվել է ասքային բնույթ: Եւ դա ոչ թէ պատահականութուն է, այլ յուրահատուկ կոնցեպցիա, որն իր արտահայտութունն է գտել նաեւ նախորդ շրջանի գործերում: Իր հարցադրույցներէց մեկում պատմավեպը դիտելով որպէս ժողովրդի խտացած հիշողութիւն, Վ. Խեչումյանը անդրադառնում է նաեւ պատմութեան գեղարվեստական մարմնավորման իր նախասիրած սկզբունքին, ժողովրդական վիպասանութեան հետ ունեցած աղերսներին: Ժողովրդը իր վիպասանքում ելնելով պատմութեան փաստերէց, ստեղծում է այդ ամենը կերպավորող ընդհանրական հերոսներ, «ընդհանրական-ազգային-պատմական խառնվածքներ, դեպքեր և գործողութիւններ»⁹:

Ժամանակակից հայ պատմավեպի ուշագրութեան կենտրոնում, այդուամենայնիւ, ոչ Վ. Խեչումյանի ընտրած պայմանական ժամանակաշրջանն էր, ոչ էլ նախաքրիստոնէական շրջանը, այլ XVII—XVIII դարերի ժողովրդական ազատագրական շարժումները: Դա ազատագրական պայքարի նոր փուլի գաղափարախոսութիւնը նախապատրաստող այն շրջանն էր, երբ նորից վերելք ապրող ժողովրդական-ազատագրական կռիւները ուղեկցվում էին հայ ժողովրդի ազատագրման ուղիներին, նրա քաղաքական կողմնորոշման՝ հակոտնյա որոնումներով ու բախումներով: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ հայ ժողովրդի ազատագրման ռուսական կողմնորոշումը ստացավ իր գործնական առաջին արտահայտութիւնները, որպէսզի այնուհետեւ որպէս հիմնական կողմնորոշում լուսարձակի ժողովրդի ազատագրական պայքարը՝ ընդհուպ մինչև Հոկտեմբերյան սեփալիստական մեծ հեղափոխութիւնը: Ժողովրդի ճակատագրի համար բախտորոշ այդ իրադարձութիւնների պատկերումով հանդես եկան Ս. Ալվազը՝ ինչ ու Ս. Խանզադյանը, Հովհ. Ղուկասյանն ու Զ. Գարսյանը:

Սուրեն Ալվազյանը «Ճակատագիրն հայոց» (1967) պատմավեպում անդրադառնում է հայ ազատագրական պայքարի գաղափարախոսներէց մեկի՝ Իսրայել Օրու, կյանքին ու գործունեութեանը, Իհարկեւ վեպը մտահղացված է որպէս լայն կտավ, որպէս XVII դարի վերջին քառորդի և XVIII դարի առաջին տասնամյակի հայոց կյանքի տարեգրութիւն:

⁹ Ժամանակների կապը, «Գրական թերթ», 1974, № 28:

Հեղինակը վերարտադրում է պարսկական լծի տակ Արևելյան Հայաստանի ազդարևակչության վայրագ շահագործումը, մարդկային, ինչքային ու մշակութային ազատության խաղառ բացակայությունը: Կյանքի բոլոր բնագավառներում տիրապետողը ֆեոդալական դաժան բռնակալության անհոգի կամայականությունն է: Հենց այսպիսի պայմաններում, որպես հայ ավագանու և ժողովրդի իղձերի արտահայտիչ, Իսրայել Օրին ծավալում է իր գործունեությունը:

Վեպի հիմնական արժեքը հայ ազատագրական պայքարի քաղաքական կողմնորոշման ներքին հասարակական բովանդակության բացահայտումն է: Հեղինակը չի հասարակացնում դժվարությունները, ընդհակառակը, ցույց է տալիս ժամանակով պայմանավորված հայ ավագանու որոշ խավերի քաղաքական պարզամտությունն ու ուժանտիկական հովվերգությունը: Գիտակցելով ու ըմբռնելով հանդերձ, որ այլևս ապրիչ հնարավոր չէ, նրանք երկրի ազատության հույսերը կապում են հազարավոր կլիմեատրերով հեռու գտնվող Եվրոպական տարբեր պետությունների և իշխանությունների հետ: Այդ հոգի վրա հեղինակը ցույց է տալիս ռուսական կողմնորոշման աստիճանական ձևավորումն ու հասունացումը, որա գործնական իրադրոժման առաջին քայլերը: Մոտ երկու տասնամյակ ղեկերելով Եվրոպայի տարբեր երկրներում՝ Իսրայել Օրին ի վերջո հանգրվանում է Մոսկվայում, ընդունվում Պետրոս Մեծի կողմից ու որպես ռուսական զինուկանության ղեկավար մեկնում Պարսկաստան:

Ս. Այվազյանը վկայում անգրագատնում է Իսրայել Օրու մոտ 35 տարվա կյանքի պատմությունը: Դեպքերի ժամանակագրական շարադրման սկզբունքն էլ, ըստ երևույթին, պայմանավորել է վեպի գեղարվեստական թերությունները: Մեծ ժամանակահատվածը «լրացվում» է անվերջ սպանությունների, ցից հանված գլուխների, ղնդանների, մասսայական կոտորածների նկարագրություններով, որոնք գեղարվեստորեն չեն ազդում: Դաժան ժամանակի վկայակոչումը արդարացում չէ. հեղինակը չպետք է մոռանա այն ճիշտ տեսակետը, որ գեղարվեստական խորությամբ նկարագրված թնկուղ մի մարդու մահը ողբերգություն է, իսկ հաղարների թվարկումը՝ սոսկ վիճակագրություն: Դրանով պետք է բացատրել նաև պատահականությունների ֆետիշացումը:

Հակոբ Զուղայեցին հանուն ժողովրդի շահերի Հոռմի Կղեմես Ժ պապի հանձնարարությամբ էջմիածին ժամանած Փիսրբոյի և Պետիկ հոգևորականների ներկայությամբ հաստատուն հնազանդություն է խոստանում Հոռմին, դավանափոխ է լինում: Ապա նկարագրվում է Փիսրբո-

փոյլի հայօգոստ գործունեությունը Եվրոպայում՝ Վիեննայում, Հոմոսը և այլուր. «Հակոբ կաթողիկոսը մեծ ուշադրութեամբ ու ոգևորութեամբ է հետևում այդ շարժմանը, որ սկսվել էր ամբողջ Եվրոպայում հայոց դատի պաշտպանութեան համար: Հետևում, ուրախանում էր, թե ինչպիսի մեծ եռանդով էր գործում Փիսքոփոն...»: «Բայց միշտ էլ, երբ փորձել է ժպտալ արևը հայոց երկնակամարի վրա, — շարունակում է հեղինակը, — որտեղից որտեղ այդ պարզ, ամառային երկնքում հայտնվել են սև-մուր ամպեր և ծածկել են արևը: Այս անգամ էլ այդպիսի մի բան եղավ: Փիսքոփոն, որ նպատակ էր դրել հայոց անարդար ճակատագրի համար ոտի հանել ողջ կաթողիկ աշխարհին՝ վախճանվեց, հոգեկան ծանր վիճակի մեջ դնելով հայոց կաթողիկոսին»¹⁰:

Իսրայել Օրին հույս ունի օտարների օգնութեամբ ազատել Հայաստանը, բայց Իսպանիայի զահի ժառանգութեան համար ծագած պատերազմը իբր թե խանդարում է դրան.

«Օրի.

— Ա՛խ, ինչո՞ւ եղան այս պատերազմները...

Մինաս վառդապետ

— Պետք է համբերել:

Օրի.

— Ուզենք-չուզենք... Բայց մինչև կվերջանա այդ պատերազմները՝ Պարսկաստանը կամրացնի իր դիրքերը, և Թուրքիան կամրանա, և մենք նորից կմնանք օձի բերանում»¹¹:

Մի պահ ենթադրենք, որ «սև-մուր ամպերը» չծածկեցին արևը, Փիսքոփոն չմահացավ ու շարունակեց իր գործունեությունը, Իսպանիայի թագավորը չմահացավ, պատերազմներ չծագեցին զահի ժառանգութեան համար, ի՞նչ էր լինելու, կաթողիկոսներ աղատելո՞ւ էին Հայաստանը...

Ս. Խանգաղյանի «Մխիթար Սպարապետ» (1961) պատմավիպը ժամանակագրական առումով ընդգրկում է պատմության այն հատվածը, երբ Իսրայել Օրոս սղբերդական մահից հետո ժողովրդական-ազատագրական պայքարի ղեկն անցնում է Դավիթ Բեկի, Մխիթար Սպարապետի ու նրանց կողմնակիցների ձեռքը: Դա XVIII դարի Լորդոդ տասնամյակի ժամանակաշրջանն է, երբ հայ ժողովուրդը ստիպված էր դրնթի միաժամանակ հերոսական պայքար մղել արևելյան երկու բռնապետութունների՝ Թուրքիայի ու Պարսկաստանի դեմ: Հետևողական, համառ

10 Ս. Այվազյան, Զակատագիրն հայոց, Երևան, 1967, էջ 114:

11 Նույն տեղում, էջ 614:

պայքարի շնորհիվ Դավիթ Բեկին հաջողվել էր Լեռնային Հայաստանում վերականգնել հայոց պետական ինքնուրույնությունը։ Հայ ժողովուրդը ցնծությամբ է բնդունում Պետրոս Մեծի պատվիրակությունն ու նրա հրովարտակը, իվում է, թե ժողովրդի իղձիրի իրագործումը այնքան էլ հեռու չէ... Սակայն Անգլիայի ու Ֆրանսիայի դրդմամբ, որոնք մեծ կերպ ձգտում էին կասեցնել Ռուսաստանի առաջխաղացումը դեպի Արևելք, թուրքական 150 հազարանոց բանակը դրավելով Թիֆլիսը, պաշարում է Նրեանը և ձգտում բռնադրավել ամբողջ Արևելյան Հայաստանը։

Ս. Խանաղզյանի առավելությունն այն է, որ նա չի ձգտում մեծ ժամանակաշրջանի ընդգրկման, բայց ընդգրկած համեմատաբար փոքր ժամանակաշրջանը միտում է լուսաբանել բազմակողմանիորեն, բոլոր կարևոր կողմերով՝ պատմական, քաղաքական, տնտեսական, դիվանագիտական։ Դրան օգնել է նաև գրողի ստեղծագործական մի գլուխը. Մխիթար Սպարապետի կինը՝ Սաթենիկը, պատմիչ է և գրի է առնում Դավիթ Բեկի գործունեությունը։ Նրա գրառումների անմիջականությամբ ընթերցողը ավելի լայն պատկերացում է ստանում աղատագրական պայքարի ընթացքի մասին։

«Մխիթար Սպարապետ» վեպը դարգանում է երկու պլանով։ Առաջինը պատմության իրական ընթացքով պայմանավորված սյուժեի գլխավոր գիծն է, հայ ժողովրդի պայքարը ընդդեմ օտարերկրյա զավթիչների։ Այդ գծի զաղափարական թելադրանքը ժողովրդի անձնվեր, հայրենասիրական պայքարի անհրաժեշտությունն է։ Դա Մխիթարի դիրքորոշումն է՝ հազար տարի ապրել ենք դիմադրությամբ, այժմ էլ կզմադրենք ու կապրենք։ Նրա պատմիչ կինը՝ Սաթենիկը, խորհրդանշելով ժամանակի ոգին, իր դոճվելուց առաջ այն զաղափարն է վարդապետում, որ հայության հույսը նաև ռուս ժողովուրդն է. «— Հույսով ասրել ենք դառեր,— նորից հանգարտ պատասխանեց Սաթենիկը։ — Ապրել ենք մեր բազկի ուժով։ Կապրենք նաև ռուսի օգնությամբ։ Նա կգա։ Այսօր չնկավ, վաղը, մյուս օրը կգա։ Սա է ճանապարհը հայոց»¹²։

Սյուժեի երկրորդ գիծը ճշուղավորվում է առաջինից և թեև դրա նման արտաբերի մեծ տեսանելիություն չի ստանում, բայց ձեռք է բերում հնթատեքստային մեծ իմաստ։ Դա հայ ժողովրդի հարատևության մյուս՝ հոգեկան ու մշակութային գործոնն է։ Զենքը ձեռքին ժողովուրդը դիմադրել, պայքարել, ընկել, ընկճվել է, բայց էլի ոտքի է կանգնել ու շարուն-

12 Ս. Խանգաղյան, Մխիթար Սպարապետ, Երևան, 1963, էջ 697։

նակել է ապրիլ, գոյատևել: Բայց միայն ղենքով չէ, որ գոյատևել է, այլև բանիլ: Այդ դաղափարը վնասում զարգանում է անվանի փիլիսոփա Գրիգոր Տաթևացու հայացքների՝ Մովսես արեղայի կողմից կատարվող յուրովի մեկնաբանությամբ: Հոգին ու մարմինը անբաժան են, ծագում են միաժամանակ... Մարմինը հայրենի երկիրն է, հայրենի տունը, հոգին բանական ու կենդանի մարդ արարածը: Պահեցիր մարմինդ՝ հայրենիքդ, կապրի և ժողովուրդդ: «Հողդ ամուր պահեցիր, ինքդ էլ ամուր կլինես»։ Ժողովուրդը անմահ է իր հայրենիքով, իր հողով:

Մարդը, ժողովուրդը չպետք է թողնի իր երկիրը, իր հողը, որովհետև դա իր մարմինն է, առանց դրան նա դատապարտված է մահվան: Հայրենիքից դուրս հայրենիք ստեղծելը անհնար է, հայրենիքից դուրս հայտնվելը դատապարտված է... Որքան լուսավոր լինի ժողովրդի միտքը, այնքան ավելի հզոր կլինի նա: Եվ իդուր չէ, որ ժողովրդի համար նույնիսկ ամենադժվար պահերին Դավիթ Բեկը մտածում ու իրագործում է գերեվարված Հակոբ Հովնաթանի ազատությունը, նրան հորդորում է վերագտնալ իր գեղանկարչությանը, որովհետև ժողովուրդը հարատևում է նաև իր լույսով, արվեստով, գիտությամբ ու մշակույթով:

Ենթատեսչության ուժեղ լիցք ունեցող այս մտորումներում է, որ նկարագրվող պատմական դեպքերի օբյեկտիվ ժամանակը հարստանում ու իր կողմից հարստացնում է նաև հեղինակի՝ արդիականության ժամանակը: Պատմավեպը առաջին հերթին իր ինքնուրույն գեղարվեստական կոնցեպցիան ունեցող ստեղծագործություն է, ուր հավասարապես դեր ունեն թե՛ պատմական օբյեկտիվ գործոնները (նկարագրվող պատմական ժամանակը), թե՛ հեղինակային գեղարվեստական նպատակագրումը (արդիականության ժամանակը): Առանց այդ երկու ժամանակների գեղարվեստական համադրման (յուրաքանչյուր գործում նորովի ու անկրկնելի) իսկական պատմավեպ գոյություն չունի: Ս. Խանզադյանին հաջողվել է այդ համադրումը. դրա ապացույցը ժողովրդի ու նրա մարդկանց նորովի մեկնաբանումն է, երկրի ոչ միայն արտաքին, այլև սոցիալական ներքին հակասությունների խոր մեկնաբանումն է, Դավիթ Բեկի, Մխիթարի, Տիր-Ավետիսի, Բարխուդարի, Երևանի պաշտպանությունը ղեկավարող Հունգերեկյանի, Կարճիկ Հովհաննեսի կենդանի ու համովել կերպարներն են, Մարաղայի ճակատամարտի ու հատկապես Երևանի ինքնապաշտպանության ու դիմադրության նկարագրությունները:

Հովհաննես Ղուկասյանի հերոսը՝ Ոսկան Երևանցին, որի անունով էլ հեղինակը խորագրել է իր վեպը (1962) իրական դեմք է, XVІІ դարի հայ մշակույթի երեւելի դործիչներից մեկը։ Հակոբ Մեղապարտից (որը 1512-ին հրատարակեց հայ առաջին տպագիր գիրքը) ու նրա հաջորդներից հետո Ոսկան Երևանցին այն դործիչն է, որը կադմալերպեց ու նոր, ավելի կայուն հունի մեջ գրեց հայ գրքի տպագրության դործը։ Հերոսի ընտրութեամբ էլ հեղինակը պայմանավորել է իր ստեղծագործութեան գաղափարը։ XVІІ դարում, երբ հայ ժողովուրդը զուրկ էր ինքնուրույն պետականութունից, երբ մի կողմից Պարսկաստանն ու Օսմանյան Թուրքիան, մյուս կողմից քաղաքակրթւած Եւրոպայի ճիւղիտական օրդինները ամեն կերպ՝ ձգտում էին խլիկատել ու հոգեպես վերջ տալ, ձուլել հայ ժողովրդին, ժողովրդի ծոցից դուրս են գալիս մի խումբ մարդիկ, որոնք որոշում են զբոլ, ժողովրդի հոգեկան աշխարհով, նրա անցյալի պատմութեան հերոսական դրվագների լուսաբանումով վառ պահել ժողովրդի ոգին։

Հեղինակը ցույց է տալիս, որ հայ տպագիր գրքով առաջինը շահագրգռւած են հենց ժողովրդի զավակները՝ Ոսկանը, Սիմեոնը, Մինասը, Թումիկը։ Իսկ ճիւղիտները խանդարում են։ Դրանց մեջ են Սրապիոն ու Բարսեղ Կախկապտաները, Մարութեն, որոնք հին ձեռագրերի վաճառքով ու կողոպուտով են զբաղւում, որոնց կործանում է տպարանը։ Հեղինակին հաջողվել է վերարտադրել Ոսկան Երևանցու փոթորկալից կյանքը։ Վեպի թե՛ գաղափարը, թե՛ գեղարվեստական մարմնավորման բաղմաթիւ մասեր իրագործւած են ներշնչանքով ու վարպետութեամբ։ Հատկապես վեպի վերջավորութեանը հայ զարթոյթեան ոգեշունչ փառաբանումն է։ Սակայն ձգտելով վերարտադրել Ոսկանի գիտակից կյանքի ամբողջ ընթացքը, ժամանակագրական կարգով հետեւելով նրա կյանքին, հեղինակը ընթերցողին նոր Զուլայից տեղափոխում է էջմիածին, Լիւդից Փարիզ, Լիւդոնոյից Ամստերդամ։ Ժամանակագրական ընդգրկման այդ մոտեցումը հեղինակին ստիպում է հանդես գալ «Եւլ աշտպես անցաւ հինգ տարի», «Եւլ աշտպես անցաւ տասը տարի» հայտարարութեան հերով, որը էապես թուլացնում է վեպի կառուցւածքը։ Եւ մի՞թե այդ սկզբունքի չարաշահման հետեւանքը չէ, որ հեղինակը իր վեպը ողողել է ժամանակաշրջանի երեւելի մարդկանց (Սպինոզա, Ռեմբրանդտ, Միլտոն, Լարոշֆուկո, Բուալտ, Ռասին) անուններով։

Զարգանդ Դարյանի «Սայաթ-Նովան» (1960—1963) մտահղացւած է որպէս պատմականագրական վեպ։ Վեպի կենտրոնական հերոսը

XVIII դարի հայ մեծ աշուղ-բանաստեղծն է, որը բացի մայրենի լեզվից, ստեղծագործում էր նաև վրացերեն ու աղբբեջաներեն: Հեղինակը ուսումնասիրել և հիանալիորեն գիտի ոչ միայն Սալավ-Նովայի, այլև Անդրկովկասի հրեք ժողովուրդների XVIII դարի պատմությունն ամբողջությամբ, բայց և այնպես գերի չի դառնում դրան: Հեղինակի նպատակը սոսկ Սալավ-Նովայի կենսագրությունը չէ, այլ ձգտում է նրա կյանքով, նրա ներաշխարհի հարուստ ապրումներով, նրա արվեստի լայն անգրագործումով բացահայտել եղբայրական հրեք ժողովուրդների ընդհանրությունը, XVIII դարի լույսն ու ստվերը: Եվ բավական լայն սոցիալական, բաղադրական, բարոյական, գեղագիտական, խմայտասիրական շերտավորումներով:

Զարգանդ Դարչանը իր այս վեպում ցուցադրում է վիպիկու պատշաճ վարպետություն: Չնայած վեպի գործողությունները ընթանում են ժամանակագրական հաջորդականությամբ, այդուամենայնիվ, տարբեր ժամանակների համադրումով հեղինակը կարողացել է ստեղծել վիպական ներքին էքսպոզիցիայի մի քանի հանգույցներ, որոնց շնորհիվ ավելանում է ոչ միայն վեպի «ինֆորմացիոն» տարողունակությունը, այլև վիպական կառուցվածքը ազատվում է ավելորդ ծանրաբեռնվածությունից: Հաջող կերպարներ են ոչ միայն վեպի կենտրոնական հերոսները՝ Սալավ-Նովան, արքայազուտոր Աննան, Հերակլ ու Թեյմուրազ Սաղափորները, այլև մյուս կերպարները՝ Սառան, Բրաբրոնը, Նարգիզը, Շաքրոն, իշխան Դեմետրի: Հեղինակի կերտած հերոսները ուղղադիմ չեն, ներքին հակասական ապրումներ ունեն: Զ. Դարչանը չի խղճալականացնում իր հերոսներից ոչ մեկին, նույնիսկ Սալավ-Նովային: Սալավ-Նովայի բնավորությունը, աստիճանաբար է ձևավորվում: Նա զգում է իր արվեստի ուժը, հանդես է բերում մարդկային արժանապատվության բարձր զգացում, զգում է պալատական կյանքի կեղծիքը, այդ կյանքի կաշկանդիչ կապանքները, իր սիրո դատապարտվածությունը: Բայց հեղինակը չի ծածկում նաև նրա թուլությունները՝ սիրո ֆեախիշացումը, համակերպումը: Շատ հարցերում նա չունի սոցիալական հակառակման դիրքորոշում: Միայն հետո, երբ հրկար ամիսներ թափառում է Հայաստանով մեկ, տեսնում ժողովրդի կեղեքումը օտարներից ու յուրայիններից, նրա կենսափորձն ու արվեստը նոր երանդներ են ստանում:

Պատմական ճիշտ մոտեցման արդյունք է նաև Անդրկովկասի հրեք ժողովուրդների հարաբերությունների մեկնաբանությունը: Հեղինակն ընդգծում է ոչ թե այն, ինչ բաժանում է, այլ այն, ինչ միացնում է նրանց:

Տարբեր ազգերի մարդիկ են իրար հանդիպում, հարաբերությունների մեջ մտնում, և նրանց բաժանողը ոչ թե ազգայինն է, այլ դասայինը, իշխանը դաժան է ոչ միայն օտար, այլ նաև իր ազգի ճորտի նկատմամբ: Մկրտիչի խմբում կողք-կողքի կռվում և խաներից ու բեկերից վրեժ են լուծում ոչ միայն հայեր, այլև վրացիներ, ադրբեջանցիներ: Հեղինակը ձգտում է ամեն ինչ ներկայացնել հակասական ու բարդ միասնությունում: Վեպն, իհարկե, զուրկ չէ թերություններից. սյուժեի որոշ գծեր ձգձգված են, մի քանիսը լրիվ ավելորդ. սյուժեից դուրս է, օրինակ, Նրեանի բերդի հիմնադրման պատմությունը, բայց և այնպես «Ստյաթ-Նովա» վեպը նվաճում է հայ պատմական-սոցիալական վեպի համար:



Սովետահայ ժամանակակից վեպի առօրյա հոգսերը միշտ էլ դանդաղ են զրական բնագավառության ուշադրության կենտրոնում: Վեպի և իրականության փոխհարաբերության, նրա ժամանակային առանձին փուլերի զարգացման միտումների մասին ծանրակշիռ խոսք է ասվել Հայաստանի գրողների միության համագումարներում: Լույս են տեսել առանձին մենագրություններ, ծավալուն հոդվածներ, բայց և այնպես տիրապետողը եղել է բնագավառության ընթացիկ խոսքը: Նոր լույս տեսած ստեղծագործությունների մասին ժամանակակից սովետահայ վեպի զարգացման ներքին օրինաչափությունները, նրա թեմատիկ ընդգրկման, արդիական պրոբլեմների գեղարվեստական մարմնավորման, տիպաբանական տարբեր սկզբունքները դեռևս խոր ուսումնասիրված չեն: Պատճառներից մեկը, անկասկած, նաև այն է, որ ժամանակակից վեպը դեռևս զարգացման ընթացքի մեջ է, և նրա զարգացման ներքին հակասություններն ու ստեղծագործական տարբեր ըմբռնումները դեռ հարկ եղած խորությամբ չեն բյուրեղացած: Դեռևս պայքար է գնում ստեղծագործական տարբեր սկզբունքների ու ըմբռնումների շուրջ: Եվ գուցե զրանով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ ընթացիկ քննադատությունը հաճախ շուտով դնահատականներ է տալիս այնպիսի գործերի, որոնք ոչնչով չեն հարստացնում մեր զրականությունը:

Սովետահայ ժամանակակից վեպի զարգացման ներկա համառոտ ակնարկը վկայում է, որ նրանում պայքար է գնում վիպիչու երկու կյանքի համապարփակ, համապատկերային և կենսական այս կամ այն պրոբլեմի սեղմ, խորությամբ արտացոլելու միտումների միջև: Որոշակիորեն ընդգծված բախում է տեղի ունենում լայնապարփակ, բազմա-

պլան, բաղմակերպար, իրականության համեմատաբար մեծ ժամանակաշրջան ու տարածություն ընդգրկող, հետևապես մեծ ծավալ ունեցող համապատկերային և մյուս կողմից զգալապես փոքր ծավալ ունեցող, քիչ, երբեմն նույնիսկ մեկ-երկու կարևոր կերպարներ, զարգացման միագիծ սյուժե ունեցող վիպական ենթատեսակների միջև: Սուսկ ծավալով, էջերի քանակով չէ, որ համապատկերային վեպը տարբերվում է վիպելու ավելի սեղմ ձևերից: Էականը վիպելու տիպաբանական տարբերություններ են: Համապատկերային վեպը թե՛ ձևով, թե՛ հարցադրումներով, թե՛ իրականության ընկալման, իմաստավորման ու մարմնավորման սկզբունքներով, հիմնականում հետևում է դասական վեպի ավանդույթներին, դրեթի դուրս չգալով դրա տիպաբանական առանձնահատկությունների համակարգից: Պատահական չէ, որ վիպելու տիպաբանական այդ ենթատեսակի թեմատիկան հակում է դրսևորում գեպի հեռավոր կամ մոտիկ անցյալը՝ մշակելով պատմավեպը, պատմահեղափոխական կամ իրականության ծավալային ընդգրկում ունեցող սոցիալական վեպը: Արձակագիրների նոր սերունդը հակում դրսևորեց վիպելու ավելի սեղմ, ներքնապես տարողունակ ձևերի նկատմամբ:

Հալիվ թե ճիշտ կլինի տիպաբանական մի համակարգի բացարձակացումը՝ ի վնաս մյուսի: Վիպելու երկու համակարգերն էլ զարգանալու լայն հնարավորություններ ունեն: XIX դարի մեր վիպագրության նվաճումները անվիճելի են, բայց և այնպես մեր սղգային պատմության բաղմաթիվ նշանակալից իրադարձություններ, ամբողջական ժամանակահատվածներ, սոցիալական ու քաղաքական բաղմաթիվ եղելություններ, որոնք տարողություն ունեն բացահայտելու հայ մարդու կենսափիլիսոփայությունը, էլ ավելի խորացնելու նրա ազգային ու սոցիալական ինքնագիտակցումը, դուրս են մնացել մեր վիպագրության ոլորտից: Այն, ինչ չկարողացավ անել մեր XIX դարի վիպագրությունը, հասկանալի պատճառներով նաև մեր նախապատերազմյան ու հետպատերազմյան վեպը, պարտավոր է դեթ մասամբ իրագործելու մեր ժամանակակից վեպը: Եվ դա օրինաչափ է: Գրողների ամեն մի նոր սերունդ, ի թիվս իր գլխավոր խնդրի՝ ժամանակակից կյանքի արտացոլման, կոչված է նաև նորովի վերաիմաստավորելու հեռավոր ու մոտիկ անցյալը, լրացնելու այն սպիտակ տարածությունները, որ նկատելի են ազգային վիպագրության մեջ:

Դավիթ Գասպարյան

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԿՅԱՆՔԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԸ

Հերոսի պրոքլեմը 60—70-ական թթ. արձակում
(Համառոտ ակնարկ)

1

Գրականության հերոսի պատմական զարգացումը փոփոխությունների երկարատև, անընդմեջ ընթացք է, որը պայմանավորված է մի կողմից կյանքի և իրականության, մյուս կողմից՝ մարդու գիտակցության, երրորդ կողմից՝ գրականության գաղափարական ու գեղագիտական նախադրյալների փոփոխությամբ: Հերոսի խնդիրը մեծապես կապված է տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական-քաղաքական, կուլտուր-պատմական իրադրության, ինչպես նաև կյանքի զարգացման բնականոն ընթացքի հետ: Այս ամենը ինքնաբերաբար դասակարգում են գրականության հերոսի բնորոշ տեսակները: Այսպես, սովետական գրականությունը պատմական կարճ ժամանակաընթացքում կյանքի փոփոխության ու իրականության հասարակական-քաղաքական զարգացման գլխավոր իրադարձություններին համապատասխան ստեղծել է տիպաբանական ընդհանրություններ ունեցող գրական հերոսներ: Վախժանյան տարվա քաղաքացիական պատմությունը ստեղծում է պատմության զարգացման ընթացքին համապատասխան կերպարներ: Սովետական գրականության առաջին տարիներին գրականության գլխավոր հերոսը հեղափոխականն էր, քաղաքացիական պատերազմի մասնակիցը: Այնուհետև, 20-ական թթ. այդ հերոսը ձեռք բերեց նոր հատկանիշներ: 20-ական թթ. վերջերին ժամանակի գրական հերոսի տիպաբանական առանձնահատկությունների մասին Հ. Սուրխաթյանը գրում էր. «Պրոլետարական գրողի գլխավոր խնդիրներից մեկը պետք է լինի վերարտադրել մեր օրերի առաջա-

վոր հերոսին, սոցիալիստական հասարակական շինարարին, սակայն առանց աչքաթող անելու նրա ունեցած կապի բազմաթիվ թելերը իր միջավայրի հետ, և այն, որ այդ հերոսը, օժտված լինելով պրոլետարիատի բազմաթիվ դրական կողմերով, ազատ չէ նաև անցյալից ժառանգած քննադատելի մի շարք գծերից»¹։

Նրեանական թվականներին զրականության ղլխավոր հերոսն է դառնում երկրի տնտեսությունը սոցիալիստական հիմքերի վրա կառուցող մարդը, այդ դործը ձախողողների դեմ ակտիվորեն պայքարող կուսակցական գործիչը։ Պատերազմի տարիների զրականության ղլխավոր հերոսը հայրենիքի համար կոչող ղլնվորն էր, պատերազմից հետո՝ ավերված տնտեսությունը վերականգնող նախկին ղլնվորը։

Հիսնական թթ. վերջերին և հատկապես 60—70-ական թթ. սովետական զրականության մեջ անցում է կատարվում դեպի ժամանակի հոգսերով ու պրոբլեմներով ասլող անհատի անձնական ու հասարակական կյանքի պատկերումը, որի առօրյան աչքի ղի ղնկնում վառ արտահայտված մեծագործություններով, բայց որն իր էության մեջ բեկում է ժամանակի հատկանշական հոգսերն ու տրամադրությունները։

Այս «անցումը» հարուցում է մի շարք հարցեր՝ ո՞վ է 60—70-ական թվականների զրականության հերոսը. ի՞նչ հատկանիշներով է նա աչքի ղնկնում, ինչպե՞ս է այդ հերոսի մեջ արտահայտվում ժամանակակից կյանքի հիմնական էությունը, ի՞նչ հարցեր են մտահոգում այդ հերոսին, ինչպե՞ս և ինչքանո՞վ է իմաստավորում նա իր կյանքը։

Այս հարցերին միանշանակ պատասխանելը և՛ անհնարին է, և՛ սխալ։

Հարցերի պատասխանը պետք է բխեցնել հայ արձակի առանձին երկերի քննությունից։

Այսօր ստեղծագործում են 60—70-ական թթ. ասպարեղ եկած բազմաթիվ գրողներ, որոնցից ամեն մեկը բերում է զրական հերոսի իր նախասիրած տարբերակը, կյանքի բացահայտման իր սկզբունքները։ Տարբեր են նաև «որակները» և անհնար է մեկ ղնդհանուր հայտարարի բերել զրական այն արտադրանքը, որ ստեղծել են, մի կողմից՝ Հր. Մաթևոսյանը, Մ. Դալշոյանը, Վ. Պետրոսյանը, Ա. Այվազյանը, Զ. Խալափյանը, Հ. Մելքոնյանը, Գ. Արշակյանը, Պ. Զեյթունցյանը, Ռ. Հովսեփյանը, Վ. Գրիգորյանը և այլք, մյուս կողմից՝ Ս. Խանդավոյանը, Ա. Սահյանը, Մ. Սարգսյանը, Ս. Ալաջաջյանը, Խ. Գյուլնազարյանը, Հ.

1 2. Սուրխարյան, Հետհոկտեմբերյան հայ զրականություն, 1929, Թիֆլիս, էջ 41։

Ղուկասյանը, Ս. Ալվադյանը, Մ. Շաթիրյանը, Գ. Սևանը, Աբ. Ավադյանը, Ռ. Արամյանը, Վ. Արամյանը, Բ. Հովսեփյանը և ուրիշներ:

Այս հոգվածում բննարկման կենթարկվին առաջին խմբի՝ այսպես կոչված 60-ական թթ. սերնդի արձակագիրների ստեղծագործությունները:

Գրական հերոսի ներաշխարհի բացահայտման սկզբունքների, նրա հոգեբանական վիճակների և փոխհարաբերությունների գեղարվեստական յուրացման ձևերի միջոցով էլ ճշտվում են իրականության հանդեպ գրողի անհիշքն ու դիրքորոշումը: Այս մասին ժամանակակից արձակի խնդիրներին նվիրված գրքում կարևոր միտք է հայտնում ռուս ֆնանդատ Ս. Բոլարովը. «Նոր արվեստը երբեք չի սկսվում նոր ձևերից, այլ միշտ՝ նոր հերոսից: Այս հայտնի ձևակերպումը ցույց է տալիս ոչ միայն բովանդակության առաջնությունը ձևի համեմատ, այլև հերոսի կերպարի էության մեջ հաստատում է հասարակական իրականության դիալեկտիկական միասնությունն ու հեղինակային կոնցեպցիան»²:

1971 թ. գրած հոգվածներից մեկում հարցի էությունը այդպես է ներկայացնում իսկ հայ քննադատը. «Հիմնական հարցը, որ առնչվում է գործնական իր ամբողջ նշանակությանը է առաջագրվում, գրականության արդիականությունն է: Խնդրի իմաստը, տվյալ դեպքում, հանդիմ է ոչ միայն և ոչ այնքան պոետիկական ինչ-ինչ ձևերի յուրացմանը, ինչպես ենթադրում են «նորարարության» որոշ երկրպագուներ, որքան թեմայի, գլխավոր հերոսի և գեղագիտական իդեալի որոնումներին»³:

Հոգվածի սկզբում հիշատակված գրողները շրջանառության մեջ են գրել բավականին հարուստ և բազմակողմանի նյութի Հայ արձակի ընդգրկումների ցանկի մեջ են ժամանակակից գյուղն ու քաղաքը, ԳՏՀ-ի ժամանակաշրջանի հոգեբանական բարդ կյանքով ապրող մարդը, սերունդների հիշողության մեջ բեկված ազգային պատմությունը, 1915 թվականի դեպքերը և այլն:

Սկզբից եւթ ասեմբ, որ ժամանակակից արձակում հաղթահարվել է սխեմատիզմը. արձակ գրվածքներում պակասել են թեմաների «ձուլման» կաղապարները: Սխեմաների վրա ձևված սիմվոլիկ կերպարներից արձակը թեմատիկ է դեպի անհատականությունների գեղարվեստական պատկերումը: Անձնավորությունը վերցվում է իր ապրած վիճակների,

² А. Бочоров, Требуемая любовь (концепция личности в современной советской прозе, М., «Художественная литература», 1977, стр. 11.

³ Ս. Սարիյան, Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը, 1973, էջ 151:

իր անհատական կյանքը կազմող կապերի և հարաբերությունների համալցական կապի մեջ, որը և նպաստում է անցնելու շարժվող կյանքի վերարտադրմանը: Կյանքի ներհոսքը խարխուլում է պատրաստի կադավարների շրջանակները:

Իրականության հասարակական, փիլիսոփայական, հոգեբանական հիմնական զծերը վերարտադրելու համար անհրաժեշտ է փնտրել և գտնել ժամանակի էությունն ու ոգին իր մեջ խտացնող հերոսներին: Ժամանակին բնորոշ հասարակական, հոգեբանական և փիլիսոփայական խնդիրներն իր մեջ ամփոփող հերոսի հայտաբերմամբ կարելի է գտնել առանձնահատկությունների այն հիմնական ամբողջությունը, որն ա՛յս ժամանակը տարբերում է նախորդից, ա՛յս ժամանակի մարդուն նախորդ ժամանակների մարդկանցից:

2

60-ական թվականների երկրորդ կեսին հայ արձակագիրների միջև ծավալվեց զրական մի ուշադրավ խոսակցություն, որի նյութը վերջին հաշվով ժամանակակից հերոսի խնդիրն էր: Ասուլիսը սկսվեց 1966 թվականին՝ Վ. Պետրոսյանի «Ինչե՞ս ստանալ միջին աղգալին կերպար» («Սովետական Հայաստան», № 287) և Հր. Մաթևոսյանի «Սպիտակ թղթի առջև» («Գրական թերթ», № 42) հոդվածներով: 1968 թվականին այդ խոսակցությունն ընդունեց բանավիճալին բնույթ. Վ. Պետրոսյանի «Հավասարում՝ բաղմաթիվ անհայտներով» հոդվածին («Գարուն», 1968, № 3) արձագանքեցին Գ. Արշակյանը («Աշխարհի հետ՝ բանականությունամբ», «Գրական թերթ», 1968, № 35), Հր. Մաթևոսյանը («Այսպես կոչված գյուղագրության մասին», «Գրական թերթ», 1968, № 37), Պ. Զեյթունյանը («Սրո՞ւմ, թե հաշտեցում: Չափանիշ», «Գարուն», 1968, № 8), Ն. Աղալյանը («Եվս մի քանի անհայտներ», «Գարուն», 1968, № 11): Հր. Մաթևոսյանի հոդվածի առիթով պատասխան խոսքով հանդես եկավ Վ. Պետրոսյանը. «Հուսով եմ կներես անկեղծության համար, բայց...» («Գրական թերթ», 1968, № 44): «Լիտերատուրայա Արմենիա» ամսագրի էջերում բանավիճին մասնակցեց նաև Ս. Դարոնյանը («Ավանդներ և արդիականություն», 1968, № 12):

Հիմնական, սկզբունքային հարցերի պարզաբանման առումով առանձնանում են Վ. Պետրոսյանի և Հր. Մաթևոսյանի հոդվածները:

Վ. Պետրոսյանի հոդվածների հիմնական կողմնորոշումն այն էր, որ պետք է տեսնել, նկատել և գեղարվեստական իրողություն դարձնել մեր կյանքի բոլոր այն առանձնահատկությունները, որոնց համադրումից ձևա-

վորվում է իրականությունը: Հենց այդ՝ ժամանակակից կյանքին բնորոշ նոր նյութի, նոր մարդու պատկերման դիրքերից էլ նա առաջ է քաշում այն միտքը, որ պետք է գրականության մեջ տեղ տալ նաև ձևավորման ընթացքի մեջ դառնող կերպարներին: «Գյուղական կոլորիտը, ավանդական կերպարները հաստատուն տեղ ունեն մեր գրականության մեջ, քանի որ նրանք կան կյանքում, բայց հավասար իրավունքով տեղ պիտի գտնեն նաև այն նոր կերպարները, որոնք գուցե և նման չեն առաջիններին, սակայն նույնպես մեր օրերի և հարաբերությունների ծնունդ են և ոչ թե գեաստներ՝ արտասահմանյան գրքերից մեղ մոտ իջեցրած»⁴, — գրում է նա և ապա, մեկ անգամ ևս հաստատում իր դիրքը. «Իրականում ևս ոչ թե մտահոգված էի միջին ազգային կերպար ստեղծելու գաղափարով, այլ անհնարին էի համարում այն, և, քանի որ դա իրոք անհնարին է, մեր այսօրվա գրականության մեջ տեղ էի պահանջում նաև հայ ֆիլիկոս, նկարիչ, ավելի լայն առումով՝ մտավորական հերոսի համար»⁵:

Իր հոգևածներում Վ. Պետրոսյանը ընդգծում է այն միտքը, որ «պետք է հասկանալ մեր ժամանակը, նոր սերնդի վարդապետան պրոցեսի բարդությունները, խորամուխ լինել, մտածել՝ այդ սերնդի մոտին... Սա, իհարկե, դժվար է: Ավելի հեշտ է իրար հակադրել նորարարական և ավանդական, մոդեռնիստական և ազգային հնչուն ֆորպենները»⁶:

Ժամանակակից կյանքի գեղարվեստական յուրացման հարցում յուրահատուկ դիրքորոշում ունի Հր. Մաթևոսյանը:

Հր. Մաթևոսյանը կարևորություն է տալիս գրողի աշխարհայացքին և ստեղծագործական եսին, որոնց միասնությամբ գոյանում է գրողի աշխարհը: Աշխարհայացքի և ստեղծագործական եսի միասնությունն է նաև, որ կյանքի անուպառ հարստությունից որոնում և հայտաբերում է իրականության այն շերտը որն ավելի խոր ու լիարժեք է տեսնում ու զգում նա: Այդ տեսածն ու զգացածը իրենց ներքին հարստությամբ դառնում են գրականություն, որն ստեղծում է «որոշակի տեսանկյունից դիտված մի ամբողջական կյանք»⁷: Իսկ այդ «որոշակի տեսանկյունից դիտված մի ամբողջական կյանքը» ոչ թե սոսկ գեպքերի ու պատմությունների շարան է, այլ գրողի աշխարհայացքի և ստեղծագործա-

4 Վ. Պետրոսյան, Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով, 1977, էջ 339—340:

5 «Գրական թերթ», 1968, № 44:

6 Վ. Պետրոսյան, Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով, էջ 344:

7 Հր. Մաթևոսյան, Այսպես կոչված գյուղագրության մասին, «Գրական թերթ», 1968, № 37:

կան ևսի արտահայտություն. «Ամեն մի կարգին գրողի ստեղծագործությունն այդ գրողի աշխարհայացքի ու փիլիսոփայության իրացումն է, գրողը դեպքեր շարագրող չէ, այլ աշխարհը յուրովի բացատրող կամ բացատրել փորձող»⁸:

Հր. Մաթևոսյանն իր նախասիրություններով ավելի հակված է կյանքի տեական նստվածք ունեցող և որոշակի ղեկավարական վերաբերմունքով իմաստավորված նյութի գեղարվեստական յուրացման. «Զգացմունքներ է հարուցում շատ ավելի երեկվա օրը, քանի որ հիշողության երեկվա հովիտը բնակեցված է ցանկալի կամ ատելի դեպքերով ու գեմքերով, որոնք են մեր հիշողությունների ոսկի նստվածքը, հենց որն էլ կարող է դառնալ զրականություն»⁹, — գրում է նա:

Այնուհետև Հր. Մաթևոսյանը զարգացնում է քաղաքակրթությանն ու բնապաշտությանը, բնական, անաղարտ մարդու հայտաբերմանը նվիրված մտքեր, որոնք ևս, կրեմն իրենց հակառակ տարբերակներն ունենալով հանդերձ, նախ և առաջ կարևորություն են ստանում հենց իր հեղինակի նախասիրությունների տեսակետից:

Հր. Մաթևոսյանն իր հոգևածներում կարևորություն է տալիս նյութը խորությամբ և ամբողջ ընդգրկումով, զուգահեռներով և անդրադարձներով, մանրամասներով և ներքին փոխակերպումներով կենդանի ու լիարժեք կերպով վերարտադրելուն. «Առողջ զրականության միակ զրավականը ամբողջ կյանքի ընդգրկումը կամ ընդգրկման փորձն է, բայց... չենք ընդգրկում, չենք փորձում... Կենսական ուժերից ու դիմադրությունից զուրկ կյանքանման մի բան ենք վերցնում, ինչը որ ծովում ու կեռվում է մեր իմացածի պես...»¹⁰: Նա գտնում է, որ պատումի մեջ պետք է ներգրավվի. «ամբողջ կյանքն իր բոլոր կարևոր ու երկրորդական բաղադրիչներով» և ամենայն լրջությամբ պետք է մոտենալ կյանքի փաստին. «Մեր աշխարհը զրականության թերությունը նյութի, փաստի քաղցն է, կամայական վերաբերմունքը նյութին, կյանքին, փաստին»¹¹:

Ոչ թե տեսությունը պարտադրել կյանքին, այլ նյութից բխեցնել տեսությունը, — ահա Հր. Մաթևոսյանի սկզբունքային դիրքորոշումը: Կյանքը ներսից, իր հասկանալի շարժումներով, նյութի ընդգրկումով պատմելու նախասիրությունը նրան հանգեցնում է կյանքի տվյալ պատա-

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Գրողի մասնագիտական պատվախնդրությունը (կրկնություն Հր. Մաթևոսյանի և Ս. Սարինյանի միջև), «Գրական թերթ», 1974, № 19:

¹¹ Նույն տեղում:

ռիկը իր համաժամանակյա բոլոր ղեկավարով, ղգայություններով, հիշողություններով, անդրադարձումներով, մանրամասներով ներկայացնելու սկզբունքին: Այս առումով բնորոշ են հետևյալ խոհերը. «Ինչպե՞ս անեմ, որ իմ պարբերության շեշտը կարողանա վերցնել նրա ձիու վարդը, քառասորփը, սրտի պայթյունը, թառանշը. ինչպե՞ս անեմ, որ բնանկարը փուլի գործողությունների հետ...»¹²:

Թե այս և թե հետագա տարիներին ծավալված ասուլիսը խոսակցության նյութ է դարձնում նաև մեկ այլ հարց, որը վերաբերում է գյուղագրությանն ու քաղաքագրությանը: Սա նաև անշափ կարևոր խնդիր է գրական հերոսի տեսակը՝ տիպը, ճշտելու համար: Սակայն գյուղագրություն, թե՞ քաղաքագրություն հարցադրումը առաջին հերթին կարող է առնչվել միայն նյութի թեմատիկ բաժանմանը և ոչ թե ստեղծագործության որակին:

Արձակի բաժանումը գյուղական և քաղաքային թեմայի այժմ ընդունված է գրականագիտության մեջ. ուսս գրականագետները ոչ մի նվաստացուցիչ կամ դրվատական խմաստ չեն դնում այդպիսի բաժանման մեջ, այլ՝ ուղղակի օգտագործում են նյութի թեմատիկ կողմնորոշումը ճշտելու համար. այնպես, ինչպես օգտագործում են նյութի պատերազմական, պատմահեղափոխական, արտադրական թեմատիկ խմբավորումները: Հայ արձակագիրները ևս իրենց ծրագրային ելույթներում ճիշտ էին դնում հարցը՝ գյուղագրությունը համարելով ոչ թե որակ, այլ թեմատիկ կողմնորոշում:

Ամենևին էլ ճիշտ չէ գրականության վարդապետը հանդեսնել նժարի որե՛կ կողմին: Իրավացի է՝ Վ. Պետրոսյանը, երբ գրում է. «Տարիներ շարունակ մեր գրական մամուլից և ասուլիսներից ես այն տպավորությունն եմ ստացել, որ նորարարության և ավանդականի վերաբերյալ խոսակցությունը ըստ էության դառնում է գյուղի և քաղաքի մասին գրված երկերի հակադրում: (Փակագծում ասեմ, որ ես չեմ ընդունում գրականության նման տեսակավորումը, քանի որ հեղել է և կա միայն գրականություն և ոչ գրականություն: Բայց մեր արձակի փաստական վիճակը առայժմ հիմքեր է տալիս այդ բաժանման համար, քանի որ որոշ գրողներ գրում են առավելապես գյուղական միջավայրի մարդկանց մասին, որոշ գրողներ՝ առավելապես քաղաքի»)»¹³:

Հը. Մաթևոսյանը այդ հարցին պատասխանում է հետևյալ կերպ. «Զկա գյուղագրություն կամ քաղաքագրություն. կա միայն մարդկային

¹² Հր. Մարտոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, «Գրական թերթ», 1966, № 42:

¹³ Վ. Պետրոսյան, Հավասարում քաղաքի և գյուղի միջև, էջ 350:

հայացք բնությանն ու աշխարհին»¹⁴։ Լայն առումով, ըստ էության ճիշտ պատասխան, որովհետև, ի վերջո, անկախ նրանից, թե ինչի՞ մասին է գրում գրողը՝ IV—V դարերի պատմության, հղեռնի, այսօրվա գյուղի¹⁵, թե՞ քաղաքի՝ կարևորը նրա գրական շնորհքն է, մտածողության ժամանակակից մակարդակը, հրեությունների մեջ խորանալու հատկությունը, որոնք և դրական արժեք ստեղծելու հիմնական նախադրյալներն են։ Այս հարցի վերաբերյալ ճիշտ դիրքորոշում ունեն նաև մյուսները։ «Քաղաքայինը, ըստ իս, արվեստի մակարդակն է ու կուլտուրան և ոչ թե լեման կամ օբյեկտը...»¹⁵,—գրում է Պ. Զեյթունցյանը։ Համանման կարծիքի է նաև Գ. Արշակյանը. «Գյուղի մասին պետք է գրել մեր դարի, մեր վաթսուներկան թվականների մարդկային փոխհարաբերությունների խորքից։ Իրականում... գյուղի մասին գրվում է «ամանդություն» և ոչ ժամանակի ճշմարտությունը պեղելով...»¹⁶։

Այս կարծիքների մեջ օգտագործված «քաղաքի չափանիշ», «գրել քաղաքացու նման» արտահայտությունները կիրառվում են որպես գեղարվեստական բարձր մակարդակի բնորոշում և ոչ թե որպես քաղաքի հակադրում գյուղին։

Քաղաք, թե՞ գյուղ հարցադրման մեջ, թվում է, կարևորը հերոսի ընտրությունն է, հերոսի ներաշխարհի վերարտադրման սկզբունքները։ Չպետք է երբևէ հակադրել իրար այդ երկու եղբերը, պետք է ուղղակի կարևորություն տալ ժամանակակից կյանքի էությունը ճիշտ բացահայտող հերոսների հայտաբերմանը։

Այս առիթով անհնարին է չվերհիշել Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի» հոդվածի դիտողություններից մեկը. «Վաղուց է եկել ժամանակը մտածող-մտավորական-իմացականությամբ լեցուն հերոսի՝ լինի դա քնարական հերոս, թե հերոս վեպ ու վիպակի»¹⁷։ Հարցի էությունը սրա՞ մեջ է, բանի որ այդ «մտածող-մտավորական-իմացականությամբ լեցուն» հերոսը ավելի տարողունակ ու խոր հայացքով է նայում XX դարի կյանքի իր ժամանակին, քան այլ կարգի հերոսները։ Անկախ նյութից, որովհետև լավ գրողի համար կարևոր ու անկարևոր, գլխավոր ու երկրորդական նյութ լինել չի կարող, հիմնական խնդիրն այն է, որ և՛ գրողը, և՛ նրա հերոսները իրենց մեջ կրեն դարի

14 Հր. Մաքևոյան, Այսպես կոչված գյուղագրության մասին, «Գրական թերթ», 1968, № 37։

15 Պ. Զեյթունցյան, Սրո՞ւմ, թե հաշտեցում։ Չափանիշ, «Գարուն», 1968, № 8։

16 Գ. Արշակյան, Աշխարհի հետ բանականությամբ, «Գրական թերթ», 1968, № 35։

17 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1974, էջ 260։

զարգացման մակարդակը և ներկայանան աշխարհայացքային որոշակի սկզբունքներով:

Ժամանակակից կյանքն իրենց մեջ կրող հերոսների նկարագրի բացահայտման առումով այսօրվա հայ արձակեր քննության բաղմաշերտ ու տարողունակ նյութ է տալիս:

3

Հր. Մաթևոսյանը ռեալիստական թանձր գույներով վերստեղծում է հուպատերապման տարիներից մինչև այսօրվա կյանքն ընդգրկող հայկական գյուղի պատկերը:

Հր. Մաթևոսյանի բոլոր գործերը օրդանապես կապված են իրար, դրանք, կարծես, բաղմաճյուղ վեպի առանձին գլուխներ լինեն: Նա տարբեր վերնագրերի տակ, միևնույն ստեղծագործական ուղղվածությամբ, վերարտադրում է միևնույն շրջապատի մարդկանց կյանքի պատմությունը: Կայուն ու անփոփոխ են թե՛ նրա ստեղծագործության աշխարհագրական միջավայրը, թե՛ կենսական վիճակներն ու հարաբերությունները, թե՛ հերոսները, որոնք միևնույն նկարագրով և կյանքի զգացողությամբ հանդես են գալիս տարբեր գործերում:

Կյանքի ինչպիսի՞ շերտեր և ի՞նչ նկարագրի տեր հերոսներ է հայտնագործում Հր. Մաթևոսյանը: Փորձենք այս հարցերի պատասխանը գտնել նրա հիմնական գործերի քննությամբ, որոնք են «Օգոստոս» ժողովածուն (1967) և մամուլում. տպագրված վիպակներն ու պատմվածքները՝ «Գոմեշը» («Սովետական գրականություն», 1968, № 8), «Նումհար» («Սովետական գրականություն», 1970, № 3), «Երկրի ջիւղը» («Սովետական գրականություն», 1972, № 1), «Սկիզբը» («Գարուն», 1974, № 4), «Մառերը» («Գարուն», 1975, № 7):

Մեր օրերի չկայունացած հարաբերություններն ու հոգեվիճակները ամենևին էլ չեն զբաղեցնում Հր. Մաթևոսյանին. նա փորձում է բացահայտել մարդկային կյանքը իմաստավորող այնպիսի հարցեր, որոնք նրա պատկերած նյութը արժեքավորում են ժամանակակից կյանքի ու մտածողության մակարդակով և ի հայտ բերում հոգեբանական, բնորոշական, գոյափոխիստփայական հարուստ ու խոր շերտեր: Մաթևոսյանի հերոսները յուրովի իմաստավորում են կյանքը և նոր կողմերից ներկայացնում այդ կյանքի էությունը: Իսկ նրա օգտագործած կենսական նյութը իրեն քաջածանոթ գյուղական կյանքն է, որն իր մեջ տարբեր ձևերով բեկում է իրականության հիմնական բովանդակությունը:

Նա ժամանակակից գեղարվեստական մտածողությամբ, իրականության համադրական ու խոր յուրացման բարձր մակարդակով ու նաև հմուտ ներքնատեսությամբ կարողանում է շեշտ առ շեշտ բացահայտել գյուղաշխարհի կարծր ու հին արմատները, որոնք սնունդ են տոնում ալյուրովա կյանքից և դառնում ժամանակակից իրականության օրգանական մասը: Գյուղական իրականության մեջ զործող վիճակների ու հարաբերությունների մանրազնիւն ու հետեղական նկարագրությամբ Հր. Մաթևոսյանը կարողանում է ի հայտ բերել ժամանակակից կյանքի ներթափանցմամբ գյուղական կյանքով ապրող մարդկանց էության մեջ կատարվող տարբեր կարգի հոգեբանական տեղաշարժեր:

Գյուղը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ միայն միջավայր չէ, ուր տեղի են ունենում զործողությունները. գյուղի առկայությունը սկզբունքային խնդիր է նրա համար, իսկ սկզբունքի էությունն այն է, որ ալյուրովա մեր ջղային, նյարդային դարում, արագությունից, տեմպից ու թափից զուլիւր կորցրած, ճշգրիտ հաշվարկումների, մարդ-մեքենաների դարում, նա աշխարհայացքային որոշակի ելակետով բնության ձայնին հավասարիմ մնալու հարցեր է արժարժում և բնության ձայնը, բնական վիճակը հարաբերության մեջ դնում քաղաքակրթության բերած կուլտուրական միջամտության հետ: Այս տեսակետից Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության համար սկզբունքային նշանակություն ունի «Գոմեշը» պատմվածքը, որ վարար ու հորդուն եռքով նկարագրվում է բնության ձայնը: Գոմեշի մեջ արյունը տաք ու խելացնոր ձեռով եռ է գալիս, և նա գնում է դոմշացու որոնելու: Հեղինակը գնում է կյանքի հիմքը հանդիսացող բնական վիճակների որոնման ճանապարհով: Մի կողմից՝ բնական զգացողությունների տարերք, որն, ըստ էության սերն է, բնության ամենվոր ուժը, կեցության նախահիմքը, մյուս կողմից՝ քանոնով հաշվարկված կյանք, մի կողմից՝ բնության կենդանի շնչառություն, սարերի, ծաղիկների, հովի ու հողի բուրմունք, մյուս կողմից՝ անկենդան ասֆալտ: Այս հակադրությունը հրաշալի ձևակերպում է ստացել պատմվածքի մի բնորոշ տեսարանում: «Հարբած վիճակում հասարակության լուսամուտների տակ երգելու համար նկարիչ Ռուբեն Կոստանյանի դանդուրները միլիցիան խուզել էր և նրան չորս օրով տվել ասֆալտ եփող-մամլող հիմնարկին»,—պատմում է հեղինակը և անմիջապես ձայնը տալիս հերոսին՝ Ռուբեն Կոստանյանին. «Մրիկանե՛ր,—ասֆալտը ճանկոնելով ասաց նա,—ստորնե՛ր, բռնադատիչնե՛ր... ինչո՞ւ աղատ են լեռան գոմեշը, թռչունը, քամին, թուփը, իսկ ես աղատ չեմ: Մամլակնե՛ր, ռոբոտնե՛ր, խորանարդնե՛ր, քառակուսինե՛ր, ջարդող-կտրող-

«ձևողնե՛ր...»: Այս զգացողությունը նորություն չէր «Գոմեշը» պատմվածքում: Դրա արմատները տանում են «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը, ուր սարերի օրենքով մեծացած մարդիկ, բախվելով քաղաքակրթության որոշ կողմերի, բացակասելում են՝ «Աշխարհը շինել եք հաշվառահովյուն»: Լեռների անաղարտ օրենքներին և բնության ձայներին վարժված հովիվներն ունեն իրենց հատուկ նիստուկացր և նրանց կենցաղին միանգամայն անհարիր է հաշվառահական միջամտությունը: Այդ միջամտությունը բախում է ստեղծում հերոսների դավանած բնական օրենքներին և կանոնադրերին օրենքների միջև:

Մի կողմից վայրի ու ազատ լեռնականներ՝ իրենց «հովիվների հանրապետությամբ», մյուս կողմից՝ մանրուքների մեջ թաթախված կյանք ու դրանից սածնացված «հաշվառահովյուն»: Առաջինի կրողները Զավեն Քոչարյանը, Իշխան Անտոնյանը, Պավլեն, Ավագը և մյուս հովիվներն են, իսկ երկրորդի՝ լեյտենանտ Հակոբյանը և հատկապես՝ Մառուկյանը: Լեյտենանտ Հակոբյանի համար հեղինակը գեուս արդարացնելու և նրան ներելու տեղ թողնում է, որովհետև՝ նա նախ առաջադրանք է կատարում և ապա՝ տեսնելով հովիվների ծանր աշխատանքը կարող էր նաև ամաչել նրանց մոտ հարցաքննության դալու իր նպատակների համար: Մառուկյանը բոլոր ավյալներն ունի դատալու իր տեսակի մեջ անկրկնելի մի արիւ: Խիստ ու անպիջում է հեղինակը այդ կարգի մարդկանց հանդեպ. «Եվ Մառուկյանի գլխի փոքրության, և տնամերձի այդքան դուրգուրոտ վանդակավորման, և այդ ներկի ու առանց փոթերի հալիվ իրար եկած վարագույրների մեջ մարդ տեսնում էր իր չնչինությունը»: Անմիջապես հետևում է հակադրությունը: «Եվ այդ պահին էլ նրա սիրտը կարտաի պես ծակեց սերը դեպի իր լեռները՝ վերձի, կոշտուկուպիտ, միանգամից ձորն բնկնող անդունդներով ու միանգամից վեր բլրով ժայռերով, միանգամից շփոթացող անձրևներով և կայծակներն հանկարծակի վառվող արեղակով»:

Կարևորն այն չէ, թե ինչ վերջաբան է ունենում «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի սյուժեն: Կարևորն այն է, որ իրենց դործը անհաշվենկատ կերպով անող մարդիկ աստիճանաբար սկսում են դառնալ մի բիշ «հաշվառահ»: Իսկ դա արդեն քայքայում է բնականորեն ձևավորված հարաբերությունները և նրանց նետում միանգամայն այլ «հաշվառահական» հարաբերությունների մեջ:

Բնական կյանքի և քաղաքակրթության որոշ կողմերի բախումը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության կարևոր շերտերից մեկն է:

Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մյուս բնորոշ շերտը կյանքի

տառապանքի՝ մարդկանց դժվարին և հոգեմաշ երթի ցուցադրումն է։ Նրա ստեղծագործության այս շերտը առավել խորությամբ արտացոլվել է «Բեռնաձիեր» շարքում և «Երկրի ջիղը» վիպակում։ Փոքր-ինչ վերացարկված հայացքով նայելիս, համարյա ոչ մի տարբերություն չի կարելի տեսնել շարքաշ ու տանջված բեռնաձիու՝ Ալխոյի և դժվարին կյանք սպրած գեղջիկուհուն՝ Աղունի միջև։ Սրանց կողքին հեղինակը ստեղծում է նաև հակապատկեր. մի կողմում Ալխոն է, մյուս կողմում՝ փառահեղ և հրեղին նարնջագույն հովատակը, մի կողմում Աղունն է, մյուս կողմում՝ ձորում հսկայական մարմինը գետափի արևին տված իր յուղերի մեջ ճնճեհրացող մի կին, մի կողմում «Սկիզբը» պատմվածքի պատանի հերոսը՝ Արայիկ Քառչանն է, մյուս կողմում՝ երես առած, շոյված և փափաջված մեկ ուրիշ պատանի հերոս՝ Լեոնիկ Արզումանյանը, որը կծեծի Արայիկին, իսկ Արայիկը չի կարողանա ձայն հանել, որովհետև փոքրուց շիլ Եղըշի տղա են ասել, ծաղրել և արհամարհել, ծաղրի խոսքերով թունալորել նրա կյանքը։ Իսկ հետո հեղինակը կաշխատի ոխ ու բն ուրոնել իր տանջված ու տառապած հերոսների մեջ («Ծառերը»), բայց չի գտնի, որովհետև կյանքի դառնությունները, շարքաշությունը, արհամարհանքը նրանց մեջ սոսկանել է ամեն մի ուժ, և նրանք ոչ թե բարությունից, այլ խեղճությունից կմնան անբն ու անոխակալ, և նրանց մայրը դառնությամբ ու շիրականացված սպասումներով կասի. «Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա»։ Իսկ վրեժը պետք է կյանքի արհամարհանքը սպանելու համար, ստորացումների դեմ կռվելու համար, սակայն այդ զղացողությունը մեռած է նրանց մեջ և նրանց արյունը երեք էլ «զրնգուն ու քինոտ» չի դառնա։

Հեղինակի համակրանքը կյանքի տառապանքը վերապրած Աղուն, բեռնաձիու և վերապրված զղացմունքների տեղ չիլ Եղըշի տղայի կողմն է, որովհետև նրանք են երկրի ջիղը, կյանքի արմատը։ Եվ անդամ շքեղ տեսքով ներկայացնելով բնության փառահեղ դրսևորումներից մեկը՝ նարնջագույն հովատակին («Հուրհրացող նարինջն այդ կանաչ աշխարհի մեծ արեգակի տակ վառվելով թռչում էր դեպի էն խեղճ բեռնաձին, ասես քամին հրդեհ էր փախցնում, և պղնձագույն պողը հալիվ էր պոկվում, հալիվ էր հասցնում նրա ետևից»), հեղինակն այնուհետև, երբ կրկեսում տեսնում է ձիուն շոյված ու վարժեցված տեսքով, վերջնականապես ճշտում է իր վերաբերմունքը. «Եվ տեսնելով նրա ճարպուտ, ամեն օր քորվող, լվացվող, յուղվող գավակը, ես զգացի, որ նրան ա-

տում եւմ և որ իմ մեջ կարծր է բեռնաձին, հովտաւկից տրհամարհւած, հովտաւկի սարսափը ջլերի մեջ և առջևը ծղոտ»: Տառապանքի և շարքաշ, դժվարին կյանքի պոնդիան՝ ախուր ու թախծոտ, բայց նաև իր գոյատևման ճիգերի մեջ համառ մի կարծրութիւն է ստանում «Երկրի ջիղը» վիպակում: Շան կյանք քաշած մարդու դժվարին ճակատագրի նկարագրութիւն է ամբողջ վիպակը: Կյանք շահած, մի լավ օր շապրած կին է Աղունը: Ամբողջ կյանքում սպասել է մի լավ բանի, իսկ թե ինչի՝ ինքն էլ չգիտի: Երեք օրեկան է եղել Աղունը, երբ մեռել է մայրը, մերացուն նրան օր չի տվել, հայրը սնել է լոկ գատարկ խոստովմենքով, հարս է եկել Ծմակուտ, արհամարհւած ու կիսաքաղց վիճակում օրեր է լուսացրել, նրան «առնաւոտ» են կանչել և ծեծել. «Սրանք աղի արտաշուր են դարձրել մեր բոլորի ուրախութիւնները»: Բայց նա ոչ միայն դիմացել է կյանքի հարվածներին, այլև տուն ու տեղ է դրել, երեխաներ մեծացրել, կովել իր իրավունքների համար և հիմա, հլուծված ու մաշված, գնում է քաղար, գնում է մեծ որդու տուն ու նրան բաժինք է տանում: Թվում է, թե հասել է երջանկութեան պահը...

Հր. Մաթևոսյանի հերոսները անվերջ մաքառումներով են նվաճում ապրելու, գոյատևելու իրենց իրավունքը:

Հր Մաթևոսյանի ստեղծագործութեան մյուս շերտը կապվում է «Խումհար» վիպակի հետ: Մեկ օրվա անցուդարձ բնորոշող գեղերի մեջ, որոնք են Միքէլանջելո Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի դիտումը, քննարկումը, ժամանցը ասպիրանտ Եվա Օգերովալչի հետ, հանրակացարանում Նադլայի հետ կապված պատմութիւնը, ծեծը, մանկութեան հիշողութիւնները, տնից ստացած խնձորի բուլբուլ, իր նման մարդկանց հետ ունեցած շփումները և այս ամենը իրար շաղկապող, լրացնող ուրիշ անցքեր,— Մաթևոսյանը ներկայացնում է հերոսի մի տարբերակ, որի ակունքները գտնվում են գյուղում և կապվում ծմակուտյան մթնոլորտի հետ, իսկ ինքը հիմա կյանքի նոր վիճակներ է ապրում մեծ քաղաքում և իր արմատների ու ներկա օրերի գոզակցումով ամբողջացնում իր զգացողութիւնների շղթան: Արմատի և ճյուղերի հակադրութիւն թեև վիպակում կա, բայց դա, հակադրութիւն լինելով, նաև միասնական ամբողջութիւն է՝ ճյուղերն արմատների շարունակութիւնն են: Ծմակուտյան կյանքը ուրիշ վիճակների մեջ է պահում մարդկանց, իսկ նոր իրադրութիւնը ստեղծում է միանգամայն այլ վիճակներ, որոնք և դրդում են հերոսին իր մեջ հայտաբերելու նոր մտածմունքներ աշխարհի մասին: Բեռնաձիների դժվարին կյանքի պատկերների փոխարեն

«Խումհարի» հերոսը՝ Գևորգ Մնացականյանը, ներկայանում է միանգամայն նոր նկարագրով:

Իր հերոսի մեկ օրվա հաղեցած կյանքի պատկերումով, որն ընդգրկում է զործողությունների, հանդիպումների, զուլցյների, տարբեր վիճակների, հին և նոր կապերի ղուգադրման, անցյալի վերհուշերի, ղուգան հո խոհերի մի ոչ միադիծ ընթացք, Հր. Մաթևոսյանն ստեղծում է ղոյություն հիմքերը որոնող մարդու կերպար: Հերոսի ինքնադիտակցումը հաղանանում— ձեալորվում է օրվա բարդ անցողարծի մեջ՝ դուղական հիշողությունների, ստեղծադործության՝ սցենարի սկզբունքների պաշտպանության, սիրային կապերի, տարբեր ղգացողությունների, մտքերի ու ապրումների: ալդ ամենը նրան կանգնեցնում են կյանքի արատարուտ պարդ թվացող, բայց ներքուստ բարդ, բաղմաշերա, նաև անհամասեռ պատկերների առաջ: Կյանքի գտած ուղիների և ձանաչած փակուղիների՝ համատեղումը հերոսի էության մեջ ստտիճանաբար, բայց ոչ բացահայտ ձեով արթնացնում է հեռվում թողած հայրենի եղերքի կարտեր: Ու որպես կանչող ձայն, որպես ձող ուժ՝ կյանքի ալդ խառը խաշողիների առջև աճում, բարձրանում են հայրենի բնաշխարհի ու դրա գրկում ծվարած, գետաքարերից շինված տան պատկերները, բրոնք խնձորի բույրով, հիշողություններով, կարտներով նրան տանում հացնում են իր ծագման պարդ ու ղուլալ ակունքներին:

Ինքնաճանաչողությունը վիպական ընթանում է նաև ստեղծադործական-ծրագրային հարցերի արծարծումով: Վիպակի հերոսը սկսում է խորհել կյանքի և արվեստի կապի մասին, տեսական ելրակացություններ անել ալդ ամենից և մի տեսակ ծրագրել իր ըմբռնումները: Ահա վիպակի հերոսի և եվա Օղերովայի խոսակցությունից մի հատված. «Անտոնիոնին բեղ ղո՞ր եկավ», հարցրեց, «Այո», ասացի ես, «նա բացահայտում է կյանքը շարժող նախնական բնաղղները»,— ձգրիտ ու սառը արձանադրեց նա: Այս ձեակերպումը բնութագրում է նաև Հր. Մաթևոսյանի արվեստը: Նա ևս, մանրալնին դիտումներով հետամուտ է կյանքը շարժող նախնական բնաղղների բացահայտումով նկարագրել իր հերոսների վարքագիծը, պահվածքը, հոգեբանական վիճակները: Այս կողմնորոշումն բնկած է նաև վիպակի հիմքում:

Հր. Մաթևոսյանը ստեղծում է հերոսների մի պատկերաշար, որոնք, իրար շարունակելով և լրացնելով, գրականություն են բերում ղգացողությունների ու կյանքի ձանաչողության նոր կողմեր: Մեր օրերում շրջանառության մեջ մտած, ալսակա կոչված, «բանասիրական» գրականությունը, որը գրագետ, բայց անկյանք հորինվածքներից ալն կողմ ղի

անցնում, Հր. Մաթևոսյանը հակադրում է կենսական լիցքերով հարուստ, հյութեղ ու վարար նոր արձակ:

4

Կյանքի ժամանակակից վիճակների մեջ իր հերոսներին հայտաբերելու, այդ վիճակների վերլուծությանը արդի կյանքի պատկերը ցուցադրելու միտումը Վ. Պետրոսյանի համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող խնդիր է:

Վ. Պետրոսյանի պատմվածքների և վիպակների հերոսները կարող են իրար հանդիպել բոնցրամարտի ժամանակ, հեռու մի օդանավակայանում, կյանքի ամենօրյա կարուսելի մի հանգույցում՝ կանգառում, այդ հարաբերությունները կարող են ձևավորվել հորորդ հարկի պատուհանից նայող տղայի և այդ պատուհանի դիմաց ամբարձիչ կռուները աշխատեցնող աղքատ, փոքր սենյակը երկու մասի բաժանած ամուսնալուծված ամուսինների, կյանքի ապրած տարիները վերհիշող և հանկարծակի մեկը մյուսի մեջ հոգեբանական հին ու մոռացված կապեր հայտաբերող մարդկանց միջև: Այս վիճակներն ու հարաբերությունները, անշուշտ, կյանքի արտաքին փաստեր են, կարևորը նույն վիճակների և հարաբերությունների զեղարվեստական մարմնավորման խնդիրն է:

Նվթև ժամանակակից կյանքը Վ. Պետրոսյանի մի շարք պատմվածքներում, «Քաղաքի կիսաբաց լուսամուտները» և «Մամա, ես արդեն մեծացել եմ» վիպակներում նկարագրվում է իբրև պատմություն, առանց հոգեբանական և վերլուծական խոր թափանցումների, ապա՝ կյանքի պաշարների զեղարվեստական յուրացումը արդեն առավել հասուն որակի է հասնում «Ապրած և չապրած տարիներ», «Հայկական էսքիզներ», «Վերջին ուսուցիչը» և մի շարք այլ գործերում:

Վ. Պետրոսյանի նախասիրություններից մեկը կյանք մտնող նոր սերնդի ապրած վիճակների պատկերումն է:

«Մամա, ես արդեն մեծացել եմ» և «Դեղատուն «Անի» վիպակները ներքին որոշ օգակներով մեկը մյուսի շարունակության տպավորություն են թողնում: Առաջին վիպակում ներկայացվում են դպրոցահասակ պատանիներ, որոնք սովորում են ավարտական դասարաններում և պատրաստվում մտնելու կյանք, իսկ երկրորդում՝ այդ նույն երիտասարդները կամ նրանց նմաններն են, որոնք նոր-նոր ավարտել են դպրոցը և մտածում են կյանքում իրենց տեղը ճշտելու մասին: Ներկայացվում են հետևյալ իրավիճակները: Մի կողմից՝ ժամագրության շտապող պատանիներ և աղջիկներ, ռոմանտիկական բռնկումներ, մյուս կողմից՝ դպրո-

ցում սովորածի, «կյանքի տեսութեան» և կոնկրետ վիճակների, գործնական կյանքի հակադրություն: Կենսական այս ոլորտների մեջ են ձևավորվում «Մամա, ես արդեն մեծացել եմ» վիպակի հերոսների՝ Արամի, Վահեի, Արփիկի, Բելայի և մյուսների կերպարները: Ի վերջո, պատանի հերոսների և շրջապատի միջև հաստնացող հարաբերությունները, առանց վերածվելու կտրուկ բախման, գտնում են իր լուծումը: Հերոսներից մեկը՝ Արամը, չհամակերպվելով հոր միջնորդությամբ բարձրագույն դպրոց ընդունվելու մտքին, հեռանում է տնից և գնում մի ծանոթ երկրաբանի մոտ: Այս որոշումը նա կայացնում է անքուն մի դիշերից հետո, երբ փորձում է համատեղել կյանքի բալում ճշմարտությունները դրանցից տարբեր իր նշմարություն հետ:

«Դեղատուն «Անի» վիպակի հերոսները ուսանողներ են կամ ձախողված դիմորդներ: Այս երիտասարդների մեջ ձևավորվող հարաբերություններն ունեն հիմնականում սիրային-մտերմական թեքում. նրանք հանդիպում են, երեկոներ կազմակերպում և այդ վիճակների մեջ բացահայտում կյանքի ղգացողության իրենց սկզբունքները: Վիպակի կառուցվածքն այնպիսին է, որ բոլոր հերոսներին հնարավորություն է ներկայացվում առանձին-առանձին բացահայտելու ինքը իրեն և մեկնաբանելու իր և ընկերների պահվածքը: Վիպակի ամեն մի գլուխ վերնագրված է որևէ հերոսի անունով: Պատմում են իրենք՝ հերոսները, որոնց մեջ լրջությունը դեռևս նստվածք չի տվել, և նրանք ավելի շատ ներկայանում են պարապ թափառաշրջիկների տեսքով: Նրանք դեռևս թեթև ձևով են պատկերացնում կյանքը և կյանք կոչվածը նրանց համար դեռևս օճառի պղպղակի պես փխրուն մի բան է: Ի վերջո, այդ կիսատ, անկազմակերպ մարդկանց մեջ հասունանում և ձևավորվում է ղլխավոր հարցը՝ «ո՞վ ենք մենք, ի՞նչ ենք ուզում իրարից, այս աշխարհից...»: Սա արդեն նշանակում է, որ վիպակի պատանի հերոսները ինքնագիտակցության զալու փորձեր են անում և ցանկանում ճշգրտել իրենց հարաբերություններն ու պահանջները: Հոգեվերլուծական և փիլիսոփայական խորացումների համար «Դեղատուն «Անի» վիպակի պատանի հերոսները դեռևս պատրաստ չեն: Այդ խորացումը շարունակվում է արդեն կյանք մտած մեկ ուրիշ հերոսի՝ Լևոն Շահինյանի էություն մեջ, որով և բացատրվում է «Ապրած և չապրած տարիներ» վեպի հոգեբանական հասուն մակարդակը: Լևոնը մամուլի աշխատող է, մտավոր բարձր դարդացման տեր մի երիտասարդ: Լևոնի և շրջապատի հարաբերությունները ձևավորվում են տարբեր, ոչ միազիժ ուղղություններով, որոնք և դառնում են վիպական պատումի ղլխավոր առանցքները: Դրանք են, առաջին՝

լեռնի և խմբագրություն առանցքը, որի մեջ մտնում են Լեռնի ու խմբագրի հարաբերությունը, ապա նաև սիրահար դույզին՝ Հասմիկի և Սերոբի ինքնասպանության պատմությունը, երկրորդ՝ Լեռնի և հիվանդ եղբոր առանցքը, երրորդ՝ Լեռնի և գալրոցական ընկերների առանցքը։ Լեռնի վարքագիծն ու մտածելակերպը ձևավորվում է աշխատանքային, ընտանեկան, ընկերական, մտերմական և հասարակական հարաբերությունների մեջ։ Այդ հարաբերությունները փոխներկայացված են և ամբողջ վիպական հյուսվածքի մեջ լրացնում են մեկը մյուսին, ամբողջացնում Լեռնի նկարագիրը։

Լուծում պահանջող կյանքի հարցականները կուտակվում են իրար վրա. ինչո՞ւ ինքնասպանություն գործեցին դուռական երկու անմեղ երիտասարդները, նրանց այդ արարքը քննելիս ինչո՞ւ են անտեսում հսկեբանական բնույթի նրբին գործոնները և կանոնադրերի օրենքներով փորձում մեկնաբանել կատարվածը։ Եղբայրը մեռավ, եղբայրի իրեն հաշվապահ էր համարում, բայց, հանկարծ նրա հաշվապահական թղթերի մեջ Լեռնը բանաստեղծություններ է գտնում՝ կյանքի մասին արված դատողություններով ու գրառումներով։ Հարցականները շատ են։ Վ. Պետրոսյանը ստեղծում է այս հարցերին պատասխան որոնող հերոսի կերպարը։

Հերոսի այդ տեսակի համար կարևոր է նաև կյանքի իմաստի որոնումը, որի համար հերոսը մղվում է դեպի ներաշխարհ՝ ինքնավերլուծման, ինքնագնահատման։ Այս ներստուգումը նպատակ ունի բացահայտելու կյանքի արժեքը, ապրած օրերի նշանակությունը, դույություն ժամանակի բաժանումը ապրած տարիների և չապրած տարիների։ Այս տեսանկյունից հերոսի նկարագիրը ստանում է մասնակի էկզիստենցիալիստական հիմնավորում, որը միանգամայն բնական ու հատկանշական կարող է թվալ կյանքի զգացողության և մտածողության այն ձևի համար, որ ունի վեպի հերոսը։

Ինչպես այս երկում, այնպես էլ մյուս գործերում Վ. Պետրոսյանի հերոսների կյանքը չի սկսվում և չի վերջանում մի քանի էջի վրա։ Նա ընտրում է կյանքի մի պահ, որը սկսվել է վաղուց և դեռ պետք է շարունակվի։ Հեղինակը չի ջանում հերոսների կյանքի ընթացքը կապերով ու հարաբերություններով ամբողջացնել։ Այդ կյանքը անընդմեջ շարժման մեջ է և դեռ ճանապարհ ունի անցնելու։ Այս ավարտը բնորոշ է «Ապրած և չապրած տարիներ» վեպին, որի հետևանքով և տեսանկյունի գծագրվում է հերոսի արտավիպական կյանքի շարունակությունը։

Իր պատմվածքներում և նովելներում սովորական թվացող դեպքե-

րի ու պահերի մեջ հեղինակը փորձում է գտնել հոգեբանական դրամայի որոշ պատկերներ: Մի կողմից ներկայացվում են այնպիսի հերոսներ, որոնք կողոպտում են իրենց անցյալը և փորձում իմաստ գտնել իրենց ապրած տարիների մեջ («Եթե երկիրը կապույտ լիներ»), մյուս կողմից՝ պատկերվում են այնպիսի հերոսներ, որոնք ձգտում են իմաստավորել իրենց ներկան, որպեսզի հետագայում «թալանելու» անցյալ ունենան: «Անցած տարվա ծաղիկները» պատմվածքը այդ ներկայի որոնումն է: Մարդը ձանձրացել է իր ամենօրյա պարտականությունից. կյանքի կալուստումը նրա համար համարժեք է մահվան, նրան միշտ պետք է անորոշն ու նորը: Իսկ կյանքն ունի իր շրջագիծը և ամենօրյա կարուսելը այդ նույն հերոսին վերստին ստիպում է քրքրել անցյալը: «Մի երկար գիշեր և մի կարճ առավոտ». սա դարձյալ ապրած կյանքն է, որ տարիների մեջ հեռացել և հիմա կարոտի կանչ է դառնում հերոսի հոգու մեջ. հանդիպում կամ վերհիշում ես դիմացինիդ, որի մեջ կա քո կյանքի մի մասը, որի մեջ դու մնացել ես կյանքի որևէ տարիքում և հիմա ժամանակային անցած մի հատվածի վերհիշումը հանդիպելով ինքդ քեզ, վերագտնելով քո կենսագրություն մի մասը՝ տխրում ես, փրկաստիպյալում ու դառնում նաև ինչ-որ շարիով սենտիմենտալ: Եվ ձևավորվում է հաջորդ պատմվածքը՝ «Ինչու են շուտ մեռնում ծաղիկները», որի մեջ նախորդ պատմվածքի հոգեբանական վիճակը շարունակվում է նոր և նախորդին լրացնող ձևով: Ամեն մարդ հոգու մեջ ունի իր «միկրոաշխարհը». ոչ այն, որ երևում է բոլորին, այլ մեկ ուրիշը, որը միայն իրենն է և որի համար ինքն իրեն պատասխանատու է ամբողջ էությունը: Ինչու են շուտ մեռնում ծաղիկները հարցի պատասխանը պետք է որոնել ունեցած կորուստների մեջ, որովհետև կորուստներն են, որ հիշատակ են դառնում և ապրած օրը, անցկացրած կյանքը դարձնում հոգեբանական արժեք:

Ներկա օրվա համար կորուսյալ մի աշխարհ է անցյալի կյանքը՝ մանկության հիշողություններով, հարազատների և ծանոթների աստիճանաբար խամրող դիմաստվերներով, հողին հանձնած թանկագին աճյուններով, անցած օրերի գոյությունը հաստատող դեպքերով և պատմություններով: Այդ կորուսյալ աշխարհի կանչը թանկ է մարդու համար: Այդ կանչի արձագանքն է վ. Պետրոսյանի «Նամակներ մանկության կայարաններից» պատմվածքների շարքը, որ 1976 թ. հրապարակվեց «Գարուն» ամսագրում: Պատմվածաշարի ղեկավար հերոսը, եթե կարելի է այսպես ասել, հեղինակի մանկությունն է: Ման-

կություն, որն իմաստավորվում է հասուն տարիքի հոգեբանությամբ և այդ դիրքերից էլ վերակոչում անցյալի պատկերները:

Կորստի ցավով են հիշվում և՛ անցյալի դեպքերն ու դեմքերը, և՛ սերերն ու երազանքները, և՛ բույրերն ու երգերը: Հոգեբանական այս վիճակի հիմնական բաղադրիչները դառնում են զգացմունքայնությունն ու քնարականությունը, կարոտն ու հուշը, բարությունն ու մեղմությունը, թախիծն ու կյանքի անցողիկության գիտակցումը, նաև արցունքն ու անցյալի հիշատակներով լցված լուսվյունը:

Վ. Պետրոսյանի գրական որոնումների և նրա նախասիրություններին բնորոշ ուշադրավ դրսևորումներից է «Հայկական էսքիզներ» ստեղծագործությունը: Պետրոսյանի գրչին պատկանում են բաղմամբիվ հրապարակախոսական և ուղեգրական նյութեր: Ստեղծագործական նախասիրությունների այդ հրապարակախոսական, ուղեգրական՝ հիմքում փաստադրական կողմնորոշումը, միավորվելով գեղարվեստական արձակի նրա դավանած սկզբունքներին, ստեղծում է նյութի, հերոսի, պատումի մի ձև, որն իր դրվագայնությամբ, խճանկարայնությամբ կամ ուրվագծային բնույթով հանդերձ, թողնում է սկիզբ ու վերջ ունեցող, նաև ներքուստ անընդհատ ընդլայնվելու հնարավորություն ունեցող ամբողջական երկի տպավորություն: Պատմվածքի, նովելի, էտյուդի, փաստագրության, հուշագրության, ուղեգրության, օրագրության, փաստի արձանագրության, դեպքերի նկարագրության, խորհրդածության, զգացմունքային զեղման, քնարական բռնկման էսսեատիկ խառնուրդ հիշեցնող այդ ստեղծագործությունը ունի ասելիքի նպատակաուղղված ընթացք, որը և դառնում է գործի առանձին գրվագները միավորող սյուժետային առանցքը: Հայ և Հայաստան, հայրենիք և տուն, սփյուռք և օտարություն, ազգային ճակատագիր և պատմության դասեր—ահա խոսքի այն հիմնական շղթան, որ կոնկրետ դեպքերի օրինակներով շարադրում է Վ. Պետրոսյանը: Արդյունքում ստեղծվում է այսօրվա հայ մարդու հավաքական կերպարը՝ և այսօրվա հայկական կյանքի ու Հայաստանի իրական պատկերը:

«Հայկական էսքիզներ» էսսեն ունի իր զլխավոր հերոսը, որը հեղինակն է: Համապատասխան նյութի ոլորտներում դիտված օբյեկտիվ իրականությունը բեկվում է նրա էության մեջ և նրա վերաբերմունքի անմիջական դրսևորմամբ են իմաստավորվում տեսած, լսած բոլոր դեպքերն ու պատմությունները: Հեղինակային վերաբերմունքը, հեղինակային խոհը, զգացմունքայնությունը, լուսվյունը դառնում են նյութը իմաստավորող, նաև նյութի տարբեր մասերի միջև կապ ու ընդհա-

նուր տրամաբանվածությունն ստեղծող կարևոր գործոններ: Այդ ամենը իրենց հերթին ձևավորում են հերոսի կերպարը, որը վերաճում է հեղինակային ենթակայությունից և ընդհանրացված ձևով ներկայացնում հայրենիքի աշխարհա կենսական հոգսերով մտահոգվող և հայ ու Հայաստան լմբոնումների ներկա վիճակը ճանաչել ցանկացող ժամանակակից հայ մարդու մի բնորոշ նկարագրի:

«Հայկական էսքիզներ»-ի ամեն ընթերցող կարող է մի նոր զրվադալիլացնել հեղինակային պատումին և նրա հետ միասին ստեղծել, ամբողջացնել այն խճանկարը, որի ուրվագծերն, ըստ էության, ներկայացնում են աշխարհա մեր ժողովրդի կյանքը, նրա ազգային մտածողության ու հոգեբանության հատկանշական պատկերը:

«Հայկական էսքիզներ»-ի ստեղծագործական կողմնորոշումը բնորոշ է նաև Վ. Պետրոսյանի ուղեգրություններին («Կարսից մինչև Տրոյայի ավերակները», «Մի կտոր Հայաստան...», «Տուն՝ մեր չծնված զավակների համար») ու հրապարակախոսական հոդվածներին («Ոչ միայն հացիվ...», «Եվ մի օր ձեր զավակները կհարցնեն. «Որտե՞ղ է մեր տունը...», «Դու պիտի գաս Հայաստան»): Նշված ստեղծագործությունները կարող էին «Հայկական էսքիզներ»-ի մի մասը լինել: Այս ստեղծագործությունների հիմքը կյանքի փաստն է: Ընդհանրապես, կյանքի հավաստի փաստի առկայությունը Վ. Պետրոսյանի ստեղծագործությունների կարևոր բաղադրամասերից է, որն առկա է ժանրային տարբեր ուղղվածություն ունեցող նրա գործերում:

Վ. Պետրոսյանի պատմվածքների ու վիպակների, ուղեգրությունների ու էսսեների, ակնարկների ու հրապարակախոսական հոդվածների մեջ ձևավորվում ու ամբողջանում է աշխարհա կյանքի բնորոշ վիճակներով ապրող հերոսի մի նկարագիր, որը մեր օրերի մարդն է, մեր ժամանակակիցը:

5

Ժամանակակից կյանքը ստեղծագործության նյութ է նաև Զ. Խալափյանի համար: Բնորոշ օրինակներ են նրա «Հեղեղ», «Որտե՞ղ էիր, մարդաստծո», «Պատը», «Ոսկե միջինը», «Ձեր դիմանկարը», «Մեռնող հառնող» գործերը:

Պատասխանելով «Վեպը՝ վիպասանի տեսանկյունից» հարցաթերթիկին, Զ. Խալափյանը արտահայտել է այսպիսի միտք. «Կա ոչ թե ուսուցիչական վեպի ճգնաժամ, այլ նոր հերոսի (կերպարի) ճգնաժամ»¹⁸:

Հարցի դրվածքը, ըստ էության, ճիշտ է և կարևոր այն առումով, որ ժամանակակից հերոսի հայտնադործումը, որն իր մեջ պետք է կրի արձակագիրների տվյալ սերնդի կյանքի և աշխարհաճանաչողության հիմնական դժերը, վերին աստիճանի գծվարին դործ է: Դժվարին, բանի որ պետք է կարողանալ ղանաղանել մնայունն ու անցողիկը, հիմնականն ու երկրորդականը և այդ հերոսի մեջ խտացնել ժամանակի ոգին ու նրան տալ հասարակական արժեք: Զ. Խալափյանի գրական որոնումներն ընթանում են հիմնականում հերոսի այս տեսակի հայտաբերման ուղղությամբ:

Նրա առաջին՝ «Հեղեղ» վիպակում գյուղում կատարվող ջրանցքի շինարարության և սիրո սյուժետային առանցքի ղուղակցումով ստեղծվում են գյուղական իրականության մեջ գործող մի քանի մտավորականներ՝ գյուղի բժշկի, ուսուցչի, շինարարության նպատակով գյուղ եկած ինժեների և նրա կնոջ կերպարները: Գյուղը վիպակի ընդգրկման մեջ պատսվ, լոկ պայմանական իրականություն է և հերոսների կապը գյուղի կյանքի հետ, կիև շասինք բացառված է, ապա աննկատելի է: Քաղաքի մարդու և գյուղի իրականության օրգանական կապ ստեղծվեց «Որտե՞ղ էիր, մարդ ասածո» վեպում:

Ընդգրկումով և կենսական բաղմաշերտ նյութի պատկերման տեսակետից այս երկը առանձնահատուկ տեղ է զբաղում Խալափյանի ստեղծագործության մեջ: Վեպի ժամանակային ընդգրկումը սովետական հասարակության ամբողջ պատմությունն է՝ սկսած 20-ական թվականներից մինչև պատերազմ և ետպատերազմյան շրջանի երկու տասնամյակները: Քաղաքից գյուղ մեկնած բժշկի՝ Ստեփան Եսայանի կյանքի ամբողջ ընթացքը պատկերելու համար Զ. Խալափյանը իրավացիորեն շափաղանց մեծ տեղ է տալիս մեր իրականության անցյալին և ներկային բնորոշ բաղմաթիվ դեպքերի ու մարդկային առանձին ճակատագրերի: Վեպի հերոսը գործում է ժամանակներին բնորոշ տարբեր կապերի ու հարաբերությունների ոլորտում, գործողության մեջ ներքաշում իր ապրած վիճակների հետ առնչվող բաղմաթիվ դեպքեր ու դեմքեր:

Կյանքի տվյալ փուլի պատկերման Զ. Խալափյանի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա կյանքի ընթացքը չի ավարտում մի որևէ պատմությամբ կամ կերպարով: Նա կյանքը պատկերում է իր շարժման մեջ և փորձում ընդգրկել նյութն ամբողջությամբ:

«Որտե՞ղ էիր, մարդ ասածո» վեպում Զ. Խալափյանը իր հերոսին պատկերում է ոչ միայն արտաքին կապերի ու հարաբերությունների մեջ,

այլև թափանցում նրա էություն խորքերը և նրա կյանքի իմաստի բացահայտման փորձեր անում:

Ստեփանը միայնակ մարդու (ոչ մենակյացի) կերպար է: Աշխարհում միակ հարադատը մայրն է: Ապրում է մորից հեռու: Նրանք երկու տարբեր աշխարհի ներկայացուցիչներ են և հոգեբանական առնչություն չունեն իրար հետ: Մայր և որդի օտարանում են: Ստեփանն ամբողջ կյանքում չի ամուսնանում: Մենակությունը կեղեքում է նրան և աստիճանաբար կապում գյուղի մարդկանց: Քաղաքի հետ նրա ունեցած կապերը թուլանում են: Եվ անդամ ծերության օրերին, երբ մի կերպ հաստատվում է բաղաբուն և հիվանդանոցներից մեկում աշխատանքի տեղավորվում գլխավոր բժշկի տեղակալի պաշտոնով, էություն մեջ կուտակվող մենության ցավից թողնում է քաղաքն ու շրջապատի անծանոթ մարդկանց և մեկնում գյուղ, որի հետ նա արդեն հարադատություն ունի:

Բժշկի էությունը խմաստավորվում է գյուղի մարդկանց հետ ունեցած կապերով ու հարաբերությամբ, իսկ Անտիկի և նրա միջև ձևավորված սերը դառնում է այն միակ կապը, որը կարող էր ապրիցենիլ բուն կյանքից դուրս մղված գյուղական բժշկին: Եվ քաղաքում, անծանոթ մարդկանց անհաղորդ մթնոլորտում, նա հանկարծ զգում է անցած տարիների ու ապրած կյանքի կանչը. «Անցյալը կանչում էր նրան: Կարծես նա՝ Ստեփանը, մնացել է այնտեղ, լեռներում, մշուշների մեջ, գյուղի ճամփաներում, մի սենյականոց տներում, հիվանդանոցում: Քաղաք է վերադարձել ընդամենը մի ծեր մարդ, մի ծերուկ: Իսկ ամբողջ մարդը մնացել է չի վերադարձել»: Մենությունը և չղասավորված կյանքը Ստեփան Սաայանին ստիպում են կյանք դարձնել այն ամենը, ինչը, ըստ էության, ունի երկրորդական նշանակություն:

Ձ. Խալափյանի «Պատը», «Ձեր դիմանկարը» գործերում առավել կարեորություն են ստանում նոր սերնդի հոգեբանական և բարոյական ըմբռնումների հարցերը: Դրանց մեջ ներկայացվում են այնպիսի հերոսներ, որոնք գտնվում են որոնումների և իրենց երազանքների իրականացման ճանապարհին, գործում են դեռևս չկայունացած, ավարտուն տեսք չընդունած վիճակների մեջ և ապրում ձևավորման շրջան: Մի կողմից երիտասարդություն՝ սեր, երազանք, կատարելության ձգտում, հաճույքներ, մենության կեղեքող վայրկյաններ, թախիծ, ձանձրույթ, մյուս կողմից՝ հասարակական հարաբերություններ, նոր սերնդի նոր մտածելակերպ, սեփական նախասիրությունների հարմարեցում հա-

սարակութեան օրհներթերին: Այդպիսին է Զ. Խալափյանի խոսքի գաղափարական բեռնվածությունը:

«Պատը» վիպակում սիրո պատմության առանցքի վրա հեղինակը ներկայացնում է ամենօրյա կյանքի մի դրվագ: Ծանոթ կոլորիտով հայկական մի բակ, իրար հետ կապված հարեաններ և սիրող մի զույգ, որին թվում է, թե ոչինչ չի խանգարում միասին լինելու համար, բայց որը, ի վերջո, չի հասնում իր նպատակին: Սերը թեև չի մեռնում, բայց մաշվում է օրերի մեջ, հասարականում և արժեզրկվում մարդկանց հայացքների տակ: Գտնելով ու կորցնելով իրենց սերը, պատանիներն, ի վերջո, այն կորցնում են օրերի մեջ: Սիրո հավերժորեն կրկնվող մի պատմություն, որը, սակայն, դալիս է բացահայտելու սիրո հարաբերության այսօրվա պատկերը, որը ոչ «Ռոմեո և Զուլիետ» է, ոչ էլ «Նամուս»՝ իր Սուսան ու Սևրյանով, այլ այդ հարաբերությունների այսօրվա տարբերակ: Նորօրյա սիրո մեջ հոգեկան շերտերը բազմապն են. մի կողմից ազնիվ զգացմունքներ ու արարքներ, մյուս կողմից՝ ձեռքից թռչող սիրո հանգեպ բուռն տագնապների բացակայություն: Զգացմունքի լիքքթափումն էլ հերոսներին ստիպում է անդի տալ կյանքի թեթև հարվածների առաջ, շտաղնապել հոգեկան արժեքների կորստյան համար:

«Զիր դիմանկարը» վիպակի կենսական տարածությունը երկար է՝ ուսանողական տարիներից մինչև աշխատանք, ամուսնություն և ընտանիք: Ուսանողական տարիների բուռն սիրո և ամուսնության շրջանից հետո սկսվում է կարուսելը (այդպես էլ վերնագրված է վիպակի երրորդ մասը). ամեն ինչ սկսվում է ամեն օր նույնությամբ կրկնվել, ձանձրույթը դրոհում է և ծանր նստում մարդկանց երազների ու չիրականացված ձգտումների վրա: Հետզհետե կյանքը կորցնում է իր անբաժանելի կառույցը: Մարդիկ ներանձնանում են, փորձում ճշտել իրենց կյանքի իմաստը, որը և ձևավորում է հետևյալ «գաղտնիքը»․ «Այս ո՞վ է իմ մեջ անընդհատ փնտրում ինչ-որ մեկին»: Արփնիկի մեջ ծագած այս ինքնավերլուծական հարցադրումը ամբողջությամբ կարող է վերաբերել վիպակի բոլոր հերոսներին: Այս բանաձևով կարելի է բացել հերոսներից յուրաքանչյուրի էության փակագծերը: Դրանք մարդիկ են, որոնք որոնում են իրենք իրենց և փորձում ճիշտ գույններ ընտրել իրենց դիմանկարի համար: Բայց երբ, արդեն որերորդ անգամ, հնչում է հին, մաշված ձայնապնակի երգը՝ «... Եվ վերագործնելով ձեր դիմանկարը...», մարդիկ տհաճություն են զգում, որովհետև այդ դիմանկարը չի համապատասխանում իրենց երազին: Այդ դիմանկարը թերի

է, իսկ իրենց հոգու մեջ եղածը ավելի կատարյալ է: Վիպակի հերոսներն իրենք իրենց մեջ որոնում են այդ տեսլական լրիվութունը, ցանկանում իրենց հոգեկան ներքին շարժումները վերածել իրականության: Սակայն պատրանքը անէտնում է իրական կյանքի՝ մեջ և վերածվում գորշ ու ձանձրալի օրերի շարանի, որոնք իրենց մեջ չեն կրում երազի ոչ մի պոտանոխի, անուրջի ոչ մի ծվեն:

Զ. Խալափյանը ժամանակակից կյանքի տարբեր բնագավառներից վերցրած նյութի գեղարվեստական յուրացմամբ՝ իր հաջողված վիպերի ու վիպակների մեջ ստեղծում է արդիական նկարագիր ունեցող հերոսների մի շարք, որոնց բնորոշ են հոգեբանական խորությունն ու կյանքի ճշմարտության, որոնման ձգտումը: Այդ հատկանիշների շնորհիվ Խալափյանի հերոսները ստանում են կենսական շունչ և բնականութուն:

6

Մեր ժամանակակիցի էությունը արտահայտող գրական հերոսի որոնման այլ ճանապարհով է ընթանում Պ. Զեյթունցյանը: «Կլոդ Ռոբերտ Իգլերլին» վեպում և «Ամենատխուր՝ մարդը» վիպակում նա անդրադառնում է XX դարի երկու խիստ բնորոշ երևույթների՝ փաստական հիմքի վրա ստեղծելով մեր ժամանակաշրջանի երկու մեծագույն ողբերգությունների գեղարվեստական պատկերը: Այս ստեղծագործություններում ժամանակի խնդիրները նա փորձում է լուծել զարաշրջանի համար կարևորություն ունեցող երևույթների չափանիշով: Մի ղեկավար՝ դարի մեծագույն ոճի՝ ատոմային ռումբի նետում Հիրոսիմայի վրա, 200000 զոհ, ճառագայթային հիվանդություն, ոճիրը ղիտակցելու և այն բացահայտելու ահավոր ճիգ և մեղքի կոմպլեքսի զգացողություն: Մյուս ղեկավար՝ կեսդարյա բանտարկություն, տանուլ աված կյանք, այդ տանուլ ավածի վերստին հայտաբերում, որը պաշտանավորվում է ստեղծագործ անհատի մաքուր:

Կլոդ Իգլերլին սկսում է ղիտակցել, որ հանցանքը կատարելու ժամանակ ինքը եղել է ռազմական մի հզոր մեքենայի պոտուտակ: Հանցանքից հետո նա մեքենայի մասից, առաջադրանք կատարող պոտուտակից փորձում է դառնալ իր անհատական աշխարհի ունեցող մարդ և հենց այդ պահին էլ հասարակությունն իր «հերոսին» որակավորում է իբրև հոգեկան հիվանդի: Նա մեկուսացվում է: Մեղքի ղիտակցումից հետո Կլոդը կարծեք դառնում է Հիրոսիմայի զոհերից մեկը: Նրան իր իսկ կատարած հանցանքի զոհ են համարում թե վիեննացի փիլիսոփա Գյունտեր Անդերսը և թե ճառագայթային ախտով հիվանդ 30 ճապոնացի աղ-

ջիկներ. «Դուք ևս այնպիսի դո՛ւ եք, ինչպիսին ենք մենք»: Կլոդի մեջ հասունացող հոգեբանական ճգնաժամը նրան մղում է ինքնուսույանության, սակայն Դյունտեր, Անդերսի նամակը կանխում է դա: Զեյթունցյանը վերադառնալով է երկու ներհակ կացություն, որի կրողներն են Իդերլին և վերսի պայմանական կառուցվածքի մեջ իր տեղն ունեցող Նապոլեոն Բոնապարտը: Դեմ դիմաց կանգնած են իր մեղքը պիտակցող պատուաշահ-անհատը և ոճիրը նախապատրաստող տիրակալներին մեկը՝ Բոնապարտը, որի խոսքերը՝ ասված Իդերլին, իրապես պետք է ունենային հետևյալ արամաբանությունը. «Դու կատարող ես... բեզ ոչ որ իրավունք չունի մեղադրելու: Դու ինքդ էլ չունես: ...եթե յուրաքանչյուր կատարող մտածի, աշխարհում ոչինչ չի կատարվի, ոչինչ չի փոխվի...»: Մարգոն մեքենա դարձնելու, անդիտակից կատարողի վերածելու պահանջ և կատարող մեքենա դարձած մարդու վերստին մարդկայնացման ընթացք: Ոճիրի և հանցանքի խնդիրը թեև նորություն չէ գրականության համար, բայց ամեն մի ժամանակաշրջանում այդ հարցադրումը և նյութը գրականության են բերում համապատասխան հերոս: Այս առումով Պ. Զեյթունցյանի հերոսները նորություն են հայ գրականության մեջ:

Վերադառնալով ընդգրկված հերոսները ոչ այնքան կերպար գառնալու, որքան սիմվոլի վերածվելու լիցք ունեն: Դրան ղեկավարեն օգնում է նաև վերսի պայմանական կառուցվածքը:

«Կլոդ Ռոբերտ Իդերլին» վեպի հետ շատ կողմերով օրգանական կապ ունի «Ամենախուր լճագը» վիպակը. նյութը գործչալ իրական, վավերական պատմություն է, իսկ գեղարվեստական համակարգում գործչալ տեղ ունեն արվեստի պայմանական ձևերը:

Մի րոտ՝ աղջկան՝ Դեռային տնայտնությունից փրկելու համար Սարաուզը կոմեմ է Տղամարդ ծեծողի դեմ և այն պահին, երբ Տղամարդ ծեծողը կարող էր իրեն սպանել, ինքը, ուրիշ ելք չունենալով, ատրճանակի կրակոցով սպանում է նրան: Թվում է, թե ոճիրը կատարված է, սակայն իրականում սա ոճիր չէ, որովհետև Սարաուզը թեև սպանությունից առաջ և թե հետո չի պիտակցում իր հանցանքը, չի պիտակցում, բունի որ հանցանք չկա, հոգու վրա ծանրացած մեղք չկա: Այդ մեղքը զրոսից, զիպվածով է պարտադրվում նրան, նա դատապարտվում է մահապատժի, այնուհետև՝ ցմահ բանտարկության: Եվ քանի որ Սարաուզը մեղքի ղեկավարություն չունի, և քանի որ նա իր ապրած վիճակների մեջ հղի է մաքուր, ուստի՝ նա կարիք չունի ապաշխարանքի: Ստեղծված բանտային իրավիճակում ստեղծագործական աշխատանքի շնորհիվ, նա փորձում է հասնել ներքին ազատության: Ստեղծվում է յուրահատուկ

իրադրություն. աղատություն՝ բանտային պայմաններում և աղատա-
զրկություն՝ աղատության պայմաններում: Իրենց հասարակական դրու-
թյամբ տարբեր են նաև այս վիճակները կրողները, որոնք են՝ Ստրաուզը
և Լըկրի թաղալորը: Երկու հակադիր վիճակները ստեղծում են նաև հա-
կադրի կերպարներ: Այդ հակադրությունն առկա է նաև նրանց կյանքի
մանրամասների մեջ: Նրանք հասակակիցներ են, նույն օրն է որոշվել
նուե նրանց ճակատագիրը՝ մեկը դարձել է թագավոր, մյուսը՝ կալանա-
վոր: Ստեղծվում է անսահման հնարավորություններ ունեցող, սակայն
իր հնարավորությունների և աղատության մեջ սահմանափակված, իր
խակ ստեղծած կամ իրեն ենթակա օրենքին գերի թագավորի կերպար-
խորհրդանշան և ամեն ինչ կորցրած, շղթաներին դամված, սակայն
մտքի ճախրանք և մտածողության աղատություն ունեցող բանտարկյալի
իրական կերպար:

Թագավոր-Ստրաուզ հակադրությունը յուրովի շարունակվում է բան-
տապետ-Ստրաուզ հարաբերության մեջ: Բանտապետը ցավ է զգում այն
բանի համար, որ ինքը անկարող է սահմանափակել մարդու հնարավո-
րությունները: Նա իրեն ոչ մի կերպ չի կարող ներել՝ իր հսկողության
պայմաններում միջազգային ճանաչում գտած բանտարկյալ-գիտնական-
նի դոկտրինայի համար և, ի վերջո, ստեղծագործ մտքի առջև, զգալով իր
անզորությունը, ստիպված ասում է. «Ես սովորական բանտապետ եմ...
Ինձ սովորական կալանավոր տվեք...»:

Ստրաուզը բանտում գեռես մեկուսացված չէ աշխարհից: Գեռես
կա մօր սերը, Գեայի հիշատակը, որոնք թեև նրա եղակի կապերն են
աշխարհի հետ, բայց դեռ ապրեցնում են նրան: Ստրաուզի և արտաքին
աշխարհի կապի տեսակետից հաջող է լուծված վիպակի երրորդ դրվագը.
Ստրաուզը մատվի ոգեկոչում է իր ծանոթներին՝ մորը, Գեային, Տղա-
մարդ ծեծողին, որոնց հիշատակներով էլ պայմանավորվում է իր գո-
յությունը: Առանց այդ հիշատակների նա լրիվ կկտրվեր արտաքին աշ-
խարհից ու կմեկուսանար: Հիշողությունը այս դեպքում դառնում է գե-
րագույն պարզև:

Ստրաուզի ներքին աղատությունն սկսվում է հիշողություններից, իր
համար ճանապարհ հարթում երեակայածին տարբեր հայտնություններով
և ավարտում պատահական, բայց հիմնավոր մի գյուտով: Կիսագրագետ
Ստրաուզը, որը իր Օրերը լցնում էր տարբեր գրքերի ընթերցանությամբ,
բանախ պայմաններում դառնում է մեծ գիտնական— թռչնագետ և ցմահ
բանտարկյալի իր անհայտնությունից դուրս գալիս՝ դառնալով XX դարի
հանրածանոթ գեոգրից մեկը:

Հեղինակը վիպակի վերջում երկատում է Ստրաուզին: Երկու Ստրաուզների խոսակցությունը բացահայտում է կյանքի այն արժեկշիռը, որ սահմանված է հղի նրանից յուրաքանչյուրի համար: Երիտասարդ Ստրաուզին օտար է ծեր Ստրաուզը իր բանտային կյանքով ու զիտական պարապմունքներով: Երիտասարդ Ստրաուզը մտապատկերում ունի իր կյանքի սովորական շարունակությունը, որն առնչություն չունի բանտի հետ: Ծեր Ստրաուզը իր հերթին մոռացել է երիտասարդ Ստրաուզին, նա հարմարվել է բանտային կյանքին և, թվում է, թե այդտեղ է անցել նրա ամբողջ կյանքը: Ստրաուզի երկու հասակները այլևս իրար չեն ճանաչում: Կյանքի սերը և բանտային հարմարվողականությունն ու ակամա գիտնական դառնալը կապ չունեն միմյանց հետ: Երկու հասակների օտարացումը ղեռն հարցի վերջնական լուծում չէ: Նրանց երկխոսությունը շարունակվում է, այս անգամ բարոյական լիակատար հաղթանակ բերելով ծեր Ստրաուզին. «Դու հաղթել ես ինձ, Ստրաուզ,— Լուանդով սկսեց ապացուցել պատանին:— Ես ընդունում եմ, որ հաղթել ես: Դիտեն՝ որն է մեր տարբերությունը: Ես ազատ էի: Իսկ դու նվաճել ես ազատությունը»: Ու թեև երիտասարդ Ստրաուզը ծեր Ստրաուզին հորինում-սպասմում է իր կիսատ մնացած կենսագրության շարունակությունը, որը շեղյալ լինելով հանդերձ, ճակատադրի բերումով կարող էր նաև իրական լինել, այնուամենայնիվ, երկու հասակների մեջ հաղթանակում է տառապանքով նվաճված և ոչ թե որպես պարզև ստացած կյանքը: Հաղթանակը վիճակված է նրան, ում, Հեմինգուեյի խոսքերով ասած, կյանքը թեև սպանում է. բայց չի կարողանում հաղթել:

Պ. Զեյթունցյանը նշված ստեղծագործություններում, անդրադառնալով մեր դարաշրջանի երկու անսովոր դեպքերին, կարողացել է առանձին փաստի գեղարվեստական մեկնաբանությամբ ստեղծել պայմանական, բայց նաև իրական հերոսներ և հոգեբանական հիմնավոր լուծում տալ իր արծարծած խնդիրներին:

Ինչպես նշվեց, Պ. Զեյթունցյանի գեղարվեստական որոնումների մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի պայմանականության սկզբունքը: Այդ սկզբունքով է զրված նաև «Կատակերգություն առանց մասնակիցների» վիպակը, որը, հարցադրման հետաքրքրականությամբ հանդերձ, գեղարվեստական արժեք չի դարձել հիմնականում պայմանական տարրերի ու պայմանական միջավայրի առավել վերացարկման պատճառով, որի հետևանքով խախտվել է ասեկիքի թեկուզև պայմանական, բայց և այնպես իրական հիմքը:

Ժամանակակից արձակում զրական հերոսների յուրահատուկ պատկերաշար է ստեղծել Ա. Այվազյանը:

«Եռանկյունին» անմիջական դիտողականությամբ վերարտադրված կյանքի մի պատկեր է, ուր ներկայացվում են դարբնոցի և նրա հինգ դարբինների փոխհարաբերություններն ու բնավորությունները: Այվազյանն իր հերոսներին միավորում է անմիջականության, տիրության, հումորի շաղախով և ստեղծում կոլորիտային նրբերանգներով հարուստ մի պատմություն: Դարբնոցի հինգ Մկրտիչներից ամեն մեկն ունի իր ոճն ու ինքնուրույն նկարագիրը, սակայն դա չի խանգարում, որ ամբողջության մեջ այդ կերպարները լրացնեն միմյանց և ամեն մեկը յուրովի շարունակվի մյուսի մեջ: Բաց հոգու տեր, անսահման բարի, մի քիչ տխուր, մի քիչ պարզունակ մարդիկ են Մկրտիչները, որոնք իրենց երգերով, սերերով, արկածներով, իրենց դարբնոցով ասլորող հիշատակ են դառնում փոքրիկ Հովիկի համար:

«Եռանկյունին» պատմվածքի հերոսների մեջ առանձնահատուկ ոշինչ չկա, նրանք ոչ մի մեծ բան չեն անում, սովորական ձևով ասլորում են իրենց կյանքը: Այդ սովորական, աննկատ կյանքն էլ իր դեպքերով ու մարդկանցով դառնում է Ա. Այվազյանի ստեղծագործության հիմնական ոլորտը: Մանրաքանդակ դրվագումներով Այվազյանը ստեղծում է այդ կյանքի հետաքրքիր պատկերներ: Ուշագրավ են նաև «Ես՝ իմ մայրը», «Սուրբ ճշմարտություն», «Վանոն և գործողություն» պատմվածքները:

Ա. Այվազյանի գործերից շատերին, ընդհանրապես, նրա զեղարվեստական մտածողությանը, բնորոշ են երևակայական խաղերի որոշ տարրեր: Դա ակնառու է և՛ նյութի ընտրության, և՛ նյութի զեղարվեստական մշակման, և՛ հերոսների պատկերման մեջ:

Ա. Այվազյանի նախընտրած թեմաներն ու սյուժեները պորբեմային ուղղվածություն չունեն, որի հետևանքով և նրա հերոսները հասարակական ընդգծվող դեր ու նշանակություն ձեռք չեն բերում, այլ, ավելի շատ մնում են կյանքի առօրեական մակարդակի վրա: Հեղինակի նպատակագրումը տվյալ նյութի սահմաններում նրբերանգների հայտաբերման և չնկատված ծալքերը բացահայտելու մեջ է: Այս տեսակետից սովորական նյութն անգամ, ենթարկվելով հեղինակի ստեղծագործական մշակմանը, ստանում է անսովոր տեսք, որը պայմանավորված է հեղինակի գրական սկզբունքներով: Հեղինակի նպատակը միայն գրական հերոսների կերպավորումը չէ, այլև՝ պատկերվող կյանքի կերպավորումը, որի հետե-

վանքով նրա ստեղծագործության մեջ զրական հերոսը չի բարձրանում նյութից և դառնում գլխավոր նպատակ, այլ, ընդհակառակը, ձուլվում է նյութին և պատկերվող կյանքն ու հերոսը մնում են հավասար մակարդակի վրա:

Անսովոր ու մի քիչ տարօրինակ վիճակների մեջ են ներկայացվում Ա. Ալվալյանի «Փառահամար» ժողովածուի մեջ զետեղված պատմվածքների հերոսները, որոնց միջոցով հեղինակը ներկայացնում է կյանքն ընկալելու մի նոր ձև:

Ոգևորության ու ներշնչանքի մի յուրահասուիկ պահի մեջ է գործում «Փառահամար» պատմվածքի հերոս ձեռնածուն: Նա հրաշքներ է կատարում, և կյանքը վարմանք է թվում նրան: Կրկեսային հերթական աճալարություն ժամանակ նա այն զգացողությունն է ունենում, որ կյանքում անհնարին ոչինչ չկա: Ոգևորության պահ է՝ ձեռնածուն իր ներսում աներևակայելի ցանկություններ է ունենում, ինքն իր զգայությունների ու մտապատկերի մեջ ստեղծում այդ ամենը, վարմանում իր երևակայությամբ ստեղծածի վրա և հավատում դրանց իրական գոյությանը: Զարգացվում է այն միտքը, որ ամեն ինչ ավելի կատարյալ ու ամբողջական է ներքին զգայությունների մեջ: Պատրանքով ապրելու պահն է ներկայացնում հեղինակը, հերոսին կտրում իրերի առկա վիճակից և դրում մի այնպիսի դրության մեջ, երբ կարող են նրա բոլոր ներքին ցանկությունները առարկայանալ և շրջապատել իրեն: Սա արդեն երևակայությամբ ստեղծված կյանքի հատկանշական պահերից մեկն է, ուր իրական կյանքի «...վախերը, սերը, կիսաճշմարտությունը», ծածկվում են ոգևորության մշուշով, ներշնչանքի ու ոգևորության մեջ կատարելագործվում և անշոշափելին դարձնում շոշափելի:

Այնպիսի սլայմանական մի վիճակ ստեղծված է նաև «Հեքիաթ» պատմվածքում: Հեղինակը որպես իրականություն ներկայացնում է այնպիսի մի դրություն, որը հավանաբար գործում է հերոսի երազի մեջ և նրա երևակայության ստեղծածն է: Ա. Ալվալյանը որպես իրական վիճակ ներկայացնում է հերոսի զգայախաբությունը, Այն ամենը, ինչ ցուցադրվում է՝ մտքի ստեղծած խաղն է և այդ խաղին մասնակցելու կամ այն հասկանալու համար պետք է իմանալ նրա օրենքները, որի առաջին կետերից մեկը սա է. «Իմ բոլոր շարժումները կատարվում էին ուղեղումս և իրականությանը այնքան մոտ, որ ես չգիտեի, ուրիշ ինչ կիրառվեի պետք է սկսվի իրական շարժումը»: Այս խոսքերը ասվում են պատմվածքում և նախնական սլայմանավորվածությունն ստեղծում գործի և

ընթերցողի միջև։ Այս բնույթի է նաև «Փախուստը», ուր դարձյալ երևակայության մեջ ստեղծվածը հերոսին իրականություն է իլուում։ Վիճակն այսպիսին է. մեկը անտառում յոթը տարի լրաքնվելուց հետո, հիմա եկել ներկայացել է քննիչին և ասում է՝ ես հանցագործ եմ, ես սպանել եմ իմ կնոջը, նրա սիրեկանին և մի միլիցիոներին, ձեռքակալներ ինձ։ Քննությունը պարզում է. որ նա ոչ ոքի չի սպանել, յոթը տարի առաջ անհայտացել է տնից և թաքնվել անտառում։ Երևակայության գրգռման ժամանակ նրան թվացել է, թե խանդի առիթով ինքը սպանություններ է գործել, այնինչ այդ ամենը դարձյալ մտքի մեջ կատարված գործողություն է։ Հիվանդագին ինչ-որ բան կա այս հերոսի մեջ. այնքան է նա իրեն ներշնչել՝ թե ինքը հանցագործ է, որ, ի վերջո, փաստորեն հասել է հոգեկան խանգարման և հիմա արդեն դժվարանում է զանազանիլ իրականն ու երևակայականը։

Որոշ չափով անսովոր է նաև «Թիֆլիսի ցուցահանկները» պատմվածքի հեղուկի՝ Գրիգորի վիճակը։ Նա անչափ բաց և անկեղծ մարդ է, դա էլ համարում է մարդու բնական ձևը։ Հեղինակն այսպես է ներկայացնում հերոսին. «Բաց էր Գրիգորը, ասում էր ամեն ինչ, հարցնում էր ամեն ինչ։ Պատմում էր իր կասկածների մասին, քերում-հանում էր իր ներսը և ցույց տալիս... Վերջում, երբ նրան թվում էր, որ գիմացիոն իրեն լավ գիտե, Գրիգորը այդ գիմացիոն, ուրիշին իր ներսն էր տանում, որ նա տնօրինի այնտեղ։ Տարօրինակ մի բան գիտեր Գրիգորը. եթե ինքը շանկեղծանա, չբացի իր քուլությունները, իր վախերը, իր հավատը, իր արդեգությունը, ապա ինքը չի ապրի։ Թաքցնել իր իսկական զգացածը՝ ցավը, ուրախությունները, պոռթկումը, անօգուտ խոսքը, վախը, նշանակում է թաքցնել իրեն և ստեղծել մի ուրիշ մարդ իր փոխարեն։ Այդ մարդը միայն թվացող է, ուրիշների աչքի համար, պատրանք, թղթից շինած... Իսկ ինքը ուղղակի չի ապրի։ Ու դրա համար Գրիգորը պահանջ էր զգում ներքին ճշմարտության. դա միակ փաստն էր նրա գոյության»։ Գրիգորը ցանկանում է լինել այնպես, ինչպես կա իրականում և խորթ գիմակներ չկրել, չծամածոել սեփական լինելիության կերպը։ Գրիգորի այս խառնվածքը անչափ բնական էր և ճիշտ, բայց անսովոր, որովհետև միայն նա էր այդպես։ Գրիգորի անկեղծությունը շեղմացնում է մարդկանց, իսկ երբ նա մեկուսանում է Թիֆլիսի հասարակական կյանքից, քաղաքի վրա իջնում է անտառբեր մի գորշություն, և մարդիկ կարծես օտարանում են իրար։ Քաղաքին պակասում էր Գրիգորի անկեղծությունը։ Տարբեր խառնվածքի մարդկանց քիչ անսովոր, քիչ տարօրինակ հազանիշներին կապակցությամբ Ա. Ավագյանը հետաքրքիր մտքեր է

զարգացնում: Նրա համար կարևորը եղիլությունները չեն, այլ զրանց առիթներով արված դիտարկումներն ու բացահայտումները: Նրա գրական կերպարները չեն կարող ապրել ինքնավար կյանքով, նրանք ապրում են հեղինակի խոհերի մեջ, այդ խոհերի կրողներն են:

Ուշագրավ գործ է «Բուլերոն»: Ներկայացումից անմիջապես հետո բալետի պարուհիները հավաքվել են իրենց դործընկերոջ 70-ամյակը նշելու: Բուլորը կանայք են: Միայն գրիմարարուհին է բերել իր «հերթական» տղամարդուն՝ Ադամին: Եվ ահա այդ տղամարդու ներկայությունը բոլոր կանանց ներսում հետաքրքիր մտքեր ու զրգիռներ է առաջացնում, նրանց մեջ կենդանացնում սիրո պոեզիան: Ադամի մեջ պարուհիները կորած, չգտնված և որոնած սեր են տեսնում: Պատմվածքում այլևս ոչ մի գործողություն չկա: Ադամն է և պարուհիները: Ամեն մեկը փորձում է Ադամին ձևել իր ճանաչած որևէ տղամարդու վրա: Սակայն Ադամը ոչ ոքի չի նմանվում: Ադամը գեղեցիկ է, ինչպես իրենց պատկերացումները կատարյալ տղամարդու մասին: Պարուհիները «նայում էին Ադամին և անիրական աշխարհի մեջ էին»: Այս դեպքում ևս երևակայության ստեղծածն իրական գոյություն է ստանում: Սակայն դա ոչ թե մտապատրանք է, այլ՝ փաստացի իրականություն: Բայց նաև ինչ-որ չափով Ադամը մնում է սոսկ նրանց երևակայության ոլորտում, քանի որ նա թեև կա, այնուամենայնիվ, իրենցը չէ: Եվ պարուհիների մեջ բռնկվում է պոեզիան. կարոտի անորոշ ու թախծոտ զրգիռները, սիրո անթերի ու կատարյալ պատկերացման առկայությունը ամեն մեկի մեջ մի նոր սեր է առաջացնում, նրանց կտրում իրական պահից, վերացարկում, թեև տալիս: Նրանցից մեկը՝ Սոֆին, որ բեմադարձակում, «Բուլերո» պարելիս, զգում էր սոսկ իր պարընկերոջ «պատրաստի», «աշխատանքային» ժպիտը, այն դեպքում, երբ կուզեր նրա հետ տղամարդու և կնոջ «միասնության հիմն» պարել, նույն Սոֆին, որ ներկայացման ժամանակ պարընկերոջ աչքերին նայելիս կարող էր մտքում ասել. «Ինչո՞ւ ես այդքան քաղաքավարի, ինչո՞ւ ես այդքան մեհակ»,— հիմա՝ Ադամի և երազների ներկայությամբ կտրվում է ցանկությունների առարկայական, իրական գոյությունից և հանձնվում տարերքին: Ոգեշնչման պահին Սոֆին պոկվում է տեղից, շարժումներ անում և սկսում պարել: Կանանցից մեկը սկսում է հրգել, մյուսները աստիճանաբար ձայնակցում են նրան. սիրո ներշնչանքը կենդանություն է տալիս բոլորին, ինչ-որ չափով գինովացնում, կտրում, բարձրացնում հողից և նրանց դրոմ երևակայական վիճակի մեջ:

Նուրբ վիճակների վրա են կառուցված նաև «Զիխլի» ու «Զիերին, հատկացված ճանապարհը» պատմվածքները: Զիխլին շան անուն է, ծեծված մի շան, որը դեռ հաշիվներ է պարզում՝ աշխարհի հետ՝ հավատարմության և անհավատարմության մասին: «Զիերին հատկացված ճանապարհը» պատմվածքը, ուր ցավ կա անընդհատ նույն ճանապարհով կառքը քաշող ձիերի համար, կարելի է ընկալել և ուղղակի իմաստով, և փոխաբերական. Ուղղակի՝ ծեծված շան ու խեղճացած, ջրակոլոլ աչքերով ձիու, փոխաբերական՝ տանջված, իր հարսբերությունները աշխարհի հետ չճշտած և անընդհատ նույն աշխատանքային ճանապարհով շարժվող, իր ոտքերի տակի հողից բացի ուրիշ ոչինչ չտեսած մարդու մասին: Երկու մոտեցումն էլ կարելի է կիրառել, այս դեպքում տարբերությունը այնքան էլ մեծ չէ, որովհետև Ա. Ալվադյանը ներկայացնում է վիճակը և ներկայացվող վիճակների մեջ կարողանում կենտրոնացնել ընդհանրապես սովյալ երևույթին բնորոշ հոգեբանական և իմաստային կողմերը:

Թեև Ա. Ալվադյանի հերոսները ներկայացվում են կյանքի փոքր ու շարքային դեպքերի շրջանակներում, բայց և այնպես իրենց մեջ խտացնում են մարդկային էության որոշ հոգեբանական դեմք:

8

Գրական հերոսի ընտրության և հարցադրումների միանգամայն այլ նախասիրություն ունի Մ. Գալշոյանը: Նա ստեղծում է XX դարի հայկական կյանքին բնորոշ ազգային նկարագիր ունեցող կերպարներ: Այնպիսի մարդկանց կերպարներ, որոնք տեսել են եղեռն ու ավերածություն, ծննդավայրի կործանում ու դաղթ և սպա նաև նոր բնակավայրում գցել նոր կյանքի հիմքերը: Հայաստանի պատմական բախտը՝ եղեռնը, ավերածությունները, դաղթը, այնուհետև ծննդավայրից հեռու, ծննդավայրի կարոտն իրենց մեջ անթեղած, հայրենիքի վայրի ու անծանոթ մի անկյունում նոր կյանք հիմնող մարդիկ են նրա հերոսները: Այդ հերոսների ճակատագրի մեջ իր արտացոլումն է գտնում Հայաստանի պատմության կարևորագույն փուլերից մեկը:

Մ. Գալշոյանը յուրովի շարունակում է հայ դրականության այն գիծը, որն ուղղված է դեպի հայրենի բնաշխարհն ու ժողովրդի մարդիկ, դեպի նրանց կյանքն ու կենցաղը, սովորություններն ու ազգային նկարագիրը: Պատմական հայրենիքը կորցրած դաղթական հայեր են Մ. Գալշոյանի հերոսները և փաղթական հայերի շառավիղներ: Դժվար-

րին կյանքի, անասելի կորուստների, անամոք կարտոնների և հուշարի ու հավատի տեր պարզ ու հասարակ մարդիկ, որոնք իրենց գրական հաջող կերպավորումն են ստացել «Ձորի Միրոն», «Կածանի ճամփորդներ» վիպակներում, «Բւլմտուն» վեպում, «Մարուխա սարի ամպերը» պատմվածաշարում, հատկապես «Կանչը», «Քեռի թորոսը» գործերում և մի քանի ակնարկներում:

«Ձորի Միրոն» վիպակը դարձանում է հերոսի ներքին խռթրի աստիճանական ծավալումով: Ստեղծվում է պատումի երկու պլան՝ վերհուշի և գրանից բխող մտահանգումների, որն իբրև ապրված խորհուրդ և կենսափիլիսոփայություն Միրոն ավանդում է որդուն: Բացվում են Ձորի Միրոյի կյանքի փակագծերը, որի էությունը սրպես շաղախ լցվում է նրա և որդու միջև, նրանց՝ մի պատի երկու քարի նման ձուլվելով իրար:

Միրոյի միտքը թափառում է կորցրած ծննդավայրում և ծանոթ իրականության պատկերների միջոցով վերակառնում արդեն պատմություն դարձած կյանքը: Ապրում է Ձորի Միրոն՝ երազի մեջ պահած հեռու մի երկիր, մի տխրամած կարոտ, որն իր կյանքն է, իր անցյալը: Այդ անցյալն է, որ կենսունակ արմատի նման նրան կապում է իր հողին և այդ անցյալով ապրեցնում նրա ներկան:

«Ձորի Միրոն» վիպակի հետ օրգանական կապ ունի «Կածանի ճամփորդներ» գործը: Գործողության վայրը նույն Քարազլուխ գյուղն է, հերոսները՝ նույն գաղթականները, Ձորի Միրոյի սերունդը: Հեղինակը այս գործում չի ծանրանում որևէ կերպարի վրա, այլ լայն շառավիղով ներկայացնում է մարդկանց կյանքն ու կենցաղը, խոսքն ու զրույցը: Հոգեբանությամբ բավականին իրար նման, արտաքուստ բավականին տարբեր մարդիկ են նրանք՝ Կուպեն, որը քար է տղում՝ հող ստեղծելու համար, Օսոն, որը շարունակ գրույց է անում աշխարհի և քարերի հետ, Նհոն, հովիվ Ավգին, սալապան Արոն, վարդո Մարեն և էլի ուրիշներ: Այն սերնդի ներկայացուցիչներն են սրանք, որ իրենց խռթրի, կենցաղի, պատմությունների, հիշողությունների մեջ պահում են կորուսյալ աշխարհի վերջին հիշատակները: Այդ հիշատակների կորուստը կսկիծ ու մորմոք է կուտակում հաջորդ սերնդի էության մեջ, քանի որ այդ կորուսյալ աշխարհը նրանց համար գոյություն ունեւ իրենց հայրերի ու պապերի գոյությամբ: Նհոյի մահից հետո կորստի նրբին մի շաղախով ձևավորվում է հետևյալ միտքը. «Ասեք, որ թաղեցինք արևի տակ եղած վերջին ճախրականցուն՝ մի գյուղ աշխարհ, մի հին ագաթ, լեզվի անուշ մի երանգ»:

Հերոսների այս պատկերաշարը շարունակվում է «Ծովասարի Օհանք», «Բաթոն», «Դավոն», «Կանչը», «Քեռի Թորոսը» պատմվածքներում: Այս սերնդի մարդկանց կյանքի հոգեբանությունն ու անելիք գործը հասկապես ցայտուն դրսևորում է գտել «Քեռի Թորոսը» պատմվածքում, որի մեջ Գալշոյանը կարողացել է խտացնել իր հիմնական գաղափարներից մեկը: Քեռի Թորոսը հիվանդանում է կոկորդի քաղցկեղով և նրան լվում է, թե իր կոկորդը սեղմող այդ ճյուղավոր հրեշը իր թշնամին է, որն իրեն հալածեց հայրենի երկրից, ավերեց ու հրկիզեց ամեն ինչ և հիմա եկել դարանակալել է կոկորդում, որ մի օր խեղդի իրեն: Քեռի Թորոսը գտնում է մոռացված և կախիչի փոխարեն օգտույթովոդ ժանգոտ դաշույնը, այն սրում ու փայլեցնում և խրում է իր կոկորդում թաքնված թշնամու մարմնի մեջ: Ինքնասպանության դիտակցություն Քեռի Թորոսի մեջ բացարձակապես չկա: Նա լրիվ համոզված է, որ իր տնարգ ոսոխին է սպանում: Գալշոյանին հաջողվել է կենսական հավաստի պատմությունամբ ստեղծել հայրենիքից վտարված սերնդի վրեժի հոգեբանությունը:

Այդ սերնդի բոլոր ներկայացուցիչները կյանքից հեռանում են ծննդավայրի ու մանկության հիշատակների անփարատ կարոտը իրենց հոգու մեջ և մի պահ նույնիսկ նրանց թվում է, թե իրենց մահը ոչ թե մահ է, այլ երազի շարունակություն, որը նրանց պետք է վերադարձնի իրենց հայրենի երկիրը («Դավոն»):

Հրաշալի պատմվածք է «Կանչը»: Դա հեռավոր երկրում ձևավորված և գաղթի ճանապարհին կորած մանկության տարիների սիրո կանչն է, որ հանկարծակի արթնանում է տարիներ հետո, իր կյանքի մայրամուտին հասած մարդու էություն մեջ: Մանկության և ծննդավայրի հետ կորցրած սիրո հարուստները նոր երազներ է արթնացնում Զորոյի հոգնած մարմնի մեջ:

«Բուլտուն» վեպում էս, որ պատկերված է մեր օրերի գյուղական կյանքի առօրյան, շարունակվում են ծննդավայրի կարոտի նվազները և ձուլվում նոր կյանքի կառուցման երգին:

«Բուլտուն» վեպում գլխավոր հերոսներ, ըստ էության, չկան: Զկան նաև երկրորդական հերոսներ: Բոլոր հերոսներն էլ կարևոր են և ամբողջության մեջ ներկայացնում են գյուղական կյանքին բնորոշ բնավորություններ:

Հերոսների խիստ ընդգծված գլխավորների ու երկրորդականների բաժանման բացակայության հետ մեկտեղ, կարևոր է նշել նաև այն,

որ Մ. Գալշոյանը իր հերոսներին չի բաժանում նաև դրականների ու բացասականների:

Վեպի կառուցվածքը հատկանշվում է մի կողմից իրական տարբեր վիճակների կարուկ անցումներով ու համադրությամբ, մյուս կողմից՝ ժամանակային տարբեր հատվածների հերթագայությամբ ու միահյուսումով: Կոնկրետ որևէ հերոսի Գալշոյանը ներկայացնում է թե՛ ներկա որևէ վիճակում ու գործողության մեջ, թե՛ անցյալի ոգեկոշումով՝ արդեն ապրած վիճակների հիշողությամբ: Ժամանակային տարբեր պլաններում իր հերոսներին ներկայացնելիս հեղինակը մեծ կարևորություն է տալիս ներքին խոսքին, մի հնարանը, որը զգալի տեղ ունի Գալշոյանի երկերում:

Բազրատի կերպարում կիզակետված է վեպի հիմնական ոգին՝ աշխատանքը: Անմշակ որձաբաբ հիշեցնող բնական նկարագրի տեքմարդ է նա, որ իր կյանքի նպատակը տեսնում է ուժերի լրիվ ծախսումի մեջ, հակառակ դեպքում օրը նրա համար թվում է կիսատ ու չապրած: Սանթրոն և պառավ Զանանը Զորի Միրոյի և նրա սերնդի մարդկանց երկվորյակներն են: Սրանք ամեն առիթով ոգեկոշում են իրենց անցյալը, այդ անցյալից անընդհատ պեղում նոր պատկերներ, անցքեր, իրադարձություններ և այդ ամենով իմաստավորում իրենց ներկան: Հարուստ բնավորություն է Արման, որն օժտված է ազնիվ գծերով: Արմայի կերպարին զուգորթաց հեղինակը կերտում է նաև Արմայի զտհված հոր կերպարը: Արմայի հայրը դարձյալ անցյալի ձայնն է, որ ապրում է որդու մեջ և նրան սովորեցնում կյանքի դասերը:

Մ. Գալշոյանը իր ստեղծագործությունների մեջ ստեղծեց մեր կյանքին բնորոշ իրական, ու բնական պատկերներ և, անցյալի ու ներկայի օրդանական միահյուսմամբ, ներկայացրեց պտղաշխարհի մարդկանց մի պատկերաշար, որոնք իրենց մեջ կրում են իրականության պատմական, հասարակական և բարոյական տեղաշարժերի դրոշմը:

9

2. Մեկրոնյանն իր վիպակներում ու պատմվածքներում անդրադառնում է մեկը մյուսի հետ ներքին առնչություններ ունեցող երեք հիմնական հարցերի, որոնք ընդգրկում են ժամանակային երեք տարբեր փուլեր և ստեղծում համապատասխան հերոսներ: Այդ հարցադրումները, ժամանակային փուլերն ու հերոսների տեսակները ղեկարվեցնողական մշակման են ենթարկվում XX դարի սկզբի հայ ժողովրդի ազգային ոգրեր-

դուժյան, երկրորդ համաշխարհային պատերազմի և ժամանակակից կյանքի նյութի յուրացմամբ: Վեկայությունն են «Իմ Մեկըն պապը», «Քարավան», «Յրոնք արվարձանը», «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակները, «Հարցաքննություն» վեպը և մի քանի պատմվածքներ:

«Քարավանը» 300 գաղթական հայերի փրկության ուղիների որոնման պատմություն է: Ու եթե օտար ու անհյուրընկալ ճանապարհներին դեռևս մի բան կա, որ կենսունակ է պահում մարդկանց և ջերմացնում նրանց հոգիները՝ անցած օրերի կարոտն է, որը, անհրաժեշտ լի կորուստների մեջ անդամ իր հիշատակներով սփռվում է մարդկանց:

Ամեն ինչ կորստի մասնած մարդիկ ճգնում են ստեղծել մի կայուն իրավիճակ և ապրելու բնավոյալին ղեկավարությունը փոխարինել գիտակցական կենսազգացողությամբ:

Կոտորածի և գաղթի պատկերներ են ներկայացվում նաև «Իմ Մեկըն պապը» վիպակում: Կրկին ամեն ինչ սկսվում է նույն վիճակից, ելման կետը նույնն է. «— Ի՞նչ կա... — Մահ, ալիք, կոտորած, արսոր...»: Եթե նախորդ վիպակում այս թեման արծարծվում էր լայնքով, ապա այստեղ այն ստանում է ավելի որոշակի լուծում: Առաջ է մղվում Մեկընի կերպարը, որի վարդապետը գիտվում է հասարակական-քաղաքական իրադարձությունների լայն հենքի վրա:

«Յրոնք արվարձանը» վիպակում հեղինակը ներկայացնում է երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ թիկունքում մնացած քաղաքի արվարձաններից մեկի բնակիչների կյանքը և նրանց հոգեբանությունն ու կենցաղի մեջ կատարվող աստիճանական տեղաշարժերը: Պատերազմական վիճակը մարդկանց աստիճանաբար հասցնում է ահալոր մի գերլարվածության, որի ճնշման տակ շատ բան սկսում է վերախմաստավորվել, մշակվում են բարոյական նոր շափանիշներ, նոր հայացք ապրած և ապրվելիք տարիների նկատմամբ: Խախտվում է կյանքի հավասարակշռությունը, մարդիկ նոր ստեղծված վիճակների մեջ աստիճանաբար վերափոխվում են, բացահայտում իրենց էության բազմաթիվ արժեքներ, որի հետևությամբ էլ ձևավորվում են նոր հարաբերություններ: Դա արդեն զոյավիճակի որոշակի լարվածության հետևանքով խախտված հավասարակշռության և փոխակերպված կյանքի կայունացման նոր դրություն է: Նույն Մեկընյանը ստեղծում է կյանքի հին վիճակներից դուրս եկած և նոր վիճակների մեջ իրենց հաստատել ցանկացող հերոսներ:

Ժամանակակից կյանքի նյութի հիման վրա գրված «Հարցաքննություն» վեպը և «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակն ունեն հար-

ցադրման ընդհանրություն: «Հարցաքննություն» վեպում խոստովանության միջոցով բացահայտվում են երկու տարբեր պատմություններ, դատարկվում են թաքնված գաղտնիքները և ստեղծվում են մերկ հոգու տեր մարդկանց կերպարներ: Մեհենդակ էսքիջյանը դիհհերձող է, տարօրինակ հակամեների տեր մի անձնավորություն, որը սուս ու փուս, ստվերի նման ապրում է լուսնյան մեջ: Նրա կյանքը դրվում է խոշորացույցի աակ. կին, ամուսնություն, բաժանություն և, ի վերջո, աննկատ ու պատահական հանցադործություն, որը գուցե նաև հանցագործություն չէ: Նոր տան փոստարկղում նա փող է գտնում, որ եկել էր հին տանտիրոջ գատավորի հասցեով իբրև կաշառք: Դարձյալ լուսնյուն, սնքուն գիշերներ, հիվանդագին ապրումներ և ծեծ՝ դրամի տիրոջ կողմից, որը և նրան հասցնում է մահվան:

Հեղինակը կարողացել է նրբերանգներ և մանրամասների մեջ հայտաբերել մարդկային կյանքը կազմող շարժումներ ու վիճակներ, այդ ամենի համադրությամբ ստեղծել ինքն իր մեջ փակված հերոսի մի յուրահատուկ նկարագիր:

«Հարցաքննություն» վիպակում շարունակվող այս խորացումները, մարդկային բնավորության նոր կողմեր բացահայտելով հանդերձ, դառնում են ավելի սյրաբեմային և մարդու կամերային հետազոտությունից վերաճում հասարակական կարևորություն ունեցող խնդիրների արծարծման:

Ժամանակակից բարբերը ներկայացնելու առումով ուշագրավ գործ է նաև «Ընթրիք հինգ հոգու համար» վիպակը: Հեղինակը ներկայացրել է դարձական հինգ ընկերների, որոնցից ամեն մեկը կյանքում ընթացել է տարբեր ճանապարհով, հասել հասարակական կյանքի տարբեր մատույցների: Ահա այդ հերոսներն իրենց մասնագիտությամբ և հասարակական դիրքով՝ Նժդեհ Մալխասյան-անտառագետ, Գրիգոր Ժամկոչյան-ուսուցիչ, Վիրապ Մահիկյան-արվեստաբան, Մնացական Բեկյան—ալտոհանգրվանի (ալտուպարի) դիրեկտոր, Արամ Կավկապյան—գինու դորժարանի դիրեկտոր: Այս հերոսներից ամեն մեկը ներկայացնում է մարդկային հոգեբանության, բարոյականության և կյանքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մի բնադավառ, որն ընդհանրության մեջ բաժանվում է երկու մասի: Մի կողմից՝ աղնիվ աշխատանք և համեստ եկամուտներ, այդտեղից էլ կյանքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի և մարդկային հոգեբանության ու բարոյականության մի տարբերակ, մյուս կողմից՝ հասարակական դիրքի շարաշահում, անաղնիվ եկամուտներ, կյանքը իրեն ծառայեցնող կուշտ մարդու սպառողական

հոգեբանություն: Կյանքի փաստի ճշմարտացի վերարտադրումը ուղեկցվում է հեղինակային վերաբերմունքով, որը երևում է ոչ թե անմիջական խոսքով, այլ հերոսների հանդեպ տածված համակրանքով կամ հակակրանքով: Համակրանքը Նժդեհի ու Գրիգորի կողմն է, որոնք կարողացել են կյանքում պահպանել իրենց հոգու աղնվությունն ու նկարագրի մարքոլիվոնը, հակակրանքը՝ Մնացականի և Արամի, որոնցից ամեն մեկը իրենից ներկայացնում է աշխարհի շաղկը բարձրացած մի պաշտոնավոր թալանչի:

Նկամտաբեր պաշտոնյաների և ամեն ինչ իրենց դիրքի ու կուտակած: Ենթանկյունից նայող մարդկանց, և համեստ ու աղնիվ աշխատանքի տեր մարդկանց միջև բնական է, որ պետք է տեղի ունենա բախում:

Նժդեհը թեև զայրույթի նոսրաներ է ունենում իր ընկերների ու նրանց նմանների դեմ (հիշատակելի է խորտկարանում Նժդեհին՝ ծաղրելու և ստորացնելու տեսարանը), թեև առամիների արանքից ինչ-որ բաներ է շարտում նրանց հասցեին, սակայն, ի վերջո, լսում է ու, ներքին ընդվզումով հանդերձ, համակերպվում իր շրջապատին: Ժամհարյանի մեջ ևս կա այս երկվությունը, որը դառնում է նրա բնավորության հոգեբանական հիմքը. «Ինչ է պատահել, ինչ ենք մեկս մյուսից վախենում, հը՞, ինչի, մի բան մտածում ուրիշ բան ասում, դիմացինին թաքումուք տալով՝ մեր մեջ հայհոյում և նույն պահին, նույն, նույն... երեսանց ժպտում: Ախր չի լինի, մեղք են մեր դեմքերը, չե՞ս նկատում, կամաց-կամաց դառնում են դիմախ: Նժդեհի և Ժամհարյանի աղնվությունը արդար լինելով հանդերձ՝ պարուրված է խեղճություն քողով: Այս խեղճությունն էլ հոգեբանական որակ է և բնորոշ որակ:

10

Ժամանակակից արձակի մեջ կարևոր տեղ ունի մեր իրականությունն ու քննադատիկ կյանքը մարմնավորող հերոսի հարցը: Այս առումով թեմատիկ տարբեր ուղտոների մեջ իրենց նախասիրությունն են դրսևորում Ռ. Հովսեփյանը, Գ. Արշակյանը, Վ. Գրիգորյանը, Ն. Ազալյանը, Ա. Մխիթարյանը:

Ռ. Հովսեփյանը ստեղծում է ոչ թե պատերազմական կյանքի տարեգրությունը՝ դեպքերի ու իրադարձությունների փաստագրության զեղարվեստական շարադրանքը, այլ պատկերում է այդ օրերի ցավը, թիկունքի դժվարին կյանքը, որը գոյանում է հացի հերթերից, տանը

մնացածների կծկված սրտերից, մի լավ լուրի տեսական սպասումից, սեթղթերից, տուն վերադարձող հենակավոր, հաշմանդամ մարդկանցից, ռազմաճակատային զծից հկող լուրերից, սրա-նրա պատմություններից, սովից, ցրտից և բազում այլ բաներից: Սերնդային հոգեբանություն գիրքերից փոխվում է պատերազմի ճանաչողության և վերարտադրման տեսանկյունը:

Պատերազմը վիրավորել և թիկունք է նետել Սեդրակին, Գևորգին, Սահակին: Սեդրակի մի ոտքը փայտ է: Սեդրակը խեղդում է քաղաքում թափառող բուրր շներին, որովհետև հիշողությունը սարսափելի պատկերներ է կենդանացնում: Սեդրակը ինքն իր մեջ փորձում է հաղթել պատերազմը, սակայն, իր մաքառումների մեջ, այնուամենայնիվ պարտվում է հիշողությունների, վախի ու սարսափի ահավոր ճնշման անդհեղձությանը: Եվ մի երեկո, շներին խեղդելիս, մի գամփռի ատամնեյ խրվում են նրա կոկորդը: Գերմանական շները զգգեցին նրան, իսկ այդ վրձակի հիշողությունն ու դրա թողած հետևանքները՝ սպանեցին: Սեդրակը մեռնում է իր մեջ շարունակվող պատերազմը ճգնելու ճանապարհին: Նա ցանկանում է իր մեջ ևս հաղթել պատերազմի մնացորդները և բոլոր սարսափների առաջ հաստատել իրեն՝ թեև թերի, փայտե ոտքով, այնուամենայնիվ հաղթանակող Սեդրակին: Սակայն, նրա հաղթանակն ու պարտությունը կողք-կողքի են:

Գևորգը մեռնում է հիվանդանոցում: Պատերազմը խլում է նրանից ապրելու իրավունքը:

Սեդրակի և Գևորգի կիսատ մնացած կյանքը շարունակվում է Սահակի մեջ: Սահակը դեռևս ողջ է, իսկ կինը նրա անունով սեթղթ է ստանում: Միլիցիայի մայոր Բաբկենը փոստատարից վերցնում է նրա հետագա նամակները և Սահակին կամաց-կամաց դուրս մղում կնոջ՝ Սանամի հիշողություններից: Սահակը դառնում է կրկնակի զմբախտ: Հեռացող երջանկությունը նրան հասցնում է լինե՞լ-չլինե՞լ հարցադրման սեփական փորձից ու ճակատագրից բխող իմաստավորման: Կուտակվող խոհերը նրա մեջ կարծեք համահարթում են լինել-չլինելու սարբերությունները:

Ռ. Հովսեփյանը չի փորձում պաթետիկ հերոսականության մեջ մարմնավորել իր հերոսներին. Գևորգը, Սահակը, Սեդրակը դառը ճշմարտությունների կրողներն են: Մահվան զգացողության ճնշման տակ մինչև վերջին անկյունը բացվում է նրանց էությունը, և ամեն ինչ դառնում է մերկ ու թափանցիկ: Լինել-չլինելու խաղը տանով տված մարդկանց սպառնում է հոգեկան արժեքների կողուպուտը, ներքին ամա-

յությունը, մենակությունը: Եվ ցավն այն է, որ մենության սարսափը ուղղակի մահվան աչքերին նայելիս չկար, քանի որ ետևում սպասողներ կային: Իսկ երբ կորչում է ամեն ինչ, արդեն սկիզբ է առնում գոյության ողբերգական մի փրկիստփայտություն: Կիսատ է մնում գոյության ընթացքը և դա ոչ միայն մեռածների համար, այլև ողջների: «Քանի կիսատ ապրած մարդիկ են ծխում իմ մեջ, քո մեջ, ողջերի մեջ»: Կենսափրկիստփայտության այս եղանակը նոր որակ է ժամանակակից հայ արձակում, որը պայմանավորված է ճգնաժամի մեջ գտնվող անհատի հոգեբանական ճշմարտությունների վերհանումով: Պատերազմական վիճակը հիմնիվեր վերափոխում է կեցության իմաստն ու երազանքի տարողությունը: Եվ պայծառ տեսլապատկերները վերածվում են դաժան, կեղեքող, մահվան հետ գոտեմարտող իրականություն:

Ռ. Հովսեփյանը քննում է ոչ թե անմիջապես երևույթը, այլ դրա թողած ազդեցությունը: Պահը ներկայացվում է անցյալի ու ներկայի միասնություն: Դա ստեղծում է հերոսների վարքագծի ու գործողությունների տեսանելի հիմք: Անցյալը ներկայանում է Սեդրակի գյուղական հիշողություններով, Սահակի երիտասարդական ու ընտանեկան կյանքով, մի խոսքով, այն բախտորոշ իրադարձություններով, որոնք շարունակվում են հերոսների հետագա կենսագրության մեջ: Անցյալի ու ներկայի մեջ, հիշողության ու գործող իրավիճակի համագրումը մեկ պահի մեջ կարևոր հիմք է դառնում կերպարների հոգեբանական նկարագրի բացահայտման համար:

Թեև վիպակում հիշատակվող հերոսները տարբեր են իրենց անհատականությամբ, բայց նրանք իրենց կյանքի պատերազմական շրջանում ճակատագրով մեկ մարդ են, որոնց նպատակը դառնում է հավասարակշռությունը խախտած կյանքի վերախմաստավորումը: Այդ կերպարները միասնության մեջ ստեղծում են մեկը մեկին լրացնող հերոսի նկարագիր:

Պատերազմական կյանքին է նվիրված նաև Ռ. Հովսեփյանի «Հայոց թաղը» վիպակը: Պատկերված է անմիջապես պատերազմին հաջորդող մի շրջան, երբ հիշողությունները մարդկանց ներկայանում են որպես դեռ չվարազուրված իրողություն, երբ դեռ պատերազմը շարունակվում է հիշատակների մեջ: Կյանքը շարունակվում է պատերազմական օրերի հետևանքների հենքի վրա: Այդ հետևանքները մնացել են մարդկանց հոգեբանության, վարքագծի և արտաքինի մեջ: Դա վիպակում ի հայտ է գալիս ջրբաշխ խաթունի և զիննվաճառ Կարոյի հարաբերությամբ,

նաև նրանով, որ Մարիամը հաճախակի ակնարկում է ամուսնու հաշմանդամության փաստը:

Գ. Արշակյանի «Գնացքներ» վեպի կաղմաշապիկի վրա կա այսպիսի մի հանձնարարական. «Վեպում հերոսներ չկան, սովորական մարդիկ են՝ դբաղված իրենց ամենօրյա գործով»: Գրական հերոսի դասական պատկերացմանը հակադրվող այսօրվա սովորական հերոսը, որի կյանքը աչքի է ընկնում դրամատիկական, հոգեբանական բարդ վիճակներով, ներկայանում է իբրև, այսպես կոչված, «հակահերոս», որը նույնն է, թե «վեպում հերոսներ չկան, սովորական մարդիկ են...»: Այս սովորական մարդիկ թեև, բոս էության հերոսներ չեն, բայց և այնպես դրական հերոս են, որոնք ծնվում են կյանքից և իրենցով ներկայացնում մարդկային նկարագրի մի տեսակ: Այս սովորական, շարքային հերոսների պոսական կերպովորման առումով կողմնորոշման ընդհանրությունն էա Գ. Արշակյանի և Վ. Գրիգորյանի ստեղծագործությունների միջև:

Գ. Արշակյանի «Գնացքներ» վեպը ընդգրկում է ընտանեկան, աշխատանքային հարաբերությունների մի ոլորտ, որի մեջ հերոսը ներկայանում է իր համակրանքներով, հակակրանքներով, աշխատանքային գործունեության հանդարտ, դրամատիկ լարվածության չհասնող, ուժերի լիարժեք ծախսում չպահանջող կյանքի պատկերներով: Այս հանդարտությունը թեև երբեմն-երբեմն ունենում է պոսվիտիզմներ, վերագրանքի դեմ ընդվզելու փոքր կրքեր ու բռնկումներ, սակայն չի դառնում հարցը միանգամից լուծող բախում, այլ ձգվում է հարաբերությունների տեսական ընթացքով: Վեպի հերոսի՝ Աբելի աշխատանքային գործունեության «հերոսական խիզախումը» լինում է այն, որ նա փորձում է դժացքների չվերթը այնպես կաղմաղեցնել, որպեսզի կարողանա երկու բոլոր ժամանակ հատկացնել մի կիսակայարանում դնացքներ կանգնեցնելու համար: Այս երկու բոլոր դառնում է բախման հիմք, նաև հերոսի մարդասիրության ցուցանիշ:

Վ. Գրիգորյանի «Կարմիր ձյունը» վեպակի հերոսը՝ Հովիկը, միջակ կարողությունների տեր, ծնողների ջանքերով և միջնորդների օգնությամբ կյանքում իր տեղը գտած մի անդամ մարդ է, որը աշխատում է խմբագրություններից մեկում և մի քիչ գործի բերումով, մի քիչ էլ հորը բավարարելու համար, փորձում ճշտել իր ցեղի պատմությունը: Ցեղի պատմությունն այս դեպքում պապի կենսագրության ճշտումն է, մեր հասարակարգի ձևավորման շրջանում պապի մոռացության մասնաված հերոսության բացահայտումը, որը կարևոր է իր հոր համար, իսկ իր

Համար, ըստ էության, անկարևոր ու երկրորդական մի բան: Հովիվը կյանքին նաչում է անառբեր հայացքով, նա շունի մեծ ձգտումներ, խաղաղ է և ոչինչ չձեռնարկող: Նրա խաղաղությունը այս դեպքում ոչ վատառկած հավասարակշիռ վիճակ է, ոչ էլ խեղճության արդյունք, այլ կյանքում ոչինչ չունենալու արտահայտություն՝ էության դատարկություն: Նա ալ ձեռնարկումների հետ մեկտեղ իրեն չի մտցնում նաև պաշտոնի ու դիրքի համար մարտնչողների հավակնորդների մեջ, որովհետև, ինքնաճանաչողության կարողություն ունենալով, նա լավ գիտի իր արժեքը: Ահա նրա ինքնաբերորոշումներից մի քանի տող. «Տարիներ հետո ես գուցե կսկիծով հայտնաբերեմ, որ դարձել եմ խմբագրության երիտասարդ աշխատակիցների ծաղրի ու կատակների առարկան. գուցե նաև, ով գիտե, ինձ հաջողվի վարձացնել աշխարհը՝ Վերջին հնարավորությունը ևս քիչ եմ հավատում: ... Նոր տեղս չի խոստանում արագ թոփշ, ընդհանրապես պատվախնդիր ու հեռուն գնացող նպատակներ ունեցող մարդու համար չէ, բայց չէ որ ևս վուրկ եմ այդ հատկությունից»:

Վ. Գրիգորյանի հերոսի այս տիպը ակամա հիշեցնում է Ա. Քամյուի «Օտարականը» վիպակի Մյորսյոին, մի մարդու, որը անառբեր է նաև լուր կյանքին, որն իրեն օտար է զգում իր մոր հանդեպ, մոր մահն ու թաղումը նրա մեջ ոչ մի դրդիչ չեն առաջացնում, նա օտարված է հասարակական կյանքից, և, ի վերջո, օտարված է ինքն իրենից: Սպանություն կատարելուց հետո, նա նույնիսկ վճռական գործողությունների չի դիմում իրեն անխուսափելի մահից փրկելու համար:

«Կարմիր ձյունը» վիպակի հետ մասնակի առնչություն ունի նաև «Թագավորի փոքր որդին» վիպակը: Առնչություն այն առումով, որ այս գործում ևս գլխավոր հերոսը զրադված է իրենց ցեղի հետ կապված սպանության ինչ-որ պատմության ճշտումով: Ներկայացվում է տղայի հայրը, որը դասախոս է, ինքը տղան՝ Հրաչյ Մարությանը, որը լաբորատորիայի ղեկավար աշխատող է, ներկայացվում են նաև տղայի հետ կապված մի շարք այլ անձինք (Նարինե, Մերի):

Հրաչը մտավորականի սովորական կերպար է: Նա ներկայացվում է ընտանեկան հարաբերությունների և աշխատանքային առօրյայի մեջ: Նա բաժանված է կնոջից ու երեխայից, ճանաչում է ուրիշ աղջիկներ: Մի խոսքով, սովորական մի կյանք, որը մեծ բովանդակություն չի կրում իր մեջ:

Ոչնչով աչքի չընկնող մարդկանց կյանքի պատմությունները հիդինակը երբեմն աշխատում է «փրկել» նյութի հետաքրքրաշարժ սյու-

ժեստային զարգացումով: Այս տեսակետից բնորոշ է «Փակ սենյակը» վիպակը, որի մեջ Վ. Գրիգորյանը ստեղծում է կայուն մի վիճակ և մանրամասնորեն այն վերլուծում: Փակ սենյակը, ուր մտնողը, ի վերջո, մեռնում է՝ բացում է իր դադանիքը: Փակ սենյակ մտնողները, տեսնելով մանկան անմեղ մի նկար, զգում են իրենց մեղավոր լինելը և, հոգեկան տանջանքի ենթարկվելով, մեռնում: Հիշողությունը և խիղճը՝ անմեղության, մաքրության առջև, նրանց դատաւարտում են ինքնավերլուծման, հոգեկան մաքառումների և իրենց մեղքի գիտակցման. որից այն կողմ նրանց գոյությունը այլևս չի շարունակվում:

Վիպակի հարցադրումը հետաքրքրական է: Թերացումն այն է, որ հեղինակը, հոգեբանական պլանով սկսելով պատմությունը, չի կարողացել հոգեբանական զարգացումով էլ չործը հասցնել ավարտի: Երկրորդ մասից արդեն չես ընտրում է այլ շարունակություն և փոխաբերական իմաստների խաղով ամփոփում ասելիքը:

Այս գործում ևս զգալի է Քամյուլի ազդեցությունը: Վիպակը իր պատումի ձևով, հերոսի հոգեբանական բացահայտման եղանակով հիշեցնում է «Սնկում»-ը:

Ստեղծագործական նույն կողմնորոշումն ունի նաև «Տեղատվություն» վեպը: Տեղատվությունը կատարվում է հերոսի ընտանեկան, աշխատանքային հարաբերությունների և, ընդհանրապես, բարոյակաւնության և հոգեբանության մեջ: Մի խոսքով տեղի է ունենում անկում:

Առօրյա, սովորական իրադարձությունների մեջ է ապրում նաև Ն. Աղայանի հերոսը: Առօրյա, շարքային դեպքերի նկարագրությունը, բնական վիճակների ու հարաբերությունների ընտրությունը նրան մղում են անշմարը դարձնելու կարեւորություն ունեցող փաստ և իմաստ որոնելու դրա մեջ: Այդ սովորական, առօրյա վիճակների մեջ երբեմն իրենց արտացոլումն են գտնում նաև ժամանակի որոշ հոգեբանական, հասարակական գործոններ: Այս տեսակետից առանձնանում են մի քանի պատմվածքներ և «Խաղաղ զորանոցներ» վեպը:

«Խաղաղ զորանոցներ» վեպում կյանքի իմաստը բացահայտվում է մի կողմից գինվորական կանոնադրքերի շրջանակներում ամփոփված հերոսի (Մուշեղ Հովսեփյան) վիճակով, մյուս կողմից՝ ազատ, անկաշկանդ օրերի մեջ դրսևորվող նրա էությունը: Կանոնների և հրամանների համաձայն ապրող հերոսի և նրա ազատ հիշողությունների միջև թեև չկա հակասություն, այնուամենայնիվ, ենթագիտակցորեն դրանք հակադրվում են իրար, իսկ որպես իրական գոյավիճակ՝ շարունակում ու լրացնում մեկը մյուսին: Վեպում սիրո զգացումը դառնում է այն հիմ-

նական իմաստը, որով արժեքավորվում է հերոսի կյանքը: Վեպի վերջաբանը այդ արժեքավորված զգացումի և նրա կրողի միջև առաջացած խլուզմն է: Ավարտվում է մի հոգեվիճակ և հերոսը կանգնում է իր իսկ սպրտած օրերից դժվարությամբ հռոտալու անհրաժեշտության առջև: «Խաղաղ զորանոցներ» վեպում հեղինակը իր հերոսին ներկայացնում է հիմնականում հրկու կարևոր ժամանակային-կենսական պլանների միջ. ներկան՝ զորանոցային կյանքը և անցյալը՝ սիրո պատմությունը: Կա նաև ապագայի պատկերը՝ «Ճիշ» վերնագրով, սակայն, դա ավելի շատ ներկայանում է որպես կառուցվածքային գործոն, քան դադափարական: Ներկա-անցյալ-ապագա եռանկյունին այս դեպքում դառնում է երևույթների տարածական կամ ժամանակային որոշակի կապակցումներ ստեղծելու սկզբունք, տարբեր վիճակների համախմբման կարգ:

«Անսպասելի օրերից մեկը» վիպակը Ա. Մխիթարյանի ստեղծագործական հաջողություններից է: Վիպակը նվիրված է Երևանից Ղազախստանի անսպասելի մեկնած ուսանողական շինարարական ջոկատներից մեկի աշխատանքային գործունեությանը: Հեղինակը կարողացել է պատկերել մարդկային հարաբերությունների այն կոշտ մթնոլորտը, որն ստեղծվում է հոգեբանական և բարոյակախ տարրեր նկարագիր ունեցող հերոսների միջև: Հետաքրքրական լուծում ունի մատուցման ձևը: Ամբողջ վիպակը կարծես մի շնչով գրված նամակ լինի, որը ղխավոր հերոսը՝ աշխատանքային ջոկատի հրամանատարը, շարադրում է հեռվում՝ Երևանում մնացած կնոջ համար: Նամակի կամ հեռակա ինքնախոստովանություն ունեցող զրույցի ձևից բխող անկեղծությունն էլ պայմանավորում է աշխատանքային թեմայի և աշխատանքային հարաբերությունների մեջ դառնվող հերոսների պատկերման հոգեբանական հիմքը:

11

Ժամանակակից արձակի ընդգրկումները բավականին լայն են, ստեղծագործող ուժերը բավականին շատ, ստեղծվող գեղարվեստական արտադրանքը որակական մակարդակով, թեմատիկայով, հարցադրումներով՝ տարբեր, որը ինչ-որ չափով դժվարին է դարձնում ոչ միայն ժամանակակից արձակի համապարփակ ուսումնասիրության, այլև հերոսի նկարագրի մանրակրկիտ բացահայտման հնարավորությունը:

Ինչպես 60—70-ական թվականների հայ արձակի վարդապետ ընդհանուր պրոցեսի մեջ դիտված առանձին հեղինակների ստեղծագործու-

Յլունների համառու քննությունը պարզեց, հերոսի հարցը ինքնակա հարց չէ։ Այն մեծապես կապված է պատկերվող նյութի, նկարագրվող վիճակների, ստեղծվող հարաբերությունների, արծարծվող հարցադրումների, բացահայտման ենթակա իմաստների և զեղարվեստական գործը կազմող և գործի ամբողջությունը լրացնող այլ գործոնների հետ։ Ուստի, բնական է, որ գրականության հերոսի նկարագրի ամբողջական բացահայտման համար այդ գործոնները հիմնավոր նշանակություն ունենան։ Դա էլ իր հերթին ենթադրում է, որ հերոսի վերաբերյալ ասված ամեն կարծիք պետք է վերաբերի նաև ընդհանրապես ամբողջ ստեղծագործությանը։

Եթե ներկայացված նյութի շրջանակներում փորձներ կատարել հերոսի տեսակների տիպաբանական ընդհանրացում՝ ապա կներկայանա հետևյալ պատկերը։

Արդի արձակի հերոսներ են դառնում ժողովրդական հասարակ մարդիկ, որոնք հիմնականում պատկերվում են գյուղական կյանքին բնորոշ վիճակների մեջ։ Այդ հերոսները իրենց մեջ առավել չափով խտացնում են ժողովրդական կյանքին ու մտածողությանը հատկանշական ազդեցություն հոգեբանություն։ Այսօրվա գյուղի մարդու նկարագրի բացահայտմամբ շոշափվում են նաև հասարակական-բարոյական բնույթի կարևոր հարցեր, որոնք ձևեր են բերում ժամանակակից իրականության դրամատիզմը, մարդկային հոգու ներքին հարստությունը և այսօրվա կյանքին հուզող որոշ խնդիրներ հայտաբերելու աշխարհայացքային ամուր ենթաշերտ։ Ժամանակակից արձակում հերոսի այս տեսակը իր տեղն ունի հասարակության շրջանում։ Մալևոյանի և Մ. Գալշոյանի գործերում։

Հերոսի ընտրության հարցում ժամանակակից արձակը դրսևորում է մի ընդհանուր միտում։ Իբրև ժամանակի մտայնության արտահայտիչ ընտրվում է մատվորական հերոսի տիպը։ Այդ հերոսը գործում է առավել չափով քաղաքային կյանքին հատկանշական վիճակներում։

Մտավորական հերոսի կերպարը բնորոշ է գրեթե բոլոր արձակագիրների ստեղծագործությանը։ Եվ այդպես էլ պետք է լինի, քանի որ մարդկային այդ տեսակը իրենով ներկայացնում է այսօրվա կյանքի բնորոշ պատկերը։ Սակայն գրական հերոսի այս տեսակի (իր բազմաթիվ տարատեսակներով ու թեմատիկ կողմնորոշմամբ հանդերձ) գրական կերպավորման գործում կան դեռևս բավականին թերացումներ։

Այդ թերացումները նախ և առաջ հետևանք են նյութի գծավորին յուրացման։ Այդ թեմատիկան իր ընդգրկման լայնության, վիճակների բազմատեսակության, իրականության պրոբլեմային մեկնաբանման,

հարուստ ընդգրկման, հերոսի ենթատեսակների, կապերի ու հարաբերությունների առատության, անցողիկ և մնայուն հատկանիշների դժվարին ընտրության, հոգեբանական նոր գծերի հայտաբերման հետևանքով թերևս ավելի դժվար է ենթարկվում ստեղծագործական մշակման:

Մտավորական հերոսի տեսակը և համապատասխան թեման կարելի է դրսևորել հայտնի հարցադրումներ, ինչպիսիք են մարդու և հասարակության կապը, հոգեբանական և բարոյական նոր հարաբերությունների ձևավորումը և այլն:

Ժամանակակից արձակույթ կարևոր տեղ ունի նաև պատերազմական իրադրության մեջ գործող մարդկանց պատկերումը: Այս թեման, նաև համապատասխան հերոսը, սերունդների կենսագրության և հիշողության մեջ առկա են տարբեր ձևերով: Ավագ և առաջացած տարիք տենցող գրողներից շատերը իրենք են եղել զինվորներ և բնական է, որ իրենց կենսական պաշարն ու կուտակումները, նրանք դարձնեն դրականության նյութ և պատկերեն ռազմաճակատում մարտնչող հերոսների կերպարներ: Այդ տեսակետից առանձնանում են Ս. Խանդավյանի, Մ. Սարգսյանի, Խ. Գյուլնազարյանի ստեղծագործությունները: Իսկ այն սերունդը, որը պատերազմի տարիներին չի հասցրել զինվոր դառնալ և մնացել է թիկունքում՝ գրականության է բերում պատերազմական կյանքի այլ իրավիճակ. ռազմաճակատային գծին ու կռիվը զինվորին փոխարինում է թիկունքի կյանքը: Պատերազմական կյանքի վերաբերյալ մեր գրողներն այս տարբերակը իր գրականությանն են հաղորդում: Զ. Խալափյանի, Հ. Մելքոնյանի, Ռ. Հովսեփյանի գործերում:

Ժամանակակից արձակի դժվար նվաճվող բնադավառներից մեկը արտադրական-աշխատանքային թեման է և արտադրական-աշխատանքային հարաբերությունների մեջ ձևավորվող հերոսի տեսակը: Հերոսի այս տեսակի գրական կերպավորման առումով որոշակիորեն առանձնանում է Մ. Գալստյանի «Բովտուն» վեպը, ինչպես նաև Ա. Մխիթանյանի «Անաստի օրերից մեկը» վիպակը:

Փոխվել է ոչ միայն ժամանակակից մարդու կյանքը, այլև՝ մտածողությունը, ներաշխարհը, որը դարձել է ավելի բարդ, ավելի համադրական, ավելի բազմաճյուղ, ավելի ընդգրկուն: Այսօրվա մարդու զարգացման աստիճանը հնարավորություն է ապրիս ինքն իր մեջ հայտարարելու ժամանակային, մտածական, զգայական, հոգեբանական, հասարակական բազմաթիվ շերտեր, և ընդհանուր առմամբ կենսական տարբեր հարաբերությունների ու վիճակների խառը միացությունների մեջ բացահայտելու իր նկարագիրը: Ինչպիսին տվյալ ժամանակի դար-

գացած մարդու մտածողությունն է ու զգացողությունների համակարգը, այնպիսին էլ պետք է լինի գեղարվեստական համարժեքը: Հակառակ դեպքում՝ սոսկ նյութի ու հարցադրման ճիշտ զգացողությամբ, առանց այդ ամենի վերարտադրման համապատասխան ձևի ու մակարդակի, դրական ստեղծագործությունը չի ունենա մեծ արձագանք:

Այսօրվա միջին սերնդի հայ արձակագիրները աստիճանաբար ընդարձակելով իրենց հնարավորությունների սահմանները, կատարելագործելով դրական վարպետությունը և որոշակիորեն ճշտելով իրենց ստեղծագործական կողմնորոշումը արդեն իսկ իրենց շնորհքի հնարավորության չափով գնում են դեպի խորացում և ստեղծում իրականության հարուստ պատկերն ու ժամանակակից մարդու բարդ հոգևոր կենսագրությունն ու իրականության գեղարվեստական տարիգրությունը:

Հենրիկ Գալստյան

ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԵՊՈՒՄ

1

Արդի գրականության մեջ պատմության հանդեպ վերաբերմունքը երևում է այլևայլ արտահայտություններով: Այն դրսևորվում է թե պատմադեղարվեստական արձակի ժանրային ենթատեսակների բաղմաղանության, թե ժամանակակից կյանքը պատկերող երկերի «պատմական երակի» հզորացումով:

Պատմադեղարվեստական արձակի տարատեսակներում առաջատար և առավել «անկախ» ժանրը, անշուշտ, պատմավեպն է: Նրա անմիջական հարևանության գրականության մեջ զգալի տարածություն է զբաղում նաև պատմահեղափոխական վեպը¹:

Ո՞րոնք են պատմահեղափոխական վեպի՝ ժամանակակից գրականության մեջ տեսակարար մեծ կշիռ ձեռք բերելու հասարակական և դեղագիտական նախադրյալները:

Հարցի պատասխանը զգալիորեն կապված է սովետական վեպի անցած ճանապարհների էության հետ:

Քսանական թվականների սովետական վեպի զարգացումը կապվում է երկու հիմնական՝ պատմական և արդիական թեմաների, յուրացման հետ: Երկու դեպքում էլ առանցքային խնդիր էր ժողովուրդ-հեղափոխության պրոբլեմի լուսաբանությունը: Թե գյուղացիական ապստամբությունների և Ռուսաստանի վաղեմի ազատագրական կռիվների մասին

¹ Հատկանշական է, որ ՍՍՀՄ գրողների գրական քննադատության խորհրդի պենսումում (1973) Վ. Բարանովի «Պատմահեղափոխական վիպերգությունը և ժամանակակից գրական պրոցեսը» և Վ. Օսկոցկու «Պատմավեպը և արդիականությունը» ղեկուցումները քննարկվեցին որպես հավասարազոր, միմյանց հետ սերտորեն շաղկապված պրոբլեմներ (Պենսումի նյութերը տե՛ս «Вопросы литературы», 1974, № 1):

գրված պատմավեպը (Օ. Ֆորշի «Քարով զգեստավորվածները», Յու. Տինյանովի «Կյուսլյան», Ա. Զապիգինի «Ստեփան Ռադինը», Ստ. Զլոբինի «Սալավաթ Յուսևը», Գ. Շտորմի «Պատմության Բոլոտնիկովի մասինը»), թե Հոկտեմբերյան հեղափոխության ու քաղաքացիական կռիւների՝ իբրև ամենաթափաք իրադարձությունների մասին գրված ժամանակակից վեպը (Վ. Զադուբերինի «Ներկու աշխարհը», Դմ. Ֆուրմանովի «Զապանը», Ա. Սերաֆիմովիչի «Ներկա թե հեղեղը», Ա. Ֆադեևի «Զախչախումը», Ա. Մալիշկինի «Դաիրայի անկումը») անմիջականորեն մասնակցում էին ժողովուրդը և հեղափոխությունը պրոբլեմի զեղարկման տակա՛ն արծարծմանը, պատասխանում օրվա ամենահուզող և արմատական հարցերին:

Քսանական թվականների վերջի և երեսնականների սկզբի գրականության հիմնական մոտիվը, բնականաբար, դառնում է սոցիալիստական շինարարության թեման: Այս գլխավոր թեմային յուրովի արձագանքում է նաև պատմավեպը՝ անդրադառնալով անցյալի պետական և կուլտուրական շինարարության երևույթներին (Ա. Տոլստոյի «Պետրոս Առաջինը», Յու. Տինյանովի «Պուշկինը» և այլն):

Սա իր հերթին:

Իսկ ինչպիսի՞ն էր պատմահեղափոխական թեմայի դարդացման առանձնահատկությունը:

Հեղափոխական իրադրության էսթիկական բնույթի, կյանքի շարժուն թափի, ժողովրդական զանգվածների հոգեբանության արմատական փոփոխությունների պատկերումը, որ մեծ հաջողությամբ իրացրել էր ժամանակակից վեպը սովետական գրականության առաջին տարիներին, շարունակում է իրագործվել նոր ստեղծագործություններում (ամենանշանակալից գործը հղալ ն. Օստրովսկու «Ինչպես է կոփվում պողպատը»—1932—34 թթ.): Պատմական որոշ հեռավորությունից արդեն ավելի լավ էր երևում Հոկտեմբերյան հեղափոխության դարակազմիկ նշանակությունը, քաղաքացիական կռիւների բովոյ անցած և ստեղծագործական շինարար աշխատանքին լծված սովետական ժողովրդի ամբողջ հերոսականությունը: Իրականության այս ներքին բովանդակությանը վեպն արձագանքեց ժանրային ուրույն կառուցվածքով՝ վեպ-էպոպեալով (Մ. Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքը», Ալ. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներովը», Մ. Շոլխովի «Խաղաղ Դոնը»):

Հեղափոխության թեմայով վեպերի հոսքը նորից ուժեղանում է 30-ական թվականների երկրորդ կեսին: Այս շրջանում ստեղծված երկերի կապակցությամբ ռուս գրականագետ Վ. Բարանովը գրում է. «Տե-

դիւ էր ունեցել մի հետաքրքիր կերպարանափոխութիւն. այն, ինչ մեկուկէս տասնամյակ առաջ սուր աշտմեակախութիւնն էր, արդէն դարձավ պատմութիւն: Պատմական թիման և աշտմեակախութիւնը, այսպիսով, իրարից արդէն բաժանում են ոչ թե դարեր, այլ տասնամյակներ և նույնիսկ տարիներ»²:

Հիշատակելով մի քանի վիպագիրներու անուններ (Ս. Մստիսլավսկի, Ա. Պերվենցե, Վ. Իվանով, Ա. Տոլստոյ), զրականագետը նշում է, որ այդ ժամանակ սովետական գրականութեան մեջ ձևավորվում է «պատմաֆեոլոգիական աբսակի մի հզօր հոսանք»: Այստեղ մենք այնպիսի «պատմահեղափոխական արձակ» ձևակերպումով Բարանովը ժանրային-կառուցվածքային հատկանիշների որոշակիութեան հարց չի դնում (և պատահական էլ չէ, որ նա գործածում է ոչ թե «վեպ» կոնկրետ տերմինը, այլ պարզապէս՝ արձակ): Բանը նրանում է, որ զրականագիտական արդի հետազոտութիւններում պատմահեղափոխական վեպի՝ իբրև գաղափարական-գեղարվեստական ինքնուրույն հարցեր արծարծող և ժանրային-տիպաբանական ինքնորոշման ձգտող արձակի մասին առանձնահատուկ խոսք ասվում է սովետական գրականութեան պատմութեան ետպատերազմյան շրջափուլի առնչությամբ միայն:

Նվ իբրեւ, արդիականութեան ու պատմականութեան փոխհարաբերութեան արդի բմբռնման դիրքերից այլևս դժվար է երեսնական, առավել ևս՝ քսանական թվականներին գրված նման վեպերը տեղադրել «պատմական արձակ» հասկացութեան մեջ: Հիշյալ թվականները հեղափոխութեան և՛ նվաճման, և՛ ամբասնդման տարիներ էին: Հեղափոխութիւնը շարունակվեց 1917 թվականով կամ սովետական իշխանութեան հաստատումը՝ տարբեր հանրապետութիւններում: Այս խմաստով 20—30-ական թվականները Հոկտեմբերյան հեղափոխութեան անմիջական շարունակութեան տարիներ էին: Ժիշտ է, ասենք 30-ական թվականների երկրորդ կեսին Հոկտեմբերյան հեղափոխութիւնն ու քաղաքացիական կռիւները որոշ չափով արդեն պատմական հեռավորութեան մեջ էին երևում, սակայն, թվում է, որ այդ թեմաներով գրված վեպերում դարձյալ առաջին պլանի վրա էին հեղափոխական շրջադարձի մտահոգութիւնները՝ որպէս ամենահրատապ պրոբլեմներ:

Սերդաչին պատմական հաջորդականութիւնը դեռևս տեղի չէր ունեցել:

² В. Баранов, Время—мысль—образ, Горький, 1973, стр. 53.

Հեղափոխության թեման, որ այնքան կարևոր տեղ էր բռնում 20—30-ական թվականների վիպագրության մեջ, նորից և նոր ուժով հնչեց հուպատերազմյան տարիներին:

Թեմայի վերածնունդը, ինչպես դիտվել է զրականագիտության մեջ, միանգամայն բնական հրեույթ էր:

«Այն, ինչ նախորդ սոսնամյակների համար ոչ վաղ անցյալ էր, երեկվա օր... 40-ական թվականների համար դարձավ արդեն պատմական անցյալ»³:

Պատմականության սկզբունքը՝ ամենալայն առումով, իբրև իրականության ճշմարիտ արտացոլման ելակետ, իհարկե, միշտ էլ եղել է սովետական գրականության կարևորագույն գծերից մեկը, բայց հուպատերազմյան շրջանում էր, որ տեղի ունեցավ պատմության և արդիականության՝ գեղարվեստական մտածողության նոր աստիճանի սինթեզը:

Ո՞րն է այդ երեույթի էությունը:

30-ական թվականների գրականության մեջ պատմական և ժամանակակից թեմատիկայի գրքերը ձևավորվում էին զուգահեռաբար (թեև երկուսն էլ ելնում էին ժամանակի առաջադրած միևնույն խնդիրներից): Օրվա հրատապ թեմաներով զրված երկերի հերոսները, ասես ժամանակ չունեին հո նայելու, նրանց ամբողջ եռանդը ուղղված էր ապագային, նոր աշխարհի ստեղծման գործին:

Իսկ վերջին տասնամյակներում, սովետական հասարակության զարգացման նոր, հասունացման իրադրության մեջ, մարդկային անհատականության հարստացման պահանջով խնդրի զրվեց ներկան լուսաբանել անցյալով, պատմական լայն հեռանկարի մեջ: Պատմության և արդիականության գեղարվեստական միաձուլման նոր որակը ամենից առաջ դիտվում է 1953-ին լույս տեսած Լ. Լեոնովի «Ռուսական անտառ» վեպում: Ինչպես բազմիցս նշվել է, այժմեականության թեմայով զրված այդ երկում զորղը կարողացել է ոչ միայն ներկայացնել ֆաշիզմին հաղթած ժողովրդի պատմական փորձը, այլև վիպական ձևի մեջ միահյուսել XIX—XX դարերի սահմանագծի ռուսական հասարակության և նախապատերազմյան շրջանի սովետական կյանքում տեղի ունեցած երեույթները: Լ. Լեոնովի վեպում «անցյալը և ներկան հանդես են գալիս որպես գեղագիտորեն հավասարաթեք կատեգորիաներ: Մշտապես փոխներգործելով, դրանք կազմում են մի այնպիսի բարդ կառուցվածքային համակարգ, որը օգնում է ամփոփել լավ հասկանալու պատմության

³ «История русского советского романа», т. II, М.—Л., 1965, стр. 343.

շարժման օրինաչափությունը: ... Այսպիսով, պատմությունը ներմուծվում, ներդրվում է ժամանակակից վեպի կառուցվածքի մեջ»⁴:

Պատմագեղարվեստական արձակում, իր հերթին, ավելի է ուժեղանում արգիականության շունչը: Այս միտումը լավագույնս դրսևորվում է հինց պատմահեղափոխական վեպի ժանրում:

Վերջին տասնամյակներում, երբ երկրի հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերը զգալի առաջընթաց ապրեցին, երբ վերստին արժեքավորվեցին ժողովրդական զանգվածների գործի անսահման հնարավորությունները, պատմահեղափոխական վեպը յուրովի հարստացնում է մեր օրերի սովետական մարդու հոգեաշխարհը, անմիջական «մասնակցություն» ունենում նրա ստեղծարար աշխատանքին: Անցյալի հեղափոխական իրադարձությունների պատկերումով գրական այդ տեսակը ձգտում է «յուրացնել պատմության սոցիալ-բարոյական դասերը, նրանից վերցնել ամբողջ արժեքավորը, չլրկնել սխալները: Այլ խոսքով՝ պատմությունը այստեղ դիտվում է ոչ որպես անցյալի քարացած բեռ, այլ որպես կենդանի ու շարժվող ավանդույթ»⁵:

Մյուս կարևոր կողմը դարգացող սոցիալիստական հասարակության մեջ անհատի դերի անշեղ վերելքն է: Դժվար չէ նկատել, որ ժամանակակից թեմայով գրված մեծ թվով ստեղծագործություններ են արձագանքում շարքային մարդու էությունը, այն մարդու, որն ավելի գործնականորեն և լայն իրավունքներով է մասնակցում հասարակության ներքին վերակառուցումներին ու սպառնալից կանխագծումներին:

Ի դեմս անցյալի հեղափոխական գործիչների, պատմահեղափոխական վեպն իր հերթին տալիս է քաջում հասարակական կեցությունը վերափոխող ակտիվ աննապի կերպարը:

Հիմնականում այս երևույթներն են պայմանավորում արգի գրականության ընդհանուր տարածքում պատմահեղափոխական վեպի սահմանների լայնացումը և նշանակության բարձրացումը: Նրեույթ, որ հետադուրդներից մեկը համարում է վերջին տասնամյակների սովետական պատմավեպի «ամենաբնութագրական հատկանիշ»⁶:

2

Սովետահայ պատմագեղարվեստական արձակի զարգացումը փո-

⁴ В. Баранов, Время—мысль—образ, Горький, 1973, стр. 54.

⁵ «Вопросы литературы», 1974, № 1, стр. 6.

⁶ А. Пауткин, Советский исторический роман, М., 1971, стр. 92.

քըր-ինչ այլ պատկեր է ներկայացնում: Պատկերի չուրօրինակությունը հատկապես երևում է պատմավեպի առնչությամբ:

Ուսումական պատմավեպը, ինչպես հայտնի է, ծնունդ առավ սովետահայ գրականության սկզբնավորման հետ միասին: Ըստ որում, հենց 20-ական թվականներին «ստեղծվեց իսկական և բարձրարվեստ պատմավեպ» (Մ. Գորկի), այն դեպքում, երբ նախահոկտեմբերյան ռուս գրականության մեջ դեռևս բացակայում էր այդ ժանրը: Եվ, ընդհակառակը, պատմավեպի ավանդույթներով հարուստ հայ գրականությունը 20-ական թվականներին հնուց մնաց իրեն այդքան «ծանոթ» ժանրի վերականգնման փորձերից: Ավելին, եթե մի կողմ թողնենք Ակսիլ Բակունցի անավարտ մնացած «Նաչատուր Աբովյանը», սովետահայ պատմավեպի իրական ծնունդը սկսվում է Հայրենական պատերազմի տարիներին՝ Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի նշանավոր երկերով:

Հեղափոխության թեմատիկայի անմիջական արտացոլումը՝ կոնկրետ իրադարձությունների պատկերումով, նույնպես պակաս անդ զրավեց 20-ական թվականների հայ գրականության մեջ: «Հայկական արձակը թեև չստեղծեց ժողովրդի հեղափոխական պայքարի կերտապատմը և կառուցման մոտմեհնալ էպիկան, ինչպես դա կատարեց 20-ական թվականներին ռուս գրականությունը, բայց մի շարք դեպքերում (Ստ. Զորյանի «Հեղկոմի նախագահը», «Սպիտակ քաղաք», Դ. Դեմիրճյանի «Ռաշիդ» և այլն) հասավ հեղափոխության և ժողովրդի շահերի միասնության, որպես ժամանակի պատմության գլխավոր օրինաչափության դիտակցության: Պատմական գործողության բարձրացած ժողովրդի զբաղմունքների ճշմարտությունը դիտելով որպես պատմական պրոցեսի կարևորագույն հրույթ, Զորյանի և Դեմիրճյանի հիշատակված վիպակները դեպքերի այսպես կոչված տարեգրությունը շրջում էին դեպի սոցիալական-հոգեբանական հագեցումը: Դրանցում առանձին առհասարակ հաստատվում է որպես պատմական դեմք»⁷:

Հեղափոխության թեմատիկային նվիրված Ստ. Զորյանի «Ամիրյանի ընտանիքը» վեպը, դժբախտաբար, չմասնակցեց 20-ական թվականների գրական շարժմանը⁸:

Թվում է, թե սովետահայ պատմահեղափոխական վեպի պատմությունը պետք է սկսել Ստ. Զորյանի հենց այդ ստեղծագործությամբ, ինչ-

7 Ս. Աղաբաբյան, Սովետահայ վեպի ուղին («Հոկտեմբերը և հայ գրականությունը», հոդվածների ժողովածու), Երևան, 1967, էջ 375:

8 Վեպից առանձին հատվածներ տպագրվեցին 1930 թվականին, իսկ ամբողջությամբ լույս տեսավ 1963-ին՝ գրողի երկերի 8-րդ հատորում:

պիս վարվել է «ՍովետաՏայ վեպ» աշխատության հեղինակ Սևակ Արզումանյանը: Վերջինս պատմահեղափոխական վեպ է համարում նաև Ֆուրմանովի, Սերաֆիմովիչի, Ֆադեևի, Օստրովսկու ու մյուսների հայտնի վեպերը, ժանրի պատմականության հիմքը տեսնելով մի դեպքում իրական պատմական անձնավորությունների (Չապայ, Պարխոմենկո), մյուս դեպքերում՝ պատմական նշանակալից անցքերի («Երկաթե հեղեղ», «Ջախջախում», «Ինչպես է կոփվում պողպատը») մեջ:

Նման մոտեցում, երբ 20-ական թվականներին հեղափոխական իրականությունը պատկերող ստեղծագործությունները դիտվում են պատմական արձակի սահմաններում, իհարկե, այլ գրքերում նույնպես արտահայտվել է, բայց և իրավացիորեն մերժվել⁹:

Արդեն ասվել է, որ հեղափոխության թեմատիկային նվիրված 20-ական թվականների ստեղծագործությունների արդի հետադոտողները ոչ միայն չեն դնում պատմահեղափոխական վեպի ժանրային ըմբռնման հարցը, այլև խուսափում են «պատմահեղափոխական թեմա» ձևակերպումից:

Նորից դառնալով Ստ. Զորյանի վեպին, նշենք հետևյալը. թերևս դժվար է սովետական դրականության մեջ գտնել մի ուրիշ ծավալուն կտավ, որի գրության և պատկերվող իրադարձությունների միջև ընկած ժամանակը այդքան կարճատև լիներ: «Ամիրյանի ընտանիքը», որ նախապես կոչվել է «Քսանմեկ թիվ», պատկերում է 1921 թ. առաջին ամիսների (հունվար-ապրիլ) իրադարձությունները և գրված է նույն թվականի սեպտեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին: Կարելի¹⁰ է արդյոք «գերադրելական» թեմայով գրված վեպը հանձնել պատմական ժանրի «իրավասությանը»:

Իհարկե, թե Ստ. Զորյանի այս վեպը, թե ուս գրողների՝ Ֆուրմանովի, Ֆադեևի, Օստրովսկու ու մյուսների արդիական թեմաներով գրված գործերը ժամանակի ընթացքում, ինչպես Յու. Անդրեևն է ասում, «ասես վերածվում են պատմագեղարվեստականի, քանի որ նրանց միջոցով մենք կարող ենք հրաշալիորեն դատել անցած դարաշրջանի մա-

⁹ Բերելով, օրինակ, Լ. Պոլյակի ձևակերպումը, թե նման վեպերը «արդիականության մասին յուրօրինակ պատմավեպեր են», Լ. Ալեքսանդրովան գրում է. «Այդպիսի եզրակացությունը հենվում է պատմականության՝ որպես ստեղծագործական մեթոդի տարրերակիչ առանձնատկության և պատմավեպի (որի առարկան երբեք չի կարող լինել արդիականությունը) ժանրային հատկանիշների նույնացման վրա» (Л. Александрова, Советский исторический роман и вопросы истории, Киев, 1971, стр. 148).

սին¹⁰։ Բայց չէ՞ որ այս հատկությունը՝ «կերպարանափոխությունը» (որ ամենևին էլ «ժանրափոխություն» չէ), բնորոշ է բոլոր իսկական գեղարվեստական գործերին։ Եվ դա շնորհիվ հենց պատմականության, որը ոչ միայն պատմավեպի ժանրի հիմքերի հիմքն է, այլև առհասարակ ռեալիստական արվեստի կարևորագույն առանձնահատկությունը։

Ինչպես «Ամիրջանի ընտանիքը», այնպես էլ «Հեղկոմի նախագահն» ու մյուս գործերը Ստ. Զորյանը մտահղացել է ժամանակի գրականության գլխավոր սրբբեկի՝ նոր մարդու, նոր հերոսի կերպարի գեղարվեստական լուծման տեսանկյունից։ Այդ մասին նա գրել է. «Նոր կարգերը բերել էին մարդկային նոր հարաբերություններ, նոր սրբբեկներ, որոնց նկատմամբ չէր կարելի մնալ անտարբեր։ Ինձ հետաքրքրում էր մարդը փոխված պայմաններում, նրա հոգեբանությունը, երբ նա կանգնում էր անսովոր խնդիրների առաջ, անսովոր իրավիճակում, վերջապես նոր կյանքի երևույթները։ Այդ հետաքրքրությունների արդյունք են «Հեղկոմի նախագահը», «Գրադարանի աղջիկը», «Սպիտակ քաղաքը», «Վարդաձորի կոմունը» և այլ գործեր։ Դրանց թվում էր երկար ժամանակ անտիպ մնացած «Ամիրջանի ընտանիքը» վեպը...¹¹»։

Մյուս կողմից պարզ է, որ, ասենք ինչպես Ստ. Զորյանի հիշյալ վեպ-փիպակները, այնպես էլ Դ. Դեմիրճյանի, Ա. Բակունցի, Վ. Թոթովենցի և մյուս գրողների՝ հեղափոխության թեմային քիչ թե շատ առնչվող այլևայլ ստեղծագործություններ իրենց գեղարվեստական շատ արժարժումներով, գաղափարական խնդիրների բազմաթիվ կողմերով անմիջականորեն կապվում են արդի պատմահեղափոխական վեպի հետ։

Սովետահայ պատմահեղափոխական անդրանիկ ստեղծագործությունը փաստորեն հղավ Վահան Թոթովենցի «Բագու» եռահատոր վեպը (1930—34 թթ.)։ Չնայած հեղինակի նախնական մտահղացման և դրա իրացման միջև եղած զգալի ճեղքվածքին, Թոթովենցի վեպը դարձավ ժողովրդի անցած ճանապարհի և պայքարի հերոսական մի դրվագի գեղարվեստական մարմնավորման առաջին փորձերից մեկը։ Չափից ավելի բարձր գնահատելով Թոթովենցի այս գործի գերն ու նշանակությունը, Ս. Արզումանյանը գրում է. «Բագու» վեպի ծնունդը նշանակալից երևույթ էր ոչ միայն Թոթովենցի կյանքում, այլև սովետահայ գրականության մեջ։ Առաջին անգամ գեղարվեստական խոշոր պլանով ստեղծվում էր դարասկզբի հեղափոխական շարժումների կենտրոններից

¹⁰ Ю. Андросов, Русский советский исторический роман, 1969, стр. 6.

¹¹ Ստ. Զորյան, Երեկոյն ժողովածու, հ. 10, 1964, էջ 545—546։

մեկի՝ Բաքվի հերոսական սրտլիտարիատի պայքարի էպոպեան: Դրանով հիմք էր դրվում մեր օրերի պատմական մեծարժեք իրադարձության՝ բանվոր դասակարգի դասակարգային մարտնչումի գեղարվեստական տարեգրության ստեղծմանը¹²:

Պատմահեղափոխական թեմայով 30-ական թվականներին գրված սովետահայ գրողների մյուս գործերը չդիմացան ժամանակի քննությանը:

3

Նուպատերազմյան տարիներից սկսվում է պատմահեղափոխական վեպի զարգացման շրջանը: Մեղանում այն հատկանշվում է, մի կողմից, նշանավոր հայ հեղափոխական գործիչների՝ Ղուկաս Ղուկասյանի (Ա. Հովսեփյանի «Միրոր»), Միքայել Նալբանդյանի (Ա. Արաքսմանյանի «Աշատությունն արսորականը»), Ստեփան Շահումյանի (Բ. Ստաֆիու «Ստեփան Շահումյանը»), Կամոյի (Մ. Կորյունի «Կամոն») կյանքի ու գործունեության պատկերումով: Ավել կամ պակաս բարեխղճությամբ հետազոտելով պատմական նյութը, այդ գրքերի հեղինակները որոշակի գործ են կատարում պատմահեղափոխական թեման մեղմում վերականգնողանքի ու ուղղության: Սակայն գերի մնալով «ռեալիստական-հոգեբանական արվեստի հետ առնչություն չունեցող իլյուստրատիվ-նկարադրական մեթոդին և գրվածքները ծանրաբեռնելով պատմական փաստաթղթերի, արխիվային սովյալների, վավերագրերի, զանազան գրությունների մեջբերումներով, հեղինակները իրենց հեռու են դնում պատմական սովյալ դարաշրջանի ու պատմական գործիչների միասնական ցուցադրման խնդրից»¹³:

Վերջին տարիների սովետահայ պատմահեղափոխական վեպի հիմնական դիմադրվածը կարելի է պարզել Ռ. Աթալյանի եռագրության («Զարթոնք»—1958, «Սպարտակ»—1963, «Մրրիկի թևով»—1964), Հ. Մկրտչյանի եռագրությունը «Անհայտ զինվորի հիշատակարանը» (1966—1976 թթ.), Վ. Հարությունյանի երկհատոր «Վայոց ձոր» (1970, 1974 թթ.), Մ. Շաթիրյանի «Առք արմավենու մասին» (1967 թ.) երկերով:

Այդ վեպերում աչքի է ընկնում կյանքի դրամատիկ անցքերով և հեղափոխական տրամադրություններով հարուստ ժամանակաշրջանի՝

¹² Ս. Արզումանյան, Սովետահայ վեպը, 1967, էջ 399:

¹³ «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 2, 1965, էջ 368:

1918—20 թվականների նկատմամբ հայ գրողների ակտիվ հետաքրքրությունը:

Ռաֆայել Աթալայանի եռագրության նյութն, օրինակ, «սպարտակյանների» ծնունդն ու գործունեությունն է Հայաստանում, կոմերիտական շարժման պատմությունը՝ կապված սոցիալիստական հեղափոխության հետ: Դրողը փորձել է այդ շարժման պատմությունը ներկայացնել իր արձատներով, սոցիալ-հոգեբանական դրդապատճառների մաքուրություն մեջ, հերոսների զաղափարական հասունացման ու զարգացման ընթացքով: Նրա հերոսները, որ սկզբում լուկ միամիտ ու աղնիվ պատանիներ էին, դառնում են պատմության շարժման զլխավոր ուղղությունը գիտակցող իսկական հեղափոխական գործիչներ:

Ռ. Աթալայանի եռագրության մեջ առաջին պլանի վրա են հենդ պատմության իրական հերոսները՝ Ղուկաս Ղուկասյան, Աղասի Խանջյան, Արմենակ Բուդաղյան, Աղավնի Բուգումյան և ուրիշներ: Հեղինակը ասպարեզ է հանել այնպիսի հերոսների, որոնք ունեցել են նախատիպեր և այնպիսիների, որոնք հրեակայության արդյունք են: Դրանք նոր, երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներն են, որոնց արարքները ներկայացնելով, հեղինակը աշխատել է յուրացնել իր եռագրությունի հիմնական զաղափարական կոնցեպցիան՝ հայ ժողովրդի կյանքի շրջադարձի, նրա վերածնության մեջ երիտասարդ սերնդի, երիտասարդ կոմունիստների խաղացած պատմական դերը: Ռաֆայել Աթալայան առաջ է քաշում երիտասարդ մարդու քաղաքացիական ակտիվության պրոբլեմը, որն ունի նաև արդիական հնչեղություն:

Զի կարելի ասել, որ հեղինակի հարցադրումները գեղարվեստական տեսք չեն առել: Իսկական արվեստով գրված էջեր քննադատությունը նկատել է դեռևս «Զարթոնք» գրքում: Ավելի որոշակի նվաճումների է հեղինակն հասել վերջին երկու գրքերում:

Ամբողջ խնդիրն այն է, սակայն, որ Ռ. Աթալայանի եռագրության և հաջողությունները, և՛ վերադասները պարզորոշ երևում են սոսկ գեղարվեստական «առանձին միավորների» մեջ: Իրականության հատվածային, ֆրագմենտար պատկերումը իբրև գեղարվեստական մտածողության սկզբունք, ամենևին մերժելի չէ: Սովետահայ գրականությունը տվել է այդ սկզբունքով գրված մի շարք հրաշալի ստեղծագործություններ, օրինակ, Վ. Թոթովենցի ու Գ. Մահարու ինքնակենսագրական պատումները: Խնդիրն այն է, որ Ռ. Աթալայանի մոտ ֆրագմենտարությունը դեռևս չի վերաճել գեղարվեստական որոշակի մտածողության, չի դառնել կենդանի ոճ: Նրա գիրքը, այսպես ասած, միավորների կուտակում է,

երբ տվյալ հերոսին բնութագրող մի քանի միավորներ, հասնելով որոշակի քանակի, ամբողջի պատրանք են ստեղծում: Եվ եթե ասենք տվյալ հատվածը, ինքնին վերցրած, կերպարին մի նոր դիժ է ավելացնում, նկարագրվող իրադարձությանը մի նոր կողմով է լրացնում, այդուամենայնիվ այն չի կապվում վեպի կառուցվածքի, վեպի ներքին շարժման հետ: Սրանից ածանցված թերություններ են երկարաբանությունը, ամեն տեսակ ավելորդ տեղեկությունների առատությունը (օրինակ, Սոկրատ Տյուրոսյանի մենախոսությանը կամ Արմենակ Բուդաղյանի մտորումներին հատկացված էջերը, Բաքվի կուսակցական «Բարձր դպրոցի» ուսանող դարձած Հմայակի առօրյան պատկերող հատվածը և այլն)¹⁴, լրագրային ոճի տարրերը, հեղինակի հրապարակախոսական-«ածականային» միջամտությունները:

Ահա, օրինակ, հեղինակի խոսքում Սերգո Օրջոնիկիձեին տրված ածականներից երկուսը. «—Վերջապես,—ուրախացավ այս մեծ մարդը...» (85), «Ըկա մի հրատապ հարց, որին շանդրադոնա այս վեհաճճն մարդը այս երեկս» (389):

Խնդրի էությունը առանձին բառերի ու արժահայտությունների մեջ չէ: Շատ դեպքերում լրագրային սխեմատիկ բնութագրումները փոխարինում են հսկեբանական անցումներին. «Այս օրերի ընթացքում, երբ Աղավինին, սեզ լեռների և շէնդ մարգագետինների դաւառը, զեղեցիկ՝ մաւմնով ու հոգով դեռ կյանքում առաջին անգամ արդելափակված է այս խցում, ամենից ավելի տառապում է նրա համար, որ անվզողշորեն կոբրեղ է այն մարտական դիրքը, որ վստահել էին իրեն ընկերները: Հիմա նա հոգեպես պատրաստվում էր նոր կռիվի, անաբգ թշնամու նանդեպ հակառակ առ հակառ հաստատելու իր համոզմունքի ուժը և հոգու արիությունը» (59):

Ու. Սթայանը կանխակալորեն իր պատումի յուրաքանչյուր օղակ աշխատում է հղբափակել ինչ-որ լուսավոր, թեթևություն ներշնչող վերջվածքով, բնության փոխաբերական պատկերներով՝ իբրև հերոսների հոգեկոր-բարոյական աշխարհի արձագանք: Այս ամենին զոմարվում է վերամբարձ-առմանտիկ ոճը՝ թե հերոսների ուղղակի խոսքում, թե հեղինակային տեքստում:

Հեղինակը, օրինակ, այսպես է ներկայացնում ոգևորության այն մթնոլորտը, որ բանտարկյալ աղջիկների մեջ առաջ է բերում սովետա-

¹⁴ Ու. Արայան, Մրբիկի թեով, Երևան, 1964, էջեր՝ 49—55, 118—123, 124—133, Մեջերութների էջերը այսուհետև կնշվեն տեղում:

կան Բարձրից ստացված երկտողի ընթերցումը. «Աղավնին ավարտեց: Հուլյսով ու հավատքով շողում են աղջիկների աչքերը: Կազդուրիչ մի ճառագայթ, հեռու հորիզոնից ներթափանցելով, ջերմացրել է սրտերը: ... Աղավնին պահեց թռչող լույսի դեմ, ինչ-որ բան ակնկալելով էլի ... Բայց կարգալու հնար չկար այս կիսախավարի մեջ, պետք է սպասել տառապան: Իսկ այդ տառապանը դալու է տիեզերական շարժման անխափան օրենքով. չկա գիշեր, որին առավոտը չհաջորդի» (64):

Իսկ այն դրվապը, ուր նկարագրվում է բանտասենյակից դուրս բերվող Սարգիս Մուսայելյանի, Բագրատ Ղարիբջանյանի ու Ստեփան Ալավերդյանի վերջին հրաժեշտը և որ լվում է, թե տիրապետող դպացումը պիտի լիներ հեղափոխական շարժման ակառավոր ղեկավարների ծանր կորուստը, Աթալանն ավարտում է վերամբարձ ոճով. «... Այո՞, ճշմարտությունը, արևով շնչավորված, կարող չէ մեռնիլ,—մտածում է Արմենակը ինքն իրեն,—կանցնեն մռայլ ժամանակները, կգան ուրիշ, լուսավոր օրեր, մարդկային բանականությունը չէ թող տար, որ կորչի նրանց հիշատակը... Դաժան ինկվիզիտորները Գալիլեյին հրկիզեցին խարույկի վրա,—մտածում է կրկին,—անհայտություն անդունդը կուլ է տվել նրանց դերեղմաններն անգամ, իսկ հավատո նահատակը կենդանի է... Այո,—ինչ-որ խանդավառ հրճվանքով, իբրև անակնկալ մի աչքալուսանք անլույս գիշերից հետո, հռչակում է Արմենակը,—նրա՞ք կարող չեն շղթայի բանականությունը... Ընկեր Ստյոպան և իր զինակիցները՝ հավերժ երիտասարդ, անընկճելի հոգիներ, կի՛նեն նորին, և իբրև անմար կանթեղներ կառաջնորդեն մարդկությանը դեպի պայծառ հորիզոններ:

Իր լուսաշող հավատքով տոգորված, Արմենակը ոտքի ելավ, դուրս նայեց բարձր պատուհանի միջով: Նորքի բլուրը կաշկանդող սևասև ամպերի միջից լույսի հզորագոր մի շատրվան շառաչուն ազտություն բխում է դեպի այս կողմը» (122—123):

Մի խոսքով, վեպում ընդգծվում են զեղարվեստորեն չլուծված հոետորական շեշտերը, հանգամանք, որ մատնանշել են Ռ. Աթալանի գրքի ամենաբարյացակամ գրախոսներն անգամ: Ա. Ալիբջանն, օրինակ, գրում է, որ եռագրության շատ հերոսներ (իսկ տուջինի հրիս զրբերում ամենից ավել՝ Ղուկաս Ղուկասյանը) «մտածում և հետևություններ են անում ընթերցողի փոխարեն»¹⁵. Այս ամենը, հնարավոր է, պատումի զաղափարներին հաղորդում են մեծ պարզություն, բայց և թուլացնում են զեղարվեստական տպավորությունը¹⁵:

¹⁵ А. Аликан, Отрочество революции, «Дружба народов», 1974, № 1.

Ստեղծագործական շատ ավելի դժվար խնդիր է պատմական նյութի ճիշտ օգտագործման հարցը: Պատկերվող ժամանակաշրջանի բարեխիղճ ու խոր ուսումնասիրությունից շատ բան է կախված: Տվյալ դեպքում Ռ. Աթայանն ինքն է վկայում, թե ինչպիսի մեծ պատասխանատվություն է մոտեցել պատմավեպի ստեղծման այդ անհրաժեշտ հոսանք պահանջող նախապատրաստական աշխատանքին¹⁶:

Արդարև, հուպատումի հեղինակը «այնքան բաջատեղյակ է իր պատմավեպի մեջ նկարագրվող անցքերին և պատմական դեմքերի կյանքին, որ դժվար թե նրանց վերաբերող որևէ մի նյութ, փաստաթուղթ, ակնարկ անտեսած լինի»¹⁷:

«Զարթոնք» վեպի մասին քննադատությունը նշել է, որ ամբողջությամբ մեջ ակնհայտ է ժամանակաշրջանի տարեգրությունը՝ նրա «խառտական նյութին զերի մնալը»¹⁸: Հաջորդ հրկու վեպերում նկատելի են հեղինակի գործադրած ջանքերը՝ պատումը ավելի զինամիկ դարձնելու նպատակով: Սակայն վիպակում հստակ կոնցեպցիայի բացակայությունը, կառուցվածքի ֆրագմենտարությունը ասես թույլ չեն տվել հեղինակին՝ «անհրաժեշտ չափով» թոթափել փաստերի բեռը, մի քանի առանձին դեպքերի ցուցադրումով, բացահայտել ժամանակաշրջանի ոգին: Հեղինակը, իհարկե, նպատակ չի ունեցել զրեւ Հայաստանում կոմերիտական շարժման «զեղարվեստական պատմությունը», նա այդ շարժումը փորձել է ներկայացնել 1915—20 թթ. բարդ և հակասական ժամանակաշրջանի գլխավոր անցուդարձերի լայն կապերի մեջ, որպես սրանց օրգանական մասը: Ռ. Աթայանի եռագրությունից, իրոք, կարելի է հարուստ տեղեկություններ քաղել ժամանակի սոցիալ-հասարակական գլխավոր անցքերի, ազգային խմբավորումների վնասակար գործունեության, հայ ժողովրդի քաղաքական բախտի նկատմամբ ցուցաբերած խմբերիալիստական տերությունների կործանարար քաղաքականության և կեղծ բարեպաշտության մասին և ալլն, բայց այս ամենը մեծ մասամբ չի ներհյուսվում վիպական գլխավոր հենքին:

Հարություն Մկրտչյանի «Անհայտ զինվորի հիշատակարանը» եռու-

16 Ռ. Աթայան, «Սպարտակ» ծնունդը (ինչպիս է ստեղծվել սովետականներին նվիրված վիպական տրիոլիան), «Ավանգարդ», 1974, 13 հունվարի:

17 Մ. Մազմանյան, «Սպարտակ», «Զարթոնք», «Մրրիկի թևով», «Սովետական գրականություն», 1965, № 7:

18 Ս. Աղաբաբյան, Արձագանքներ, 1963, էջ 39:

հատորը¹⁹ ժամանակագրական ամբիլի փոքր հատված է ընդգրկում՝ 1918—20 թվականներին՝ իրագործությունների զարգացման թափով, գաղափարական պայքարի սուր բեկեռացումներով, աղգային-աղա-տազրական ոգորումներով, հոգևոր-բարոյական փլուզումներով և վերա-կերաման ջանքերով խաչաձևվող բարդ շրջանը:

«Անհայտ զինվորի հիշատակարանի» հեղինակը նպատակ է ունե-ցել վերարտադրելու ոչ միայն ժամանակի հասարակական-քաղաքա-կան նշանակալի անցքերը, այլև ժողովրդի հոգեբանությունը, բարբերն ու կենցաղը, մի խոսքով՝ կյանքի լայն համապատկերը: Եվ երևույթաբան հեղինակը, կարծես թե հասել է դրան. նրա վեպում տեղ են գտել ռու-սական զորքերի հեռանալը Արևմտյան Հայաստանից, վրաց մենշևիկ-ների և Արևմտյան ճակատի հրամանատարների խժոժությունները, դաշնակցական հանրապետության հռչակումը, էրզրումի և Կարսի ան-կումը, Սարդարապատի և Ղարաբաղի ճակատամարտերը, դաշնակ-ցական կառավարության ապիկար գործունեությունը, մեծ տերություն-ների դիվանագիտական խաղերը, գյուղում կատարվող սոցիալական տեղաշարժերը, մարդկանց քաղաքական գիտակցության հասունացումը, հեղափոխական ընդհանուր շարժման ծավալումը, կոմունիստական դործունեությունը, Մայիսյան ապստամբությունը և այլն, և այլն:

Անհայտ է հեղինակի մյուս խնդիրը ևս. իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության գլխավոր կերպարներ հանդես են գալիս ժողովրդի տարբեր խավերի ներկայացուցիչները՝ ճեմարանական «վարժապետ» Մեսրոպը, հոտաղ Արշակը, հասարակ արհեստավոր Կարոն, թե-մականաւաւրտ, արհեստավորի տղա Ռիչոն (Ղեռնդը), երբեմնի հարուստ աղայի «բեզովլաթ» որդին՝ գիմնաղիստ Երվանդը, «հետամնաց» գյու-ղացի Խաչոն ու մյուսները, որ դառնում են մի ջոկի զինվորներ, հեղինա-կի մտահղացումով ժողովրդական բուն հոգեբանության, ազնվության և պարզամտության, մարդասիրության և արիության կրողներն են, իրենց իսկական ճանապարհը գիտակցող շարքային մարդիկ, որոնց մեջ այս կամ այն ձևով դրսևորվում է պատմության հեռանկարը:

Գեղարվեստական-գաղափարական ծանրակշիռ բեռի ծրագիրը Հ. Մկրտչյանի «... Հիշատակարանի» համարյա բոլոր գրախոսները ներկա-յացնում են իբրև իրագործված փաստ: Այսպես գրախոսն ասում է, որ

19 Հարսություն Մկրտչյան, Անհայտ զինվորի հիշատակարանը, գիրք 1, 1969, 531 էջ, գ. II, 1973, 701 էջ, գ. III, 1975, 743 էջ: Վեպից բերված քաղվածքների համապատաս-խան էջերը՝ հատորների հետ կնշվեն տեքստում, փակագծերի մեջ:

«վեպի գլխավոր հերոսը հայ ժողովուրդն է, նրա հայրենաշունչ ոգին»²⁰։

Գրախոսը գտնում է, որ «հեղինակը պատմական իրական դեպքերով պայմանավորել է իր հերոսների ճակատագիրը, դրանով իսկ պատմաքաղաքական վեպին առաջադրվող խնդիրներից մեկը լուծել է պատմականի և հոգեբանականի միաձուլման մեթոդով», որ «թեև վեպի հերոսների թիվը հասնում է հարյուրի, սակայն դրանցից յուրաքանչյուրը «մեծ» թե «փոքր», իր շեշտված անհատականությունն ու հոգեկան նկարագիրն ունի»²¹։

Այս ու բազմաթիվ այլ ուռճացած զնահատականները («հեղինակի վարպետություն», «շատ կենդանի ու պատկերավոր գույներ», «էպիկական լայն թափ», «ճոխ լեզվի» և այլնի մասին) ենթադրել են տալիս, թե արդեն ունենք նախասովետական Հայաստանի իրականություն համայնապատկերը արտացոլող մի իսկական վեպ-էպոպեա²²։

Այնինչ իրականում վեպը չի ստացվել։

Պատճառները մի քանիսն են, որոնցից գլխավորը վիպական մտածողության բացակայությունն է։

Ամենից առաջ չի գտնված անհատի, և միջավայրի կապի վիպային կառուցվածքը։ Առանձին-առանձին՝ թե՛ հերոսների մեծաթիվ քանակ, թե՛ իրադարձությունների անընդհատ հոսքը,—վեպում ինչքան ուղեք կա։ Բայց ինչպե՞ս են նրանք հարարերում միմյանց հետ։

Հ. Մկրտչյանի վեպի գլխավոր հերոսները զրկված են ներքին բովանդակությունից, հոգեկան ինքնություն աշխարհից և առանց լուրջ «դիմադրության» ենթարկվում են արտաքին դեպքերի ու իրադարձությունների ընթացքին։

Պատումը տարվում է գլխավոր գործող անձի՝ Մեսրոպի անունից։ Սա, իհարկե կառուցվածքային ծանոթ հնարանք է, բայց քանի որ հեղինակը գնացել է ժամանակաշրջանի գրեթե բոլոր անցողաբձերը պատկերելու ուղիներով, ապա Մեսրոպը հայտնվում է ամենուրեք։ Հեղինակը, ամեն անգամ ինչ-որ կերպ «ապահովում է» հերոսի տեղաշարժման սյուժետային հանգույցները, շատահոգվելով, որ դրանք հետզհետե սովելի են դառնում անհավանական ու անհամոզիչ։ Հեղինակը միայն

20 Վաղան Դազանչյան, «Անհատ զինվորի հիշատակարանը», «Գրական թերթ», 1967, 16 փետրվարի։

21 Նույն տեղում։

22 Թերևս մամուլում լույս տեսած դրախոսություններն էլ «հիմք» են սովել, որ «Հիշատակարանի» 3-րդ դրբի հանձնարարականում վեպը հենց այդպես էլ հռչակեն՝ «էպոպեա»։

մտահոգվում է հերոսի ամենահաս կարողութեամբ՝ լինելու ոչ միայն իրադարձությունների բուն կենտրոնում, այլև շատ անգամ դառնալու պատմական գլխավոր անցքերի անմիջական մասնակիցը։ Ազգային նորակազմ բանակի գլխավոր ջոկերից մեկի շարքային ղինվորին՝ Մեսրոպին՝ դրավարժության շնորհիվ շատ հեշտությամբ հաջողվում է վստահություն ձեռք բերել տարբեր հանգամանքներում, դադափարական-քաղաքական հակառակորդ միջավայրերում։ Եվ այս ամենը արվում է ժամանակաշրջանի հավասարի և ամբողջական համայնապատկերը տալու նպատակով։ Մշտապես հաբկադրված լինելով իր հերոսին «առանց դժվարության» տեղափոխելու վայրից վայր, դարձնելու դեպքերի ականատես, հեղինակը նույնպիսի հեշտությամբ նրան աղատում է ամեն կարգի դժվար ու տհաճ «իրավիճակներից»... «Հիշատակարանը» շարունակելու համար։ Չնայած վկայի գլխավոր հերոսի «շարունակությանը», ազգային էլ չբացահայտված է մնում դեպքերի «բուն» խորքը, երևույթների դրամատիզմը։ Դեպքերը ներկայացվում են մարդկային հոգեբանության խորքերը լքափանցող արձանագրական ոճով, որոնք տեղ-տեղ համեմվում են կենցաղագրական «աշխույժ» պատկերներին՝ և ավելորդ մանրամասնություններով։

Դեպքերի գեղարվեստականության առումով շատ անհամողիչ է, օրինակ, Կարսի սովետական իշխանության հանկարծահաս վախճանը։ Դեպքերի զարգացման ընթացքը, իհարկե, պատմական եղելություն է։ Եվ հայ պատմագիտությունն էլ դիտական բացատրություն է տվել դրան։ Իսկ ի՞նչ է ավելացնում դրողն այդ ամենին, ինչպիսին է նրա «գեղարվեստական բացատրությունը», արդյո՞ք արվեստագետի երևուկայությունը կարողացել է «մերկ» փաստերի հաւում տեսնել նաև պատմության կողմից շարձանագրված ճշմարտություններ...

2. Մկրտչանը ճշգրտորեն հետևել է պատմական փաստերին, դրանց փոքր-ինչ զգեստավորել «գեղարվեստական պատկերներով», և արդյունքում ստացվել է մի ինչ-որ անհավատալի, անհամողիչ պատմություն։ «Հիշատակարանի» հերոսի՝ Մեսրոպի որոշ «մտորոմները» վկայում են հեղինակի անհետևողականությունը. «Մեր ձեռքն անցան երկաթուղագիծը, ավտոգարաժը, մեր կողմն էր Կարսի կայազորը, բացի մի դումարտակից։ Դիմադրության մի փոքրիկ օջախ կար միայն Բոշի թաղում, ուր ամբացել էին դաշնակցական խմբերը, որոնք շրջապատված էին՝ Մենք դրության տերն էինք... Գուցե մենք իրոք որոշ սխալներ կատարեցինք։ Ռադմահեղափոխական կոմիտեի ասպետական մեծահոգությունն ավելորդ էր, և մենք պիտի չեղորացնեինք գլխավորայի շտաբի

սպաներին ու դաշնակցական հայտնի գործիչներին, որոնք վախկոտ նապատականների պես կեղծավորաբար եկան ու հայտարարեցին, թե իրենք լույսը են մնում և ենթարկվում են ժողովրդի մեծամասնության կամբին: Գուցե ամեն դեմքը պետք էր խսկույն վինաթափ անել պահակային դումարտակը և ձեռքակալել այդ դումարտակի հրամանատարությանը, որն սկզբից ևեթ թշնամական դիրք բռնեց հեղաշրջման նկատմամբ: Կրկնում եմ, աշխարհի հիշողություններից հետո այդ իրադրությունը բացարձակապես անսպասելի էր: Հենց խոշոր հաջողությունը միամտացրեց մեզ»...

«Խոշոր հաջողություն» և ...«բացարձակապես անսպասելի» պարտություն: Պատմական «փաստերին» համապատասխանող այս իրողությունը ինչքան էլ ճշգրիտ է արտահայտված «Հիշատակարանում», կարճ ունի, սակայն, զեղարվեստական ավելի խոր բացահայտման, մի շատ էական խնդիր, որը հավանորեն հնարավոր էլ չէր իրագործել Հ. Մկրտչյանի վիպական պատումի հիմքը կազմող «օրագրերի» սահմաններում:

«Հաղթանակի» և «պարտության» հարցի պատասխանը մեծ չափով կախված էր նաև հեղափոխության մարդկանց ռեալիստական ու բաղժախոսների պատկերումից, այն բանից, թե իրականության հակասական բովանդակությունը ինչպիսի անդրադարձ է գտել այդ նույն իրականության տրամաբանությամբ առաջ քաշված, հասարակության կյանքում որոշակի դեր ստանձնած անհատների ներաշխարհում: Տվյալ դեպքում, Ղուկաս Ղուկասյանի, Դմիտրի Մելիքյանի, Սարգիս Մուսայելյանի ու մյուսների կերպարները գծված են չափողանց մակերեսային, նրանք չեն երևում ոչ հեղափոխական-բաղադրական գործչի յուրատեսակ տաղանդով, ոչ էլ անհատական-մարդկային գծերի խորությամբ: Պարզ երևում է, որ հեղինակը նախաձրագրել է իր հերոսներին հավասարապես «բաղեց» երկու կողմերից էլ: Այդ նպատակին են ուղղված նաև վեպը պատմողի՝ Մեսրոպի, բնութագրությունները, որոնք կոչված են «գլխի պեկու» ընթերցողին, թե հատկապես խնդր է աչքի ընկնում այս կամ այն հերոսը: Առանձին մանրամասների մեջ լինելով հետաքրքրական, պրանք, սակայն, սպասվող սպասվորությունը չեն թողնում:

Այսպես, օրինակ, Ղուկասը իբրև «բաղադրական հասուն գործիչ» առավելապես երևում է այն պոլագում, ուր պատկերված է Կարսի դաշնակցական իշխանության ներակայացուցիչների հարկադրյալ բանագնացությունը ռազմահեղին շտաբ: «Դուկաները կախ, ամոթահար ներս են մտնում պորտֆելը ձեռքին նահանգապետը, որ ուներին սպի-

տակած պատկանելի մարդ է և պառլամենտի լիազոր Ռուբեն Դարբին-
յանը՝ ակնոցներն աչքերին, կարճ խուզած փոքրիկ մորուքով, որ դաշ-
նակցական բուլոր փսբր ու մեծ լիզերների արտաքին հատկանիշն է։

— Նստեցե՛ք, խնդրեմ, պարոնա՛յք,— ասում է Ղուկասյանը և ինքն
էլ վերջապես նստում, բայց կարծես փշերի վրա լինի։

— Ձեզանից ներողություն պիտի խնդրեմ, ռազմահեղափոխական
խորհրդի պարոն նախագահ,— նախաբանով սկսում է նահանգապե-
տը,— պարզապես մենք նախապատրաստում էինք քաղաքի, բերդի և
Կարսի նահանգի հանձնողական ակտը և որևէ չար դիտավորություն
չունեինք, թեև ամբողջի հրետանին ռաբակոծեց նահանգապետությունը։

— Ինչ անենք, պարոն զեներալ։ Մենք էլ չար դիտավորություն չու-
նեինք։ Վերջնագրի ժամկետն անցել է։ Դա նախազգուշական կրակ էր և,
հուսամ, ոչ մի վնաս չի պատճառել շտաբին ու նահանգապետությանը,
մարդկային զոհեր չկան։ Ափսոսանք եմ հայտնում։

— Այո, բարեբախտաբար զոհեր չկան, և ավերածություն չի եղել,
պարոն Ղուկասյան։

— Այ, տեսնու՞մ եք, մենք՝ բոլշևիկներս, այնքան էլ վատ մարդիկ
չենք, ինչպես կարծում են, պարոն զեներալ։ Մենք ուզում ենք գործը
վերջացնել խաղաղ ճանապարհով, որքան այդ հնարավոր է առանց
ավելորդ արյուն «վոթելու», և մարդկանց ոչնչացնելու միտք չունենք։
Առենք, մենք հայերս արդեն արյուն էլ չունենք, որ «վոթենք»,— պա-
տասխանում է Ղուկասը, նորից իրեն հատուկ հեղինակությամբ շեշտելով
դաշնակցականների սիրած հայտնի խոսքը և շեշտ նայելով Ռուբեն
Դարբինյանին, որ հասկանում է Ղուկասի ակնարկությունը և կախում
գլուխը։ Զէ՞ որ սա եկել էր հենց «արյուն վոթելու» և իր «արմատում
խեղդելու ամեն մի խռովություն»։

Քաղաքական այս «սիրտլիրություններից» հետո նահանգապետը
պորտֆելից հանում է հանձնողական ակտը և մեկնում Ղուկասին, որ
կարդում։ Հավանություն է տալիս ու վերադարձնում։ Սրանք ստո-
րադրում են, ստորագրում է նաև Ղուկասը և հանձնում ինձ պահելու։

Անկեղծ ասած, ես, որ այդպիսի խոսակցություններ դեռ չեմ լսել,
չէի պատկերացնում, որ մեր կատակասեր ու զվարթ Ղուկասը, որի կա-
տակն ու լուրջը դժվար է տարբերել, քաղաքական գործչի հասուն միտք
ունի և մի լավ «կերցնում է» սրանց, որ այնպես են խոսում, կարծես
աստծո անմեղ զառներ լինեն...» (474—475)։

«... Հիշատակարանի» հերոսները համեմատաբար կենդանի գույներ
են ձեռք բերում կենցաղային տեսարաններում և կենցաղային նյութերի

շուրջը զրուցելիս: Նման դրվագներում իրավիճակի և հերոսի պահվածքի, քնավորության ու հոգեբանության մեծ համապատասխանությունն է: Բայց անմիջապես էլ պետք է նկատել, որ կենցաղագրական նյութը գերազանցապես խնրաբավ է, շատ դեպքերում հակասում է երկ' ընդհանուր տրամաբանությունը: Այդպիսիք են, ասենք, կերուխումի նկարագրությունները, որոնք միայն «գլխսնանսներ» են համապատասխանում սովի և աղբատության պայմաններում:

«Նորահայտ նատուրալիզմը», ինչպես արձակի որոշ գործերի առիթով նշվել է քննադատության մեջ, արտահայտվում է «անդուսպ կրքոտության մեջ՝ արձանագրելու այն ամենը, ինչ ընկնում է հեղինակի աչքին, ինչի հանդիպում է վնասի հերոսը»²³:

«Հսկողության բացակայությունը ձեռք վրա» Հ. Մկրտչյանի եռահատոր վեպում կարելի է տեսնել ամենուրեք: Բավարարվենք սովերության մեկ-երկու օրինակ մատնանշելով:

Ահա մի «գրավիշ տեսարան»։ «Թռչունները ճռվողում են այգիներում: Նրանց անուշ համերդը իրենց կոկոռցով, կարծես դիտմամբ, խանգարում են ազուպները, որոնք սարսափելի շատացել են: Դրանց ահագին երամները սևացնում են ծառերի կատարները: Այդ գիշակերներն այնքան են լրբացել, որ իջնում են այգիներում քնած մարդկանց վրա և կոցահարում աչքերը:

Նրկնասլաց մի բարդու վրա արագիլներն իրենց բույնն են հարդարում: Կոնդի գերեզմանոցում մի բիշ կանգ ենք առնում և բալսկան ժամանակ բարձունքից դիտում գրավիշ տեսարանը: Միայն հին գերեզմանոցի նոր շիրիմների բազմությունն է հիշեցնում ծանր իրականությունը: Մոտիկ գերեզմանի վրա մի քահանա աղոթք է կարդում: Սևադգեստ մի կին գրկել է թարմ հողաթումբը, և նրա ուսերը ցնցվում են հեկեկանքից: Բարակ, խնկաբույր ծուխ է բարձրանում մի քանի գերեզմանի վրայից: Կոնդի կանաչ այգիների ծաղկած ծովի մեջ, չոր բլրակի վրա, ինչպես տնապատում, հանգչում է մահվան աշխարհը: Ամռան ամիսներին օձերն այնտեղ արեկող են անում շիրմաքարերի վրա, ձմռանն էլ թաքնվում են իրենց երբեմնի թշնամիների շիրմաքարերի տակ» (350):

Ահա և շուրջ տասը էջ բռնող կերուխումի նկարագրությունից մի «տեսարան»՝ խորովածի նախապատրաստության և բռն «տեխնոլոգիայի» մանրամասնեցում. «Պորուշիկն ինքը վառելափայտ է բերում:

Մենք կրակ ենք անում: Ամենից շատ վազվզում է Ռուբիկը, որն սկզբում լաց էր լինում և չէր թողնում, որ գառը մորթեն:

... Պորուշիկը գնում է ինչ որ պետք է բերում: Կարոն, Արշակն ու Վանո Բաղրամյանը սոխն իսկույն օգակներով կտրտում են, խառնում մսին, աղ ու պղպեղ ցանում մսի վրա, մի լավ խառնում, բաստուրման անում են ու ծածկում, որ սոխի հոտն առնի» (388):

Նման օրինակները համատարած են: Ու ոչ միայն դրանք՝ ոչ միայն առանձին էջեր, այլև ամբողջական գլուխ-հատվածներ մկրատելուց-հեռացնելուց հետո էլ, ամենեկին չի նկատվում կառուցվածքային որեէ խախտում և կամ վիպական շղթայի ինչ-որ ընդհատում²⁴:

Պատճառն այն է, որ «Հիշատակարանը» չունի ղեկարվեստական կոնցեպցիա: Վեպում իրարից անկախ են տեղ բռնում ժամանակի պատմական ղեկավարն ու եղելությունները, հերոսների պորժոգությունները, կենցաղի, սիրո ու ընտանիքի նկարագրությունները, ղավեշտական զրույցներն ու առարկաների մանրամասները: Այս ամենը «կապակցելու» դժվարին դերը հանձնվում է ամենահաս գլխավոր հերոսին՝ Մեսրոպին: Վերջինս լինում է «ամեն տեղ», արձանագրում «ամեն ինչ», բայց այդպես էլ չի կայանում այսօրվա ընթերցողի և անցյալի իրականությանը ղեկարվեստական հաղորդակցությունը:

4

Պատմահեղափոխական գրքերի պահանջարկի մեծացումը նախ և առաջ ենթադրում է թեմայի հանդեպ գրողի պատասխանատվության բարձրացում: Իրականում այդ թեմայով մեղանում գրված գրքերի մեծ մասը ղեկարվեստական թույլ հնչեղություն ունի: Դեռ 1930-ին դրած «Քննադատը, գրողը և հարակից խնդիրները» հոդվածում Ստ. Զորյանը սուր քննադատության էր ենթարկում թեմատիկան գլխավոր չափանիշ համարող մտայնությունը. «Գրվածքում այժմեական բան կամ գրվածքը օրվա խնդիր շոշափու՞մ է, եթե «այո», ուրեմն նվաճում է: Էլ չեն հարցնում՝ ավյալ գրվածքը բավարարում է արվեստի միևնույն պահանջները, լեզու, կոմպոզիցիա ունի՞, հոգեբանությունը ճի՞շտ է, սխա՞լ: Տիպեր կա՞ն, իրակա՞ն են, թե՞ կեղծ»²⁵:

²⁴ Բնավ զարմանալի չէր, որ տպագրելով «Վեպի երկրորդ գրքից մի ամբողջական հատված» «Սովետական գրականություն» ամսագիրը (1972, № 9) հատորի առաջին 30 դրոշմների «արանքներից» ամբողջությամբ հանել էր վեց գլուխ:

²⁵ Ստ. Զորյան, Երկեր, հ. 10, էջ 530:

Մեր օրերում ևս, մանավանդ «արդիական» ու «պատմահնդագիտական» լեզուների անվան տակ լույս են տեսնում պարզունակ սխեմաների վրա երեքացող «վեպիկներ»: Այդպիսին է, օրինակ, 1972-ին լույս տեսած Ղ. Սարգսյանի «Երկնքում փայլում էին աստղերը» գրվածքը: Մի ամբողջ պատմաշրջան՝ 1914—20 թվականները, Ղ. Սարգսյանը կտրատում և վերածնունդ է քմահաճորեն, հանգեցնելով այն մի սյուժետային սխեմայի, որը ըստ զրքի հանձնարարականի՝ նկարագրելու է «նախասովետական հայ դյուլի կյանքը», «հետաքրքիր մանրամասներով» պատկերելու է «Հայաստանում սովետական իշխանություն հաստատելու համար մղված պայքարը»: Ընդամենը մի քանի տասնյակ էջերի վրա հեղինակը «կարողանում է» պատմել ամեն ինչի մասին. դժվար կյանքով մեծացավ Արեմտյան Հայաստանից այդ դուռը հասած Ավույի և Շուշանի միևնույն անունը՝ խաչը, սկզբից եկավ աղքատ խաչը ու Տեր-տերանց Արշուն թշնամացան (դասակարգային հակամարտություն...), խաչը համար «երազ աշխարհի մշտը կամաց-կամաց ցրվում էր» (առաջին հասունություն...), տղան դուռը թողնեց, գնաց աշխատելու երկաթուղու բանվորների հետ (դասակարգային նոր միջավայր...), 1914-ի պատերազմը սկսվելուց հետո խաչը մեկնում է բանակ և անմիջապես ընկնում բուլշևիկ հրամանատար Հարութի բարերար ազդեցության տակ (այլ կերպ չէր էլ լինի), շուտով (երեք տարին անցնում է 3 օրվա պես...) 1917-ի փետրվարին բոլոր գինվորները Հարութի դեկավարությունը անցնում են «հեղափոխական ժողովրդի» կողմը, խաչը գյուղում շիկացման է հասնում «հատուկ և հարուստների» հանդեպ եղած դժուրացիների ատելությունը, վերջիններս մի մարդու պես հեշտությունը վնասում են իշխանությունների կողմից ուղարկված տերտերանց Արշունի պատժիչ ջոկատը և շատ շուտով, գրեթե նույն օրերին էլ (ուրեմն՝ 1917 թվականից հասանք 20 թվականի նոյեմբեր...) գյուղ են մտնում կարմիր բանակի գինվորները, արդեն կապիտան դարձած խաչը գլխավորությունը:

Սյուժետային այս փոփոխականները «գեղարվեստական կերպարանքի» բերելու համար հեղինակը առիթ-անառիթ զիմում է կենցաղագրական-մեկոդրամատիկ խայտանկարների, բնավ չմտածելով ոչ հոգեբանությունը «անհամապատասխան» իրավիճակների, ոչ էլ խոսքարվեստի մասին:

Վ. Հարությունյանը իր «Վայոց ձոր» վեպի հանձնարարականում «զգուշացնում» է. «Վայոց ձորը» պատմական իրադարձություններից թևադրված վեպ է: Սակայն, չպետք է կարծել, թե շրջելով կաղմը և դուռ

բացելով դեպի քսան թվականի Քեշիշքենդ, կարելի է որոնել այդ օրերի ամեն դեմք ու դիպված: Վեպը հեռու է փաստագրությունից»²⁶,

Իրոք, ամենեւին չարժեք այս կամ այն պատմական բնույթի երկի դե-
ղարվեստական հաջողվածության չափը որոնել փաստերի համապա-
տասխանության մեջ: Բայց ինչո՞ւ, այնուամենայնիվ, Վ. Հարություն-
յանի դիրքը հեռու է ժամանակաշրջանի ճշմարտացի նկարագրերը սա-
լուց: Բանն այն է, որ հրաժարվելով իրական-փաստական հանդամանք-
ների նկարագրությունից, Վ. Հարությունյանը միաժամանակ չի կարո-
ղացել վերստեղծել ժամանակաշրջանի դրամատիկ իրադարձություննե-
րով լեցուն կյանքի պատկերը: «Վայոց ձորը» վեպը գերհագեցած է
արկածներով, անհավանական ու պատահական դրվագներով, որոնք
առաջադրված սյրոբլեմները ղրկում են գեղարվեստական ներդրոթյուն
ուժից:

Վեպում իրադարձությունները սկսվում են քսան թվականի ապրի-
լից: Հովիկը հայրենի գյուղաքաղաք է վերադարձել վեց տարվա բացա-
կայությունից հետո: Կուլելով ցարական բանակի շարքերում, նա, ինչպես
երևում է մի ակնարկից (էջ 34), իբրև ռազմագերի, եղել է նաև հեր-
մանիայում ու Լեհաստանում: Վերջին երկու տարին անց է կացրել
Ռուսաստանում, աշխատելով ինչ-որ «էլեկտրակայանի շինարարու-
թյունում»: Հայերենից ու ռուսերենից բացի՝ տիրապետում է նաև եվրո-
պական երեք լեզվի: Նկատի առնելով գլխավոր հերոսի կենսափորձը և
մտավոր բարձր մակարդակը, պետք էր ենթադրել, որ նա ոչ միայն
ճիշտ է կողմնորոշվելու նոր միջավայրի դասակարգային կեանքին-
քում, այլև ինքն է ազդելու շրջապատի վրա: Գործողությունների հետա-
դա ընթացքը կարծես թե հաստատում է գրողի նման մտահղացումը՝
Բայց միայն առերևույթ:

Նախ տարօրինակ է, որ Հովիկի հոգեկան աշխարհում, զոնն վեր-
հուշի տեսքով, բոլորովին դեր չի խաղում հիշատակած վեց տարիների
կյանքը, մանավանդ Ռուսաստանում անցկացրած տարիներին: Նվ աչն-
պես է ստացվում, որ Հովիկի՝ Քեշիշքենդ դալուն նախորդած անցյալը
«բոլշևիկների երկրում», հեղինակը վեպ է մոծում լոկ նրա համար, որ
սկզբից ևնթ «կոնֆլիկտային դրություն» ապահովի գլխավոր հերոսի ու
դաշնակցության գավառական կոմիսար Յապոնի միջև:

Հովիկի մեջ աստիճանաբար մեծանում է աշխուժությունը դեպի Յա-

26 Վ. Հարությունյան, Վայոց ձոր, Կ. Ա., 1970 (զբրից արված հետադա մեքերում-
նէրի էջերը կնշմեն տեղում, փակագծերի մեջ):

պոնը, որի հրամանով խստիվ արգելափակվում է ախոռի նեղ տարած-
քում: Էլ ավելի մեծ ատեղությամբ է լցվում Յապոնի «աջ թևի»՝ ամբար-
տավան ու սանձարձակ Մուրադի նկատմամբ, որին պարտավոր է ան-
միջաբար ենթարկվել: Հովիկը շուտով դգոմ է, որ իր շուրջը «ինչ-որ
բան» է կատարվում, որ իրենից «ինչ-որ բան» է թաքցնում անդամ իր
գործընկերը՝ ախոռապետ Վարոսը: Վերջինս ընթերցողին սկզբում ներ-
կայանում է համակերպվողի, հնազանդվողի կերպարանքով («Նեղբոր
պես ծառայինք, մինչև կամ չլինես կոլորեն, կամ աշխարհը կփոխվի»,
էջ 60), բայց հասկարժ պարզվում է, որ նա կուսակցական գաղտնի կադ-
մեալերություն «վստահելի անձ» է դարձել, ախոռն էլ համարվում է...
«կենտրոնական տեղ» (137):

Ըստ հեղինակի, մի դաժան ծեծի պատկերումը բավական է հիմնա-
վորելու Վարոսի վճռականությունը՝ մի երկու օրվա մեջ կապեր հաս-
տատելու «ընդհատակայինների» հետ, որոնք այդպես էլ մինչև վերջ
մնում են խորհրդավոր շղարշի տակ, միշտ ինչ-որ տեղից ինչ-որ հրա-
հանգներ ուղարկում «կենտրոնական տեղ»՝ ախոռ, որտեղից էլ դրանք
գալիս-տանում են «ուրիշները»: Ուլքե՞ր են, ի՞նչ են անում, և ամենից
կարևորը՝ ինչո՞ւ են անում,—մնում է անհայտ:

Վեպում միայն ախոռապետ Վարոսը չէ, որը արհեստականորեն
ենթարկվում է քաղաքական կտրուկ հաստնացման: Համոզվիչ չէ նաև
Յապոնի մոտ ծառայող երկու հեղինակավոր սպաների՝ Սադաթի ու
Լեոնի, «բոլշևիկացումը»: Նրանք, ինչպես երևում է, աչնիվ ու բարի հո-
գի ունեն, քաջ վճռվորեն են մասնակցել են հայրենասպաշտպան
կոմիւնների, «Յապոնն էլ է սրանցից վախենում: Սրանք դուշմանի մեր
լացացնողներ են»,— Հովիկին բացատրում է Վարոսը (124): Հեղինակը
Սադաթի ու Լեոնի կերպարների միջոցով ցանկացել է ասել, որ աչնիվ
և հայրենասեր մարդիկ վերջնվերջո սթափվում են, ընտրում քաղաքա-
կան ճիշտ կողմնորոշում, մասնակցում Հայաստանի ազատագրական
պայքարին: Եվ, իրոք, այդ երկու հերոսների մեծաքանակ ջոկատը ազ-
տիվորեն մասնակցում է Քեշիշքենդի գավառի ազատագրմանը՝ դաշ-
նակցականների տիրապետությունից:

Այնուամենայնիվ հեղինակը չի կարողացել գեղարվեստական լու-
ծում տալ իր խնդրին. վեպում գրեթե չի ցուցադրված, թե ինչպես ու
ինչ շափով են նոր գաղափարները թափանցում հերոսների գիտակցու-
թյան մեջ: Սադաթի ու Լեոնի՝ «անհասկանալի» ու «տարօրինակ»
պահվածքների մասին պատմող ակնարկներից հետո ընթերցողը նրանց
միանգամից տեսնում է բոլշևիկյան պարտիզանական ջոկատի հրամանա-

տարներ ղերում: Այս անցումը, սակայն, չի ընկալվում իբրև հերոսների գաղափարական զարգացման տրամաբանական հետևանք: «Անցումը» սպառվում է Մուրադի պես «պոռոտախոտ լակոտի» հետ ունեցած մասնավոր գծուծությամբ: Վեպի զարգացման տրամաբանությունից հրեում է, որ Սաղաթն ու Լեոնը իրոք կդառնային Մուրադի ու նրա հովանավորողների անձնական հակառակորդներ և ոչ թե գաղափարական թշնամիներ:

Ո՞վ է Մուրադը, որին վեպում մեծ տեղ է հատկացված՝ վիպային զանազան կոնֆլիկտներ ստեղծելու համար: Ըստ էության՝ երեսուրած մի տղա, որը հոր, գյուղի ամենահարուստ մարդու՝ Սողոյի փողերի շնորհիվ առաջատար դիրք է գրավել Յապոնի իշխանության մեջ, Իդեմա Մուրադի, հեղինակը նպատակ է ունեցել ստեղծելու դաշնակցական ապիկար ու արկածախնդիր սպայի կերպարը, սակայն այդ կերպարը վեպում տուժում է ծաղրանկարային շեշտերից: Բազմաթիվ դրվագներում (Շուշանին սիրահետելու միջադեպերը, զետափին Հովիկի վզին փաթաթած ծեծկոտուքը, բուլշեիկյան զորաջոկատի դեմ վարած մարտը և այլն) Մուրադը դառնում է տարրական արժանապատվությունից և խելքից զուրկ մի... հոխորտացող աքլոր, վախկոտ խրտվիլակ: Մնում է միայն զարմանալ, թե գավառական կոմիսար Յապոնը, որ, ի տարբերություն վեպի մնացած բոլոր դաշնակցական գործիչների, ամենևին էլ թևածածկ ու անզոր մարդ չէ, Ի՞նչպես կարող էր Մուրադին դարձնել իր առաջին օգնականը և նրան վստահել ամենից պատասխանատու գործերը: Հասկանալի է, Մուրադի հայրը՝ գյուղի տանուտեր Սողոն, Յապոնի գլխավոր հենարանն է: Պատահական չէ նաև, որ այդ մեծահարուստ ու ամենակարող մարդը դրամի զորություններ իր «փսնդոտ լակոտին» քանիցս աղատում է Յապոնի սահմանած պատժաչափերից: Միաժամանակ այս դրվագներից հրեում է նաև, որ Յապոնը այնքան ուժ ու իշխանություն ուներ, որ Մուրադին կայսրորդում կարող էր պահել որոշակի դիտավորություններ, բայց ոչ ամենևին լուրջ կարևորություններ կայացնող ձեռնարկումների համար:

Յապոնը, ինչպես նկատված է «Վայոց ձորին» նվիրված միակ գրախոսություն²⁷ մեջ, վեպի փոքրիշատե հաջողված կերպարն է: Սա չի նշանակում, իհարկե, թե հեղինակը մյուս հերոսների համար բոլորովին չի գտել անհատականացման գույներ: Բայց Յապոնը որոշակիորեն դուրս է մնում մյուս կերպարներից բնորոշ սխեմատիկությունից:

²⁷ «Սովետական գրականություն», 1971, № 6:

Քեզի շնորհիվ Յասոնը վարում է դաժան քաղաքականություն՝ ամեն տեսակի հակառակորդի, կասկածի ենթակա յուրաքանչյուր մարդու հանդեպ: Նա բոլորից իրավյալ թշնամին է, թեև անհասկանալի է մնում ինչու է այդքան թունդ ատում բոլոր կենդանիներին: Ատում է և վերջ: Հեղինակը խուսափել է հարցի պատասխանից, ավելի ստույգ՝ բավարարվել է արձանագրությամբ:

5

Բարվի կոմունայի ժամանակաշրջանին վերաբերող արխիվային տվյալներն ու ժամանակի մամուլի քաղվածքները, Ստ. Շահումյանի և Լենինի գրադրություններն ու ռադիոհեռախոսային կապի տեքստերը, կոնֆերանսների արձանագրությունները, հակահեղափոխական խմբավորումների գաղտնի նամակները. օտարերկրյա ինտելիգենտների հրահանգները, մեմուարային գրականությունից և ականատեսների հիշողություններից վերցրած նյութերը,— այս ամենը Մ. Շաթիրյանի «Ասք արմավենու մասին»²⁸ գրքում օրգանապես ձուլվել են վեպի գեղարվեստական կոնցեպցիային: Պատմահեղափոխական վեպի ժանրով գրող հեղինակը պարտավոր է առավելագույն հավաստարմությամբ վերաբերվել պատմական փաստերին, տվյալ ժամանակաշրջանի իրական հերոսներին և հեղիություններին: Իսկ պահպանել ամեն մի փաստի և իրադարձության պատմական հավաստիությունը, միաժամանակ դռնել փաստերի տրամաբանական կապերը, դիպերի վարդապետան ներքին օրինաչափությունները, թափանցել իրական հերոսների հոգեբանության մեջ և դրանով «հայտնագործել» դիմանկարը,— ստեղծագործական դժվարին խնդիր է:

«Այն, ինչ ակնհայտ գրական արժեք է տալիս վեպին.— նկատում է Ս. Սարինյանը,— դա վիպական հյուսվածքի ճիշտ ընտրությունն է՝ վավերականի ու գեղարվեստականի միաձուլումը: ... Գրողը պատմական վավերագրերը հմտորեն ծառայեցնում է վիպական սյուժեի ընթացքին, ուր դրանք հանդես են գալիս որպես վեպի ներքին զարգացումը, դիպերի կապակցությունները լուսաբանող, գործողությունների ընթացքն ու հոգեբանական դրույթները լուծող տարրեր»²⁹:

Պատմական փաստերի գեղարվեստական օգտագործման շնորհիվ է, որ Մ. Շաթիրյանը կարողացել է թափանցել Բաբվի կոմունայի պատ-

²⁸ Մ. Շաթիրյան, Ասք արմավենու մասին, Երևան, 1967 (վեպից բերված հատվածների էջերը կնշվեն տեղում):

²⁹ Ս. Սարինյան, Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը, էջ 134—135:

մական ճակատագրի, նրա հերոսական-ողբերգական բովանդակության մեջ:

Մ. Շաթիրյանը իր գիրքը կոչել է «վեպ-ժամանակագրություն», իսկ ռուսական մամուլի զրախոսը գտնում է, որ «Ասքն» ավելի շուտ «դեպքերի վեպ» է, քան հոգեբանական ստեղծագործություն³⁰:

«Դեպքերի վեպ» հասկացությունը տվյալ դեպքում միանգամայն պրական նշանակություն ունի, որովհետև վեպում նկարագրված իրադարձությունները չեն շարակարգված հանուն հետաքրքրաշարժության: Վիպական սյուժեի ձյուղերը սերտորեն կապակցված են, իրար լրացնող և իրարից բխող, դրանք զարգանում են ժամանակաշրջանի դրաման և հերոսական ոգին բացահայտող հունով: «Դեպքերի» մեջ են բացահայտվում ինչպես Բաքվի կոմիսարների, այնպես էլ նրանց հակառակորդների ներքին խռովքներն ու «սոցիալական» ապրումները:

Վեպի «հանգուցային» սկսարաններից մեկը գնեբալ Բադրատունու և Շահումյանի հանդիպումն է Բաքվի խորհրդում: Ցարական բանակի տաղանդավոր զորավարներից մեկին՝ Հակոբ Բադրատունուն Վ. Ի. Լենինը հանձնարարում է ստեղծել հատուկ հայկական բանակ՝ կռվելու դեպի Կովկաս շարժվող թուրքերի դեմ: Դնեբալը ներկայանում է Կովկասի արտակարգ կոմիսարիատին, որի վրա դրված էր հայկական զորքերի ստեղծման ու զինման պարտականությունը: Ռադիկալն իրադրության տեսակետից, թվում է, թե որևէ պատճառ չկար դրոժ դանդաղեցնելու համար, չէ որ Կովկասի սահմանները օտարերկրյա ինտերվենցիայից պաշտպանելու առաքելությունը ուղղակիորեն բխում էր նաև Բաքվի կոմունայի շահերից: Այդ մասին է առանց դիվանագիտության ակնարկում Բադրատունին, իսկ Շահումյանն էլ նույնպիսի շիտակություն՝ համաձայնվում է նրա հետ:

Միանգամայն բարդ այս իրադրությունը հեղինակը ներկայացրել է նույնքան համոզիչ լուծումներով, հերոսների գիտակցության մեջ կատարված բեկումներով: Այս դրվագում Մ. Շաթիրյանը հավաստի դժերով է պատկերել «շահումյանականների» լարված, մտահոգություններով, երկնտրանքներով և բազում հարցականներով լի մթնոլորտը:

Ահա մի հատված. «Երկու այցելուները (Բադրատունին և Ավետիստովը), գլուխ տալով, հեռացան: Մնացածները մի պահ լռում էին: Կորդանովը իսկույն խից հայտն ու սկսեց կարգալ: Ալիբեկովը, զլուխը կախ, մտածում էր: Շահումյանը նորից սկսեց քայլել, նայելով մյուսներին:

³⁰ О. Колпаков, Сказание о Бакинской коммуне, «Октябрь», 1972, № 11.

— Դիհ, ի՞նչ կասեր,—վերջապես հարցրեց Շահումյանը: — Մեշա-
ղիբեկ, կուզենալի հատկապես քո կարծիքը իմանալ:

Աղիվբեկովը բարձրացրեց գլուխը, սեևոուն նայեց նրան և խուշ
ձայնով հարցրեց.

— Դու ինչո՞ւ էիր ինձ այստեղ կանչել, Ստեփան... Գիտե՞իր, թե
սրանք ինչ հարցով են դալու...

— Գիտեի,—հաստատեց Շահումյանը: — Դեռ երեկ այդ մասին ինձ
զանգահարել էր Արրահամ Գյուլխանդանյանը: Ասենք, նրանց զալու
նպատակը առանց այդ էլ հասկանալի էր:

— Հասկանալի էր,—հանկարծ գոչեց Կորզանովը, վերջացնելով
հայտի ընթերցումը և սեղանին նետելով: — Իսկ ինձ հասկանալի չէ.
պե՞տք է արդյոք նրանց զենք տալ: Ի՞նչ գիտենք, թե վաղը նրանք այդ
զենքը շին շրջի հենց մեր դիմ...

— Այո՛, դա էլ բացառված չէ,—իսկույն համաձայնեց Շահումյանը:
— Իսկ ամենագլխավորը, եթե կուզեք իմանալ, այդ չէ: Այ, մենք սրանց
զալուց առաջ որոշեցինք, որ թույլ չենք տա մուսաֆաթականներին այս-
տեղ խրենց գունդը ստեղծել և ընդհանրապես նրանց կվռնդենք Բարվից:
Իսկ դաշնակցականներին, պարզվում է, որ մենք պիտի զենք տանք...
Ինչպե՞ս կնային դրան մասսաները: Մուսաֆաթը առանց այդ էլ մե-
ղադրում է մեզ, հատկապես ինձ, գրեթե նացիոնալիզմի մեջ: Իսկ հիմա
մենք նրանց ձեռքը կտանք այդպիսի հզոր փաստարկ:

— Տեսնո՞ւմ եք,—գրեթե ճշաց Կորզանովը: — Եվս մի լուրջ պատ-
ճառ, որպեսզի մենք դրանցից հետո մնանք: Ոչ մի զենք, թող ռադ լի-
նեն, ուր ուզում են:

Ֆիդեալովը ձեռքը ուժգին զարկեց սեղանին: Բոլորը զարմանքով
ներա կողմը դարձան:

— Սա ի՞նչ սատանի խաղ է, հղբայր,—բարկացած գոչեց նա:
— Ձեզից ո՞վ էր պատկերացնում, թե հեղափոխությունն այսպես կլի-
նի: Կարծում էինք՝ մի գեղեցիկ օր ոտքի կհանենք ժողովրդին, վլադի-
թին տալով կրչենք ցարին, կալվածատերերին և բուրժուականներին, կհաս-
տատենք պրոլետարական իշխանություն ու պրծավ զնաց: Իսկ էստեղ
տեսեր, թե ինչ շիւսփլավ է ստեղծվում...

— Այո, դու իրավացի ես, վանիշկա,—համաձայն գլխով արեց
Շահումյանը,—հեղափոխություն անելը շատ ավելի դժվար բան դուրս
եկավ, քան մենք պատկերացնում էինք: Եվ որ գլխավորն է՝ հետո ավե-
լի կբարդանա»։ (109—110):

«Ասք արմավենու մասին» վիպում առաջին պլան է մղված ֆաղափական-կուսակցական պայքարի ղեղարվեստական ցուցադրումը:

Այդ բնույթի վեպերում, որոնք վերջերս քննադատության մեջ հուղիվում են նաև «պատմակուսակցական ստեղծագործություն» անունով, սովորաբար քիչ տեղ է տրվում ժողովրդական կենցաղին և բարբերին. հոգեբանական ներքին վերլուծումներին: Նույն ձևով էլ Մ. Շաթիրյանին սխալ կլինի «պարտադեր» Բաքվի բազմադր պրոլետարիատի առօրյա կենցաղի նկարագրություններ:

Շաթիրյանը կարողացել է իր հերոսների քաղաքական դիմագիծը, նրանց հասարակական դավանանքը հավաստի դարձնել մարդկային կենդանի փոխհարաբերությունների և զործողությունների կենդանի ձևերի մեջ: Նա խուսափել է կերպարի անհատիկի «ընդլայնումից»:

Վկայակոչելով Դ. Դեմիրճյանին, թե Մ. Շաթիրյանի պատմվածքները «բոլոր մարդիկ, նրանց շարժումները, նրանց բոլոր կացությունը պլաստիկական պարզությամբ նկարվում են մեր առաջ»³¹, ասենք, որ «Ասք...»-ում արդեն զրոյի ստեղծած կերպարների անհատական գծերի, նրանց վարելակերպի ու խառնվածքի ինչ-ինչ հատկանիշների միջոցով երևում է նաև նրանց սոցիալական հոգեբանությունը: Դա արվում է ոչ թե «գրական» և «բացասական» կերպարներին հատուկ հատկանիշների համապատասխան դասակարգումով, այլ ռեալիստական արվեստի միջոցներով, ուր կարևոր պայմանը կերպարի «սոցիալական» հագեցումն է:

Այս իմաստով, կարելի է ասել, ուժեղ է հատկապես վեպի վեցերորդ գլուխը (114—132), ուր նկարագրված է Բաքվի «գեմոկրատական կուսակցությունների» ներկայացուցիչների հավաքը անդրիական հյուպատոսարանում: Ամբողջ տեսարանը հանդուցային է վեպի սյուժետային և դադափարական զարգացման մեջ: Անդլիտական հյուպատոս Մուկ-Գոնելլի հյուրերը՝ մենշևիկ Այուլլոն, էսիս էրմակովը, դաշնակցական Գյուլխանդանյանը, կադես Ղուկասովը հավաքվել են՝ մեծ տերության հովանավորության ներքո որոշելու իրենց անելիքը՝ ստեղծված խառը իրադրության մեջ: Բացառությամբ ռուսահայ սպայությունը ներկայացնող գեներալ Բադրատունու, մյուս բոլոր պատվիրակների մոտահոգությունն է իրենց բաժինը ստանալ տնտեսապես հարուստ Բաքվից և շարունակել պայքարը ինչպես զերմանաթուրքական վտանգի, այնպես էլ ավելի ուժեղացող բոլշևիկյան իշխանության դեմ: Տարբեր քաղա-

31 Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 8, 1963, էջ 346:

քական խմբերի միջև կան նաև լուրջ տարածայնություններ, տարրեր դիրքավորումներ, որոնց մի հայտարարի բերելն է ակնկալում օտար-երկրյա հյուպատոսը: Այս ֆոնի վրա հեղինակը ստեղծել է հերոսների հյուլիզ, ամբողջական, պլաստիկ կերպարներ:

Մ. Շաթիրյանի վեպի ոչ բոլոր հերոսներն են, իհարկե, աչքի բնկնում սոցիալ-հոգեբանական վերլուծությամբ: Պատմական-իրական հերոսներից մի քանիսը (Շահումյան, Կորդանով, Ջափարիձե, Մակ-Դոնելլ և ուրիշներ) տրված են խոշոր պլանով, նրանց կերպարների միջոցով է դրողը լուծել իրեն հետաքրքրող գաղափարական-գեղագիտական հիմնական խնդիրները:

Վեպի մի շարք հերոսներ (ասենք, վերը հիշված գրվագում հանդես եկած Այուլսն, Դյուլխանդանյանը, Ղուկասովը, Երմակովը և այլն) ավելի «նեղ» պլանով են վերցրած, բայց պակաս արտահայտիչ չեն: Կարելի է ասել՝ գունեղ կերպարներ են: Դրանք բացահայտվում են գործողության, անմիջական շարժման մեջ, երկխոսության հոսքում, հաճախ առանց հեղինակային բնութագրումների և ընդամենը մեկ-երկու միջադեպերի մեջ:

Վեպի կոնցեպցիայի հիմքը Բաքվի հեղափոխության ու կոմունայի համընդհանուր նշանակության բացահայտումն է: Վեպի գործողությունները հիմնականում ծավալվում են Բաքվում, բայց հեղինակը, ինչպես պարզաբանում է ինքը³², նպատակ է դրել ցույց տալ, որ տեղական իրադարձություններն ամենատեսերտ կապերի մեջ էին համակուլկասյան ու համառուսական քաղաքական-հեղափոխական անցուղարձերի հետ:

Հիմնական գաղափարի գեղարվեստական ճշմարիտ բացահայտման շնորհիվ «Ասքի» ողբերգական ավարտը շնչում է իսկական լավատեսությամբ, Բաքվի կոմունարների՝ խոր ցավ պատճառող վախճանը իմաստավորվում է հեղափոխության գործի վեհությամբ, հետագա սերունդներին փոխանցող բարձր գաղափարներով:

* * *

Հիշված գործերի մասին արված մեր գիտարկումները ենթարկված են որոշ բեկուսումնաւորումներ: Ռ. Աթայանի, Հ. Մկրտչյանի, Վ. Հարությունյանի վեպերում ընդգծվել են «գլուտ» գեղարվեստական թուլությունները, իսկ Մ. Շաթիրյանի «Ասքում»՝ դրական գծերը: Նման վերաբերմունքը միայն և միայն հետապնդում է գեղարվեստական երկը նախ և առաջ իր գեղար-

վեստական չափանիշներով գնահատելու խնդիր: Իրադրությունն այնպիսին է, որ զորքերում «սլոբոլեմների» քանակը մնում է առանց գեղարվեստական հիմնավորման: Այդ մասին շատ դիպուկ է ասել Ս. Դանգուլովը. «Պրոբլեմները մենք լուծում ենք ասես գեղագիտությունից զուրա: Իսկ քննադատներն էլ այդ բանին ուշադրություն չեն դարձնում և այնպիսի հորինվածքների, որոնց հավիվ «երեքի» ձգես, շտապում են «հինգ գումարած» նշանակել»³³,

Սա հարցի ընդհանուր դրվածքն է, իհարկե: Նորից դառնալով սովետահայ դրականության արդի փուլում պատմահեղափոխական թևամայի գեղարվեստական մշակման հարցին, անարդար կլիներ միաժամանակ մեկ-երկու կոնկրետ նկատառումներ՝ շարտահայտել ի պաշտպանություն քննարկված զրքերի հեղինակներին:

Ամենից առաջ կարևոր է նշել, որ ի տարբերություն, ասենք, ռուս սովետական պատմահեղափոխական ստեղծագործությունների բուռն դարգացման, մեղանում այդ թեմային, ըստ էության, վերջին տասնամյակներում են լուրջ ուշադրություն դարձնում: Այնպես որ, ողջունելի է յուրաքանչյուր հեղինակի ակտիվությունը այդ թեմայի մշակման առարկայում:

Երկրորդ կարևոր հանգամանքը թեմայի գեղարվեստական իրացման հերքին, յուրահատուկ դժվարություններն են: Ոմանց համար սա անհամոզիչ կարող է հնչել: Իրոք, չէ՞ որ պատմահեղափոխական թևայով զրոյը նյութի հայթայթման հարցում, ասես, առանձին դժվարություն չունի, մի բան, որ պատմության ավելի հեռավոր ու վաղնջական ժամանակներով հետաքրքրվող զրոյի համար ամենամեծ խոչընդոտներից է:

Սովետական պատմագեղարվեստական արձակի նշանավոր դեմքերից մեկը՝ Ստ. Զլոբինը այս կապակցությամբ գրում է. «Վիպասանի իմ անձնական պրակտիկայում ամենից աշխատատարը եղավ «Անհետ կորածները» գիրքը, ուր բացի պատմական վավերաթղթերից, բացի ականատեսների վկայությունների ու հիշողությունների մեծ քանակությունից, ես հենվել եմ սեփական սուբյեկտիվ տպավորությունների ու ապրումների վրա: Թվում էր, թե իմ անձնական ապրումներն ու տպավորությունները պետք է հեշտացնեին զրոյիս աշխատանքը, այնինչ իրականում ամենամեծ խոչընդոտները հենց զրանք դարձան. առանց բացառության՝ կոնկրետ սուբյեկտիվ բոլոր փաստերը պայքարում էին իրենց գոյության համար, պահանջում իրենց տեղը գրքում, պաշտպա-

33 «Вопросы литературы», 1974, № 1.

նում իրենց հոգեբանական, սոցիալական կամ փիլիսոփայական արժեքը, և ահա տարբերակից տարբերակ հսկայական ջանքեր թափվեց փաստերի ընտրության վրա, փաստի տառացի ճշտությունը փոխարինելու համար գեղարվեստական ընդհանրացված պատկերով, իսկ գեպքերի ճակատագրական հաջորդականությունը՝ ձևափոխված սյուժետային կառուցվածքով, որոնք և ամբողջ պրբին պատմավիպի կերպարանք ու տպավորություն էին հաղորդելու»³⁴։

Արդարև, պատմական իրադարձությունների մոտ կանգնած գրողի համար զրանց մասին գրելը և հեշտ է, և դժվար։ Փաստերի առատ հոսքը երբեմն ճնշում է հեղինակին՝ հայտաբերելու էականը։ Ինչպես Մ. Շահինյանն է գիպուկ նկատում՝ «գոկումենտը շատ հաճախ ոչ թե բացում, այլ թաքցնում է ճշմարտությունը», դրա համար գրողը պետք է կատարի «փաստի գեղարվեստական, պատկերավոր վերլուծություն»³⁵։

Մի կողմից, ուրեմն, հարուստ փաստական նյութ, «պատրաստի» հերոսներ և իրադարձություններ, որ դայթակղության քար է դառնում շատերի համար, մյուս կողմից՝ «փաստի պատկերավոր վերլուծություն» կատարելու, գեղարվեստական նոր իրականություն կերտելու համար պահանջվող գրական վարպետություն։

Նկատի ունենալով այս ամենը, չի կարելի չնշել պատմահեղափոխական թեմայով զբաղվող հեղինակների գործերի արժանիքները, որոնք կարևոր դեր ունեն թեմայի զարգացման ու կատարելագործման գործում։

³⁴ Ст. Злобин, Задачи романа, «Вопросы литературы», 1965, № 9.

³⁵ «Литературная газета», 1968, 3 апреля.

Ազատ Եղիազարյան

«ԳՅՈՒՂԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԻ» ՀԱՐՑԵՐԻՅ

1

Վերջին մեկ-երկու տասնամյակում գյուղական թեման որոշ չափով դուրս է անսպասելի հնչեղությամբ ձևաբանության հետք բերեց։ Ասպարեղ եկավ գյուղի մասին դրող տաղանդավոր գրողների մի ամբողջ համաստեղություն՝ Վասիլի Շուկշին, Վասիլի Բելով, Վալենտին Ռասպուտին, Ֆյոդոր Աբրամով, Հրանտ Մաթևոսյան և ուրիշներ։ Ակնհայտ է, որ «գյուղական արձակը» (деревенская проза) իր նշանակությամբ դուրս է գալիս բուն գյուղական թեմայի շրջանակներից, շոշափելով կեցության կարևորագույն խնդիրները։

Քաղաքակրթության, գիտատեխնիկական հեղափոխության հաղթարշավը հին գյուղը, գյուղական կյանքի ավանդական ձևերը երկրորդ պլան է մղում։ Այնինչ, հենց այդ գյուղը վերջին տարիներին գրականության մեջ դրավեց եթե ոչ զլխավոր տեղը, ապա գլխավոր տեղերից մեկը։ Ընդ որում, հարկավոր է հաշվի առնել, որ գրական շատ նշանակալից երևույթներ, որոնք ուղղակիորեն չեն կապվում «գյուղական արձակի» հետ, նրա հետ ընդհանուր շատ բան ունեն։ Վերցնենք Զինգիշ Այթմատովի ստեղծագործությունը։ Նրան «գյուղագիր» («деревенщик») չեն համարում։ Բայց նա որոշ կետերում շատ մոտ է «գյուղական» արձակին։ Եվ այս վերաբերում է ոչ միայն այն երկրին, որոնց մեջ պատկերվում է կիրգիզական գյուղը («Մնաս բարով, Գուսարի», «Բարդի իմ կարմիր գլխաշորով», «Վաղ կոռնկներ» և այլն), այլև նրա վերջին «միֆոլոգիական» վիպակներին՝ «Սպիտակ շոգենավ» և «Չալիկ շոնը, որ վազում է ծովափով»։ Գյուղական թեմայի տրամաբանական զարգացումն էր, որ Այթմատովին բերեց զեպի այդ վիպակների հյուսվածքում կարևորագույն տեղ գրավող ժողովրդական լե-

դենդները: Դրանք կարող էին ապրել միայն ավանդական գյուղական մթնոլորտում, որտեղ քաղաքակրթության ազդեցությունը դեռևս չէր զգացվում կամ շատ թույլ էր:

Ընդհանրություններն այստեղ ամենևին էլ մակերեսային չեն: Սեռուն ուշադրությունը մարդկային հիմնարար արժեքների նկատմամբ հավասար չափով հատուկ է և՛ «գյուղական» արձակի «ուղղափառ» ներկայացուցիչներին, և՛ Զինգիլ Ալթմատովին:

Ինչո՞ւ հեռավոր, «աշխարհից կտրված» գյուղը այնքան կարևոր նշանակություն ստացավ գյուղական արձակի երկերում:

Գրականության պատմությանը հայտնի են ոչ քիչ թվով փաստեր, հրե դարգացման մայրուղուց հեռու ընկած (կամ դոնե առաջին հայացքից աչդպես թվացող) երևույթները իրենց մեջ խտացնում են ժամանակի «ցավոտ» հարցերը: Մեր օրերում նման ճակատագիր ունեցավ գյուղական թեման: Մեքենայական քաղաքակրթության հաղթարշավը: Կյանքի ռացիոնալիզացիան, նրա արագ և հետզհետե ավելի արագացող ընթացքը ոչ միայն անխուսափելիորեն վերացնում են այն, ինչ իսկապես հետամնաց է, այլև հարվածի տակ են դնում դարերով սրբագործված բարոյաէթիկական որոշ արժեքներ: Երկար ժամանակ թվում էր, թե հեռանում է միայն իր դարն ասլածը, հնացածը: Բայց պարզվեց, որ այդպես չէ, գիտատեխնիկական հեղափոխությունը սպառնում է այնպիսի արժեքների, տաճանց որոնց մարդու կյանքը, նյութապես ավելի ու ավելի ապահովելով, ներքնապես աղբատանում է:

Մի փոքր շեղվելով մեր հիմնական թեմայից, դիմենք գրող Սերգեյ Զալիդինի (որը նույնպես որոշակի ավանդ ունի գյուղական արձակի դարգացման գործում)՝ «Պրավդա» թերթում տպագրված հոդվածին («Գրականությունը և բնությունը», 1980, № 70): Մարդու և բնության դարերով հաստատուն թվացած հարաբերությունները արմատական փոփոխության են ենթարկվում: Դասական գրականության հերոսը այսպես է խորհում բնության մեջ. «Ահա,—մտածում էր նա ոչ առանց տխրության, դիտելով բնությունը,—ահա ես կմեռնեմ, իսկ այս դաշտերը, այս անտառը, գետակը և այս հրկիները առանց ինձ էլ դարեր կգոյատևեն և չեն էլ նկատի, որ ես էլ չկամ»:

Իսկ ա՞յժմ:

Հիմա բոլորովին այլ կերպ է. «Ահա մի տասը տարի կանցնի, և ի՞նչ կմնա այս դաշտից, անտառից և գետակից: Ի՞նչ կառույցներ այստեղ կբարձրանան, ի՞նչ ճանապարհներ և գաղամուղներ կանցկացվեն: Երկիրքը կմնա՞ այնպիսին, ինչպիսին այժմ է, թե կզլխատվի կամ մի այլ

բանով կծածկվի»։ Կամ՝ «Ի՞նչ ամայություն կլինի այստեղ»։ Սա մեր ժամանակի համար բնորոշ սուր փոփոխությունների արտահայտություններից մեկն է։ Այն, ինչ հավիտենական ու անխախտելի էր թվում, մեր աչքի առաջ սկսում է տեղի տալ, ավերվել։ Ընդ որում, այս կոնկրետ դեպքում խոսքը ոչ միայն ինքնին բնության մասին է, այլև մարդու կողմից բնության ընկալման կերպի, որն արդեն որոշակիորեն հոգևոր արժեք է։

Վերադառնանք «փոքր գյուղին»։ Հենց այստեղ տեղի ունեցող փոփոխությունների դրամատիզմը արտահայտվում է հատուկ ուժով։ Ռացիոնալ օրենքներով կազմակերպված աշխարհը տիրականորեն ներխուժում է այդ գյուղերը, ստեղծելով յուրատեսակ դժվարին իրավիճակներ, բախվում են արժեքների ավանդական համակարգը և այլ խնդիրներով մտահոգված քաղաքակրթությունը։

«Գյուղական արձակը» հաճախ մեղադրում են այն բանում, որ նրա ներկայացուցիչները իդեալականացնում են հին գյուղը, չեն տեսնում նրա արմատները։ Բայց ամբողջ բանն այն է, որ գյուղական արձակը սլափերում է գյուղի մի շատ յուրահատուկ, սահմանային վիճակ՝ նրա անհետացման սկսվող կամ սկսված ընթացքը, հրաժեշտը (այս իմաստով Վ. Ռասպուտինի «Հրաժեշտ Մատյորային» վիպակի վերնագիրը խորհրդանշական է ամբողջ գյուղական արձակի համար)։ Այս իրավիճակը գրողի առաջ այնպիսի խնդիրներ է դնում, որոնք շատ ավելի կարևոր են հին կենցաղի քարացածության և հետամնացության քննադատությունից։

Այս առանձնահատկությունը չհասկանալը ժամանակին որոշ քննադատների ստիպեց խոսելու այն մասին, որ Հրանտ Մաթևոսյանը իր աստեղծագործությամբ կոչ է անում «եստ, դեպի Մմակուտ»։

Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել նաև մի ուրիշ հանգամանքի վրա։ Զգտումը դեպի բարոյական հավերժական արժեքները, ինչպես հայտնի է, համընդհանուր է։ Բայց Արևմուտքի գրականություններում այն հաճախ արտահայտվում է խճճված իրիլիստիայական սխեմաների ձևով, ստիպելով գրողներին դիմել հեռավոր միֆոլոգիական սխեմաների, «արխիտիլային» կառուցումների, որովհետև արևմտյան քաղաքակրթությունը վաղուց և վճռականորեն կտրվել է ժողովրդական կյանքի ակունքներից։ Ժամանակակից արևմտյան գրականության հետադուտողներից մեկը (Հ. Մեյերհոֆֆ) հիշեցնում է Զեյմս Զոյսի խոսքերը, որոնք զրական ծրագրի արժեք ունեն. «Ես չեմ ծառայի այլևս այն բաներին, ինչին չեմ հավատում—լինի դա «իմ տունը, իմ ընտանիքը»,

«իմ հայրենիքը», թե «իմ եկեղեցին»։ Զոյսը, ապավինելով իր ենթադրատակցությանը, իր «գիտակցության հոսքին», իր ձեռով պայքարում էր արևմտյան քաղաքակրթության ավերիչ միտումների դեմ։ Բայց չափազանց բնորոշ է այն արժեքների թվարկումը, որոնց Զոյսը կամ նրա հերոսը այլևս չեն հավատում։ Այդ արժեքների կորուստը համալոր է մարդկային անհատականության կորստին։ Հայրենիքից, ընտանիքից, ժողովրդից դուրս անհատը դադարում է հաստատուն, ամբողջական, ինքնուրույն էություն լինելուց։

Սովետական ժողովուրդների դրականությունը չկտրվեց ժողովրդական կյանքից, նրա լավագույն ավանդույթներից։ Դրա ամենաուժեղ վկայություններից մեկը հենց գյուղական արձակի ասպարեղ գալն էր։ Դյուղական արձակը արտացոլեց ժամանակակից գյուղի կյանքում կատարվող տեղաշարժերը, ընդ որում արտացոլեց գեղարվեստական մեծ ուժով, Քաղաքակրթության զարգացումը մեղանում բարեբախտաբար չարտահայտվեց ժողովրդական կյանքի այն կղզյակների անհետացումով, որոնք կապված էին ավանդույթների, դարերով սրբագործված սկզբունքների և նորմաների հետ։ Պատկերելով այդ նորմաների և նորմիտումների բախումը, յուրացնելով կենսական բարդ կոնֆլիկտները, դյուղական արձակը դրանով իսկ արտացոլեց ժողովրդի խորին կապվածությունը մարդկային նախասկզբնական արժեքներին։ Ընդ որում, պատկերվող իրավիճակի «սահմանային» բնույթը (հին գյուղին հրաժեշտ տալը), գյուղական արձակին առանձին սրություն հաղորդեց, նրան տալով զգացմունքային ուժեղ լիցք և խորություն։ Այս կապակցությամբ ավելորդ չէր լինի ուշադրություն դարձնել մի ավելի մասնավոր իրողության վրա։ Վերջին տասնամյակների արևմտյան արձակը գլխավորապես դիմում է վաղուց արդեն գրաված, զրավոր կյանքի մեծ ճանապարհ անցած, իրենց ստեղծող ժողովրդից հեռացած միֆերին ու լեգենդներին (Հովսեփի գեղեցիկի, Ֆաուստի և այլ լեգենդները Թոմաս Մանի մոտ, Ուիսկեյի լեգենդը Զոյսի մոտ և այլն)։ Այնինչ նույն Չինգիզ Ալթմատովը դիմում է հենց կենդանի՝ ժողովրդի մեջ ապրող, նրա կյանքի անբաժանելի մասը կազմող լեգենդար սյուժեներին ու մոտիվներին։ Դյուղական արձակը բարոյական նախահիմքերի իր որոնման մեջ ուղղակիորեն հենվում է ժողովրդական կյանքի վրա — սա նրա կարևորագույն արժանիքներից և տարբերիչ գծերից մեկն է։

Դյուղական արձակը իր ամբողջության մեջ ոչ միատարր, բաղմանգր մի երևույթ է՝ նրա ներկայացուցիչները տարբերվում են մեկը մյուսից և՛ անհատական ստեղծագործական խառնվածքներով, և՛ այն աղ-

դային ավանդներով, որի ծնունդն են իրենք: Այստեղ մենք ըստ անհրաժեշտին սահմանափակվեցինք այն արմատական ընդհանրությունների համառոտ բնութագրումով, որոնք հատուկ են «գյուղական արձակի» ներկայացուցիչներին:

2

Ի՞նչ արտահայտություններ ունեցավ «գյուղական արձակը» Հայաստանում: Այս հարցին պատասխանելու համար առաջին հերթին, բնականաբար, պետք է դիմենք Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությանը:

Մաթևոսյանը անպայմանորեն ժառանգորդն էր այն հարուստ ավանդությունների, որ կուտակել էր հայ նոր և սովետական դրականությունը գյուղը պատկերելու գործում: Պոռչյանի, Աղայանի, Թումանյանի, Համաստեղի, Մնձուրու, Բակունցի երկերը ոչ միայն ժամանակագրորեն նախորդում էին հայ ժամանակակից գյուղական արձակին, այլև որոշակիորեն ազդում նրա ստեղծագործական սկզբունքների վրա, բայց Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը ճիշտ գնահատելու համար նույնչափ, գուցե և ավելի կարևոր են այն տարբերությունները, որ կանոր գյուղական արձակի և դասական գրականության՝ գյուղը պատկերող երկերի միջև:

Մաթևոսյանի պատկերած գյուղը արմատականորեն փոխվող, հեղաշրջվող պուղն է, գյուղ, որը բնական ընթացքի բերումով վրկվում է ժողովրդի կյանքում հարյուրամյակներ խաղացած իր դերից, հրաժարվում իր ավանդական կենսաձևից, դառնում ժամանակակից քաղաքակրթության լրացուցիչ, երկրորդական տարրերից մեկը, ավելի ու ավելի արմատականորեն վերակառուցվելով քաղաքի օրինակով: Մաթևոսյանի ամբողջ ստեղծագործությունը այս փոփոխությունների դեղարվեստական մարմնավորումն է:

Մաթևոսյանի գյուղը հենց սկզբից ոչ հովվերգական գյուղ էր, գյուղ, որ ինքնին ժխտում էր հովվերգականության տարրը: Նրա առաջին վիպակը՝ «Մենք ենք մեր, սարերը», առաջին հայացքից հովվերգության ուժեղ տարրեր ունի իր մեջ: Ապրում են հովիվներն իրենց «հովվական հանրապետության» օրենքներով և դրսի անհարկի միջամտությունները նրանց չղայնացնում են: Եվ կարծես թե հենց դրսի միջամտության հետևանքով է քայքայվում այդ «հանրապետությունը»: Բայց փաստորեն «հանրապետությունը» ներսից ի սկզբանե անկայուն է. ահա թե ինչու այդ աշխարհը սերտաճած է Մաթևոսյանի հեղինակային հեղանաքի հետ: Այսինքն, դեռ մինչև միլիցիոնների երևան գալը, Մաթևոսյան

նի հեղինակները ներսից բացառում է «հանրապետության» հովվերգությունները։ Եթե հարցը մի քիչ կոսպտացնենք, այդ հանրապետությունը շատ է դուր գալիս Մաթևոսյանին, բայց նա գիտի, որ այն, ըստ էության, միայն հուշ է, հուշ անցյալի մասին, որ պահպանվել է հովիվների և Մաթևոսյանի հոգում։

Մաթևոսյանի աշխարհը ապրում է փոփոխությունների, մի զրույթյունից մյուսին անցնելու մշտական վիճակում, և հրկու բեռնների մեջ գտնվելը ստեղծում է լարվածության այն տարրը, որը բնորոշում է և՛ հեղինակի ու հերոսների խոսքը, և՛ հետևաբար, նրանց կյանքը։ Այս վիճակից են ծնվում այն սուր հակադրությունները, որոնք շատ կարևոր նշանակություն ունեն Մաթևոսյանի երկերի կառուցվածքում։

Դրանցից զլխավորը աշխատել-ստեղծելու և շաշխատել-վայելելու հակադրությունն է։ Եվ սրա ամենահստակ արտահայտությունը բեռնաձի Ալխոյի և Նարինջ զամբիկի կերպարներն են։ Ալխոն՝ տանջվող ու շարշավող, աշխատող Ալխոն, առանց որի գյուղական կյանքը կանգ կառնի, Ալխոն, որին անխնա շարշարում են և՛ Գիբոն, և՛ Ալխոյի իսկական տերերը,—այս Ալխոն կյանքի մի բեռնում է, իսկ քաղաքի կրկեսում հասարակությանը զվարճացնող, մաշկը ողորկ և փայլուն Նարինջ զամբիկը՝ մյուս բեռնում։

Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները, ըստ էության, կամ տեղաբաշխված են այս ծայրաբեռններում, կամ տատանվում են նրանց միջև։ Սլախեն՝ այդ հակադրությունը պահպանում է այդ որոշիչ նշանակությունը նրա բոլոր գործերում։ Գիբոն, գյուղացու իր խորամանկությամբ ու ազահայությամբ, Ալխոյի իսկական տերերը, Աղունը,—սրանք բեռնաձիեր են (հիշենք Ֆելիքս Մեղոյանի հոգվածը Մաթևոսյանի «Օգոստոս» ժողովածուի մասին, որն այդպես էլ կոչվում էր՝ «Բեռնաձիեր»), ծանր, բայց անփոխարինելի գյուղական աշխատանքի մարդիկ։ Ընդ որում, Մաթևոսյանը փոքրագույն հակում անգամ հանդես չի բերում իդեալականացնելու այս մարդկանց և նրանց աշխատանքը։ Հաճախ շարացած, անարդարացի, նահապետական կյանքի բոլոր արատները կրող՝ այսպիսին են Մաթևոսյանի աշխատավորները։ Հիշենք միայն Աղունին, նրա և ամուսնու, նրա և սկեսրոջ հարաբերությունները։ Աղունը անցել է գյուղական մեծ ընտանիքի հոգսի բոլոր փորձությունների միջով՝ վիճ ու կոխվ սկեսրոջ հետ, ամուսնու անտարբերությունը, մեծ տան բոլոր հոգսերի ծանրությունը։ Այդ փորձությունների մեջ նա թողել է իր հոգու անդորրը, իր համեստ երազները, մի խոսքով, նրա կյանքը մի ոգևորիչ բան չէ։ Բայց ամենաէականը այն է, որ Աղունը «Երկրի ջիղն» է

իսկապես, ինչպես նրան ճիշտ բնորոշում էր այս վիպակի առաջին վերնագիրը, կյանքի տրուփյունը ասպահովող աշխատավորը: Եվ այդ երբեմն ծուլ ամուսինները, անընդհատ խոսող, հարսներին տանջահար անող սկեսուրները—նրանք բոլորը «երկրի ջիղերն» են, բոլորը անմիջականորեն կապված են հողի հետ, նրանց բոլորի էությունը մեկն է՝ աշխատել, ստեղծել, ստեղծածը պահպանել: Վայելքի տարրը գրեթե բոլորովին բացակայում է այս մարդկանց էությունից:

Բայց դրա փոխարեն նարինջ դամբիկի աշխարհին պատկանող մարդիկ՝ գետափի քարերին արևահարվող մարմնեղ քաղաքացուհին, որ զուտ արտաքին նկարագրով էլ շատ է հիշեցնում նարինջ դամբիկին, զանազան էքսկուրսանտներն ու մեքենաներով քեֆի եկող «լավ տղաները» միայն վայելել գիտին: Ավելի նշանակալից տեղ են գրավում այն հերոսները, որոնք պոկվել են բեռնաձիերի աշխարհից և տատանվում են վայելքների աշխարհի ու աշխատանքի աշխարհի միջև:

Եվ, այո՛, այս հակադրության երկու ծայրերը տեղադրվում են գյուղում և քաղաքում, ինչպես Շուկչինի, Ռասպուտինի և ուրիշների մոտ: Ամենից առաջ հենց քաղաքն է ներկայանում իբրև զուտ վայելքի աշխարհ ու մարմնացում. բայց մի բան շատ հետաքրքրական է՝ սովորաբար զրոյի ստեղծագործության կենտրոնում է ոչ թե ընդհանրապես քաղաքը, այլ գյուղից քաղաք դնացածները, գյուղից կտրված մարդիկ: Այդպես նարինջ դամբիկը գյուղից էր քաղաք տարվել կրկեսում քաղաքացիներին զվարճացնելու համար (և այս կեսում դարձյալ Մաթևոսյանը ընդհանրություններ ունի Շուկչինի և Ռասպուտինի հետ): Այսինքն՝ խոսքը ոչ թե ընդհանրապես քաղաքը քննադատելու, մերժելու մասին է, այլ քաղաքային կյանքի առանձին միտումների, որոնք ուղղված են գյուղական կյանքի բուն հիմքերի դեմ:

Մաթևոսյանի վիպակներից մեկում («Խումհար», վերամշակված տարբերակը՝ «Կենդանին և մեռյալը») հետաքրքրական իրավիճակ է պատկերված, Կյանքը՝ մեծ քաղաքում, քաղաքակրթության կենտրոնում: Հերևանցի ասենք, որ առաջին դեմքով պատմվող այս վիպակի հեղինակ-հերոսը ամենևին էլ այնքան միամիտ չէ, շատ լավ գիտի քաղաքը, քաղաքի մարդկանց հոգեբանությունը: Բայց նրա էությունը ասղում է այդ նույն բեռնների՝ գյուղի և քաղաքի միջև: Մի կողմում՝ սարերում կորած գյուղն է, մյուս կողմում՝ համաշխարհային կինոյի նորություններով ապրող, մարմնական վայելքների բույրով հագեցած դասընթացներն են: Գրողի հետաքրքրության կենտրոնը ոչ թե դասընթացների կյանքն է ինքնին, այլ մարդը քաղաքակրթության հաղար տեսակ

վայելքների և հրապույրների, սեռի և աշխոհի շոգու՝ մի կողմից, և մյուս կողմից՝ նահապետական պարզ գյուղի միջև, որտեղ աշխատում են, խնձոր են աճեցնում, «մոսկովներում» մրսող հարազատի համար գուլպա են գործում: Այսպիսի դեպքերում հնարավոր է խոսել գյուղի հովվիրգական առանձին երանգների մասին: Հեղինակ-հերոսը իր պատկերած միջավայրից այնքան հեռու է գտնվում, որ այդ միջավայրը երևում է նրան հովվիրգական գույնով:

Մոտավորապես նույնպիսի դիտողություն կարելի է անել նրա մանկական գործերի ժողովածուի («Մեր վաղը») առիթով. պատկերվող գյուղը իսկապես մանկական հիշողությունների աշխարհն է, իսկ հուշի հեռավորությունը անխուսափելիորեն հովվերգական, խաղաղ երանգներ է բերում:

Բայց այդ երանգները գործի էությունը չեն փոխում: Մաթևոսյանի աշխարհը մնում է ոչ հովվիրգական, ոչ էպիկական գյուղը: Արդեն այն, որ Մաթևոսյանի գլխավոր հերոսը ոչ թի աշխատող, գործող մարդն է, այլ տառապալից, ջղախին վերապրումների և մտքերի մարդը, ի սկզբանի ժխտում է էպիկական աշխարհի գոյության հնարավորությունը: Հրանտ Մաթևոսյանի աշխարհում ռեֆլեքսիան իր մեջ է առնում ամեն ինչ, իսկ ռեֆլեքսիան՝ այդ աստիճանի և խորության, անհաշտ է էպիկական միասնության հետ: Անհատի և կոլեկտիվի միասնությունը, անհատի և բնության միասնությունը, որ էպիկական աշխարհնկալման հիմքն են, ի սկզբանի արդեն չկան այս գործերում:

Բայց պատահական չէ, որ Մաթևոսյանի առնչությամբ խոսվում է էպիզմի մասին: Այն կրրոտությունը, որով գրողը բացահայտում է իր աշխարհի ոչ էպիկականությունը, խոսում է, ուսա քննադատ Լև Աննինսկու ճշգրիտ դիտողությամբ, էպիկականի նկատմամբ նրա կարոտի մասին: Սա շափաղանց կարևոր դիժ է Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա աշխարհի դրամատիզմը իր մեջ ունի այդ երկու բաղադրիչները՝ էպիկականի անգոյությունը և նրա նկատմամբ կարոտը: Գյուղը այն աշխարհն է, որտեղ եղել է, սկսեք է լինել էպիկական աշխարհադրացողությունը. նրա տարրերը զգացվում են այստեղ-այնտեղ: Բայց իբրև մի ամբողջություն՝ այդ աշխարհադրացողությունն արդեն չկա:

Էպիկական աշխարհի գլխավոր տարրերից մեկը բնությունն է, ոչ իբրև բնանկար (սա երկրորդական պահ է), այլ իբրև մարդու օրրան, նրա գոյության անհրաժեշտագույն բաղկացուցիչը: Մաթևոսյանի գործերում մենք տեսնում ենք ոչ թե այսպիսի բնություն, այլ հիշողությունը նրա մասին: Այն, ինչ պատկերում է Մաթևոսյանը, արդեն էպի-

Վեպան աշխարհի բնությունը չէ, այլ մարդու զրամատիկական ապրումներն ու խորհրդածությունների առարկան: Մարդն ապրում է բնության մասին հիշողությունների և բնությունից ինչ-որ անդիմադրելի ուժով կտրվելու իրականության միջև (այս հատկապես ուժեղ զգացվում է «Մեր վաղը» գրքում): Հետաքրքրական է այս առումով «Գոմեշ» վիպակը. դրողը ցանկանում է մտնել մի աշխարհ, որի նախասկզբնական խաղաղությունը, բնության օրենքների ղործունեությունը տնխաթար պետք է լինեն: Դրա համար նա դիմում է գոմեշի կեդպարին, պատկերելով նրա կյանքի այն պահը, երբ սերնդագործության հղոր բնաղբը իրեն է ենթարկում ամեն ինչ:

Ստացվում է մի յուրատեսակ ասք կենդանու մաքուր և աշխարհաստեղծ բնաղբների մասին: Բայց այդ ասքը «էն զլիխց» ստեղծվում է իբրև հակադրություն մի աշխարհի, որտեղ մեռնում են կամ ոտնահարվում են բնության օրենքները (և որը ցույց է տրվում առանձին գրվագներում՝ քեֆ անող, զվարճացող կամ զանազան բարձր խնդիրների մասին գեղեցիկ և անկենդան զատողություններ անող քաղաքացիների տեսքով): Այս հակադրությունը իր որոշիչ կնիքն է դնում ամբողջ գործի վրա: Իսկ որտեղ որ կա այդ հակադրությունը, այնտեղ էպիկական աշխարհի մասին խոսելն ավելորդ է:

«Մեր վաղը» ժողովածուի տարբեր էջերում հանդիպում ենք Թումանյանի բանաստեղծությունների սողերին: Մաթևոսյանը և նրա հերոսները շատ են սիրում Թումանյանին, նրա աշխարհը, նրանք կարոտում են այդ աշխարհին, որովհետև իրենց մեջ զգում են նրա կանչը: Բայց այն արդեն անցյալ է:

Եվ վերջապես՝ Մաթևոսյանի հերոսի մասին, ավելի ճիշտ՝ աշխարհի հետ նրա հարաբերության մասին: Այս հերոսի ամենաբնորոշ դիժը տարակուսանքն է, շփոթվածությունը այն արմատական փոփոխությունների դեմ հանդիման, որ կատարվում են ժամանակակից աշխարհում, հիմնիվեր շուտ տալով կեցության օրենքները: Թումանյանի հերոսը՝ «Հառաչանքի» ծերունին, իր երիտասարդ հյուրին բողբոմ է. «Հին աղաթներից ընկել ենք, զրկվել, նորն էլ չգիտենք, թի ինչ է եկել»: Բայց աշխարհի նկատմամբ Թումանյանի հերոսի դիրքի և Մաթևոսյանի հերոսի դիրքի մեջ հսկայական տարբերություն կա. Թումանյանի հերոսը շատ պինդ է կանգնած նահապետական կեցության հողի վրա, և դա նրան մի չղիտակցված ինքնավստահություն է հաղորդում: Մաթևոսյանի հերոսը զուրկ է այս ինքնավստահությունից, նրա նահապետական կեցության միայն բեկորներն են մնացել, որոնք չեն կարող ապահովել նրա դիրքի

ամբողջությունը: Փոփոխություններն այնքան արագ ու խորն են, որ նա չի կարողանում հարմարվել դրանց, իր որոշակի տեղը գտնել դրանց համակարգում: Այս տեսակետից չափազանց բնորոշ է, որ, ինչպես արդեն նկատել ենք, Մաթևոսյանի հերոսին մենք իր սովորական, առօրյա գործունեության մեջ, աշխատանքի մեջ, ըստ էության, չենք տեսնում, չնայած այն հանդամանքին, որ աշխատանքի խնդիրը գրողի ստեղծագործության ամենակարևոր խնդիրներից մեկն է: Մաթևոսյանի արձակում հանգիստ, էպիկական խոսք չկա: Այս ձևը արձակագրի հերոսի և աշխարհի հարաբերության պատկերման լավագույն ձևն է: Մաթևոսյանի հերոսը մաքառող հերոսն է, աշխարհում կատարվող փոփոխություններն կողմից հանկարծակիի բերված հերոսը:

3

Մուշեղ Գալշոյանը ստեղծում է մի ուրիշ աշխարհ՝ նահապետական, սրբազործված օրհնքներին հավատարիմ՝ սասունցի լեռնականների աշխարհը: Սրանք ամբողջական, քաղաքակրթության կողմից չխաթարված մարդկային տիպեր են, որոնք մի ներքին զորեղ բնազդով դիմադրում են բոլոր ավերիչ փոփոխություններին:

Դեռ Գալշոյանի առաջին վիպակի հերոսը՝ Զորի Միրոն, խոսվում է իր հայրենակիցներից և մարդկանցից բնդհանրապես այն բանի համար, որ թեկուզև ամենածանր պայմաններում, նրանք չեն կարողանում պահպանել իրենց հպարտությունը, լեռնականների խստապահանջ, բայց ազնիվ օրհնքները: Ընդ որում, այս կերպարը իր մեջ ունեւր այն ամենը, ինչ հատուկ է գյուղական արձակի հերոսներին՝ բնդհանրապես: Հերոսի հիշողությունները իր մանկության, այդ էպիկական աշխարհի մասին լուսավորված են աշխարհի և բնության հետ հաշտ Հարուժ պապի կերպարով: Ապրիլյան ողբերգության թեման սերտորեն միաձուլվում է մարդկային կերպարի ամբողջության, սլատվի և արժանապատվության թեմային, որը գյուղական արձակի գլխավոր թեմայի մի ուրիշ արտահայտությունն է: Եվ, բնականաբար, մեջտեղ է գալիս քաղաքակրթության խնդիրը: Միրոն, մեծ որդու զոհվելուց հետո, նորից տղա է ունենում, այս տղան գնում է քաղաք սովորելու և մնում այնտեղ: Միրոն մնում է ինքն իրեն, իսկ քաղաքային փայլուն կյանքին սովորած տղան՝ ինքն իրեն: Միրոյի սկզբունքները և նրա տղայի աշխարհի սկզբունքները անհամատեղելի են: Դրա համար Միրոն շարունակում է աշխարհից խռոված ապրել: Միրոն լեռնականի, էպոսի հերոսների շառավիղի իր հա-

մատուցյամբ պահպանում է մարդու և աշխարհի մասին իր պատկերացումները աշխարհից խոռվելու գնով:

Հետո Մուշեղ Գալշոյանը ստեղծեց կերպարների մի ամբողջ շարք («Մարութա սարի ամպերը» պատմվածաշարը), որոնք բոլորը այս կամ այն ձևով իրենց մեջ խտացնում էին նույն լեռնական պարզությունը և խորությունը, մարդու ամբողջականության չխախտված ուժն ու մոնումենտալությունը: Եվ եթե այս հերոսները խոռված էլ չեն աշխարհից, ապա նրանք հատակորեն առանձնանում են այդ աշխարհից, իբրև մի այլ աշխարհի ներկայացուցիչներ, բեկորներ: Եթե Մաթևոսյանի հերոսը, կամա թե ակամա, ներքաշված է նույն արմատական փոփոխությունների ոլորտը, որոնք ձևավորում են նրա ամբողջ էությունը, ապա Գալշոյանի հերոսները ընդգծվածորեն դիմադրում են այդ նույն փոփոխություններին: Նրանց էությունը միայն ավելի է սրվում այդ փոփոխությունների հանդեպ՝ զրանց ավելի ուժգին հակադրվելու համար: Գալշոյանի և՛ ուժը, և՛ թուլությունը կերպարների այս տիպի մեջ է:

Ահա Սասնա պատվի կողեքսով դաստիարակված մարդը մի հավաքույթի ժամանակ չգիտես ինչպես խմում է իր պետի կենացը, որին բուլորովին չի հարգում: Նա գիտի, որ պետը կաշառակիր է, մեծերի առաջ ստորաքարշ, մի խոսքով՝ այնպիսի արատներ ունի, որ նրան «երկրորդական կարգի» մարդ են դարձնում սասունցու աչքին: Բայց սխալը կատարված է, կենաց խոսքը՝ ասված: Գալշոյանի հերոսը չի կարող իրեն այս բանը ներել. գիշերվա կեսին վեր է կենում, գնում պետի տունը, նրան դուրս կանչում, իր կենացը «նա առնում»: Հնարավոր է, որ այս պատմվածքում որոշ արհեստականություն կա: Բայց հենց այստեղ Գալշոյանի հերոսի տիպը ավելի պարզ է դառնում: «Քաղաքակրթված» մարդը գիշերվա կեսին չէր գնա պետին անհանդստացնելու ինչ-որ կենացի պատճառով: Բայց սասունցու համար վատ մարդու կենացը խմելը մեծագույն անպատվություններից մեկն է և նա չի կարող ապրել, եթե այդ բիծը իր վրայից չջնջվի:

Մի այլ պատմվածքում մենք տեսնում ենք սասունցի ծերունուն, նախկին հովվին, որը դարունը բացվելուն պես գնում է հանդ, ամբողջ օրը անցկացնում այնտեղ, հրեկոյան տուն վերադառնում: Նա իր հուշերի, իր կորցրած աշխարհի, իր կորցրած հոտի հետ է: Հայրենակարոտությունը լրացվում է նրա համար սրբացած բարոյական պատկերացումներին սպառնացող փոփոխությունների նկատմամբ պասսիվ դիմադրության հոգեբանությամբ: Իր այդ մենակության մեջ (որ շատ է հիշեցնում Ջորի Միրոյի մենակությունը) ծերունին ողբերգական է ու մոնումենտալ

և ոչ մի բան նրան չի կարող սասանել: Նրա ասլելու իմաստը կորցրած մեծ ու մաքուր աշխարհի հուշերն են: Այս աշխարհի մանր բարիքները նրա համար ոչ մի արժեք չունեն:

«Մարութա սարի ամպերը» շարքում հստակորեն դիտվում է հուշի մոմենտը: Այս «ծուռ» ծերունիներին պատկերելու համար գրողը պետք է դիմեր իր մանկական հուշերին, որովհետև այդ ծերունիները անցյալին են պատկանում, նրանց սերունդը արագորեն անհետանում է: Գալչոյանը վերականգնացնում է այս միամիտ, գեղեցիկ և ուժեղ մարդկանց:

Ահասասարակ արժի ուշադրություն դարձնել հուշի տարածվածությանը մեծ աշտօրվա գրականության մեջ: Դա ոչ թե փախուստ է այսօրվանից, այլ հենց ժամանակի խնդիրների արձագանքը: Թվում էր, թե Վախթանգ Անանյանը արդեն սպառել է իր հուշերը իր սքանչելի վիպակներում ու պատմվածքներում: Բայց ահա հրապարակ է գալիս «Հին լրանի փոքրիկ բնակիչը»՝ նահապետական կյանքի ու ընտանեկան հարաբերությունների ջերմությամբ, հյուսիս պատկերներով, և նրա հուշերը նոր արժեք ու հնչողություն են ստանում:

Ահա այսպիսի գյուղը, որ ժամանակակից քաղաքակրթ հասարակության կյանքում որոշակիորեն մղվում է երկրորդ պլան, գրականության մեջ դրավից առաջնակարգ դիրքեր՝ շփոթության մեջ գցելով շատերին: Բայց դա օրինաչափ, ժամանակի խնդիրներով սլայմանավորված երևույթ էր:

* * *

Վերջին ժամանակներու «գյուղական արձակում» որոշակի բեկում է նկատվում: «Հեռացող» գյուղին սկսում է փոխարինել նոր, ժամանակակից գյուղը, որը, շատ բան ժառանգելով հին գյուղից, այնուամենայնիվ, նրանից սկզբունքորեն տարբեր միջավայր է: «Հրաժեշտի» պրոբլեմատիկան այստեղ մղվում է երկրորդ պլան: Ուշադրության կենտրոնում է նոր պայմաններում ապրող և գործող գյուղացին, որն իրեն հարազատ է զգում ժամանակակից քաղաքակրթությանը, տեխնիկային: Բեկումը հայ արձակում արտահայտվեց Մ. Գալչոյանի «Բովուուն» վեպում: Այստեղ պատկերված է անսպասելի ստեղծված նոր սովխոզի կյանքը: Գալչոյանի վեպի օրինակով կարելի է հստակորեն նշել այն տեղաշարժը, որ կատարվում է «գյուղական արձակում»: Բավական է այս վեպը համեմատել «գյուղական արձակի» մի շարք կարևոր կողմերը խորհրդանշող՝ Վ. Ռասպուտինի «Հրաժեշտ Մատյորային» վեպի հետ: Ռասպուտինի պատկերած փոքրիկ գյուղը՝ Մատյորան, շուտով ջրի տակ է մնալու:

Արձակազրի ամբողջ ուշադրությունը ուղղված է այն բարոյական խնդիրներին, որոնք ծագում են այդ փոքրիկ գյուղի ճակատագրի կապակցությամբ: «Բովտունում» էլ հին գյուղը մնում է ջրի տակ, նորակառույց ամբարտակի հատակում: Բայց այստեղ Գալշոյանը հետադուռում է արդեն նոր սովխոզի և նրա բանավանի խնդիրները: «Հրաժեշտի» հետ կապված հարցերը այստեղ արդեն լրացուցիչ մանրամասներ են: Ճիշտ է, որ դասական «գյուղական արձակի» թեմաները այստեղ էլ չեն կորցնում իրենց հնչեղությունը: Մասնավորապես, հողագործի աշխատանքի թեման, որ, ինչպես տեսանք, Մաթևոսյանի ստեղծագործության կենտրոնական խնդիրներից է, Գալշոյանի վեպում էլ մեծ նշանակություն ունի: «Բովտունը» ըստ էության նվիրված է հայ գյուղացու գերագույն հոգսին՝ անապատից, քարերից հող ստեղծել, անպատու հողերում ալդիներ հիմնել: Առհասարակ, բարոյական լարված որոնումները հատուկ են այս վեպին, և այս գիծը նույնպես նրան հարադատացնում է «հին» «գյուղական արձակին»: Ամենաէական տարբերությունն այն է, որ բարոյական արժեքները բացահայտվում են ոչ թե հրաժեշտի իրավիճակում, ոչ թե անցյալի իմաստավորմամբ, այլ ներկայի, աշխատավորական կոլեկտիվի լարված առօրյայում:

Բայց Գալշոյանի վեպը չունի «հին գյուղագրական արձակի» ուժն ու բնականությունը: Վերջին հաշվով, նոր բանավանի պատկերն այստեղ մտահայեցողական, արհեստական է:

Տարված անապատի դեմ պայքարելու գաղափարով, գրողը ըստ էության հեշտ ու թևեղ տաղավորում է իր հերոսներին նոր գյուղ, չբացահայտելով վիճակի ամբողջ դրամատիզմը: Նրա կերպարները չունեն այն լիարյունությունը, որն հատուկ է գյուղական արձակի հերոսներին: Նույն պատճառով անսպասելի նվաճելու թեման չի բացահայտվում կենսական իր ողջ բարդության մեջ: Ահա թե ինչու իր գեղարվեստական արժեքով ու հնչեղությամբ Գալշոյանի վեպը զիջում է իր իսկ Գալշոյանի նախորդ գործերին:

Եվ, այնուամենայնիվ, գյուղական թեմայի նոր շրջադարձի անհրաժեշտությունն արդեն կասկած չի հարուցում: Անհրաժեշտ է ավելի լայնորեն ընդգրկել այսօրվա իրականությունը, գյուղական առօրյան ցույց տալ ժամանակակից աշխարհի ավելի լայն կոնտեքստում: Բայց ակնհայտ է, որ գյուղի մասին ամեն մի նոր ստեղծագործություն գնահատվելու է հին գյուղական արձակի ֆոնի վրա, վերջինիս խորին անկեղծությամբ և հայացքի ամբողջականությամբ հանդերձ: Գյուղական թեմայի (և առհասարակ ժամանակակից արձակի) զարգացման համար անհրաժեշտ է խորապես ըմբռնել «հին գյուղական արձակի» փորձն ու դասերը:

Միլվա Բողոսյան

ՈՂԵՐԳԱՆԵՐԳԻԾԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

Հայ արձակագրությունը, ի դեմս վիպասանության, որի ակունքների մոտ երևում է Ն. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, մեր դարի 20-ական լիվականների սկզբին ձևոր բերեց նոր որակ և որոշակիորեն սահմանագծեց իր զարգացման հետագա ուղիները:

Կատարվեց զրական հնդաշրջմանը համազոր թռիչք, որը չբացառեց նաև ժանրի զարգացման «խաղաղ» ընթացքը:

Այստեղ խոսքը գնալու է որակական այն նորի մասին, որը, ընդունելով յուրօրինակ ձևեր, գոյատևում է ժամանակակից արձակում:

Մովետական առաջին վիպական կտավը՝ «Երկիր նախին», ստեղծվեց դեպքերի տաք հետքերով: Պատահական չէր, որ նրա հեղինակը բանաստեղծ էր՝ էսթետիկ իրականության հովն ու բովը անմիջականորեն ընկալող և իրադարձություններին անմիջականորեն արձագանքող խառնվածք:

Պատահական չէր, որ այդ բանաստեղծը Եղիշե Չարենցն էր:

Դա և՛ բախտի «խաղ» էր (Չարենցը ծնվեց պատմական փուլումների դարաշրջանում), և՛ անձնական սխրանք:

Մինչ իր չափածոյի մեջ Չարենցը կերտում էր ռոմանտիկ շնչով ողողված կյանքի պատկերը, արձակում նա հանդես եկավ իբրև ռեալիստ՝ «կյանքին մոտենալու» իր միտումը հասցնելով վավերագրության աստիճանի:

Թեմայի առումով ևս Չարենցը նոր ուղիներ էր գծում: Նա ներխուժեց աղբյուրի և սոցիալական ազատագրման այն ոլորտները, որոնք մինչև այդ հայ ռոմանտիզմի «սեփականությունն» էին: Ներխուժեց՝ հակադրվելով այն ստեղծին, ինչ ստեղծվել էր գրականության նախորդ

շրջաններում: Փոխվել էին ժամանակները, փոխվել էին գրականությանը ներկայացվող պահանջները: Տասնամյակների շարունակ պետականությունից դուրի հայերի համար գրական երկերը եղել են քաղաքական կյանքի կարևոր խնդիրների հարց ու պատասխանի ասպարեզ: Այդպիսին էր խաչատուր Աբովյանի «Վերքը»՝ քաղաքական, հասարակական-սոցիալական, էթիկական հարուստ հարցադրումներով: Այդպիսին էին Միրենցի, Րաֆիու պատմավեպերը:

Եվ մինչ Աղգային Գոչի ամենահարցով մտահոգված, ազատագրման ուղիներ որոնող նոր գրականությունը պատասխանում էր որքան բաղձալի, նույնքան անիրական «ի՞նչ անել» հարցին, Չարենցը գիմեց «ի՞նչ չանելու» խնդրին: Չարենցը վերանայեց աղգային ռոմանտիզմը, հանուն երկրի վերածնության զոհասեղանին դրեց բազում աղգային հարադատ արժեքներ և վիթխարի թափով արտահայտեց իր հերքման պաթոսը:

Մեկից ծաղրի ու սիրո առեղծվածային միասնության մատյանը, երգիծական ողբերգությունը՝ «Երկիր Նաիրին»:

Չարենցի, մասամբ Ակսել Բակունցի, ապա նաև Գուրգին Մահարու ստեղծագործությամբ երգիծական ողբերգությունը դարձավ գրական երևույթ և ի հայտ բերեց արձակի ինչ-ինչ օրինաչափությունների հերքում ու նոր օրինաչափությունների հիմնավորում:

Ողբերգությունն ու երգիծանքը առկա են վեպերի խաղաղ ու ալեկոծ էջերում: Այն շիկանում է շերտ առ շերտ կուտակվող հասարակական-քաղաքական կյանքի և մարդկային գործունեության դրսևորումներում, որոնցից յուրաքանչյուրը՝ երգիծական թե ողբերգական, պայմանավորվում են մեկը մյուսով, քանի որ և՛ մեկի, և՛ մյուսի աղբյուրը ժողովրդի կործանման իրողությունն է: Նկարագրվող ժամանակաշրջանն էր ծնում ողբերգական և ծաղրի համաձուլվածքը: Եվ եթե ողբերգության շարժառիթը սրի քաշված հայրենիքն էր, ծաղրինը՝ «նաիրցիներին» վարքն ու բարքն էր, նրանց պառակտվածությունը՝ ժողովրդի պատմության ճակատագրական պահին:

Հայաստանի վերապրած հարվածը ծանր էր, հետևանքը՝ դաժան: Շատ գրողներ ծնկի եկան: Այլ. Ահարոնյանը ողբաց և լացեց, Չարենցը ըմբոստացավ, մեղադրեց, ծաղրեց: Սակայն ո՞վ կարող է ասել, թե լաց ու շիվանն ավելի է հայրենասիրություն, քան կծու ծաղրը: Ահարոնյանը չհավատաց հայրենիքի սոցիալիստական վերածննդին, Չարենցը հավատաց... և հերոսականին հակառակ վեր հանեց ապահերոսականացված «նաիրցիներին»:

Կյանքի մանրակրկիտ ուսումնասիրողի ճանապարհը պետք է հանդեր վաւերագրութեան: Այդպէս էլ եղաւ:

Ակներեւ է Չարենցի «Երկիր Նաիրի», Բակունցի «Կյորես», Մահարու «Այրվող աշգեստաններ» կտաւների վաւերագրական հիմքը:

«Քաղաքը և բնակիչները»՝ «Երկիր Նաիրի» վեպի վաւերագրական հիմքը շարունակվեց «Կյորեսում», տեղ դտաւ «Այրվող աշգեստանների» համայնապատկերում:

Վաւերագրական ոճին դիմելը ինքնանպատակ չէր, այլ ենթարկված էր հեղինակների գաղափարական-գեղագիտական նպատակներին, կյանքի օբյեկտիւ պատկերը դեղաւիճոտորեն բացահայտելու խնդրին: Եւ որովհետեւ այդ ոճին դիմելը ինքնանպատակ չէր, ապա նրանց դրբերը ընթացք առան գեղարվեստի օրենքներով: Այստեղ էլ բաժանվեցին նրանց ճանապարհները, անգամ ընդհանրութեանները երեք հեղինակների մոտ դրսևորվեցին յուրովի, տիպականացման տարբեր եղանակներով: Եղիշե Չարենցն ընթացաւ հերոսականի պարողիայի ճանապարհով: Նա վերարտադրեց քաղաքի «հրաշալիքները», հինգհարկանի «քարի ակնածանքը», ուր կենտրոնացւած էին «աւնեաւազեցիկ իմանալութեանները», Կարս քաղաքի հոգևոր, քաղաքական ու կուսակցական «կենտրոնները», պատմական կառույցներն ու վայրերը՝ քաղաքի բնակչութեան վրա հոգևոր ազդեցութեան տեսանկյունից: Այս իսկ պատճառով շեշտը դրեց ոչ թէ «իրերի» արտաքին տեսքի, այլ այն իմաստի վրա, որը վերագրվում էր այդ իրերին՝ շատ անգամ հակառակ իրերի ունաւ նշանակութեան: Եւ որովհետեւ տիրող հոգեբանութեանը «ուղեղային մոնոմոն» էր, պատկերը երևաց ծուռ հայե ինքերում:

Չարենցը ծաղրեց. «Եւ ճիշտ որ, ինչո՞ւ համար կատարյալ հրաշալիքներ չեն կարող համարվել—թեկուզ հենց Բերդը, կամ, ասենք,—Վարդանի կամուրջը, կամ վերջապես—Առաքելոց եկեղեցին... Իսկ ձորի Սլլան Բա՞րը, Ճգնաւորի մատո՞ւրը,— ո՞րը թվեմ: — Բոլորն էլ հրաշք են, վարմանալի վարմանք, անկարելի հնարք»:

Ահա «հրաշալիքներից» մեկը՝ Բերդը. «Խիստ է, խոժոռ, որպես արեւելյան քարի մի բռնակալ... Ժայռն իր գահի, աթոռի վրայից նայում է քաղաքին: Քարն մի վիթխարի արեղ լինի կարծես՝ ծանր՝ ընկել է վերից ու կախւած մնացել է բոլորի վրա. նստել է ծանր ու հաստատ: — Ընկել է նախ մի հսկայական քարն արեղ կարծես—և հետո, մեկը մյուսի հետից տեղացել են վար ուրիշի մեծ ու փոքր,

ծանր ու թեթև, դանադարնաձև սնդուկներ՝ մեկը մեկի վրա, կողք-կողքի...»:

«Կարեւորը», սակայն այս օբյեկտիվ պատկերի սուբյեկտիվ բնկալումն է: Բերդին կարսեցիները վերագրում են աշնայիսի դեր, որը նախ վիճակի չէ կատարել: Այստեղից էլ ծաղրը. «...Հրաշք է, չես հասկանում, զարմանում ես միայն: Ասում են, որ այդ բերդը շինելիս նախքան վաթսի տնեքը ձվի սպիտակուց են գործածել շաղախի փոփարեն—ահա, թե ինչու է այդ բերդը անխորտակելի: Անառիկ է այդ բերդը—ամենքն այն գիտեն,—և դավաճանությունն է, նենգ, սառտ, նախրյան դավաճանությունն է այդ բերդը հաճնեղ եկվոր սրկաների: Հիմարները միայն կարող են չղարմանալ այդ բերդի վրա—և այդպիսի հիմարներից է, թող թույլ տրվի ասեմ, պ. Մարութեն: Եվ թող ասի խնդրեմ պ. Դրաստամատյանը, այդ մեծամիտ «եվրոպացին»։ Ինչո՞վ պիտի պաշտպանվեր հնամյա այդ քաղաքն առաջին իսկ թշնամուց, եթե Բերդը չլիներ: Այնտեղից, այո—բերդի անխորտակելի պատերի վրայից պիտի ուժեք տեղան, եթե պատերազմ լինի: Այնտեղից—բերդի ժայռակերտ պատնեշների վրայից—իջնի պիտի մի օր, որպես երկաթի մի բուռնցք, պիտի, անսլարտ կոտորվե նախրյան ցեղը—որպես երկաթի մի բուռնցք իջնի պիտի մի օր թշնամու գլխին: —Ահա թե ինչ է այդ բերդը—Իհարկե, հասկացողի համար»: Դժվար չէ նկատել, թե ինչպես է քայլ առ քայլ Չարենցը ստղծում Բերդի անելությունների կերպարը և ծաղրում այն՝ հեղինակային խոսքի կամ կողմնակի կարծիքների միջոցով: Վեպի վերջին էջերում բացատրվում է այդ ծաղրի ծագումնաբանությունը. «Թշնամին, ինչպես երեւում էր, արդեն մոտեցել էր բերդին: Ձենիլենու վրա կանգնած Տելեֆոն Սեֆոն, Քուռ Արուժը և Մեռելի Ենոքը, ինչպես և այդ վերջին գնացում գտնվող բոլոր նախրցիները, սարսափահար հայացքները հառած՝ նայում էին բերդին: Եվ այս միտքը, որ արտահայտեց, բերդին նայելով, Քուռ Արուժը՝ զնացքում գտնվող բոլոր նախրցիների միտքն էր. «յա, մերո՞նք ընչի չեն կրակե...»—ասաց Քուռ Արուժը, զայրացած ու զարմացած»:

Կարծեցյալի և իրականի հակասության երդիծական բացահայտման հիմունքով են ներկայացվում նաև Կարսի պատմական հնությունները, գործող կաղմակերպություններ՝ «Ընկերությունը» ու էլի շատ ուրիշ «Կենտրոններ», որոնք այլևս ոչ շենք են, ոչ նյութական արժեք, այլ միայն գաղափարաբանություն:

Միանգամայն այլ են Ա. Բակունցի խնդիրները, Կապիտալիստա-

կան վարդապետան ոլորտները ներքաշված Գորիսը քանդում էր աշխատավորական Կյորեսի հիմքերը, կտրում ժողովրդական կյանքի առողջ երակները:

Բախտեցը սահմանադատեց և ծաղրեց առևտրական Գորիսը՝ իր վարչական, ռազմական, տնտեսական «կենտրոններով», որոնք, վերջին հաշվով, կյորեսցիներին՝ «հողագործների, բրուտների, ներկարարների, դաբրիների և տավարածների», տնտեսական քայքայման ու բարոյական վերասերման պատճառը դարձան:

Քաղաքի արտաքին տեսքը, տներն ու փողոցները ենթարկվել են ունեւորության ստանդարտին, որը, իր հրիթին, տիրող քաղաքական-իրավիճակի ծնունդն էր. «Ամբողջ քաղաքը նման էր զինավորական ճամբարի, իսկ տները՝ միանման կամերներին, երկու-երեք կամ չորս պատուհաններով, որոնք պատած էին երկաթե խիտ վանդակով, ինչպես բանտի պատուհանները»:

Բախտեցը օգտվում է նաև Չարենցի գեղարվեստական հնարաններին: Օրինակ՝ «Գորիսն ուներ մի թագավորական ուսումնարան՝ ուսաց շկոլ և մի հացոց դպրոց: Ուներ մի բանտ, մի ուսաց ժամ, մի հացոց եկեղեցի, մի բլիթարդանոց, որի պատուհանները փակ էին, որովհետև անախրական կատուները սիրում էին օթեանել այդ ապահով ներքնահարկում,—մի հյուրանոց երեք սենյակից, մի բաղնիս, որի դուռը ժանգոտել էր իբր ներսի գոլորշուց, բայց դուռն առաջի խոտերը վկայում էին, որ այլ էր պատճառը, գուցե ճշմարիտ էին նրանք, որոնք իբր թե բաղնիսի ավազանների մեջ տեսել էին կանաչ գորտեր: Կար մի կանգիտեր, որ սրճատան հետևի մասը դարձրել էր գինետուն, որովհետև Գորիսի բնակիչները սուրճը համարում էին տիկին Օլիկկայի խմիչի, իսկ տիկին Օլիկկան միայն կիրակի օրերն էր սուրճ խմում: Քաղաքն ուներ լիմոնադի մի գործարան, որ հիմնել էին Շոր աղբյուրի կողքին...»: Շեշտված «մի»-երը շարենցյան «հրաշալիքներն» են, որոնք, ըստ էության, հրաշալիքներ չեն ու նրանց «կոչման» ու «գործունեության» մեջ կա խոր հակասություն:

Եթե Չարենցի Կարս քաղաքը նկարագրված է հրգիծական տիպականացման հղանակով, ապա Կյորեսի կյանքը Բախտեցը ներկայացնում է դրամատիկ հնչերանգներով. «Ինչքան էլ ձորի գետը քանդեր բուն Կյորեսի կողմը և Գորիսը բարձրագիր լինելով զերծ մնար,—այնուամենայնիվ գետը շէր քանդում կյորեսցիներին, այլ «պալտոնավոր օտարականները», որոնք հետզհետե դուրս էին մղում Շենը իր հին հողերից ու ջրովի խոտհարքներից, փակում էին ճանապարհները և

այլևս ոչ Ղաթրինի Աղալու կար, ոչ Պարան-Պարան Ավանես, որ դիմադրեր նրանց, այլ մնացել էր մի խեղճ Գյուրջի Օբի՝ շորերը գոգզված, աղքատ, արքա՝ օրավարձ մշակների, ջրկիրների, այրիների և որբերի, որոնք դեռ մնում էին Կյուրեսի միջնաբերդում, իբրև պաշարված դորք, որ սպառել է հացը և վեջին կաթիլ ջուրը և դեռևս մի քանի ղինվորներ շարունակում են կրակել, իրենց աղաղակներով խլացնելով բերդի մեջ մեռնողների կանչերը»:

Չարենցի և Բակունցի ավանդները շարունակվեցին Գ. Մահարու ստեղծագործության մեջ, առավելապես «Այրվող այգեստանները» վիպասքում:

Մահարին մեծ հմտությամբ օգտվեց չարենցյան երգիծական ու բակունցյան դրամատիկ արձակի հնչերանդներից և բնավ չկրկնելով, ստեղծեց մահարիական սեփական ոճը:

Վերստեղծելով Վան քաղաքի արտաքին կերպարը, Մահարին վերականգնում էր մի կոբած և մոռացված երազ. «Ծովից ոչ հեռու փովել է կապույտ ծովը, քաղաքի զովասուն փողոցները, ջրված և ավելված որպես հեքիաթ, որպես գեղեցկություն»:

Այգիներ, այգիներ ու այգեստաններ, ու ծովը կապույտ, նորից ներկված կապույտով, ցնորքի պես, անհասկնալիության պես, շլինելու շափ կապույտ ծովը, քաղաքի զովասուն փողոցները, ջրված ավելված հող, ջուր ու թարմություն բուրող փողոցները...

Տները, մեծ, փոքր, ելրուպական, ասիական, բազմաոճ ու քմահաճ, թաքնված են ծառերի ու ծառաստանների, այգիների ու այգեստանների մեջ: Քաղաքը հեռվից նման է մի երկարաձիգ անտառի ու մոտեցիր, մոտեցիր, նույն անտառն է, իսկ իրը ներս մտնես նրա կանաչ դարբասներից, տեսնես իրար խաչաձևող փողոցներն ու տները, քեզ հեքիաթ կթվա նրանց գոյությունը...

Թափանցիկ ու մոտ՝ կնայի լլառը Վարապա, և քաղաքն իզերող տաշված ու անտաշ քարաժայռերը, խորհրդավոր, սփինքսային բեռնադրերով ու անհասկանալի, նշաններով զարդարված»:

Այնուհետև Մահարին ճշտությամբ վերարտադրեց քաղաքի արտաքին տեսքը՝ իր Քաղաքամիջով, Նորաշենով, շուկայով, առևտրական ու արհեստավորական խանութ-գործատեղերով, Այգեստանի այգիներում թաղված անվանի ու անանուն տներով, շորոններով նրանց «թաքնված» իմաստը, ինչպես դա անում էին Չարենցն ու Բակունցը. «Քաղաքը, որի մասին սպասում ենք, բան-գործ թողած՝ ուներ իր կենտրոնները: Այսպես՝ կար Արաքսի հրապարակը կամ, ինչպես տեղացիներն էին ան-

վանում, Արարուց մեկդանը, որը, հրապարակն, ուղում են ասել, շրջափակված էր կրպակներով և խանութներով: Առևտրական և արհեստավորական բուն կենտրոնը, ինչպես ասել ենք, գտնվում էր քաղաքի երկրորդ մասում, որը կոչվում էր Քաղաքամեջ կամ Բերդաքաղաք: Դա չէր խանգարի սակայն, որ Այդեստանն ունենար իր առևտրական-արհեստավորական ենթակենտրոնները: Այստեղ էր Արարուց եկեղեցին, նրա ծխական դպրոցը, ձիթահանը, եկեղեցու շրջափակից ներս՝ նրա գերեզմանոցը...»:

Մահարին նույնպես դիմեց քաղաքի «համադգային» կենտրոններին՝ կոշման և կատարած դերի անհամատեղելիության գեղարվեստական սրման հնարանքին: Սակայն եթե Չարենցի և Բախունցի երկերում նրեույթը ստացավ երգիծական լուծում, Մահարու վեպսքի մեջ ստացավ դրամատիկ հնչեղություն: Այս միտումը ավելի քան ցայտուն դրսևորվեց Վանի բերդի նկարագրության մեջ. «Հսկում է Բերդը քաղաքի վրա,—գրում է Մահարին,—համբ է ու լուռ ու շի արձագանքում ոչ մի ձայնի, ու քաղաքից ելնող՝ ձայները կարծես մեռնում են նրա մռայլ, խալդաական դարավոր ոլորտներում: Ու թվում է, որ նա օրդանական ոչ մի կապ չունի ապրող, լացող ու ծիծաղող քաղաքի հետ, ուրիշ աշխարհ է նա, մի հանելուկային, դարդանդելի քարե երեույթ, որի վրա բարձրացող մարդը քար կդառնա, քարե արձան, իսկ նրա վրայով թռչող արծիվը ահավոր կոխնով կրնկնի պարիսպների քարե ժանիքներին, խնքն էլ մի քար...»:

Չարենցը Կարսի բերդը համեմատեց մի մեծ սնդուկի, ապա ավելի փոքր սնդուկների կույտի հետ, «հիացավ» նրա կորովով և ծաղրեց: Մահարին ստեղծեց բերդի մռայլ պատկեր: Սակայն երկու դեպքում էլ նպատակը նույնն էր: Կարսի բերդը վճռական պահին «չկրակեց», իսկ Վանի բերդը՝ ժողովրդի ջանքերով իր պաշտպանության համար կառուցված վիթխարի ամրոցը դարձավ թշնամու պատվարը, այստեղից թռան քաղաքը կրակի մատնող թուրքական արկերը:

Չարենցի երգիծելու հնարներից մեկը նկարագրվող վայրերի մասին ուրիշների կարծիքների վկայակոչումն է՝ անկախ նրանից դրական են, թե բացասական, համընկնում են «պաշտոնական», թե հեղինակային կարծիքներին: Վերջնական՝ երգիծական պատկերը ստեղծվում է այդ կարծիքները մատուցելու լեզվաոճային ձևերով: Օրինակ. «Նույնիսկ երեսուները գիտեն, որ «Ընկերությունը» կենտրոն է, մի ավելի ամենակարող և ահեղի կենտրոն, որ սուլթաններ, շահեր և կայսրեր պիտտապալի—այդ անգո, ավելի լավ է ասել՝ մաթեմատիկական այդ «Կենտ-

րոնը»... Ասում ենք «մաթեմատիկական», որովհետեւ ընկ. Վառդգյանի ասելով՝ ի նկատի ունենալով չափ միանգամայն անհրաժեշտ հանգամանքը, որ հինգհարկանի «կենտրոնը» կառուցված է վախի, բռնության, արյան ու թյուրիմացության վրա,— «Ընկերության» կենտրոնը քարե, գրանիտե՝ կառուցված գիտական սոցիալիզմի անհողորդ հիմունքների վրա:— Ուրեմն երկու անգամ երկու հավասար է չորսի տես պարզ տեսք է լինի, որ ոչինչ է հինգհարկանի կենտրոնը, իսկ «Ընկերությունը» — փաստ, անողոր ճշմարտություն— մերկ ճշմարտություն: Այսպես է տրամաբանում ընկ. Վառդգյանը,— և նա իրավունք ունի. հարցերը ամեն մի երեխայի, այո, նույնիսկ երեխայի, և նա անվերայ կերպով տեղն անգամ ցույց կտա այդ «Գերկենտրոնի տեղը»:

Մահարին վերաբերմունք ստեղծող «միջամտությունների» իրավունքը թողնում է իրեն, կարծես գրողը ոչ թե մեկ, այլ երկու անձ է՝ մեկը տեսնում է մեղալի մեկ երեսը, մյուսը՝ երկրորդը, մեկը նկարագրողն է, մյուսը՝ գնահատողը:

Օրինակ. «Հնչակյան կուսակցությունը փոքր էր, սակավաթիվ, սակավանդամ, եղածներն էլ՝ մեկ-մեկ շեֆեր»: Կամ՝ «Վանի մյուս մշակութային կենտրոնը «Ազատության լույս» գրադարանն է, որը, ըստ էության, ոչ թե գրադարան էր, այլ շտաբ, մի տեսակ՝ եթե ոչ ղինվորական, զոհն քաղաքացիական շտաբ: Այստեղ նստած էին պաշտոնյաներ, որոնք շրջաններից եկողներին մասնագիտացնում էին ազատության լույս ձեռք բերելու գործում: Այս ուղղությամբ ստեղծվել էին չափազանց ձեռնհրեց և հմուտ՝ աջակց կոչված, կադրեր, թեև առայժմ ոչ մի կետից ամենասուր աչքով, անգամ ակնոցով, անգամ Իշխանի հեռադիտակով չէր կարելի նկատել ազատության լույսի նշույլները: Երեքհարկանի էր այս նշանավոր տունը, ուներ բազում սենյակներ, և չէր կարելի գտնել մի փակ կամ չգործող սենյակ: Երկրորդ հարկում գտնվում էր գրադարանը: Փողոցից անցնողները կարող էին տեսնել երկրորդ հարկի բաց պատուհանի մոտ կանգնած գրաշար Հմայակ Միրախորյանին, գրեթե պատանի, բայց ակնոցավոր, տեղական և ցեղական «Աշխատանք» թերթը շարելիս»:

Երգիծական տիպականացման ոճաձևերից մեկն է քաղաքի աչքի ընկնող շինությունների և բնակիչների մասին շրջող ասեկոս-բամբասանքների մեջբերումը, որը Չարենցը հատորին ծառայեցրից իր նպատակներին: Այսպես, «Երկիր Նաիրի» վեպում «Հինգհարկանի Շինքի» ամենազորությունը հաստատելու համար Չարենցը նկարագրում է Վառդգյանի «կաշվի վրա» «հետքերի» շուրջը պտտվող բամբասանքները,

Մաղուլի Համոյին վերջին հարվածը հասցնելու համար նրան կանգնեցնում է իր կնոջ՝ Անդրինա Բարսեղովնայի փակ դռան առջև... և այլն: Չարենցը «անպոթ» մարակող է:

Մահարին, ինչպես «Մանկություն» վիպակի «Արշակ Մանդուբուրյան» գլխում; այդպես էլ «Այրվող ալգեստաններում», կիրառելով այս ոճաձևը, նախապատվությունը տալիս է դավիշտին: Ահա հնչականների «Մարտիկ» ակումբ-գրադարանի վարիչ Համազասպ Հնդստանցյանի գիտելիքների պաշարը բնորոշող մի դրույց. «... Հաճախորդներից մեկը, Գեղամ Բաբաչյանը, վերադարձրեց «Տարազ» պատկերազարդը և հարցրեց.

— Պարոն Համազասպ, ի՞նչ ասել ի «Տարազ»...

Գրադարանապետն աչքը հռեց դեպի առաստաղը, հետո հարց տվողին և բարեհամբույր ժպտաց.

— Գետի անունն է, չե՞ս կարդացել, չե՞ս լսել՝

Այ խմ Տարազ ջուրդ վարար...

Գեղամը նույնպես նայեց առաստաղին.

— Որքան ըիտեմ,— կասկածելով ասաց նա,— երգի մեջ Արազ ի... Արազ... Տարազ... — մի բոպե տատանվեց գրադարանապետը,— միևնույնն է, մեկ զրի տարբերություն՝ նշանակություն չունի...»:

Եվ կամ՝ «... Դժբախտությունն այն է եղել, որ Հեղինեն փոխանակ ասելու՝

— «Հայոց կուսանձ դափնե պսակ թող հյուսեն...»,

սխալմամբ ասել է՝ «Հայոց կուսանք դափնե ֆսակ թող հյուսեն...»: Օննիկ Մխիթարյանը, որը վարում էր երեկոյվը, սաստում է աղջկան՝ ասելով՝— այդպես չէ... — աղջիկը խոստովանում է. — սխալվեցի... — Տաքարյուն Օննիկը, սլատժելու համար աղջկան, նրա թևը, միայն թևը, և ոչ թև... կսմթում է...

Ահա իրողությունը: Այս միանգամայն անմեղ իրադարձությունն էր, որ բերնեբերան, դարձավ գերան, այս անմեղ իրադարձությունն էր, որ ավելի խորացրեց «ազատամիտների» և «սահայանողականների» մեջ բացված վիճը:

Վավերադրական հավաստիություն ունեն Չարենցի, ինչպես նաև Ա. Բակունցի և Գ. Մահարու «քաղաքի կենցաղական կարները» (հիշենք՝ կարոսեցի կանանց բաղնիք զնալուարարողությունը, Լորիս Մելիքով փողոցի առօրյան, Գորիսի արևելյան և արևմտյան ոճերով կահավորված խանութներում առուծախի հետ կապված իրադրությունները, Վանի շուկան, Վանի կաղանդը և այլն): Ժողովրդական կրոնական տոները, ընտանեկան ծեսերը, ճաշկերույթները, հյուրընկալությունները նկա-

րազրելիս Մահարին օգտագործում է քնարական արձակից մինչև հրապարակախոսության և երգիծանքի տարբեր դրսևորումներն ընկած գեղարվեստական տիպականացման հնարանքները:

Զարենցի, Բակունցի, Մահարու երկերի վավերգրական-փաստային բնույթը չէր կարող չաղդել նաև կերպարային համակարգի վրա:

Զարենցն իր վեպի բաղմապան և բաղմապիսի գործող անձանց «բաժանեց» քաղաքի բնակիչների և գրքի հերոսների, նա «բաժանումը» կատարեց ոչ թե ըստ էության՝ սա իրական բնակիչ է, իսկ սա մտացածին հերոս, այլ գեղարվեստական մարմնավորման տարբեր եղանակների միջոցով:

«Բնակիչները» քաղաքի «հրաշալիքների» շնչավորված շարունակությունն են: Սրանց հետ կապված՝ հիմնականում կատակերգական պատմությունները վերստեղծում են քաղաքի կոլորիտը, շնչավորում նկարագրվող վայրերը: Սրանք քաղաքի անբաժանելի մասն են: Այդպիսիք են Տելեֆոն ու Ղահվեճի Սեթոները, որոնց համեմատական բնութագիրը երգիծական է, Մառանկող Նշանը, Մեռելի Ծնոքը, Բոշկա Նիկոլայը, Քոռ Արուսը և ուրիշներ: Բերենք մի հատված առավտովա տիսարանից. «... Իսկ մինչ այդ, մանավանդ առավոտյան այդ վաղ պահերին, երբ նոր է սկսվում գյուղացիների հոսանքը դեպի մեյդան,— նախքան խանութպանները խաղաղ նստած են լինում իրենց խանութների առաջ և փողոցի մեջտեղով դանդաղ առաջացող եռուղեին նայելով՝ հաշտորդում են իրար իրենց պատահական մտքերն ու տպավորությունները:

Օրինակ.— «Ան օշխաբը, նախ, մեկ փուր դմակ կախված է ետևեն» — ասում է Հաջի Օնիկ էֆենդի Մանուկոֆը Ղահվեճի Սեթոյին: «— Ես յաղլու մը կըլլած եմ առտուս» — տեղի-անտեղի պատասխանում է Ղահվեճին», ինչպես երևում է բոլորովին տարբեր տրամադրություններով տարված: ... Ղահվեճին, որ ընդհանրապես սիրում է խոսակցությունը, ուզում է զրույց սկսել քաղաքի նորությունների մասին, բայց Հաջին... մտնում է իր խանութը թեյելու... այդ պահուն կոշկակար Սիմոնը դուրս է ելնում խանութից և ձեռքը մեկնելով Ղահվեճի Սեթոյին՝ «Բարի լույս, պ. Սեդրակ» — ասում է քաղաքավարի: «— Գիշերս լա՞վ ես քնել» — հարցնում է կոշկակար Սիմոնը Ղահվեճի Սեթոյին: Շատ քաղաքավարի երիտասարդ է կոշկակար Սիմոնը և միակն է քաղաքում, որ «պ. Սեդրակ» է անվանում Ղահվեճի Սեթոյին: Ուստի և այս վերջին հանգամանքից չափազանց զգացված՝ «Աղեկ եմ» — պատասխանում է ժպտալով, Ղահվեճի Սեթոն. «— առավոտ յալլու մը կլլած եմ, — ըստ սովորության: — «Անուշներ» —

կտրուկ կտրում է Սիմոնը և նորից մտնում է խանութը՝ թողնելով անուշ հիացմունքի մեջ Ղահվեճի Սեթոյին: «Ի՞նչ կըսեր էլի Կլուբի մեյմունը» — յուզոտ ժպիտը դեմքին, — դանդաղ մոտենալով, հարցնում է վարսավիր Վասիլը: «— Գործ չկա» — պատասխանում է հորանջելով Ղահվեճի Սեթոն, և երկուսը միասին, տխուր-տխուր աչքերով, սկսում են նայել փողոցի մեջտեղով անցնող անասուններին ու գյուղացիներին: «Ես չեմ հասկնար, թե դուն ինչո՞ւ չես հարգեր սաբոթնիկ Սիմոնը» — ասում է Ղահվեճին. «— Ես անոր ոտքերը ունենայի նե — հիմա սանկ թխլիկ կնիկ մը տանս նստած կլլար. սատանայի պես կպարե շանորդին...»: Չի ըսն՝ մեյմունի պես, կըսե սատանայի» — լինում է վարսավիրի կտրուկ պատասխանը: ...«Ի՞նչ կըհասկնա այդ աղտոտ ուշադբաղը» — հայհոյում է մտքում վիրավորված Ղահվեճին...»:

Սրանց կողքին — միջավայրին արժանի ապահերոսականացված հերոսներ են Մազութի Համոն, Գենեռալ Ալոշը, պ. Մարուքեն, Վառդգյանը և ուրիշներ:

Վեպի գլխավոր հերոսին՝ Մազութի Համոյին, Չարենցը «զրկեց» կոշմանը արժանի ավանդական առաքինություններից, զարձրեց կենարտական, բայց... բացասական: Նա չջանաց կերտել Համոյի հակառակ մեծությունը: Օժտեց նրան ինչ-ինչ կոնկրետ գծերով, սակայն «կերպար» (նույն անվանդական առումով) չստեղծեց: Դարձրեց գաղափարախոսություն, «ուղեղային մորմոքի» նյութական-առարկայական դրսևորում: Ոչ մի մանրամասն նրա արտաքինի, բնավորության, ասլեկաձևի մասին:

«Երկիր Նաիրի» վեպի ապահերոսականացված «բնակիչների» կերպարային համակարգին առաջինն արձագանքեց Ակսել Բակունցը, բայց յուրովի:

«Կյորես» վիպակը չունի գլխավոր հերոս: Բակունցը իր նկարագրած քաղաքը բնակեցրեց «մտացածին» քաղաքացիներով, որոնք հիշեցնում էին շարենցյան ֆոն և կոլորիտ ստեղծող բնակիչներին: Սակայն, ի տարբերություն Չարենցի, Բակունցը քաղաքի բնակիչներին օժտեց սոցիալական իսպիլ գծերով, նրանց հատկացվեց «ծանրակշիռ» դեր: Նա ստեղծեց բթամիտ ու ազահ շինովնիկների, շողոքորթ ու խորամանկ վաճառականների, միամիտ և ազնիվ հողագործների պատկերասրահ:

Այսպիսով Բակունցը Չարենցից հետո կատարեց երկրորդ քայլը՝ հրաժարվեց «գլխավոր հերոսից», իսկ քաղաքի բնակիչներին օժտեց երկի գաղափարը հնչեցնող գծերով: Կրկնենք, որ Չարենցի «բնակիչները» քաղաքի «հրաշալիքների» շարքի մեջ էին, իսկ գաղափարը մարմնավորվեց կենարտական հերոսի միջոցով: Այս կետում Չարենցն ավանդա

կան էր: Բակունցի ավանդականութունը երևաց այլ տեղ. այսպես ասած «բացասական անձանց» ղուդահեռ նա ստեղծեց իրեն հարադատ Աթա ապոր, Մինայի, Կյորեսի առասպելական հերոսների դրական կերպարները: Այսինքն, Չարենցի ու Բակունցի մոտ ապահերոսացման հիմքի վրա զրսևորվեցին տիպականացման երկու եղանակներ. մեկի ուղին բնորդից ձգվեց դեպի գաղափարական ընդհանրացում, մյուսինը, գաղափարից դեպի բնորդ:

Ընդհանուրը զրջի երգիծական սուր բնույթն էր: Երդիծանքը Չարենցը գործի դրեց «կարկառունների», իսկ Բակունցը՝ միայն ու միայն Գորիսի առևտրական խավի ու պաշտոնյա բնակիչների դեմ. «Առևտրականների չափ, գուցե և ավելի, Գորիսն ուներ բեյեր և պաշտոնյաներ: Կային երեք ներսես բեյ՝ Հաստ ներսես բեյ, Կային Կեվեր բեյ՝ Ճաղար, այսինքն՝ կապուտաչյա և Բալասան Կեվեր բեյ: Կային երկու Զիլֆուղար բեյ՝ հայ և թուրք, որոնց միջև կար միայն մի տարբերություն. տարին երկու անգամ հայ Զիլֆուղար բեյի անունն օրհնում էր տեղի Զավին քահանան (Տեր ղի բազումը՝ ինչպես նրան անվանում էին), իսկ թուրք Զիլֆուղար բեյի անունն օրհնում էր մոլլա Մուսին: Ուրիշ և ոչ մի տարբերություն չկար երկու Զիլֆուղար բեյերի միջև: Վերջապես կային բեյեր, որոնք մի հատ էին, ինչպես Գորիսում մի հատ էր տիկին Օլիկան, Փոշտի Անտոնը, Եփրատ Նրեմը, նավթավաճառ Գյորգին և ուրիշները... Կար մի Ասատուր բեյ, որ ասունաս չէր խաղում, այլ սիրում էր ործ այծի միս, կար Պավլի բեյ, որ «Մշակ» թերթի անխափան բաժանորդն էր. կար Վաղարշակ բեյ՝ զառ գցող, կար Խանլար բեյ՝ շուն պահող, կար... ինչպիսի բեյեր չկային երանելի Գորիս քաղաքում»:

Գյուղացու, աշխատավորի դարավոր մաղձը պաշտոնյա կողոպտիչների դեմ Բակունցը թափեց աներիք վճռականություն՝ նա նկարագրեց Գորիսի հարուստ տների շներին՝ նրանց «վարքագծի» մեջ դիտելով տերերի գծերը: Ահ ու սարսափ տարածող այդ կենդանիները անախալ ջուկում էին խեղճին՝ հարուստից, խնդրողներին՝ հրամայողներից, անգամ կաշառակեր էին, չէին հաշում, երբ բակը լցնում էին ոչխարներով ու տիկերով նույն գյուղացիները, որոնք այլ պարագաներում չէին համաձայնվի անցնել տիրոջ անպամ դռան մոտով:

Սրան ղուդահեռ բանաստեղծական խոսքի թուխք, ժողովրդական լեզվի գույք. «Ուրիշ էր Կյորեսի լեզուն, որով խոսում էին Հին ճանապարհի բնակիչները, հին շուկայի արհեստավորները և խոսում էին կամուրջից այն կողմ՝ Շենի բուրբ թաղերում, Ցաքուտ, Նորու և Զորեկ

դյուղերում,—այն լեզուն, որին արիկին Օլինկան անվանում էր շենավարի լեզու, ստորագասելով իրենց ֆաղափալարի և բլագոտոդնի լեզվին:

Ինչ չքնաղ լեզու էր կյորեսերենը... Չուտեիր և չսմեիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսեիր կամ լսեիր, թե ինչպես քաղցր և նուրբ հնչյուններով խոսում էր լվուցարարուհի Մինան, ինչպես էր ծոր տալիս, ասես ոչ թե խոսում, այլ ճախարակի առաջ բարակ երգ էր ասում և բառերը նստում էին, ինչպես փափուկ մալանչներ: Հաղա Դուլուն Կարին... Կուանում էր սառն աղբյուրի վրա, կուշտ խմում և ջուրը բեղերից կաթկթելով ասում էր խուլ ալ... և այնպես էր ասում, այդ բառն այնպես էր զրնգում, որ եթե աղբյուրը նորահարս լիներ, ամոթից քողը կքաշեր երեսին... Իսկ Աթա ապերը, երբ բարկանար, այնպես մի ըմբռ կասեր, որ Մեղրաքերծը կզրնգար:

Դորիսի ոչ մի փողոցում լեզուն այնքան վճիտ չէր, ինչպես Հին ճանապարհի վրա: Այդ լեզու չէր, այլ կարուտ, տխրություն, զայրույթ, այդպես Ղաթրինի ձորում երգում էր կաքավը և մթնում կարկաչում էր ծուրտ աղբյուրը...

Այգբան գեղեցիկ և հնչեղ էր Կյորեսի լեզուն: Նա մի չքնաղ գորգ էր՝ նախշերով և վարդ ծաղիկներով մի հին գորգ, ինչպես Մինայի աղջիկ ժամանակ գործած գորգը, որ փռված էր հաստ նիսեսս բեյի դահլիճում: Ինչքան հնանում ու մաշվում էր, այդքան շքեղանում էին գորգի գույները և սլատահում էր, որ Մինան, երբ հին գորգը տանում էր գետը և լվանում էր.—Մինան լաց էր լինում և նրա հետ լաց էր լինում Կյորեսի լեզուն...):

Մահարին իր վեպում ի մի բերեց քյն փորձը, որ կուտակել էր վիպասանությունը: Այս առումով որքան նորարար էր, նույնքան ավանդական:

Ասքի (сказание) էպիկական ոճը նա խաչաձևեց վավերագրությանը, դա հարստացնելով քնարական և երգիծական արձակներին բնորոշ կառուցվածքներով:

«Այրվող այգեստանները» վեպում ևս լիաթուք շնչում են շարենցյան «բնակիչները»: Սակայն քաղաքի «հրաշալիքներ», այսինքն՝ «կոլորիտ» լինելուց բացի, նրանք մասնակցում են վեպի գլխավոր գործողությանը և ալս կռամ այն շափով ազդում նրա ընթացքի վրա:

Ահա վեպի «բնակիչները»՝ առօրյա կյանքի կատակերգական դրսևորումներով. «նանուկայանները քրդերին և ուսուցիչներին ձեռքից-ձեռք են խլում» (—Օհանես աղա, էսօր առատուրդ ի՞նչիս էր... —Բոշ օր էր, ջանքմ... ոչ վարժապետ ուսատ եկավ, ոչ քուրդ...): Թռչում է աբշիրը

ծաղկավոր սլամաների երկայնքով, դերձակների փակ փողոցը թնդում է «Զինդեր» կարի մեքենաների դործարանական աղմուկից, կոշկակար Թևոսը երգում է մի մեկամաղձոտ երգ ու զանդաղությունք մը չիլ է խփում, ժամագործը միշտ նախապատվություն է ստալիս «Զինիթին», իսկ լուսանկարիչ Ջեթդենց Արշակը իր արհեստանոցի համար «յուզանկարիչ» Մեսրոպ Ասմարյանին ցուցանակ է պատվիրել, ըստ որում խնդրել է, որ ցուցանակի վրա գրված լինի «Լուսանկարչատուն «Իդեալ», արագ, նիշտ, մաքուր: Արշակ Ջիթունի», ապա նկարված լինի լուսանկարչական գործիքը, իսկ ինքը վիճվորական բարե բռնած, կանգնած լինի կողքին: Մեսրոպ Ասմարյանը «Իդեալի» փոխարեն «Իդիալ» է գրել («Խայտառակ, մատր փաթթան դարձնելու սխալ մը...»), Արշակ Ջիթունու փոխարեն՝ Արշակ Ջիթոսյան («Քաղաքիս մեջ ծաղր ու ծանակ ընկու համար անշուշտ...»: — «Ջանք, ինչո՞ւ ծաղր ու ծանակ, դու Ջիթոսենց Արշակը չե՞ս...»: — «Ո՛չ, արվեստիս մեջ ես Ջիթունի եմ, Ջիթունի, բուկին ի՞նչ գործն է... իսկ լուսանկարչական գործիքների մոտ կանգնածը... — «Աս ի՞նչ է, ես ասանկ երկայն-բարակ եմ...»: — Նկարը դեռ թաց է, ասանկ կերևա, պարոն Արշակ, որ չորնա՝ կիտխվի...»:

Այնուհետև երևում են տատմեր Թառիկը, նշանավոր վաճառական Սիմոն Թութունճյանը, իրավաբան Հրանտ Գալիկյանը, փոստային ծառայող Չափուջենց Թիլոն, Աղավարդը, Գաբրիել աղա Դեմիրճյանը, մսագործ Միսոն, դպրոցի տեսուչ, աղագային գործիչ Համբարձում երամյանը, Դսևոր Աշերը, դարբնոցի Արաբոն և շատ ուրիշներ, բաղաժի՛ հոգևոր ու կենցաղային կոլորիտը ստեղծող անձնավորություններ, իսկ սրանց կողքին՝ Հակոբ Կանդոյանը, առանց որի Վանը Վան չէր լինի:

«Այրվող ալգեստանների» հիմնական կերպարների մեջ են քաղաքական գործիչները, որոնք նույնպես, ինչպես չարենցյան «կարկառունները», վերցված են երգիծանքի ոլորտի մեջ: Այստեղ ևս Մահարին բաց է անում փակագծերը՝ քննում «հերոսների» էությունը (արտաքին, շարժուձև, խոսակերպ, անձնական կյանք և այլն) բուն գործողության մեջ՝ մանրամասները, որոնց Չարենցը անդրադարձավ նվազ չափով, իսկ Բակունցը ընդհանրապես չանդրադարձավ:

Ինչպես Չարենցը, այդպես էլ Մահարին, օգտվելով նախատիպից, դրսևորեցին զեղարվեստական կերպար ստեղծելու իրենց վարպետությունը:

Այստեղ ևս Մահարին «անցավ առաջ»՝ առաջնորդվելով «կարևոր գործն է, ոչ թի այս կամ այն գործիչը» — սկզբունքով, պահպանեց նրանց սեփական անունները, ստեղծեց նրանց շուրջը բացասական

մթնոլորտ, լեզվաոճային տարբեր եղանակներով՝ «չեղոք» նկարագրությունից մինչև երգիծական ու հրապարակախոսական մեկնաբանությունը: Մահարին «հերոսներին» ներկայացրեց ոչ թե իբրև վանում գործող անձնավորությունների կրկնօրինակ, այլ գեղարվեստական կերպարանքով (հիշենք, օրինակ, Արամ, Իշխան փաշաների այցը վանահորը, մասնավորապես՝ արագիլի վրա ատորճանակ քաշելու տեսարանը, Արամի և Դավիթի, Արամի և Մաքրուհու փոխհարաբերությունները և այլն): Հավատարիմ դասական վիպասանության սկզբունքներին Մահարին իր վեպի կենտրոնում դրեց Մուրադխանյանների գերդաստանի ճակատագիրը:

Քննելով հերոսների հոգեբանությունը՝ մարդկային, տնտեսական, բաղադրական, բարոյական, կրոնական հավատի բարդ կապերի մեջ, Մահարին իրար միացրեց ու հակադրեց, լատման մեջ դրեց ու հաշտեցրեց անձնական ճակատագրերի մի ողջ խումբ: Դարասկզբի «պահերոսացման» տենդենցը իր փայլուն դրսևորումը գտավ վեպի հերոսների նաև հետևյալ խմբավորման մեջ՝ Օհանես աղա, Գևորգ Մուրադխանյան, Միհրան Մանասեռյան, Սիմոն, Փանոս աղաներ, տեր խորեն և այլն: Ծաղրին զուգահեռ Մահարին սրանց տվեց ինչ-ինչ դրական գծեր, ստորին ինչ-ինչ բարիություն, ազահին՝ հյուրընկալություն, դավաճանին՝ խղճի խաչք, և այլն: Մահարին ստեղծեց կյանքի տարածական այնպիսի մի պատկեր, որի ընթացքում հասունանում, կերպարանափոխման էին ենթարկվում մարդկային բնավորությունները (միտում, որը բացակայում է Չարենցի և Բակունցի երկերում): Այսինքն՝ Մահարին ստեղծեց այն ասպարեզը, ուր ինքնաարտահայտման հանգամանքներում ձևավորվեց մարդկային «տիր» հասկացողությունը (Չարենցի և Բակունցի հերոսները «պատրաստի» տիպեր են և նման վերափոխման չեն ենթարկվում):

Մահարին բաժանեց հերոսներին ըստ իր վերաբերմունքի՝ բացասականի կողքին դրեց դրականը՝ Միտ Մուրադխանյան, Սրբուխ-տատեն, տատմեր Փառիկ, Հայոց Ջորի մեծ մայրիկ, դարբնոցի Արաբո, չարքաշ՝ զյուղացիներ, Վանը պաշտպանող անվանի և անանուն վանեցիներ:

2

Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ «Երկիր Նաիրի» վեպի գլխավոր գեղարվեստական գործոնը նրա լեզուն է: Սա է իրականացնում զրվածքի երգիծական և ողբերգական հնչերանգները, ծառս լինում հակաօղորդական դադափարաբանության դեմ: Լեզուն է, որ հեղինակին

Հնադանդ՝ ծաղրում է, զավեշտի ենթարկում, զարմանում և ճկուն փոխադրեցության մեջ մտնելով վեպի մյուս գործոնների հետ, իրականացնում նրա երդիծական պաթոսը: Չարենցը վեպում ամենուր է՝ միջամտում է, գնահատում, դիմում ուղղակի խոսքի, հաստատելով հակառակը, առաջ տանում սևիական վերաբերմունքը:

Չարենցյան տասնյակ էջեր «Ճիշտ» կարդալու համար շակերտներ են պետք: Ստեղծելով երդիծական ողբերգություն, Չարենցը գիմում է հերոսականի պարողիային. գովերգում՝ ծաղրելու շափ, շափաղանցնում՝ զավեշտի շափ՝ ամենայն «լրջությամբ» կառուցում կեղծ մեծություններ ու զարդարում նրանց կեղծ հերոսության՝ գույներով: Ահա խոսքի մի օրինակ. «... Զաբթենցին տարինների մուծից, մշուշից իննելով՝ թունդ առած Մալուխի Համոյի սրտում... Խաղաղ ելան Մալուխի Համոյի դառնաթախիժ սրտից իննելով՝ Մալուխի Համոյի վշտից ու դառնությունից բորբոքված հանճարեղագույն ուղեղը խուժեցին... դարավոր սպասումներ... Մի՞թե այսպես էր երազել Մալուխի Համոն այս օրը. մի՞թե այսպես էր նկարվել Մալուխի Համոյի հանճարեղագույն ուղեղում Բերդը, նաիրյան այս Բերդը՝ հուշսով ու սպասումով հարուստ այն հեռու օրերին, երբ «Լուսի» գրասենյակում նստած այս օրերն էր երազում. ինքը, այն ժամանակ դեռ միմիայն «Լուսի» կառավարիչ Մալուխի Համոն»:

Անկախ Բակունցի պատումի մեջ նպատակաբանական ծաղրը արտահայտվեց ոչ միայն հերոսների ընտրության (աղահ վաճառական, կաշառակեր վարչարար, միամիտ գյուղացի և այլն), այլև հեղինակի կիրառած ոճաձևերի անցումներում՝ ծաղրական հնչերանվից քնարականի, զավեշտից՝ ողբերգականի: Բակունցը սինթեզի չհասավ, նրա «Կյուրևսի» մեջ տեղ գտած երդիծական և քնարական լեզվաոճային կառուցվածքները զոյակեցեցին կողք-կողքի, «անխառն» վիճակով:

Սինթիզն արեց Գ. Մահարին՝ «Այրվող այգիստաններ» վեպում:

«Գեղրալիստական արձակ» հասկացությունը Մահարու դրչի տակ բարդավաճել է իր հարուստ ճյուղերով՝ քնարական և երդիծական ոճաձևեր (բաղմակիրս արտահայտությամբ՝ հումորից ծաղր, ծաղրից ողբերգականի հնչերանգ, ժպիտից զավեշտ և այլն), ապա այդ երկուսի խաչաձևված ու անկախ զոյացություններով, այնուհետև վավերագրական, նկարագրական-պատմողական, հրապարակախոսական և այլ ոճերի համադրությամբ: Հայ արձակի նվաճումը պետք է համարել Մահարու երկխոսական լեզվաոճային մտածողությունը, որը վեպում վերաճում է բաղմաձայնության: Հիշենք, որ վեպի հերոսներից յուրաքանչյուրի

գործողությունները նախապատրաստվում կամ զնահատվում են նրանց հոգեկան բարդ ապրումների շնորհիվ, որոնք ոչ թե նկարագրվում են հեղինակի կողմից, այլ իրագործվում երկու-երեք կամ ավելի անձերի միջև տարվող գրույցի միջոցով: Այսպես, Հակոբ Կանդոյանը, Երամյանից տեղեկություններ կտրվելու անհաջող ճիգերից հոգնած, մտածում է. «Այս քուպակը սուտ քուն ի մտել երեւի, որ ես թողնեմ, կորեմ...»: Կամ. «Այս քյուռից խեր չկա, ավելի լավ է ես երթամ, Շիրակի կայֆին սուրճ մ'առնեմ, էնտեղից՝ Մուրադխանինց տուն...»: Երամյանն էլ, իր հերթին, խուշ տալով Կանդոյանի հարցասիրութունից, մտածում է. «Երկու անգամ երկու շորսի պես պարզ է, որ եկել է իմանալու թե ինչպես է անցել հանդիպումը... սակայն ինչպե՞ս իմանալ, ո՞վ է ուղարկել սրան, Արամը, Թերիդբաշյա՞նը, թե՞ Փարամազը»: Սա երկխոսության պարզ ձևերից է: Ավելի բարդ է Օհանես, Սիմոն և Փանոս աղաների Կազինո այցելելու տեսարանի դիալոգը, որը տարվում է վեց շառավիղով: Երեք խոսակիցներից յուրաքանչյուրը մտքում արվող ընթացիկ դատողություններից բացի ունի իր ներքին խոսակիցը կամ խոսակիցները: Ներկա պահին զուգահեռ, մտքի, զգացմունքի զուգորդական բնությանը համաձայն կամ նոր տպավորությունների ազդեցության տակ ապրում են, կրկնենք, ներկա պահից բացի, մի այլ՝ իրենց «ներքին-հոգեկան» կյանքով:

«Բաղմամարդ» է անգամ մենակությունը: Մինչ Օհանես աղան Կհասնի փաստաբան Գալիկյանի տունը, մեկ-երկու խոսք կփոխանակի դերձակ Գրիգոր աղա Պլկոյանի և «նշանավոր կատակասեր, կատակաբան», վաճառական Սիմոն Թուրունճյանի հետ, մտադործ Միսոյի հետ կմտաբերի փոքր Եղբոր՝ Գևորգ վարժապետի խայտառակ վարքագիծը, Պոլսի եղբոր խայտառակ մահը, Միսոյի անօգնական հնազանդ տեսքը, քոլոզների շանտաժը և իր ներսում կարտասանի զայրագին մենախոսությունը. «Տուր, Օհանես աղա, տուր, կարմիր քոլոզների կոմիտեին տուր, Միսոյին կտորեղեն տուր, Գևորգի պարտքերը փակիր, քիչ էր, հիմա էլ դրամ ուղարկիր Պոլիս, Նոյեմիկ Հանըմին, որ Նվարդը մարդու դնա, Լևոնիկը զոկտոր դառնա: Տուր, Օհանես աղա, տուր, ազգի սիրուն, եղբայրներիդ սիրուն... տուր...»:

Մահարու հերոսները ապրում ու վերապրում են ներկան, անցյալը մի այնպիսի խիտ մթնոլորտում, ուր հնչում են տասնյակ ձայներ, որոնցից յուրաքանչյուրը գտնում է իր արձագանքը մյուսի հոգում:

«Մենք բոլորս դուրս ենք եկել «Երկիր Նաիրիից»—գրել է Մահարին իր վեպի առաջաբանում: Միանգամայն ճիշտ կռահում: Զարմանալի է նաև Չարենցի և Մահարու վեպերի գրեթե նույն ճակատագիրը: Խոսքը վերաբերում է «Երկիր Նաիրի» և «Այրվող ալգեստաններ» վեպերի գնահատմանը՝ սկզբում հասարակության այն խավերի ներկայացուցիչների կողմից, որոնք ժամանակին կարսեցի և վանեցի են հղել, այնուհետև՝ որոշ քննադատների, որոնց զրավոր ու բանավոր ելույթներով վեպերի շուրջը ստեղծվեց անբարյացակամ մթնոլորտ:

20-ական թվականներին Բաֆֆու և, առհասարակ, ռոմանտիկական դպրոցի ազդեցին մեծարանքներից հետո ընդհանրապես դժվար էր հոգեբանական թուխը կատարել դեպի «Երկիր Նաիրի»՝ իր Մաղուլի Համոներով, Դրաստամատյաններով և այլն, ուր ոչ թե հաղթում, այլ պարտվում էր հայր, իսկ ռոմանտիկային փոխարինելու եկավ դառը ճշմարտությունը:

«Այրվող ալգեստանները» Չարենցի վեպի նման մի նախօրինակ ուներ, և քննադատությունը պետք է որ ունենար մեղալի երկրորդ երեսը կարդալու փորձը:

Չարենցը և Մահարին տեսան ու անողոր լճոտականությամբ դատապարտեցին նախահեղափոխական հայկական քաղաքների մանր բուրժուական քաղքենիական հոգեբանությամբ սնվող, անձնական շահերը համընդհանուր շահերից վեր դասող, հայրենիքը զենքով պաշտպանելու դադափարի հանդեպ ահ ու սարսափով լցված բնակչության բարքերը, հայ հասարակության պառակտվածությունն ու միջկուսակցական գզվուտուկը՝ կոտորածների սեմին (Մահարու մոտ ավելի մանրամասն է ընդգծված): Այստեղից ծայր առավ «աղգի արժանապատվության» խնդիրը, արժանապատվություն, որը, իբր նսեմացել է Չարենցի ու Մահարու գրչի տակ:

Համալգային կռվից դուրս մնացած Օհանես աղուն և Մանասերյան Միհրանը՝ մեկը վաճառականության, իսկ մյուսը հասարակական գործունեության (համարյա ինտելիգենցիայի խավին պատկանող) երկու ներկայացուցիչները, որոնց վարքագծով սկսեցին որոշել Մահարու «ալգային արժանապատվություն» ունենալ-չունենալը, վեպի բացասական հերոսներն են և արանցից յուրաքանչյուրը օժտված է իր սոցիալական խավի արատներով: Եթե անգամ չլինիր վանքի մեծ մայրիկի էպիկական հզոր կերպարը, չլինեին Վանի պաշտպանության դրվագները, որի պաշա-

պանները վանեցիներ էին, ապա միեկնույն է, Մահարի-գրողի աղգային արժանապատվությունը կվերծանվեր բացասման պաթոսով:

Գործի էին դրվել «վերագրումները»: Մահարու վեպի արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ նա ամենայն մանրամասնությամբ բերում է Վանի տարբեր կուսակցություններին պատկանող ու չպատկանող, տարբեր խավերի ներկայացուցիչների իրարամերժ կարծիքներն ու մտորումները համազգային նշանակություն ունեցող ինդիվիդուալների շուրջը, սրանով իսկ ստեղծում հայերի անմիաբանության պատկերը: Եվ եթե այս բոլորը վերագրենք հեղինակին, ապա կստացվի բավական դավելյուտալի դրություն:

Ճիշտ է, հայ հասարակությունը և նրա կուսակցությունները քննադատվել են Մահարու կողմից, սակայն խոսքը ոչ թե պատճառի և հետևանքի, այլ թուրքական աղգաջինջ քաղաքականության փաստի առաջ կանգնած հայերի վարքագծի մասին է:

Վերևում նշվեց հերոսներին «խոսեցնելու» Մահարու ոճային առանձնահատկությունը: Մահարու՝ ուղղակի խոսքը փաստորեն սկսվում է վեպի վերջին գլուխներից՝ Վանի պաշտպանության, սրի քաշված հայ գյուղերի և պաղթի նկարագրություններից, որին համապատասխան հեղինական արձակը լիջում է տեղը պատմողական ոճին:

Անցումը, ինչպես Չարենցի՝ վիպում, թողնում է ցնցող տպավորություն: Ծաղրի դիմակը հանված է և առերևու կանգնած է ողբերգակր. «Առավոտ լույս եղավ և, ըստ ամենայնի՝ արդար արեգակ, թեպետ չէին երևում ոչ առավոտը, ոչ արևը»:

Չէին երևում, որովհետև փոշին կանգնել էր և՛ առավոտի, և լույսի, և արեգակի, և արդարության դեմ:

Փոշի, փոշու մեջ լողացող աղմկող մարդիկ, կանայք, երեխաներ, սալլեր, անասուններ:

Վաղ առավոտից Վանն սկսեց դատարկվել»:

Եվ, վերջապես, «հերոսների» հարցը: Ինչո՞ւ է կենտրոնական հերոսը բացասական, — սա է առաջին մեղադրանքը: Բացասակա՞ն, թե դրական — սա նախասիրության հարց չէ, ոչ էլ աղգային արժանապատվության կամ հայրենասիրության: Այն բխում է ստեղծագործության գաղափարական մտահղացումից: Ինչպե՞ս պետք է ցույց տար Մահարին հարուստ վաճառականության մորթապաշտական, ոսկի տենչացող, հանուն անձնական բարօրության ոչ մի սրբություն չճանաչող էությունը,

Եթե Օհանես կամ Սիմոն ու Փանոս աղաները չլինեին այնպես, ինչպես
կան վեպում:

Ինչպես Չարենցի դեպքում, այնպես էլ Մահարու դեպքում քննադա-
տությունը վեպերում տեսավ միայն ծաղրի, երգիծանքի պաթոսը, աչ-
քաթող անհլով նրանցում արտահայտված խոր ողբերգությունը: Հայրե-
նիքի մի մասի անվերադարձ կորուստը, հազարավոր անմեղ զոհերի
վիշտն ու ցավը ողբերգական հնչերանգ են տալիս «Երկիր Նաիրի» և
«Այրվող այգեստաններ» վեպերին, թեև դրում հեղինակներին անցյալը
մերժելու ուղին: Վեպերի կենտրոնում տեղադրված բացասական հերոս-
ները այդ մերժման հերոսներն են:

Սովետահայ վիպասանության այս ճյուղը, որ սկզբնավորվեց «Եր-
կիր Նաիրիով» և շարունակվեց «Այրվող այգեստաններում» և թիմայի,
և՛ ոճի առումով դեռևս չի սպառել իրեն:

Նորայր Աղալյան

ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ՆՈՐ ԳԾԵՐԸ

Հայ սովետական գրականության ժանրերի քարտեզում պատմվածքն ունի աչքի ընկնող դիրք, որը ձեռք է բերել, մի կողմից, իր ժանրի նկարագիրը խորացնելու, մյուս կողմից կենդանի իրականությանը ակտիվորեն հարաբերելու շնորհիվ:

Գրական այս կամ այն տեսակը չի կարող կարևոր դիր խաղալ, եթե ձևով լիարժեք չէ և չի արտահայտում իրականության գլխավոր ուղղությունը, կյանքի կողքով անցնում է լուռ ու անտարբեր: Սա է ապացուցում նաև սովետահայ պատմվածքի անցած ճանապարհը:

20—20-ական թվականներին պատմվածքն ուրույն ձայնով խոսեց մարդու և ժողովրդի մասին, տալով կյանքի պատկերը՝ մի քանի բնորոշ գծերով, իսկ Հայրենական պատերազմի ժամանակ «փոքր» արձակը, բանաստեղծության հետ միասին, իր վրա վերցրեց «հերոսամարտի գրականության» հիմնական ծանրությունը:

Սովետահայ պատմվածքի ուղին նշանավորվում է մի քանի ինքնատիպ անուններով՝ Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Ա. Բակունց, Գ. Մահարի, Վ. Թոթովինց, Վ. Խեչումյան, որոնք այդ ճանապարհը լիցքավորում են դասական շնչով:

Ժամանակակից պատմվածքը, այսպիսով, ժառանգում է անցյալի ժանրային լիարժեքությունը, ակտիվ վերաբերմունքը կենդանի իրականության հանդեպ և նրա դասական շունչը: Պետք է հիշել նաև XX դարի միջազգային արձակի փորձը: Այդ արձակի որոշ գծեր՝ պատումի ռիթմը, հերոսի ընտրությունը, դիալոգի կառուցման սկզբունքը, գրելաձևը, հարցադրումների ուղղությունը իբրև XX դարի գրական մտածողությանը բնորոշ գույն ու երանգ, անցնում են արդի հայ պատմվածքի միջով և, իհարկե, իրենց հետքը թողնում այնտեղ:

Արվեստում ժամանակակիցը ոչ միայն ընթացիկ իրականության փաստն է, այլև երբեմն տասնամյակների, մինչև անգամ հարյուրամյակների խորքից եկող տրեւ երևույթ:

Բանն այդպիսի է նաև այս դեպքում։ Սովետահայ արդի պատմվածքը, եթե նկատի առնենք նրա որակական շերտերը, նրա էությունը շարժումը և ոչ թե քանակական կուտակումները, ընդգրկում է ոչ միայն ընթացիկ ժամանակը, այլև 60-ական թվականների ամբողջ շրջանը։ Սա մի հետաքրքիր շրջան է մեր «փոքր արձակի» պատմության մեջ, որը ինչպես ժամանակագրորեն է ինքնորոշված, այնպես էլ իր սեփական հարցերով և պատասխաններով, իր գեղարվեստական բովանդակությամբ։

Մեր քննադատությունը վերջին տարիներին որոշ գործ արել է գեղարվեստական ճշմարտության էությունը հայտաբերելու ուղղությամբ։ Թեև գրականության ճշմարտությունն այսօր պարզ զիտակցված պահանջ է, սակայն հոգվածներում, գրախոսություններում, հարցազրույցներում այդ պահանջը ներկայացվում է միակողմանիորեն՝ ռեալ կյանք, ժամանակակից հերոս, կենսական կոնֆլիկտ և ոչ թե իրականության ու արվեստի խաչավորում։

Երկճյուղ ճշմարտության պահանջը գնահատման չափանիշների մտթեմատիկայում՝ մեծացում և բարդացում չէ, դա այբբենական պահանջ է գրականությունից, որին և վաստակած գրողի ստեղծագործությունն է պարտավոր բավարարել, և նոր հեղինակի առաջին գիրքը։

Գեղարվեստական ճշմարտության առումով պատմվածքինն է արդի սովետահայ արձակում ամենաշոշափելի նվաճումը։

Ժամանակակից պատմվածքը, հատկապես 60-ական թվականների հատվածում, երևան է հանում և՛ արվեստի որոշակի զգացողություն, և՛ կյանքի էական ճշմարտություններ։ Սա մի նոր հոսանք էր, որը հիպոթետիկ և ընդգրկեց ստեղծագործական բոլոր ուժերը՝ ավագ դրոշմներից մինչև նորերը։ Պատմություն և արդիականություն, դյուղ և քաղաք, սեր, կարոտ, ընտանիք, մարդու և ժողովրդի ճակատագիր, հերոսական, կատակերգական, դրամատիկական իրավիճակների պատկերում և այլն, ահա, այսօրվա լայն են պատմվածքի թեմատիկ-հուղական ընդգրկման սահմանները։

Եթե նախորդ շրջանում պատմվածքը (արձակն ընդհանրապես) շոշափում էր մի քանի «մեծ» թեմաներ, ապա այժմ այն տեսնում ենք անհամար «մանր» թեմաների ոլորտում։

Բանն այն է, որ փոքր առարկան, երևույթը միշտ մեծանում է՝ հենց որ մկրտվում է գեղարվեստականության ավազանում։ Եվ՝ հակառակը։ Մենք բաղմամբիվ նկարագրությունների գիտենք (պատմվածքներ, վիպակ-

ներ, վկայեր), որոնցում մեծ երևույթը, ի վերջո, փոքր է՝ գեղարվեստական հայացքի բացակայության պատճառով, ասես, մենք նրան նայում ենք հեռադիտակի ոչ թե մոտեցնող կողմով, այլ հեռացնող, ժամանակակից պատմվածքի վերադարձը դեպի կյանքի «մանրուքները»՝ մոտեցում է մեծ կյանքին և նշանավորում է պատմվածքի վերածնունդը:

Պատմվածքի վերածնունդը տեղի է ունենում հոգեբանական խոր պեղումներով: Երևան հն գալիս նոր հիրոսներ՝ իրենց ճակատագրով, մտավոր ու զգացմունքային նկարագրով, իրենց հոգսով, որը բաժին է հասնել աշխարհադրական որոշակի սահմաններում տեղավորված կյանքը և սահմաններ չճանաչող ժամանակը: Վերջինս, որ «XX դար» անունն ունի, ավելի ու ավելի է գունավորում պատմվածքը, նրան դարձնելով ոճական նոր հոսանքի մասնակից: Մանրագիտակ պետք չէ՝ տեսնելու ոճական այն տարբերությունը, որ կա 40—50-ական թվականների և ժամանակակից պատմվածքի միջև:

Մի ժամանակ՝ հուրակունցյան շրջանում, քննադատությունն արձանագրում էր պատմվածքի նահանջ, ցավով նկատում, որ շատ ու շատ արձակագիրներ պատմվածքից ավելի գերադասում են ստվարածավալ վեպը: Ծշմարիտ է, շատերը պատմվածքի գրության ժամանակը համարում էին կորած, նրանց թվում էր, թե վեպն ու վիպակն հն ստեղծում ծանրակշիռ արժեք և գրական կենսագրություն: Այդուամենայնիվ, պատմվածքներ գրվում էին, այն էլ մեծ թվով, բայց վատ էին գրվում, շատ գեղքերում հեղինակներն անցնում էին իսկական կյանքի կողքով, չէին տիրապետում «նվազագույն տեղամասի վրա... առավելագույն ինֆորմացիայի» արվեստին:

Այսպիսով, պատմվածքի վերածնունդը կապվում է իրական կյանքի բազմաթիվ դժերի և արվեստի հատկանիշների արթնացման իրողության հետ, լայն առումով՝ գրականության ճշմարտության: Այս «արթնացումը», որը հասարակական շոշափելի հիմքեր ունի, միայն «փոքր արձակին» չի վերաբերում, այլև տարածվում է մեր մարդը գրականություն վրա:

«Փոքր արձակում» գեղարվեստական ճշմարտության զարթոնքի առաջին արտահայտություններից մեկը եղավ Գ. Մահարու «Սև մարդը» պատմվածքը:

«Սև մարդը» պատմվածքի առաջին իսկ էջում Մահարին տեսնողին փնտրում է իր հետնին. «Մտիլ է ինչ-որ տեղ, հետևում է իմ զուր ջանքերին, ծիծաղում է ինձ վրա, հնարավոր է անգամ, որ նա անցնում է կողքովս, անգամ խոսում է ինձ հետ, ու ես չեմ նկատում, չեմ ճանա-

շում, չեմ բռնում...»: Եվ հանկարծ «բռնում» է ու ղարմանքով չի հավատում: Գրական ուրախ երեկոյի հպանցիկ նկարագրությունն անմիջապես հաջորդում է պատմվածքի տխուր հյուսվածքը: Լուսավոր ու գվարթ դահլիճից ընթերցողն արագությամբ տեղափոխվում է «... Կիա գետից ոչ հեռու, դեպի հյուսիս-արևմուտք...», որտեղ «ոչ խիտ անտառներով շրջապատված ընդարձակ մի բացատի վրա փռվել է աշխատանքային ուղղիչ ճամբարը, շրջափակված տախտակի սրածայր ցանկապատով և փշալարերով»: Երգիծական շեշտերը իսկույն տեղի են տալիս ողբերգական դույների առջև:

Պատմվածքի սկզբնամասը և վերջամասը այն շրջանակն է, որ ամփոփվում է այդ մասերի հետ արտաքնապես օրգանական առնչություն շունեցող «սյուժետային պատմությունը»:

Շրջանակը վերաբերում է ներկային, իսկ «պատմությունը»՝ անցյալին: Գրողն ասում է, որ անցյալը սեպի նման խրվել է ներկայի մեջ իբրև հուշ, զգացմունք, միտք, որից ոչ մի կերպ հնարավոր չէ ազատագրվել: Ահա պատմվածքի վերջին պարբերությունը. «Դիմացի պատից նայում է կյալայի մեծացրած յուզաներկ նկարը: Լուսանկարվել էր նա Սարանսկում. նայում էր ասես կենդանի, վառ կյալան և որ կողմից նայես, նայում է նա քեզ, ուղիղ քո աչքերին: Շրթունքները կիսաբաց են, ժպտում են մարդարտաշար, ճերմակ ատամները. նա կարծես ուզում է քեզ մի կարևոր բան ասել, բայց դեռ մտածում է՝ ասե՞լ, թե՞ չասել...»:

Հեղինակի և հերոսի հանդիպումը ներկայանում է որպես մեծ ուրախություն՝ ինչպես ստեղծագործական, այնպես էլ անձնական առումով, որը, սակայն, տխուր վախճան է ունենում: Մահարին կարծես հավաստում է, որ չկան բացարձակ ուրախություններ և տխրություններ: Մայրագույն ուրախության մեջ էլ նշանակալից տխրություն կա, ծայրահեղ տխրության մեջ էլ գոյություն ունի հիմնավոր ուրախություն:

Գ. Մահարու խոսքի մանրամասնը, հնչերանգը, պատկերը ծնվում են բնական վիճակներից ու հարաբերություններից, ընտանի զնայքներից ու հոգեբանություններից: Մահարու երկերում կողք-կողքի, սերտ հարեվանություններ, հանդես են գալիս կատակերգական ու ողբերգականը: Նա չի գրում հրգիծական-կատակերգական կամ ողբերգական գործ: Այդ թելերից նրբորեն և վարպետությամբ հյուսում է նոր հիմք, որի գույնը ողբերգակատակերգականն է՝ առանց զծիլի: Դրան չի կարելի մոտենալ ոչ ողբերգականի, ոչ էլ կատակերգականի չափանիշներով: Պահանջվում է ուրիշ մոտեցում, այնպիսին, որն ամբողջովին բխի իրական կյանքի վիճակներից: Հայտնի է, որ ինչպես երգիծանք-կատակերգությունը,

այնպես էլ ողբերգությունը կյանքի հակառակ ծայրակետերն են, իսկ Մահարին գործ ունի բացառապես ընթացքի հետ: Նրա երկերում հազվագիպ կարելի է հանդիպել բեռներին՝ ղտարյուն ողբերգության կամ ղտարյուն կատակերգության: Մեկի մեջ միշտ գոյություն ունի մյուսը:

«Քիտի, այ քեռի, մի նայի, ամնիստիան չի՞ երևում...»—հաճախ կատակով հարցնում են կալանավորները բարձր աշտարակից շրջապատը հսկող հերթապահ պահակին: Կատակերգական է նրանց ռեալ վիճակի և հարցման հղանակի այս անհամապատասխանությունը: Իսկ հաջորդ նախադասության ներկայացրած ղրությունը արդեն ողբերգական է, որը ծնվում է անշմարելիորեն, ինքնաբերա՝ «Աշտարակի վրա կանգնած հերթապահ պահակն էլ պետք է որ զարմացած լինի.— ո՞ր կորավ այդ աղջիկը, ինչո՞ւ չի լսվում նրա ամենօրյա շարաճճի հարցը, չլինի՞ իսկապես, «ամնիստիան» եկել տարիլ է նրան, իսկ ինքը, կանգնած բարձր աշտարակի ղլխին, ոչինչ չի նկատել...»: Այս փոխանցումը կյանքի բուն ընթացքն է, որից մի բեկոր է ներկայացնում Մահարին:

Մահարին չի նկարագրում ղդայացուցեց մեղորոճատիկական վիճակներ, տանջալից մահեր: Պատմվածքում մեռնում է միայն մեկը: Դա երիտասարդ, առողջ և կենսուրախ Լյուլյան է, որը փոխադարձաբար սիրում է Սանասարին՝ հեղինակի գտած հերոսին: Նա մեռնում է անսպասելիորեն: Բարեկամների հետ ղրուցելու նպատակով մտնում է տղամարդկանց հարկաբաժինը: Բռնվում է «հանցանքի» վայրում և ուղարկվում մեկուսարան: Հաջորդ օրը հիվանդանում է թոքերի բորբոքումով: Նվա մի քանի ժամ ու վերջ: Սրանով Մահարին կարծես ասում է, թե ժամանակներն այնպիսին էին, որ մահանալու համար հատուկ նախապատրաստություն պետք չէր, մարդիկ մեռնում էին ամեն օր: Գրողը նպատակը ոչ թե ղեպըը մանրակրկիտ շարադրելն է, այլ էականի հայտնաբերումը: Ընդհանուր այս երևույթի մեջ ավելի շատ կոնկրետ ճշմարտություն կա, քան թեկուզև հաջող նկարագրությունների պարունակող որոշակի ֆարուլաներում:

Պատմվածքում իսալավորվում են ինչպես ողբերգականությունն ու կատակերգականը, այնպես էլ տրամադրությունների մոալությունն ու պայծառությունը: Ամենամոալը եղելությունն էլ պարունակում է նկատելի պայծառություն, որը ղալիս է մարդկային բնական էությունից:

Սանասարը ղող է, բայց ունի հատկություններ, որի համար մտերիմները նրանից համառորեն ձեռք չեն քաշում և ջանում են սեր արթնացնել ալնիվ կենցաղի ու արդար աշխատանքի նկատմամբ: Նա Գրինբերգ չէ՝ «միշտ մաքուր սափրված, բակենրարգներով, ղալլինյան բեղերով, ծխա-

մորճը առամաների արանքում, բոլորի հետ դուռով, բոլորի հետ սիրալիր, որը սակայն դբաղվում է սուկիկուլյացիայով, խաբում է, առնում, խաբում է, ծախում, ժպտում է, խաբում, ցավակցում է, խաբում է, խաբում է, խաբում...»։ Կյանքի դիպվածներն են Սանասարին կանգնեցրել սխալ ճանապարհի վրա, նրա մեջ քնեցրել մարդկայինը։ Նա կյալայի լուսանկարը ոչ միայն սրբությամբ պահում է, այլև տուն վերադառնալով արտանկարել է տալիս, կախում պատից, երեխաներից մեկին այդ անունով է կոչում և ամեն ինչ մամրամասնությամբ պատմում է կնոջը։ Նա թռիչք է գործում՝ հրաժարվում է այլանդակ սովորություններից, որոնք նրան դարձրել էին «սև մարդ» և շարունակում է ապրել հոգեկան հարուստ կյանքով։ «Սև մարդ» բնորոշումը պատմվածքում վերցրած է չափերաների մեջ։ Մահարին կարծես ասում է, թի չկան սև՝ ի ծնի շար կամ հանցագործ մարդիկ, մարդիկ բոլորն էլ ավելի կամ պակաս շափով պատկանում են աշխարհի հավերժ կենդանի բարությանը։

Այս վերջին տրամադրության կողմը Աշոտ դային է՝ էպիկական սկզբունքներով կերտված մի ցայտուն կերպար։

«Աշխատում էի դրսում,—ասում է նա,—այստեղ էլ աշխատում եմ. դրսում երգելով էի աշխատում, իսկ այստեղ... լաց չեմ լինի...»։ Աշխատանքը նրա էությունն է՝ արշուներ, ուղեղը, հոգին։ Աշխատանքի հանդեպ «հոգեղեն» վերաբերմունքի մեջ է նրա գոյության շնորհատվող իմաստը։ Աշխատանքը պահպանում է կյանքը, շարժում նրան, մղում առաջ, ապրեցնում որոշակի մի նպատակի համար։

Մահարու «Սև մարդը», իհարկե, մեր «փոքր» արձակի պատմության ամենաշողշողուն կետը չէ, գրվել են ավելի նշանակալից պատմվածքներ, բայց դա այն երկերից է, որոնք ճանապարհ են ցույց տալիս։ Այդ ճանապարհով պատմվածքը մոտենում է ճշմարտությանը և իրականությանը՝ ժամանակակից մարդուն։

«Սև մարդու» կյանքային ճշմարտությունը ժամանակակից սովետահայ պատմվածքի, նաև մեր ամբողջ գրականության, կարևոր ճշմարտություններից է, որի հիմքի վրա պատմվածքներ գրեցին նաև Մ. Արմենը, Վ. Արամյանը և ուրիշներ։

Կյանքը գրականության հիմքն է և պատմանդանը, ինչպես հողը՝ ծառի, նման մի համեմատություն չի կարելի անել այլ դեպքերում. երաժշտությունը և արվեստի մյուս տեսակները կյանքին հարաբերում են անուղղակիորեն և երևան հանում իրենց մեծ պայմանականությունը. Գրականությունն էլ է պայմանականություն, բայց այնքան կենդանի,

իրական, կյանքի ձևերին այնքան մոտիկ և հարադատ, որ թվում է պայմանականություն չէ, այլ՝ հենց շարժվող կյանքը:

Ժամանակակից կյանքի ձևերն ու ռիթմը մտնում են Ս. Խանդադյանի, Ա. Սահյանի, Խ. Հրաչյանի, Գ. Բեսի, Ս. Սլավոյանի, Խ. Գյուլնազարյանի, Շ. Բաթիկյանի, Ռ. Արամյանի, Գ. Սևանի, Աբ. Ավագյանի, Հովհ. Ղուկասյանի, Մ. Սարգսյանի և հատկապես միջին սերնդի արձակագիրների շատ պատմվածքների մեջ: «Փոքր արձակն» ընդգրկում է իրականության բազմազան ֆաբուլաներ, «գրեկով» կենդանի կյանքի պատմությունը:

Մանոթ, ժամանակակից ու կարևոր մի խնդրի պատասխանն է որոնում Ս. Այվազյանը՝ «Ջրաղացի ճանապարհը» պատմվածքում:

Մարգարը իր որդի Իսահակին հորդորում է թողնել հարազատ գյուղը և բնակություն հաստատել քաղաքում. «Դե, այսպես, էլի, պիտի գնաս: Ոչ մի լավ բան չկա այստեղ, որի համար պետք լինի մնալ: Ավարտեցի՞ր միջնակարգը, գնա քեզ համար ճանապարհ գտիր: Քաղաքն ինչ էլ լինի քաղաք է... Նո ոչ մի լավ փան չեմ տեսել այստեղ, չեմ տեսնելու: Գնա և տար եղբորդ, քրոջդ, և՛ ինչ կարողանաս և մեզ. ճանապարհվիր հենց վաղը, մյուս օրը...»:

Երբեք քաղաք չտեսած մարդու այս կտրուկ պահանջը ժամանակակից սոցիալական պրոբլեմն է: Հեղինակը ոչ միայն դիտում է կյանքի իրողությունը, այլև վեր հանում այսօր շատ տարածված մարդկային հոգեբանությունը: Մարգարը փոքր ու մեծ ամեն բանից դժգոհ է: Դժգոհությունը այն շրջանակն է, որն իր մեջ է առնում նրա բոլոր մտքերն ու քայլերը: Իսահակը չի ցանկանում գյուղից հեռանալ, սակայն հոր կամքի առջև տեղի է տալիս նահապետական խոնարհությանը: Նա նման չէ այն հերոսներին, որոնք կյանքի շեմին, լայն ճանապարհ ելնելիս հակադրվում են հարապատերին ու օտարներին, ընդունելով կովարար ու ինքնավստահ մարդու կեցվածք: Վերջին անգամ նա այցելում է հարազատ վայրերը և հրաժեշտ տալիս սիրած աղջկան: Նա քաղաք է տանում հայրենի բնության մտապատկերները, հրեք չհաշտվելով իրեն վիճակված նոր պայմանների հետ: Որոշ ժամանակից հետո, սակայն, նա հտ է վերադառնում. հողարձի պատճառը ոչ թե չհաշտվելն է, այլ այն, որ հորաքրոջ տանը հնարավոր չի լինում գրանցվել: Աշխարհից Մարգարի դժգոհությունը էլ ավելի է խորանում. «Ուրեմն... օրենք են հնարել... որ դու քաղաքում չապրես»: Իսկ Իսահակը մտածում է ոչ թե օրենքի, որը գուցե և անարդար է, այլ կյանքում համապատասխան տեղ գտնելու մասին: «Ախր այս մեծ աշխարհի համը ամեն մարդ մի

պատառ հողից է զգում,—հիշում է նա համագյուղացիներից մեկի զրույցը։ — Մի պատառ հող, որտեղ ջրաղացներ կան, այգիներ կան և ձորը բերող ճանապարհներ, որ սրտիդ հետ են խոսում։ Արև կա, որ ամեն առավոտ դուրս է գալիս մի կողմից և չեղած դառնում մյուս կողմում։ Այո՞, ամեն մարդ այս մեծ աշխարհում իր փոքր աշխարհն ունի, և եթե չունի, ուրեմն չկա ինչպես մարդ։ Իսահակը հրազում է «մեծ աշխարհում» նվաճել «փոքր աշխարհ»։ Նա վերադառնում է գյուղ։ Գրողի համակրանքը որդու կողմն է։

Գյուղի ու քաղաքի բարդ փոխհարաբերությունը, որը մեր օրերի գրականության կարևորագույն թեմաներից է, ստանում է ռոմանտիկական և որոշ չափով գրքային լուծում։

Ս. Այվազյանը նկատում է կյանքի երեույթը և... պատմվածքում ոչ ճիշտ տեղդրություն տալիս իր հուղմունքին ու մտածումներին. նկատումը ռեալիստական է, դրա գեղարվեստական մարմնավորումը՝ ռոմանտիկական։ «Կոպիտ» իրականություն բովանդակող գեղարվեստական պատկերների փոխարեն պատմվածքում գերիշխում է բարու հեքիաթային հաղթանակը, մարդու կյանքում հայրենի բնության գյուղաշխարհի գերի ու նշանակության մասին հնաճաշակ բարոյախոսությունը։ Եվ այն հարցը, թե ինչու է գյուղացին լքում իր բնօրրանը, պատմվածքում քավարար պատասխան չի գտնում։

Այս հարցի պատասխանը թեև որոնում են բաղմամբով արձակագիրներ, բայց Հր. Մաթևոսյանի մի քանի պատմվածքներում է դառնում գեղարվեստական փաստ։

Սալլ վերանորոգող Անդրոն մտքով ուրիշ տեղ է։ Նա հիշում է դեմքեր և զործեր, զնում է հու և զալիս առաջ, տիրում է և ուրախանում, ըմբոստանում է և խեղճանում, հանգստանում է և մտահոգվում՝ մասմաս ամբողջացնելով իր հակասական ներքինը։ Անհրապույտ և հոգնեցնող աշխատանքի ընթացքում, որը տևում է առավոտից մինչև երեկո, նա միայն մեկ անգամ է սլոթվում, բայց հիմնավորապես. «Մարիամ, կովն ինչի՞դ է պետք, ինչո՞ւ ես կով պահում, Մարիամ։ Մարիամ, ջնա մարդի։ Գնա աղջկադ հետ փևսիդ տանն ապրիր, ինչո՞ւ ես քեզ շարձաբում, Մարիամ։ Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմար։ Քու ի՞նչ բանն է կով պահելը Մարիամ։ Մարիամ... էլ շալակով խոտ չբերես, քեզ մի ապանիր, Մարիամ»,—ասում է նա հարեանուհուն։ Մեջբերումը վկայում է հերոսի մարդկային հարուստ նկարագիրը, որտեղ խախտում են ուրախություն ու հիացմունքի, սիրո ու խանդի, հպարտության ու վշտի բազում գույներ՝ իրենց նրբերանգներով։ Մարիամն ինքն էլ է լավ հասկա-

նում, որ աշխարհում մեծ, հետաքրքիր ու գեղեցիկ բաներ կան, բայց ոչինչ չի կարող անել: Նրա համառ լռությունը խոսուն է և իմաստալից: Իսկ Անդրոն ձգտում է շատ բանի, սակայն չի հասնում: Նրա հոգում բարձր ու վեհ ցանկություններ կան, բայց իր կամքից էլ անկախ, նույնիսկ կամքին հակառակ, նա մնում է սալլի ու կովի, խոտի ու աթարի, մեղունների ու մոր գերին:

«Օգոստոս» պատմվածքում Անդրոյի կերպարը բացվում է առաջին նախադասությունից մինչև վերջինը: Պատմվածքն ավարտվում է ազդեցիկ տեսարանով: Աշխենը անխղճորեն ծեծում է Մարիամին, լսած լինելով, որ նա գաղտնի հանդիպում է իր ամուսնուն՝ Անդրոյին... «Բռնեց բոլոր մազերը միանգամից՝ որ փունջը փոքր չլինի ու չսփռվի, ու խփեց ուսերին, կրծքերին, փորին, մեջքին, քամակին: Հետո գլուխը կռացրեց ու խփեց միայն մեջքին, մեջքին, մեջքին՝ որպեսզի և՛ ցավը լինի, և՛ կապտուցք չլինի...»: Անդրոն և Մարիամը փորձում են իրենց ձգտումների դոնև շնչին մասը իրականացած տեսնել, ընդամենը մի քայլ են անում դեպի աշխարհը և պատժվում: Նրանք, ասես, դրա իրավունքը չունեն: Բայց դրա իրավունքն ունեն: Ահա այս հրկսայրի գաղափարը, որի կրողներն են դրամատիկական վիճակներում գտնվող հերոսները՝ Մարիամը և Անդրոն, բացվում է իբրև շատ սովորական պատմություն, սակայն՝ ներքին լարվածությամբ, որպես անհետաձգելի պատասխան պահանջող հարց: Արտաքին ու ներքին անհամապատասխան ռիթմերի տվյալ համապատասխանեցումը, որը հատուկ է Հր. Մաթևոսյանի նաև մի քանի ուրիշ գործերին, սովետահայ ժամանակակից արձակը հարստացնում է ոճական նոր գծերով:

Սրա մյուս օրինակը «Ալխոն» է: Ալխոն բեռնածի է, Անդրոյի պառավ բեռնածին: Նրանց միջև խոր նմանություն և ընդհանրություն կա: Ալխոն, ասես, Անդրոյի ծերությունը լինի կամ Անդրոյին սպասվում է Ալխոյի՝ իր կյանքի լեռան տակ անցկացրած ձիու ճակատագիրը (Այս թեման գեղարվեստական խոր մարմնացում է ստացել Չ. Այթմատովի «Մնաս բարով, Գյուլսարի» վիպակում, ուր ծեր գյուղացի Թանաբայի և իր պառավ ձիու սիմվոլիկ հարադատությունը հասցված է աշխարհի վերաբերյալ փիլիսոփայական մտածումների աստիճանին. հին ճանապարհով գնում էին ծեր ձին և ծեր մարդը): «Անդրո-Ալխոն» կյանքից ծնված մի կառույց է, այդ կյանքին տառ առ տառ նման, բայց և տարբեր նրանից.

Մաթևոսյանին չի զբաղեցնում «ինչո՞ւ է գյուղացին լքում հողը» հարցը, նա հողի աշխատավորի կյանքը պատկերում է այնքան իրական և ճշմարիտ գույներով, այնքան հարադատ, որ մեզ ակամա բերում

—հասցնում է զուգահեռ մի հարցի. «ինչո՞ւ գլուղացին չի լքում հողը»։ Նրա հերոսները մնում են իրենց տուն ու տեղին, հող ու ջրին կպած. իրենց լուռ ու ծանր վրազմունքի հետ։ Դա իրենց ճակատագիրն է։ «Օգոստոս», «Ալիսո» պատմվածքներում կյանքը նույնպիսի ծանր է, և հերոսների մտքով անգամ չի անցնում լքել հողը, բայց մենք զգում ենք, որ նրանք այդ կյանքից երես դարձնելու իրավունքներ լիովին ունեն։ «Ջրաղացի ճանապարհը» պատմվածքում նկարագրվում է հետևանքը, այստեղ՝ պատճառները։ Եվ որովհետև առաջին դեպքում մենք պատճառները չգիտենք (գիտենք լոկ իբրև ինֆորմացիա և ոչ թե զեղարվեստական պատկեր), հետևանքը դառնում է թեթև ու վերացական։ Իսկ երկրորդում թեև հետևանք չկա, բայց պատճառներն այնքան մեծ ցանց ունեն կյանքում, որ հետևանքը ամենևին էլ դժվար չէ կանխատեսել։ Եվ այս շեղած հետևանքը, վերջ ի վերջո, ավելի մեծ է և առավել սրտ-թյամբ է մեր առջև դնում գրականության ու կյանքի խնդիրներ։

Կյանքի ճակատագրայնությունը դառնում է գլխավոր թեմա «Գոմեշը» պատմվածքում։ Գոմեշը խորհրդանշում է մարդու լուռ, ծանր ու չարքաշ դոյուլթյունը երկրի վրա (նման հաշկցակիաը բնորոշ է նաև ոռու գրող Վ. Բեկովին, հիշենք կով Ռազուլինի կյանքը)։ Կաշին ժամանակներ, երբ գրական հերոսներն ամեն ինչ անում էին՝ խուսափելու իրենց ճակատագրից, հատկապես՝ եթե այն դառն էր ու տխուր, և դա նրանց, հեղինակների աջակցությամբ, հաջողվում էր։ Իսկ այժմ միտում է նկատվում՝ հերոսներին պահելու ճակատագրի շրջագծում, կյանքը պատկերելու իբրև ճակատագիր։ Սա ռեալիզմի խորացում է, ձգտում դեպի կյանքի ու բնության ընդերքը։ Սա կենդանի իրականության, մարդկային կյանքի խոհական մեկնաբանություն է, որ Մաթևոսյանը հասցնում է մինչև «Ներկրի ջիլը» վիպակի էջերը։

Կյանքը մտնում է նաև Ան. Սահինյանի պատմվածքները, որոնց մեջ արդեն շոշափվում են կենցաղի ու բարոյականության հարցեր։ «Ուշացած ժամադրություն», «Այ քիզ հնարամիտ մարդ», «Մոռացկոտություն» և այլ գործերում Սահինյանն անգորտդառնում է կյանքի խառնուրդներում ընկնող ու բարձրացող հերոսների ճակատագրին և նրանց խառնվածքի ու արարքների սեղմ նկարագրությամբ փորձում մոտենալ ժամանակի էությունը։

Խ. Գյուլնազարյանի ստեղծագործությունը ևս շփման եզրեր ունի ներկա կյանքի սոցիալական ու հոգեբանական երևույթների հետ։ «Մի-ծեռնակները», «Կապույտ թռչուն», «Վիրավորանք» պատմվածքներում

վերարտադրվում են այնպիսի վիճակներ, որոնք անջնջելի հետք են թողնում մարդու ճակատագրի վրա:

Սանամբ բնատուր գեղեցիկ կենցվածք ու քայլվածք ունեցող իր Սաթևենին վեր է պատում բոլորից, քաղցենիական հոգեբանություն մեր ու մյուսների միջև ստեղծում անջրպես: Աղջիկը մեծ հաճույքով լսում և կատարում է մոր ցանկությունները. «ես կապույտ դուռ եմ, նման չիմ ուրիշներին»: Իսկ երբ ուշքի է գալիս, երիտասարդությունն արգեն մնացած է լինում հաւում և սպասվում է տաղտուկ մի կյանք: Սյն հին ու ճշմարիտ միտքը, թե մարդը պետք է առավելագույնը վերցնի կյանքից, այստեղ ստացել է հոգեբանական գունավորում, որով և կապվում է արդիականության հետ:

Գյուլնաղարյանը ֆաբուլաներ է ընտրում հիմնականում անցյալ կյանքից, բայց չի մոռանում ներկա օրերը: Ահա «Կիսախավարում ուտում էի իմ պաղպաղակը» պատմվածքը: Հին Երևան, ցածրիկ, հողաշին տներ, կոլորիտային բակեր, թթենիներ, հին մարդիկ, մինչև անգամ հին երեսաներ, թեև երեսաները, ինչպես կյանքում, այնպես էլ գրականության մեջ, միշտ գալիքինն են: Էլենոսորան կամ էլուշը, ինչպես հերոսուհուն անվանում են այս հին միջավայրում, երիտասարդ մի կին, թի աղջիկ, անշափահաս տղաների հետաքրքրության ու սիրո առարկան է: Եվ ահա նա ամուսնանում է: Տղաներից մեկը, որի ներաշխարհը ամենից ավելի էր կապված էլուշին, խոր «ողբերգություն» է ապրում: Նա որոշում է վերթխնդիր լինել էլուշի ամուսնուց՝ կնոջ ներկայությամբ ծածկել նրան. «...այնպես կապտակեմ, որ աչքերից պեծիր դուրս կգան»: Նա չի կարողանում իր մտադրությունն իրականացնել, որովհետև նորապսակները հանկարծ մոտենում են տղային և պաղպաղակ հյուրասիրում: Ինչպես հաճախ պատահում է՝ ելք փնտրող վերթխնդրությունը զսպվում է «հակառակորդի» եղբայրական ջերմությամբ: «...Կիսախավարում նստած, ուտում էի իմ պաղպաղակը, որը աղի էր աչքերիցս հոսող արցունքներից...»—հերոսը այսպես է վերջացնում հուշը: Հեղինակը հիշեցնում է ռոմանտիկական աշխարհի ղողանջներ:

«Չորրորդ հարկի պատուհանից» ժողովածուի մեջ ևս. Հրաչյանը կանգ է առնում իրականության ուրիշ հատկանիշների վրա: Որքան էլ «չորրորդ հարկից» և «պատուհանից»՝ այս պատմվածքում ժամանակակից կյանքը արտահայտվում է մի քանի տիպական կողմերով: Բովանդակության և ձևի փոխըմբռնումը Հրաչյանի համար ստեղծագործական առաջնային հարց է: Դրա թելադրանքով նրա պատմվածքը ստանում

է մեկ երգիծական գունավորում («Կատաղած շունը», «Սխտոր», «Լից-
քային վարժություններ»), մեկ՝ խոհական («Տեսանկյուն», «Պատե-
րաղմ»), մեկ մոտենում է կյանքի բնական հեքին («Բժիշկը, հիվանդը և
մյուսները», «Ամենալավ բանը», «Զորորդ հարկի պատուհանից») և
այլն:

«Սխտոր» պատմվածքում սպանիչ ծաղրի է ենթարկված կեցության
բարձր շահանիշներից խոսող, սակայն, իրականում, հասարակ շարիք
հանդիսացող մարդը: Խ. Հրաչյանը իր հերոսին արամվայի մի գոնից ներս
է բերում և մյուսից անվերադարձ հանում դուրս, ասպարեղը թողնելով
ներանց, ուլքեր ապրելու արդար իրավունք ունեն: Նման հերոսի կյանքը,
ըստ հեղինակի, կարճ է, որքան և իր անցած ճանապարհը՝ ընդամենը
երեք կանգառ կյանքի ճանապարհ: Մարդկային իդեալի առումով՝ սա,
իհարկե, ճիշտ լուծում է, բայց, թվում է, թիրի է կյանքի ճշմարտու-
թյան տոսանկյունից: Ժիշտ ու ժամանակին «բռնելով» հերոսին, Հրաչ-
յանը շատ է կրճատում, փոքրացնում նրա կյանքի ուղին, ասել է՝ նրա
դերի մասշտաբները իրականության մեջ: Այդպիսիներն անհամեմատ
տեսականորեն են տարածում իրենց սխտորահոտը, անհամեմատ երկար
ճանապարհ անցնում, հաճախ կյանքի ամբողջ երթուղին, կտրում, կես
ճանապարհին թողնելով բաղմամբով մաքուր, ազնիվ ու գեղեցիկ հոգի-
ներ:

Ժամանակակից սովետահայ պատմվածքում կյանքի ճշմարտու-
թյունը մշակվում է տարբեր ճանապարհներով, ամենից քիչ՝ ժամանա-
կակից, ընթացիկ կյանքի հիմքի վրա: Նույնը կատարվում է նաև այլ
ժանրերում: Սա երևացող թերություն է: Բառախաղ չի լինի, եթե ասենք,
որ արդի գրականությունը կյանքի, իրականության հետ է և կյանքի հետ
չէ. հույժ արդիական շատ պրոբլեմներ, որոնք հարաբերում են ժամա-
նակակից մարդու զրացմունքներին, հոգսերին, մտքերին, կարճ՝ նրա
ճակատագրին, ամբողջական, խոր արտացոլում չեն գտնում գրականու-
թյան մեջ:

Ժամանակակից սովետահայ պատմվածքում հաճախ արտացոլվում
են Հայրենական մեծ պատերազմի իրադարձությունները և, պիտք է
ասել, գրական-գեղարվեստական անհամեմատ ճշմարիտ մակարդակով,
քան՝ 40-ական թվականներին: «Հերոսամարտի գրականության» պաթե-
տիկ, հրապարակախոսական շունչը այս ժամանակաշրջանում փոխա-
րինվում է պատերազմական կյանքի (որն արդեն անցյալ է) հանդեպ մի
տխուր և խոհուն հայացքով: 40-ական թվականների մեր շատ պատմը-
վածքներում (և ոչ միայն պատմվածքներում) հերոսները խաթարված

ճակատագրով հասնում են իրենց երազանքներին, այսինքն՝ պատերազմը նրանց կյանքում համարյա ոչ մի փոփոխություն չի մտցնում, որը իրականության գոնաղարդման արտահայտություն էր: Իսկ 60—70-ական թվականներին պատերազմը որոշակիորեն փոխում է հերոսի կյանքը, նրա հարաբերությունները շրջապատի, կյանքի ու աշխարհի հետ: 40—50-ական թվականներին կատարվեց հետաքրքիր մի երևույթ. բավմամբիվ արձակագիրներ մոտենալով կյանքին, հեռացան զրականությունից, իրենց խոսքը դարձնելով կրակոցի նման հատուկ, բայց ընդհատ: Պետք է միշտ հիշել, որ զրականության մոտեցումը կյանքին, իրականությանը՝ առանձնահատուկ մոտեցում է: Այդ մոտեցմանը մենք կրկին հանդիպում ենք նոր ժամանակներում՝ նաև պատերազմ նկարագրող պատմվածքների մեջ:

Մ. Սարգսյանի «Նա շտեմավ իր մահը» պատմվածքը այս առումով ամենաբնորոշներից է: Շարքային զինվորը զիշերը աննկատելիորեն մտնում է թշնամու խրամատներից ոչ հեռու գտնվող իրենց տնակը, ուր նախապես հեռախոսագիծ էր տարված, և կրակային կետերի մասին ճշգրիտ տեղեկություններ է հաղորդում: Նա կատարում է մեծ հերոսություն, բայց, ինչպես և պետք էր սպասել, նրա երջանկությունը հանկարծ հատվում է անուղղելի ողբերգությամբ. վերջ ի վերջո, թշնամին նկատում է նրան և մահացու վիրավորում: Նա դանդաղ մեռնում է՝ հայացքի առջև սիրած աղջկա, մանկության ու պատանեկության օրերի, մոտիկների ու հարազատների, աշխարհի, բնության թանկ ու սիրելի մտապատկերները:

Ժամանակակից սովետահայ պատմվածքում պատերազմի թիման գլխավորներից է: Գրողները նկարագրում են ոչ միայն բուն պատերազմը, այլև նրա արձագանքը խոր թիկունքում: Գրականությունը այստեղ նույնպես նկատելի առաջարժում է կատարում՝ 40—50-ական թվականների զրական փորձի համեմատությամբ: Հիշատակության արժանի են հատկապես Հովհ. Մելքոնյանի «Քարերը», «Ռազմաճակատից ուղարկած նամակներ» և Մ. Մնացականյանի «Նահանջ տարի», «Կհանիք» պատմվածքները, որոնցում հերոսների կյանքը վերաճում է ժողովրդի ճակատագրին, ժողովուրդը, որի որդիները ռազմաճակատներում են, իսկ ծերունիները, կանայք ու երեխաները թիկունքում տառապում են հույսի և անորոշության մեջ:

Գրողներն սկսում են պեղել մարդու ներքին աշխարհի ավելի խոր շերտեր, հերոսները երևան են հանում իրենց «տառապանքը», որ մտքի ու զգացմունքների լարվածություն է միաժամանակ, ստեղծագործության

բովանդակութիւնը պատումի մակերեսից տեղափոխվում է հոգեբանական լարերի վրա:

Այս երևույթը նկատելի է ստեղծագործական նախասիրութիւններով, և կարողութիւններով տարբեր գրողների պատմվածքներում, հետևաբար՝ ընդհանուր գրական երևույթ է:

Շ. Թաթկյանի «Թռչում են չվող թռչունները» պատմվածքը գտնվում է այս հոսանքում և արտահայտում ժանրի վարդապետան ուղղութիւնն ու միտումները: Հերոսը վերադառնում է տուն երկարամյա բանտարկութիւնից հետո: Պատմվածքի ֆաբուլան նրա վերադարձի նկարագրութիւնն է, իսկ սյուժեն՝ այս շրջանակում նրա հոգեկան վիճակի բացահայտումը: Թաթկյանը փորձում է պատասխանել ժամանակակից արժեքին ունեցող բարոյական հարցերի: Երբեմնի հանցագործն իրավունք ունի՝ կրկին ասլուելու ընտանիքում ու հասարակութիւն մեջ: Այս հարցին «տեսականորեն» դրական պատասխան տալով, նա որոնում է դրա գործնական ուղիները և կանգ առնում մեղքի գիտակցման վրա: Վերստահարձի ամբողջ ճանապարհին հերոսը հանցագործ հոգու խորքում վերլուծում է իր սխալ կյանքը և հարադատ շեմին հանգում այն մտքին, որ իրավունք չունի այդպես ներս մտնելու: Նա կրկին հեռանում է, որպէսզի աղնիվ աշխատանքով սրբագործի իր մոլորութիւնները և մոտիկ գալիքում հագա իբրև նոր մարդ: Այս գիտակցութեան մեջ, իհարկէ, կա հեղինակային որոշակի քարոզ, որը իշխելում է պատմվածքի զեղարվեստական ձայնը, բայց, ուլյալ դեպքում, զնահատելի է հերոսի ինքնամերկացման ձգտումը, որը հոգեվերլուծութեան մի արտահայտութիւնն է:

Պատմվածքի կենսական ճշմարտութեան՝ գեղարվեստականութեան նոր աստիճանը, ամենից առաջ կապվում է արձակագիրների նոր սերնդի հետ:

Մ. Գալշոյանի «Ծաղկած քարեր» գիրքն ունի թեմատիկ լայն ընդգրկում: Այդ վտմերական պատմվածքներում արտացոլվում են գաղթն ու ժողովրդի ճակատագիրը, Հայրենական մեծ պատերազմն ու աշօրվա աշխատանքային առօրյան: Գալշոյանի կենսական ճշմարտութիւնն ինքնատիպ է ու հետաքրքիր. ներկան կասված է անցյալին, իսկ վերջինս արտահայտվում է ներկայի մեջ՝ իբրև անմար զգացմունք: Իրենց ներսում անցյալ են հայտաբերում ներկայում լիարյուն կյանք վարող բոլոր հերոսները: Սա մարդու ներաշխարհի խորքերը թափանցելու, նրա «գաղտնիքները» բացահայտելու մի գործողութիւնն է, որը մեծացնում է ժամանակակից պատմվածքի կշիռը՝ թե բովանդակութեան և թե ձևի առումով:

Ժամանակակից ճշմարտությունը կենդանի երականեր ունի Գալշոյանի ստեղծագործության մեջ, առհասարակ՝ մեր նոր արձակի։ Այդ արձակը գրականության ճշմարտությունը որոնում է գլխավորապես ժամանակակից իրականության, մեր ժողովրդի այսօրվա կյանքի ոլորտներում, որով և գրականորեն սահմանադատվում է ստեղծագործական այլևայլ սկզբունքներից։

Ապրիլու ժամանակի հանդեպ գրողական վերբերմունքի առումով ուշադրավ է վ. Պեսրոսյանի ստեղծագործությունը «Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով» հոգվածում, որի շուրջը վեճեր են եղել, նա հանդես է գալիս նոր ֆաբուլաների ու հերոսների, հարաբերությունների և լուծումների՝ կյանքի հրատապ խնդիրները արժարժեքով պահանջով։ «Եթե երկիրը կապույտ լիներ», «Անցած տարվա ծաղիկները», «Մի երկար դիշեր և մի կարճ առավոտ», «Մեր հայրերը» և ուրիշ պատմվածքներում կյանքը վերցվում է ուղղակի ընթացքից, հեղինակն աշխատում է հավասարման նշան դնել հերոսների և ժամանակակից մարդկանց միջև, այստեղից էլ՝ հերոսների փոխհարաբերությունները, զգացմունքների, մտքերի հոսքը, նիստուկացը։ Նրանց խոսքը նման է կյանքի ձևերին, բայց ոչ թե հենց կյանքի ձևերին, այսինքն՝ վերաստեղծություն է կյանքի ու իրականության հիմքի վրա։

Կ. Տոնոյանի պատմվածքները նույնպես սկիզբ են առնում ժամանակակից իրականությունից։ «Եվս մի երկար, միայնակ դիշեր», «Ճանապարհի մարդը», «Նիգուլը» և ուրիշ գործերում գրողն արժարժում է բարոյականության, հասարակական կյանքում կնոջ դերի, մարդու և հասարակայնորեն օգտակար աշխատանքի փոխհարաբերության հարցերը։

Ժամանակակից կյանքի ընթացքը անբաժան է Հովհ. Մկրտչյանի արձակից. այս առումով հատկապես ուշադրավ են «Հոգեբանական դեղեկտիվ» և «Աղը» պատմվածքները, որոնք ամփոփում են մարդկային ու հասարակական կարևոր բովանդակություն։

«Հոգեբանական դեղեկտիվ»-ի երկտասարդ քննիչ Արշակյանը չի հաշտվում իր միջավայրում տիրող բժնանքին, անարդարությանը, կեղծիքին և հեռանում է գործատուից։

«Աղը» պատմվածքի հերոսը՝ անտառագետ Մալխասը, որոշ առումով գրական նորություն է, մի մարդ, որն իր տան մեջ, իր ներսում բողբոջում է անարդարությունների դեմ, աշխարհ շուռ տալիս, կռվում, արյուն թափում՝ հանուն լույսի ու արդարության, իսկ զրոյում լուռ է ու վախկոտ, համակերպվում է, համաձայնում ամեն բանի,— իսկական ստորուկ։

Գրողի իդեալը մարդկային ակտիվ բնավորությունն է: Գրականության արվեստը խորացնելու, արդիականացնելու պահանջը հանուն բովանդակության է, հանուն կյանքի ռեալիստական արտացոլման:

«Եթե պատմվածքի ռիթմը, օրինակ, խոսակցության մեջ հերոսների օգտագործած արտահայտությունները, այլևս իրականությանը չեն համապատասխանում, ես փոխում եմ այդ ռիթմը»: Այս խոստովանության հեղինակն է էռնեստ Հեմինգուեյը:

Ռիթմը անհրաժեշտության դեպքում փոխելու գիտակցությունը ոչ միայն կյանքի ճանաչողության արդյունք է, այլև գրողի աշխարհի հարստության ապացույց: Գրականության առաջընթացն էլ արդեն սկսվում է գոյություն ունեցող ռիթմի վերաշրջանով:

Մեր արձակում ռիթմի փոփոխության առաջին նշանները երևացին Վ. Պետրոսյանի և Պ. Զեյթունցյանի պատմվածքներում, ավագ և միջին սերնդի գրողների լավադույն երկերի մեջ: 50-ական թվականների վերջն էր և 60-ականների սկիզբը: Նրանք գծազրույց էին հոգեբանական սյուժեներ, պայմանական պատկերներ, նուրբ մանրամասներ, դիմում անուպասելի ավարտի, հակիրճ խոսքի, հուղական շեշտի, սրանով իսկ հակադրվում այն ժամանակ լայն տարածում գտած և դեռ այսօր էլ որոշ գրողների կողմից շարունակվող «հեքիաթա—նաղլական» արձակին:

«Իմ առջև դրված է այն միակ զգեստը, որը ես և քույրս փոխնի-փոխ հագնում ենք: Նա միայն մի տեղ պատուվածք ունի: Բայց իմ քույրն այնքան զգույշ է կարել, որ ինչքան էլ ուշադիր նայեք, չեք դտնի այն»: Պ. Զեյթունցյանի «Մեծ ծաղիկներով հագուստը» պատմվածքում կա հրկրորդական թվացող այսպիսի մի մանրամասն, որը հանկարծ համախմբում է պատմվածքի բոլոր հիմնական մտքերը: Սա խիստ հատկանշական է դարի արվեստին՝ համեստ նյութով պատասխանել նշանակալից հարցերի: Այլ կերպ ասած՝ դարի արվեստը փորձում է նվազեցնել շարադրվող իրադարձությունների քանակը և փոքր կամ անցողիկ դիպվածի նկարագրությամբ հասնել ծանրակշիռ ընդհանրացման:

Ռիթմի շարժմամբ սկսված արվեստի ճշմարտության արժնացումը վարակում է շատ գրողներին՝ անկախ սերնդային պատկանելությունից, դրողական նախասիրություններից: Նրանք սկսում են գրել ուրիշ տեսակ, օգտագործում են երկի կառուցման նոր ձևեր ու հնարանքներ:

Մամուլում և բանավոր երբեմն-երբեմն դժգոհություններ են լսվում, թե այդ արձակը «չգտնիլից իր կոչման բարձրության վրա. ինքը խոստացել էր, թե ստեղծելու է հայագիր լավ գրականություն, անցել է մեկուկես

տառնամյակի, իսկ խոստացածը չկա»¹։ Սրանք Հր. Մաթևոսյանի բառերն են։ Արդյո՞ք նա ճիշտ է տեսնում ու գնահատում ուրիշներին և իրեն, որ այդ արձակի ներկայացուցիչներից է՝ ժամանակագրորեն, հող ու ջրով, տնտեսականորեն, տարիքով, նախահիմքերով, լեզվով և այլն։ Առանց դժվարություն կարելի է հիշել գործեր, որոնք վկայում են «նոր արձակի» փաստը. Ա. Այվազյանի «Փառահամար», Պ. Զեյթունցյանի «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի», Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ», Գ. Արշակյանի «Գնացքներ», Մ. Գալշոյանի «Մարութա սարի ամպերը» պատմելածքների շարքը, Հովհ. Մելքոնյանի «Քարավան», Զ. Խալափյանի «Որտե՞ղ էիր, մարդ ասածո», Ռ. Հովսեփյանի «Երկու վիպակ», Մ. Մնացականյանի «Նահանջ տարի», Կ. Տոնոյանի «Նիդոլը», Վ. Գրիգորյանի «Տեղատվութուն» և այլն։

Երևույթը հարկավոր է դիտել մի որոշակի ժամանակահատվածում, տվյալ դեպքում՝ եսպատեռադմյան հայ արձակի ֆոնի վրա, համեմատել ներգրական հին ու ամուր տնտեսականների հետ։ Նման պատմահամեմատական քննությունը չի կարող մեզ շուրափացնել. չնայած շոշափելի թերություններին, այդ արձակը մեկ ու կես տառնամյակում, որ այնքան էլ մեծ ժամանակաշրջան չէ, կարողացավ հեռու մնալ հնից եկող դրական բուրբոսնած տնտեսականներից, կարողացավ հաղթահարել իր ժամանակի ծանրաշունչ արձակի ուղղությունը, կարողացավ չվարակվել մամհաշեական մտածողությամբ, որի համաձայն՝ Մամեն Աշխին է անսահման սիրում, Աշեն էլ Մամին, և նրանք պատկանում են մեկմեկու հուր-հավիտյան, կարողացավ մտերմանալ բուս-բվրոպական դրական-գեղարվեստական շարժումներին, կարողացավ շնչել արդիականության օդը՝ տալով մեր արձակում ավելի լուսավոր հեռանկարի հույսեր։ Եվ այս ամենը՝ դրական մթնոլորտի, տպագրության հնարավորությունների ոչ այնքան բարեկապատ պայմաններում։ Քննադատության մոտատանջությունը այս արձակից (իրականում՝ ծայրահեղ ժխտում ու արհամարհանք) նման չէ այն հոր ու մոր մոտատանջությանը, որոնք կաղ երեխա ունեն և նրա կաղությունը այնքան են ողբում, կարծես երեխան նաև կույր է, խուլ ու համր...

Նոր արձակը ժամանակակից սովետահայ գրականության ակնառու նվաճումներից է։ Եվ բնավ չի կարելի համաձայնել Ալ. Թոփչյանի դիտողության հետ. «... որքան որ ավագ է դրողը, այնքան ավելի սուաջադեմ հայացքով է նայում հնի և նորի բարդ հարաբերություններին... և

¹ «Գրական թերթ», 1974, № 19։

որքան երիտասարդ է գրողը, այնքան պահպանողական է նրա մոտեցումը դեպի թեման, մինչդեռ թվում է, թե հակառակը պիտի լիներ»²։ Նկատի է առնվում ժամանակակից պատմվածքը, ուր երիտասարդների նոր հայացքը միանգամայն ակնհայտ է։

Խոսքի և պատկերի սեղմությունը միշտ էլ դրական արվեստի ցուցանիշ է եղել։ Այդ ճշմարտության դասական օրինակներ որոնելիս, սովորաբար հիշում են Հովհ. Թումանյանի «Գիքորը», որի «սեղմությունը», հիրավի, նշանավոր է։ Խոսքի ու պատկերի սեղմության են ձգտում բոլոր նորերը։ Այդ ձգտումը նրանց լավագույն ստեղծագործությունների հատկանիշներից է։ Հիշենք, օրինակ, Հր. Մաթևոսյանի «Ալխո», Մ. Գալշոյանի «Կանչ», Հովհ. Մելքոնյանի «Գլանտոր», Զեյ-թունցյանի «Յուրաբանչյուր տասից մեկը» պատմվածքները, որոնց մարդկային պատմական տարողությունը շատ ավելին է դրանց ծավալից։

Դժվար չէ նկատել, որ ժամանակակից արձակը հեռացել է իր երբեմնի շատախոսությունից, թեև այժմ էլ դեռ պատմվում են երկարբարակ ֆաբուլաներ։ Ծավալով փոքրացել են վեպերը, վիպակները, պատմվածքներն ու ակնարկները, իսկ բովանդակությամբ՝ մեծացել։ Խոսքի ու պատկերի սեղմությամբ են բնութագրվում Նաե Ա. Ավագյանի, Խ. Հրաչյանի, Մ. Սարգսյանի, Ռ. Արամյանի, Վ. Պետրոսյանի, Ա. Այվազյանի պատմվածքները։

«Նվազագույն տեղսմամբ» գրողներին ստիպում է սրտնեղ արտահայտչական նոր միջոցներ։

Ժամանակակից արձակում երևան է գալիս դիալոգի նոր դժանկար։ Հերոսները խոսում են պարզ ու որոշակի, առանց բառային պաճուճանքի։ Նկատելի է Հեմինգուեյի ու Վ. Սարոյանի դիալոգի ազդեցությունը, նաև՝ Ակսել Բակեռնցի, որի հերոսները խոսում են մինչև անգամ այն ժամանակ, երբ չեն խոսում։

Ալբերտո Սորալիան մի հարցադրույցում ասել է, որ ժամանակակից արձակը պիտք է զարգանա ակնարկի ճանապարհով։ Այս միտքը չպետք է հասկանալ այնպես, թե վեպերի, վիպակների ու պատմվածքների փոխարեն այսուհետև պիտի գրվեն ակնարկներ։ Մորավիան ընդգրծում է վավերագրական փաստի, իրողության, կատարված դեպքի վճռական դերը գեղարվեստական արձակում։

Ժամանակակից վավերագրական արձակում՝ այդ նոր «ժանրում»,

² «Ավանգարդ», 1973, № 73։

կյանքի փաստը ձևավորում է նոր կառուցվածքներ, որոնցում երևույթները խոսում են կենդանի իրողության ոճով:

Մ. Գալշոյանը փաստից գնում է դեպի կենսական ճշմարտություն և ոչ թե ինչ-որ ընդհանուր մտքից գալիս և հանգում չոր փաստին: Նրա «Գինարբ ծաղիկ», «Զի այս է իշխանություն և փառք», «Օջախի տերը» ակնարկ-պատմվածքները և վիպական կտավները՝ «Զորի Միրոն», «Բովտուն», մեր արձակուրդ վավերագրության, գեղարվեստական նոր ոճի արտահայտություններ են:

Վավերագրությունը զարկերակ է նաև Վ. Պետրոսյանի, Հովհ. Մելքոնյանի, Պ. Զեյթունցյանի, Հր. Մաթևոսյանի, Զ. Խալափյանի, Վ. Բալայանի, Ռ. Հովսեփյանի, Գ. Արշակյանի գործերում: Գրականության մասին ասված հին խոսքը՝ «գեղեցիկ սուտ»-ը, վավերագրության շնորհիվ դառնում է «գեղեցիկ ճշմարտություն»:

Պատմվածքը «նվազագույն տեղամասի վրա... առավելագույն ինֆորմացիայի» արվեստ է: Այս բանաձևը, որի բովանդակությունը հանգում է հագեցված գրեթե անհատի՝ գալիս է դարերի խորքից ու զրականության ակունքներից, հավասարաչափ կիրառելի է բոլոր ժանրերում, սակայն պատմվածքի կապակցությամբ ստանում է առանձնահատուկ նշանակություն:

Պատմվածքի ճակատագիրը դասավորվեց այնպես, որ այն ժամանակի ու տարածության համեմատաբար փոքր հատվածում պետք է խոսեր կյանքի ու աշխարհի համեմատաբար մեծ երևույթների մասին:

Դարի թելադրանքով «տեղամասը» դառնում է ավելի ու ավելի նվազ և «ինֆորմացիան»՝ ավելի ու ավելի խիտ: Զեկ Լոնգոնը բարեկամներից մեկին տալիս է հետևյալ խորհուրդը. «Պատմվածքը անհրաժեշտ է սահմանափակել ժամանակագրության նեղ շրջանակներով՝ մեկ օրով, եթե կարելի է մեկ ժամով, իսկ եթե հարկավոր է լինում ընդգրկել մեծ ժամանակաշրջան՝ ամիսներ, ինչպես դա երբեմն լինում է լավագույն պատմվածքներում, ապա այդ մասին պարզապես ակնարկեք, անցյալը նշեք թիֆեռեն ու ի միջի այլոց, և պատմությունը վարեք միայն որոշիչ պահերի ուղղությամբ: Ահա տեսնում եք, զարգացումը հատուկ է պատմվածքին, դա վիպի առանձնահատկությունն է»³:

Սովետահայ ժամանակակից պատմվածքի արվեստի ճշմարտությունը հենվում է դասական փորձի և գրական նոր երևույթների վրա. կյանքի ճշմարտության հետ միասին՝ նա պատմվածքին է վերադարձնում

ներա հին ու բարի անունը, նրա գրական և հասարակական արժեքը, բարձրացնում նոր պահանջների մակարդակին:

3

60-ական թվականներին նկատելի սերնդափոխություն կատարվեց մեր արձակուրդ և սոսկալիստիկ, հայտնի և վաստակավոր անունների կողքին հայտնվեցին նորերը, որոնք շուտով դարձան գրական շարժման մասնակիցներ:

Նոր արձակն ուրիշ էլ ի՞նչ գծեր ունի, որոնք ամբողջացնում են սերնդի ստեղծագործական դիմանկարն ու դարձնում ժամանակի հարազատ մի արտահայտություն:

Այդ սերնդի գրողները իրենց ստեղծագործություններում փորձում են խաչաձևել երեք կարևոր գծեր՝ նախորդ շրջանի գրականության հանդեպ աչալուրջ, երբեմն ժխտական վերաբերմունքը, XX դարի համաշխարհային գրականության փորձի յուրացումը (փորձ, որն ընդգրկում է ծանոթ անուններ՝ Հեմինգուեյ, Ռեմարկ, Սելինջեր, Սարոյան, էկզյուպերի, Բյուլ, Կամյու, Նագիբին, Այթմատով, Վ. Բևելով և այլն) և, վերջապես, հայ գրականության բուն ավանդներին նոր ձևով հարազատանալու ձգտումը: Այս խաչավորումը նկատելի է սերնդի բոլոր ներկայացուցիչների լավագույն գործերում՝ «Բուլտուն», «Ուրտե՛ղ էիր, մարդ աստծո», «Կլոդ Ռոբերտ Իզերի», «Ներսես Մաժան դեղագործը», «Դաղձի բույրը», «Մարաթոն» վեպերում, «Ապրած և չապրած տարիներ», «Ցրոնք արվարձանը», «Կարմիր ձյունը», «Ձորի Միրոն», «Պատը», «Ճիշ» վիպակներում, «Նոյը», «Հոգեբանական դեգեկտիվ», «Նահանջ տարի», «Կնանիք», «Նիզուլը» պատմվածքներում: Կարելի է ցուցակել լրացնել ուրիշ ստեղծագործություններով:

Խաչավորման փաստը վկայում է՝ սրվել է արդիական խնդիրների գիտակցումը, որը գրականությունը տանում է առաջադիմության ուղղությամբ:

«Բառերը մարդկային առօրյա կենցաղում հնանում են և կորցնում իրենց իմաստը: Հնանում են գիտական տեսությունները: Հնանում են սոցիալական բանաձևերը: Այս գնով է մարդկությունը վճարում իր առաջադիմության համար: Եթե դուք չիք ուզում ապրել մեռած գաղափարներով, դուք պետք է անսլացման նորոգեք գաղափարները»⁴ — երիտասարդ ամերիկացիներին հղած իր հայտնի «ուղեբժում» գրել է Անտուան Սենտ էկզյուպերին: Սա վերաբերում է նաև գրականությանը

⁴ «Գրական բերք», 1967, № 21:

և արվեստին. «առաջադիմության» նպատակով «անսլացման նորոգել գաղափարները», նաև՝ զրականության գեղարվեստական ձևը՝ այն մեծ ու սուրբ բանը, որը իրականությունը արվեստի է վերածում՝ բնատուր-պարին նման, բայց և՛ նրանից տարբեր: Մեր արձակագրության մեջ գաղափարի թարմացման շարժում կա, և ձևի նորոգման տենդենց, որոնք խոսում են դարգացման արդի փուլում գրական փորձի կատարելագործման մասին: Գրականության մեջ ինչ-որ բան նորոգելու անհրաժեշտության գիտակցումը այստեղ ոչ միայն տեսական ըմբռնում է, այլև, գուցե ավելի շատ, սյրակտիկ զգացողություն. մեր այս արձակագիրնե-րը չեն կարողանում անտարբեր նայել իրենց շրջապատի գրական հուն-ձին, որի մեջ քիչ չեն, Պ. Սևակի բնորոշմամբ՝ «հասարակն ու սարգու-նակը, ծամվածն ու տափակը»: Պրակտիկ դժգոհությունը տեսական ար-դարացում է որոնում և տեսությունը հիմնավորում է սյրակտիկայով:

Առաջադիմությունը, վերջին հաշվով, մարդկանց՝ աշխարհին, ապ-րելու ժամանակին մոտենալու ձգտման իրականացումն է: Իսկ ապրելու ժամանակը ոչ միայն XX դարի սոցիալական կյանքն է, այլև այս ժա-մանակաշրջանի գեղարվեստական իրականությունը, որը ամենատարբեր ճանապարհներով գալիս հասնում է մեզ: Ի տարբերություն այլ մարդ-կանց հասարակայնորեն օգտակար աշխատանքի, գրողի ու արվեստագե-տի գործը բարդանում է նրանով, որ նրանք չեն կարող սահմանափակել լոկ իրականության վերարտադրողությամբ: Գրողն արտացոլում է սոցիալական կյանքի և գեղարվեստական իրականության միասնությունը՝ իր այս ապրելու ժամանակը: Միայն սոցիալական կյանքի նկա-րագրությունը գրողին կդարձնի, լավագույն դեպքում, սոցիոլոգ. նրան գրող դարձնողը այդ կյանքի գեղարվեստական սլատկերումն է:

Սերնգափոխությունը գրականության մեջ և արվեստում զարգացման հիմքն է:

60-ական թվականների վերջին և հետագայում ասպարեզ են գալիս նոր արձակագիրներ՝ Զ. Բալայան, Մ. Հարությունյան, Ա. Գյումրյան, Ա. Մեխակյան, Ա. Ղահրիյան, Վ. Թաթիկյան, Վ. Պողոսյան, Ա. Պետ-րոսյան, Մ. Տեր-Գուլանյան և այլն:

Նորերի մեջ ամենահերեքին Զորի Բալայանն է, որի ակնարկները, վիպակները, պատմվածքները, հրապարակախոսական հոդվածները առնչվում են կենդանի իրականության հոսանքներին:

Զ. Բալայանը գրում է ռուսերեն, այժմ մեծ մասամբ՝ Կամչատկայի՝ Հայաստանից հազարավոր կիլոմետրերով բաժանված հսկայական թի-րակղզու մասին: Ի՞նչ ընդհանուր գույն կամ գիծ կարող է լինել արևային

Հայաստանի և այլ սահաժ երկրի ու նրա բնակիչների միջև, Ըստ էութեան՝ ոչինչ: Բայց հեղինակը կարողանում է բարձրացնել բարոյական, մարդկային այնպիսի հարցեր, որոնք հետաքրքրում են շատերին, այլ թվում նաև մեզ:

Զ. Բալայանը իր ստեղծագործութիւնները չի կառուցում հետաքրքրութեան, արտասովորութեան վրա, թեև չափազանց էկզոտիկ է այն աշխարհը, որտեղից նա ֆաբուլաներ է վերցնում:

«Կոյանտո» պատմվածքի հերոսը իննսունամյա ծերունի Իտտեկն է: Նա ողբերգական կյանք է ապրել: Պատմվածքի գործողութիւնը Իտտեկի հիշողութեան արթնացումն է: Նրա ցեղակիցներից շատերին սպանել են թալանչի արշակներու կրօտները: Նա մոտենում է կյանքի ավարտին՝ տասնամյակներ առաջ սրախողխող արված իր երիտասարդ, գեղեցիկ կնոջ, դեռևս չծնված որդու, հոր ու նահատակ մյուս հարազատների մտապատկերներով, որոնք ամփոփված են նրա վիհ ու մաքուր հոգու մեջ: «Մենք մեր հայրենիքից ու շամաններից ժառանգել էինք տունդրայի ամենամեծ հարստութիւնը՝ արդարամտութիւնը,—ասում է նա,—որն առաջին հերթին նշանակում էր՝ «Մարդուն չի կարելի սպանել»: Մեզ չէին սովորեցրել, թե ինչպես պետք է վարվել, եթե մեզ են սպանում»: Հեղինակը աստիճանաբար ձևավորում է խոհական մի տրամադրութիւն. բարձր նկարագիր ունեցող մարդը (ընտանիքը, ցեղը, ժողովուրդը) վերամարմնավորվելով պետք է շարունակվի հետնորդների մեջ: Պատմվածքի վերջին հատվածներում կրօտների մասին ոչ մի խոսք չկա, ասե՛ր նրանք ջնջվել են աշխարհի երեսից, բայց ահա Իտտեկի ցեղակիցները նորից են կանգնում մեր առջև, նորից երիտասարդ են ու գեղեցիկ, նորից են ժպտում, խորհրդանշելով իրենց հարատեւութիւնը: Պատմվածքի սկզբում հեռավոր բնակավայր շտապող բժիշկ—պատմողը պատմվածքի վերջում, Իտտեկի կենսագրութեանն արդեն ծանոթ, տեղ է հասնում՝ օգնելու ծննդկանին: Նրա անունը Գայա է (այդպես էր կոչվում նաև ծերունու նահատակ կինը), ամուսնունը՝ Իտտեկ: Նրանք որդի են ունենում: Բժիշկը ամուսիններից ուզում է իմանալ՝ ինչ անուն են տալու նրան: «Ինչ որ ասես, այն էլ կգնենք»: Բժիշկը վերադառնում է ծերունի Իտտեկի մոտ և հարցնում, թե նա ինչպես էր կոչելու իր որդուն, եթե ծնվեր: Ծերունին ետ է տանում տասնամյակների վարագույրը և հայտնում. «Կոյանտո»: Նորածնի անունը դնում են Կոյանտո, որը նշանակում է մարդ-եղջիկ. Իտտեկի ցեղը այդպես է կոչում բանաստեղծներին:

Սա բարի ու երջանիկ ավարտ չէ, որ հաճախ կարելի է հանդիպել ժամանակակից պատմվածքներում: Ընտանեկան այս նոր եռանկյունին

աւելի է ընդգծում ծերունի Իտտեկի ընտանիքի քայքայման փաստը, նրա մենակութունն ու հիշողության անբուժելի ցավը:

2. Բալայանի պատմվածքներում ղգացմունքները, տրամադրություններն ու խոհերը բաղմաշեշտ են ու հաճախ հատում են իրար, ստեղծելով թանձր գրական հյուսվածքներ:

«Դալլի կյանքը» պատմվածքն աչքի է ընկնում կատարողական վարպետությամբ ու գաղափարի հստակությամբ: Փոքր տարածության վրա Բալայանը կարողացել է ստեղծել մարդկային կենդանի կերպարներ, նրանց կապել իրար, հյուսել սուպլորիչ դեղարվեստական պատկեր: Վտանգավոր հանցագործ Կրյուշոկը փախչում է բանտից և դալլի պես, մեն-մենակ ապրում ձմեռային տալգայում: Բքի ու ձյունների մեջ նա պատահականորեն հանդիպում է Տեդեսին, որը աշխատավարձ է տանում հեռավոր բնակավայրերի մարդկանց: Այսպիսով հանդիպում են հանցագործն ու աղնիվ աշխատավորը, վկաներ չկան, բացի սահնակին լծված շներին: Հեղինակը Կրյուշոկին չի պատկերում միայն առ զույններով, նրա ներսում, ինչ-որ տեղ իսկական, առողջ մարդ կա: «Դու չես հասկանա, Տեդես: Այստեղ եմ ապրում: Ազատության մեջ: Ես կրկնահանցագործ եմ: Ավագակ և զուգ: Մարդիկ ինձ վատն են համարում: Բայց ես թքել եմ դրա վրա: Ինձ ազատություն է պետք, մեկ էլ՝ ծխախոտ: Ազատությունն ունեմ և եթե տա աստված, կենդանի մնամ՝ ծխախոտ էլ կունենամ»: Այնուհետև նա իր դրուցակցին ասում է, ասում է այնպես, կարծես մենախոսություն է արտասանում. «Այ, ես այստեղ, այս ամիժված որջում շատ եմ մտածել, որ միշտ ինձ նստեցրել են փուշ բանի համար: Ժամկետն, իհարկե, ճիշտ են տվել: Այնպիսի բաներ եմ արել, որ ոչ մի պաշտպան չէր կարող փրկել: Բայց, այնուամենայնիվ, գտնում եմ, որ փուշ բանի համար են նստեցրել: Միշտ ձեռքերս քոր էին գալիս: Բայց, այ, հիմա մտածում եմ: Հո անտեղի չէին քոր գալիս: Պատճառը կար, չէ՞: Ասում էին, թե ես անհաշտ եմ, կովարար: Դա ես միշտ զգում էի, երբ ինձ մեկուսացնում էին մարդկանցից: Բայց բավական էր, որ ազատեիր, ամեն ինչ նորից էր սկսվում: Մարդիկ ընդհանրապես լավն են, երբ նրանց մասին մտածում ես հենց այնպես: Բոլորի մասին միաժամանակ: Իսկ որ լավ նայես՝ շատ տաղանքներ կան: Եվ որ տաղանքների եմ հանդիպում, չեմ դիմանում, ձեռքերս քոր են գալիս: Ուզում եմ ծեծել, հասցնել մոռթին: Տաղանքներ շատ կան և բոլորի մոռթին էլ ուզում եմ հասցնել: Քանի դեռ լուրջ եմ՝ դիմանում եմ: Բայց հենց որ մի քիչ խմում եմ՝ վերջ»:

Մարդկային հոգսերը, զգացմունքները, մտքերը Կրյուչոկին դարձնում են ավելի իրական մարդ։ Նա նեղացած է կյանքից, մարդիկ չեն հասկանում նրան։ Հարկավոր է նրան մոտենալ հատուկ ձևով՝ հասկանալով, բացատրելով, քննադատելով, բայց և ինչ-որ բանում գնահատելով։ Տեղիտին դա հաջողվում է անել։ Սակայն նա ուսուցչի, դաստիարակի կեցվածք չի ընդունում, շարժվում է, խոսում, նայում այնպես, ինչպես բնությունը իրեն ստեղծել է, և ինքն էլ չի զգում, թե ինչպես է ազդում հանցագործի վրա և, ի վերջո, փոխում նրան։ Պատմվածքի ամբողջ ընթացքում Կրյուչոկը փողը գողանալու ուղիներ է որոնում, նույնիսկ մտածում՝ սպանել Տեգետին, իսկ վերջինս հանգիստ է ու անտարբեր, ասես, չի նկատում այդ ամենը։ Նրանց փախհարաբերությունը զարգանում է հոգեբանական հիանալի նրբերանգներով, անակնկալներով, սպասումներով ու լարվածությամբ։ Վերջապես Կրյուչոկը խոստովանում է «Տեգետ... Ես ուզում էի քեզ սպանել։ Ուզում էի քեզ սպանել ու փողը հափշտակել»։ «Գիտեմ» — ասում է Տեգետը։ Նրանք շարունակում են իրենց ճանապարհը գեպի բնակավայր, որտեղ նրանց սպասում է տունը, անկողինն ու տաք վառարանը։ Այստեղ պատմվածքն ավարտվում է։ Ամենայն հավանականությամբ Կրյուչոկին կբռնեն և նորից բանտ կնետեն. բայց այս հնարավոր շարունակությունը պատմվածքում որևէ դեր ու արժեք չունի։ Նա թոթափում է իր «զայլային կյանքը»՝ սա է պատմվածքի գեղարվեստական ճշմարտությունը։

Զորի Բալայանի նկարագրություններում մենք զգում ենք հեռավոր երկրի ցուրտը, քամին, ձյունը, բութը, տեսնում ենք «սառնաշունչ, նարնջագույն» արևը, շներին, գայլերին, բուսական աշխարհը, սպա և՛ մարդկանց կենցաղը, հագուստը, դեմքը։ Այս ամենը փաստում են հեղինակի հարուստ դիտողականությունը, մի քանի բառով կենդանի սլափներ գծագրելու նրա գրողական շնորհքը։

Պատահականություն չէ, որ Բալայանը գրում է Կամչատկայի մասին. երկար տարիներ նա ապրել և աշխատել է այնտեղ։ Սա կենսագրական փաստ լինելուց առաջ ստեղծագործական սկզբունք է՝ նկարագրել ծանոթ նյութ, ծանոթ մարդկանց, ծանոթ աշխարհ։ Միևնույն ստեղծագործական սկզբունքի թևակորանքով, կարելի է չկասկածել, գեղարվեստական արտացոլման նյութ են դառնալու մեր քաղաքներն ու գյուղերը։ Ստեղծագործական այդ աշխատանքն արդեն սկսված է իրրե ակնարկ ու հրապարակախոսություն, որտեղ երևում են նոր Հայաստանի կյանքով ապրող գրողի ակտիվ շահագրգռությունները։

Նոր անունների միջ ստեղծագործական ինքնատիպ նկարագիր ունի նաև Վահե Պողոսյանը 1972 թ. լույս է տեսնում նրա «Կանգառում և սլացքի մեջ» պատմվածքների ժողովածուն, որի հաջողված գործերը՝ «Մրցախաղ», «Սա չեմ դառնա դեղեցկուհի», «Զոհը», «Ամայի քաղաքի դատարկությունը», տիպական գծերով պատկերում են ժամանակակից մարդու հոգեբանության բնորոշ կողմեր: Պողոսյանը հետևում է արդիական գրեթե բոլոր, փորձում է վերհանել կյանքի ճշմարտություններ, նկարագրում է ժամանակակից քաղաքի և ժամանակակից քաղաքացու առօրյան, նկատում է այն ազդեցությունը, որ թողնում է գիտատեխնիկական ժամանակաշրջանը մարդկանց վրա: Նրա ստեղծագործության այս կողմերը հետազայում ավելի լրիվությամբ մարմնավորվում են «Տղամարդը և կինը» պատմվածքում:

Երիտասարդ ընտանիքի մի գիշերվա նկարագրությամբ Պողոսյանը մեր առջև գծագրում է նրա ամբողջ կյանքը, որտեղ և տխրություն կա, և ուրախություն, և հիասթափություն, և հույս, և երևակայություն, կա և բարձր մարդը, և հատակի մարդը, կան ամենատարբեր, միմյանց հարող զգացմունքներ, մտքեր, ցանկություններ, որոնց հյուսվածքում գծվար չէ ճանաչել մեղ և մեր շրջապատն ու ծանոթներին:

* * *

Ապագայի ուսումնասիրողը յոթանասունական թվականների սուլետահայ պատմվածքի մասին գրելիս այդ շրջանը երեւի կներկայացնի արձակի «փոքր ժանրի» ճգնաժամի շրջան»⁵—իրավացիորեն նկատել է էդ. Թոփչյանը:

Այսօր արդեն կարելի է փաստել պատմվածքի նահանջը՝ «ապագայի ուսումնասիրողին» ազատելով այդ հոգսից: Ժամանակակից պատմվածքը սկսեց բարձրանալ գրականության ճշմարտության թևերով՝ կյանքի ճշմարտության ու արվեստի: Այժմ գծվար չէ տեսնել, որ թուլացել է «փոքր ժանրի» հասարակական հնչողությունը, նվազել կյանքի ճշմարտության չափը, պատմվածքը ակտիվորեն չի հարաբերում կենդանի իրականությանն ու ժամանակին, ինչպես առաջ, թեև երբեմն ստեղծվում են իսկական պատմվածքներ, որոնցում և կյանքի շունչ կա, և՛ բարձր արվեստ:

Պատմվածքի այս վիճակի առիթով կրկին պիտի հիշել գրականագիտության ու քննադատության հին ու բարի պահանջը. գրականությունը, որպեսզի չլճանա, պարտավոր է մոտ կանգնել կյանքին, լինել կենդանի

ժամանակի ու մարդկանց հետ և մտերմանալ գեղարվեստական ձևի ասպարեզում հին ու մանավանդ նոր նվաճումներին:

Տաբիներ առաջ գրական աշխարհը լցված էր վիպի մահացման մասին ահազանգերով: Այսօր նման սրագնասրներ են լսվում նաև պատմվածքի մասին, իբր թե նա ի վիճակի չէ կրելու ժամանակակից կյանքի խնդիրների ծանրությունը: Այս դեպքում առկա է ծայրահեղ ժխտման մոդայիկ շունչը, որ երբեմն-երբեմն թափով իջնում է այս կամ այն ժանրի վրա: Իրականում գրականության մեջ ոչ մի գլխավոր ժանր, իսկ վեպն ու պատմվածքը այդպիսին են, չի մահանում, նա կարող է ժամանակավորապես նահանջ ապրել, բայց ոչ վերանալ:

Սուրեն Աղաբաբյան

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ՈՒԹՅԱՆ ԿՈՆՑԵՊՑԻԱՅԻ ԱՆԿՅՈՒՆԱՔԱՐԸ

Սովետական բաղմազդ գրականության տիպային կառուցվածքի, ավելի սուույզ՝ ներքին շարժման կապակցությամբ իր «Требовательная тишина» գրքում ուս հայտնի գրական քննադատ Ա. Բոշարովն առաջարկել է մի սխեմա, որը սրամիտ լինելով, միաժամանակ չափազանց ուշագրավ է և տեսության համար չափազանց արգասավոր։ Նրա առաջարկած եռաստիճան սխեմայի համաձայն սովետական գրականությունն իր կենսագրությունը սկսել է պատմության զլխավոր դեմքերի, այսպես ասած՝ «մեր ժամանակի հերոսների» վարքագծի և հեղափոխության ավլունի նկարագրությամբ, ապա թեակոխել է իրականության «կերպարային» վերարտադրման աստիճանը (գիմելով դասային-համայնքային հոգեբանությունը խտացնող հավաքական կերպարներին), այնուհետև շրջվել է դեպի «անհատականությունը», դեպի սովորական մարդու ներքին հոգեկան աշխարհը։

Գրականության դարդացման ընթացքում, անտարակույս, նդել են «շեղումներ» և «տատանումներ» վերոհիշյալ կառուցվածքից, բայց հիշված եռաստիճանությունն ըստ ամենայնի և ընդհանուր գծերով ճիշտ է ներկայացնում գեղագիտական կողմնորոշումների իրական ուղղությունը։

«Շերոս-կերպար-անհատականություն» օրինաչափությունն ամբողջապես վերաբերում է նաև հայ գրականությանը, ուր, դարգացման արդի փուլում, ինչպես հրեք, առագաստ է բացել մարդու հոգևոր կիցության հետադրոման, աշխարհի հետ նրա ունեցած կապերի քննության, քարոյական արժեքների գնահատման, անհատականության իուր ճանաչման գեղագիտությունը։

Շրջադարձը դեպի անհատականությունն ամենևին էլ «գեղագիտական անակնկալ» չէ, այլ ունի խորապես հասարակական-սոցիալական բովանդակություն՝ կապված շարգացած սոցիալիստական հասարակու-

թյան մեջ հոգևոր և բարոյական արժեքներին, առաջին հերթին՝ հումանիզմի հրահրման դինամիկ ընթացքի հետ:

Հայտնի է մարդու մարդկայնացման երևույթի, իբրև սոցիալիստական հասարակության զարգացման բարձր աստիճանին հատուկ առանձնահատկության մարքայան կանխատեսությունը:

Ի տարբերություն «մարդու վախճանը» գուշակող ուսմունքների, որոնք հատկապես լայն տարածում գտան XIX դարակեսից մինչև XX դարասկիզբ ընդգրկող ժամանակահատվածում, ի տարբերություն «մարդու օտարման», «քաղաքակրթության մայրամուտի», «հումանիզմի խորտակման» կոնցեսիոնների բաղմամբիվ-բաղմամբիվ տարբերակների, որոնք ներշնչում էին ապագայի հանգույ անվստահության և սարսափի զգացմունքներ, մարքսիզմը ասպարեզ հանեց մարդու հեռանկարի դրական, լավատեսական կոնցեսիոններ: «Մարդու վերադարձը դեպի ինքն իրեն՝ իբրև հասարակական մարդու, այսինքն՝ մարդկային մարդու»¹... սոցիալական-պատմական-հոգեբանական բաղմամբան գործոններով պայմանավորված այս բարդ ու խոր պրոցեսը, ինչպես և պետք էր սպասել, դարձավ սովետական գրականության գեղարվեստական հետադուրությունների առանցքը, նրա հայտնագործությունների բուն առարկան:

Ունկնդրելով հասարակության զարգացման կենդանի զարկերակը, գեղարվեստական գրականությունը «մարդագիտության» իր վաղեմի և բարի կոշման բերումով առավել մեծ ուշադրություն դարձրեց հասարակության մեջ մարդու տեղի և դերի արժեքավորման խնդիրներին, առավել մեծ ծավալով և ղնականորեն հայացքի ուղղեց մարդու հոգեկան աշխարհի ներքին խորություններին:

Արվեստի արդիականության չափանիշների բաղմամբը համակարգի մեջ առաջնային, կարևոր էր ասել նախադրական համարվեց մարդու հոգու խորությունների, նրա հոգեկան կառուցվածքի ճանաչման չափանիշը, անհատականության յուրացումը՝ կյանքի հետ ունեցած բաղմամբան հարաբերությունների լայն շրջագծի մեջ:

Սովետական գրականության բոլոր հորիզոնականներում վերսկսված շարժման ղլխավոր նախադրյալը մարդու, իբրև աշխարհի ստեղծարար ուժի, գոյության արարչի, կյանքի հոգեկան հարստությունը և կյանքի զարգացման շունչը կրողի ըմբռնումն է, այն ըմբռնումը, որը հիանալի է բանաձևել մեծ բանաստեղծ Պարույր Սևակը, գրելով, թե նրա (մարդու) «... արյան գնդիկը մանր այս երկիր կոշված գնդից ավելի մեծ է ու ծանր»:

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 42, стр. 116.

Անտանձին ճակատագիրը, սովորական մարդու անհատական աշխարհը պառնալով գեղարվեստական զննումների բուն նյութը, այդ իսկ դիրքերով էլ հրահրեց պրականության կյանքային տարածության լայնացումը, ասպարիզ բացեց կյանքի նորանոր, մինչ այդ անծանոթ շերտերի և աշխարհավերաբերմունքային նորանոր խնդիրների արձարծման համար:

Արդարև, անհատականության տեղի և դերի մեծացման, մարդու հասարակական և բարոյական իրական հենակետերի որոնման ընթացքի անմիջական հետևանքը եղավ կյանքի բարդ երևույթների ներխուժման ավելի մեծ չափը գեղարվեստական գրականության մեջ. սովետական գրականությունը սղոզվեց կյանքի շնչով և մարդկային հոգու շարժումներով, իրականության կենդանի նյութով և մարդկային իրական ճակատագրերով: Այսպիսով, դեպի «մարդու ներանձամի» ուղղված հայացքի շնորհիվ պրականության մեջ գործի գրվեցին կյանքային հարուստ պաշարներ, իսկ կեցության բաղմազան շերտերը, իրենց հեքիին, հրահրեցին գրականության վերլուծական ուղղությունը, որի վրա գրվեցին մարդու և կյանքի փոխհարաբերությունները, մարդու արժեքայնության աստիճանը սահմանելու գեղարվեստական ծանրակշիռ խնդիրներ:

Այս առումով ժամանակակից հայ գրականության մեջ չափազանց արդյունավետ և, կարելի է ասել, վճռական եղավ վաղամեծիկ բանաստեղծ Պարույր Սեակի վերջին երկու հավաքածուների («Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս») նշանակությունը:

Արմատների և սաղարթների, լույսի և մաքրության մետաֆորների բազմազան տարրերակների պարբերական հղումներով, այլևայլ բանաստեղծական գույքորդություններով, իրերի և պրոցեսների «ներքին զաղտնիքների» բացահայտումներով Պարույր Սեակը ափի մեջ բերեց Մարդուն՝ մեծատառովին, կատարչային, խկականին, այն մարդուն, որը կրում է հասարակության հումանիստական և բարոյական իդեալների ծանրությունը, որը հանդես է գալիս իբրև կեցության կատարչալ, բարձր չափանիշների համբավաբեր: Մարդու հանդեպ նման կեցվածքը՝ «մարդակենտրոն դիրքորոշումը», բնավ նորություն չէր իբրև գեղագիտություն, սակայն էական, վերին աստիճանի սկզբունքային երևույթ էր իբրև այդ գեղագիտության յուրացում, որը նկատի ենք ունենում մանավանդ գրական շուկան ողողած այն բազմաթիվ բանաստեղծական, վիպային, թատերագրական «կառուցվածքները», որոնք բացարձակապես թափուր են մարդկային կենդանի շնչից, մարդու իրական հոգսերից և իրական ապրումներից: Իր քնարի աղեղը գործի դնելով կեցության սուր, ճա-

կատաղրական կետերի վրա, իր քնարը անմնացորդ թաթախելով կյանքի տաք, կենդանի, շարժուն խառնարանում, Պարույր Սեակը լուծում էր վերին աստիճանի կարևոր գեղարվեստական խնդիր՝ դարձնելով, նրա մնայուն, անանցողիկ շերտերը սահմանազատելով դարձ ժխորից, նրա անցողիկ երևույթներից:

Պարույր-սեակյան պոեզիան, եթե երևույթին նայենք, և՛ գեղագիտական, և պատմական-սոցիալական տեսանկյունով, առաջագրեց «մարդու չափանիշի» այնպիսի մակարդակ, որը կարող էր ծնունդ առնել միայն հասարակության ինքնագիտակցության հասունացման իրադրության մեջ, մարդու և հասարակության փոխհարաբերության բարձրակետում, հասարակական կյանքի «մարդկայնացման» աստիճանի վրա:

Հիշենք, որ մարդու և դարի, մարդու և ժամանակի փոխկապակցության այս գեղագիտության ակունքների մոտ կանգնած են նոր հասարակության մարդկային-հուզական բովանդակությունը կռահող և «ներդաշնակ մարդու» իդեալը կանխատեսող այնպիսի հզոր գեղադեմոսներ, ինչպես Վլ. Մայակովսկին և Ե. Չարենցը, որոնց բանաստեղծական ավանդների ուղղակի շարունակությունը, բնական դարգացումն է Պարույր Սեակի պոեզիան՝ իր վերլուծական խորունկ տարերքով և հուզական կենդանի շնչով:

Նոմահուս Բուսերին գրքի («Հատընտիր», 1976) առաջաբանում կ'ալմայի ականաւոր բանաստեղծ էդուարդաս Մեծիլայաիսը Պարույր Սեակի ստեղծագործությունը ղննելով «բառու, լույսի և ազատության փիլիսոփայական եռանկյունու» ուղղությամբ, իրավացիորեն գտնում է, որ մարդու արժեքավորման մասշտաբային գրվածքի շնորհիվ նրա բանաստեղծական ասքերում և խոստովանություններում մարդը երևում է պրոմեթեոսյան—ֆաուստյան շնչով, ստեղծարար և անկապան հոգեկանության չափանիշներով: Պ. Սեակի «եռանկյունին», արդարև, գործողության կոչեց ալքիմիկերայի բարձրագույն չափանիշները՝ հոգեկանության ուժեղ գրոշմով, միայն թե նրա հռչակած հոգեկանությանը բնավ կապ չունի «աստվածային կյանքի» այն պատվիրանների հետ, որ քարոզում են «մարդու ինքնավարության», այսպես ասած, «անկախության»՝ տեսաբանները՝ մարդուն ղնելով բացարձակապես առանձնաշնորհյալ, «անձնապատան» վիճակում հասարակության հանդույ:

Բովանդակության բուն շաղախով Պարույր Սեակի պոեզիան յուրովի, իր կերպով, իր շնչով շարունակում է դասական արվեստի մեծագույն

ավանդույթները, որի համաձայն զրականության և արվեստի գլխավոր խնդիրը կյանքի աններդաշնակութուններից՝ «ճեղքվածքներից» ու «դիստոնաներից», կյանքի մեծ և կատարյալ դաշնութուն ստեղծելն է:

Գրականության դերի այսօրվա ճշգրիտ և սպառիչ պատկերացման դեպքում միանգամայն հասկանալի է դառնում Պարույր Սևակի ստեղծագործության «հետադարձական շունչը», բարդ և միաձուլյալ աշխարհը տրոհելու-մասնատելու, կյանքի էությունը նրա առանձին բեկորներով պնդելու սեռական վերլուծական տարերքը, որը ռուս քննադատ Ստ. Ռասսագինը իրավաչիորեն համեմատեց ճշմարտությանը հասնելու համար դրված «էքսպերիմենտի» հետ:

Մարդու էության «լաբորատորական փորձարկումների» արվեստը, որին Պարույր Սևակը տիրապետում էր արտիստական փայլուն հնարագիտությամբ, ոչ միայն ինքնանույատակ չէր, այլև կոչված էր կոնկրետ պատկերացում տալու «իմքի աշխարհում» կատարվող «սյրոցեսներին» մասին, որով իրականությունը երևում էր գինամիկայի մեջ, իբրև շարժման և դարգացման, հակասությունների հաղթահարման ներքին սյրոցես, իբրև որակական անցում կեցության մի մակարդակից դեպի մյուս մակարդակը:

«Անցումային» այս իրադրությունն էլ պայմանավորեց հումանիզմի վերածնունդը մեր հասարակության մեջ, որի գեղարվեստական հավաստի արատյոցումները, բնականաբար, աստարեղ կոչեցին նաև քննադատական ընդվզման ալիքների այն երևույթների դեմ, որոնք արգելափակում են հասարակության սոցիալական առաջադիմությունը, մարդուն դեռ պահում են իր «նեղ շապիկի» կաշկանդանքների մեջ: Բարձրագույն հումանիզմի դիրքերից նույն Պարույր Սևակն իր բանաստեղծություններում սարքեց յուրօրինակ «գիմակների թատրոն», ուր հոգեկանությունը և լույսը մենամարտ են մղում կյանքի ներդաշնակությանը անհարադատ, կյանքի մեջ «դիստոնաներ» և ճեղքվածքներ մտցնող քաղցրահամ-անհասարակատեղական հոգեբանության դեմ:

Իր կեցվածքի մասին Պարույր Սևակը գրել է. «Բայց և կան բաներ, Բայց և կան մարդիկ, Որոնց նկատմամբ՝ միտումնավոր եմ՝ Չորը ճարակող շար կրակի պես»:

Արմատական և խորադեմ հումանիստական հայացք:

Հումանիստական արժեքների վերածնունդը սովետական զրականության մեջ հուն բացեց բարոյական մաքսիմալիզմի գեղագիտության համար:

«Մաքսիմալիստական» դժի վրա են բաղմապաշտական գրական-նության շատ երկեր, մասնավորապես արձակ ստեղծագործություններ, ինչպես Վասիլ Բելովի, Յուրի Տրիֆոնովի, Ֆյոդոր Աբրամովի, Չինգիզ Ալթմատովի, էնն Վետեմայի, Ֆադիլ Իսկանդերի, Նոդար Դումբաձեի, Վալենտին Ռասպետինի, Իոն Դրուցիի և այլոց վեպերն ու վիպակները:

Դառնանք, օրինակ, Յուրի Տրիֆոնովի վիպակներին, այն գրողի, որը, գրական վիճակագրության համաձայն, մեր երկրի ամենից շատ կարգացվող հեղինակներից մեկն է:

Յու. Տրիֆոնովի արտաբուստ «Կենցաղային», փոքր-ինչ «կամերալին» գրական սյուժեները լայն արձագանք են գտնում ոչ թե ձևի հրավառության կամ պատումի արտակարգ հետաքրքրաշարժ բնույթի, այլ, նախ և առաջ, ուսու դասական գրականությունից ժառանգած «բարոյական «հաղանդերի», եթե կարելի է այսպես ասել՝ «խղիճ» համար:

Տրիֆոնովն իր վիպակներում քաղբենիությունը, Մ. Գորկու հայտնի տերմինով՝ «մեխանիկական մարդկանց», ներկայացնում է բուն արմատներով, իբրև մարդու էության ամբողջականությունը խանգարող «հնի դիմադրություն», իբրև ձկուն կերպարանափոխությունների ընդունակ երևույթ:

Այս առումով վերին աստիճանի ուշադրավ է նրա «Ուրիշ կյանք» վիպակը՝ երիտասարդ պատմաբան Սերգեյ Տրոիցկու կյանքի ողբերգական պատմությունը:

Նկարագրով ռոմանտիկ—«իդեալիստ» մի անձնավորություն, գլխովին տրված իր գիտական պարապմունքներին, Սերգեյը ոչ միայն չի կարող տանել շրջապատում բարդավաճող հարմարվողականությունը, կանխիկ հաշվի հոգեբանությունը, արծաթասիրության մոլուցքը, ոչ միայն անտարբեր է «կյանքի բարիքներին» հանդեպ, այլև քաղբենիական հոգեբանության դեմ պալքարող սկզբունքային և անհաշտ մարտիկ է, մարտիկ և հանրային ծառայության մեջ, և՛ ընտանիքում, ուր կինը՝ Օլգան, ներկայացնում է այսպես ~~ասած~~ ժխտվող կողմը: Սերգեյը պարտվում է մեկամարտում՝ դեռ չպատասխանած իր առջև ծառացած բարդ կյանքի առեղծվածներին. նա մեռնում է սրտամկանի ինֆարկտից:

Քննադատի սրամիտ դասակարգումով «Ուրիշ կյանք» վիպակը պատասխանում է «Լենո՞ւ են մեռնում տղամարդիկ» հույժ աշխատական հարցին՝ Սերգեյի ողբերգական, անժամանակ մահը բացատրելով դեռևս կենսունակ և դիմադրողական քաղբենիությունից ստացած հոգեկան վերքերով, ասպետական բարոյականության յուրահատուկ օրենքների խախտումներով, նեղ-օգտապաշտական հոգեբանության դեմ իր անդո-

բուժյան, ասել է թե՛ հումանիզմի բարձր սկզբունքներին ընդդիմացող ցածր բնագոյների ու կրքերի պատճառով:

«Ուրիշ կյանքը» և Յու. Տրիֆոնովի մյուս վիպակները սուր ծայրով ուղղված լինելով քաղքենիական աշխարհայացքի ու ապրելակերպի դեմ, զրանով իսկ պաշտպանում են սոցիալիստական հումանիզմի մեծ պոտենցիան, սոցիալիստական ապրելակերպը:

Թեև հումանիզմը միադեմ և միագիծ հասկացություն չէ, այլ բազմակերպ՝ դրսևորման տարբեր որակներով, բայց սխալված չենք լինի եթե դրա արտահայտման գլխավոր ուղորտը համարենք աշխատանքային հարաբերությունները: Աշխատանքը, որտեղ ստուգվում է մարդու իսկական արժեքը, որոշվում է նրա գրաված տեղը կյանքի կենդանի շարժման մեջ, առհասարակ իմաստավորվում է Գոյությունը:

Աշխատանքը, արդարև, կեցության «փիլիսոփայական փառն է», ուստի և գեղարվեստի մեջ արդարացիորեն մեծ կշիռ ունեն (հումանիստական աշխարհայնորաբերմունքի առումով) այն հրկերը, որոնց մեջ սըլխատանքը հանդես է գալիս իբրև գլխավոր հեռու, եթե դիմենք սոցիալիստական ռեալիզմի զրականության խնդիրների այն սահմանմանը, որը տվել է Մաքսիմ Գորկին՝ 1934 թվականին, գրողների համամիութենական առաջին համագումարի պատմական զեկուցման մեջ:

Նոսքը «նեղ արտադրական», «տեխնիկական պրոցեսների» մասին չէ, այլ աշխատանքի մարդկային բովանդակության, նրա բարոյական-հուզական պաթոսի բացահայտման մասին, որը թեև հայ գրականությանը վաղուց ի վեր մտահոգող ավանդական խնդիրների շարքում է, բայց նոր և բարձր՝ փիլիսոփայական-սոցիալական որակով, երևան եկավ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ՝ սկսած «Մենք ենք, մեր սարերը» գեղջկական հովվերգությունից, իր հայտնի Բեռնաձիերից մինչև «Ներկրի ջիղը» և հարակից պատումները: Իր զրվածքներում Հրանտ Մաթևոսյանը մարդու և աշխատանքի փոխադարձ կապերը մեկնաբանելիս առաջարկում է տարբեր հարաբերություններ՝ սկսած աշխատավոր «հովիվների հանրապետության» կենցաղը բյուրոկրատական չափանիշներով գնահատելուց («Մենք ենք, մեր սարերը»), սպառողական, քաղքենիական և ժողովրդական-մարդկային հոգեբանության բախումներից («Բեռնաձիեր»), «բնական մարդու»՝ պարզ աշխարհի և «օտար մարդու»՝ մեխանիկական քաղաքակրթության անհաշուելի հակասություններից («հումհար») մինչև մարդու և աշխարհի անխորտակելի միասնությունը («Գոմեջը», «Կանաչ դաշտը»): Գեղարվեստական խնդրի լուծման բոլոր տարբերակներում Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը միտում

է, դեպի աշխատանքի, իբրև կյանքի հոգևոր սկզբի փիլիսոփայական ընդհանրացումը:

Անհատականության ամբողջականության պայմանը, Հրանտ Մաթևոսյանի հայացքով, աշխատանքի հանդեպ մարդկային վերաբերմունքի մեջ է: Սա այն դիսավոր ուրորտն է, որտեղ ճշգրտվում և բյուրեղանում են «պատվի», «խղճի», «բարության», «ազնվության», «հայրենասիրության» և այլ բարոյական հասկացությունները: «Ներկրի ջիղը» խորադիրը, որ Հր. Մաթևոսյանը տվել է իր վիպակին, միանգամայն ճիշտ է ներկայացնում այն դիրքը, որ քաղաքակրթության արդիական կառուցվածքում ունեն Աղունի՝ հայ գեղջկուհու, նման մարդիկ, որոնք ոչ միայն ծունկի չեն դալիս տառապանքների և դժվարությունների առաջ, այլև հաղթում են իրենց վիճակված «դժվարին ճակատագրի»՝ ժողովրդական բնավորություններին հատուկ մաքառող, պարտվող, բայց նորից մաքառող ոգով, հայրենի հողի մեջ ունեցած խոր արմատներով, բարոյական ազնվությամբ, ստեղծարար շնչով:

Արձակագրի գեղարվեստական հայացքների առումով վերին աստիճանի բնորոշ գործ է «Հացը» պատմվածքը՝ տպագրված «Մեր վազը» ժողովածուի մեջ (1978):

Գեղջկական կյանքի մի սովորական միջադեպի առիթով (խողերը կորել են, և դարոցի օրինակելի, «գիրք կարդալու աշակերտը» պետք է գնա փնտրելու անտառում մոլորված խողերին) հեղինակը բերում է հացի, հետևաբար նաև աշխատանքի, այնպիսի մեծարանք և անաշխատության ու ծուլության այնպիսի դատապարտում, որ արժեք այդ պատմվածքը լինեի դարոցական քրեատմատիկաների առաջին ընթերցանության նյութերի մեջ:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը իրավամբ «գեղջկական էրևոսին» հատուկ ավանդական գծերի պաշտպանությունն է՝ ոչ թե կյանքի նահապետական անշարժության սրբագործման գիրքերից, ինչպես երբեմն մեկնաբանում են նրա կեցվածքը, այլ գեղջկական հարաբերությունների պարզության մեջ եղած հումանիստական պաշարների տեսանկյունից: Այդ պաշարների մեջ առաջնակարգ տեղ է գրավում աշխատանքը՝ իբրև կյանքի դիսոնանսները հաղթահարելու միջոցներից մեկը:

Աշխատանքի և անհատականության փոխհարաբերության յուրօրինակ լուծումներով հարուստ է Մուշեղ Գալշոյանի «Բովտուն» վեպը, ուր նախկին անապատում կառուցվող նոր գյուղի պատմությունը մեկնաբանվում է ոչ միայն արտադրական-տնտեսական, այլև առաջին

հերթին, բարոյական-հուղական պլանով: Բնության հարուցած դժվարությունների դեմ մաքառման ելած մարդիկ հայտաբերում են երկու վերաբերմունք. մի մասը բնությունը շահարկելու, հողի պաշարները նեղ-օգտաօգտական նպատակներով «յուրացնելու», մյուս մասը հայրենի հողը գեղեցկացնելու, բնության «գաղտնիքները» հասկանալու, բնության հետ բարեկամանալու վերաբերմունքը:

Սա է «Բովտունի» այսպես ասած «կյանքային փիլիսոփայությունը», որով և ընդլայնվում է մարդու ստեղծարար դիրքը քաղաքակրթության արդի կառուցվածքում:

Բնության բարեկամության հայացքի կրողն է «Բովտուն» վեպի հերոսաարդ հերոսներից մեկը՝ Արման, հայ գրականության պատմության «անծանոթ» մի արդարև նոր մարդ, որը հետևելով հայրական դասերին (վնասում խոր ներշնչանքով են վերարտադրված ռազմաճակատում զոհված հոր և Արմայի տեսիլքային խոսակցությունները), կյանքի իմաստը որոնում է ոչ թե անձնական բարեկեցության, այլ հանրային ճատայության մեջ:

Ի տարբերություն վեպի այն հերոսների, որոնք թեև նույնպես հողի ազնիվ աշխատավորներ են, բայց և միաժամանակ ծունկի են դալիս նյութի առաջ, Արման իր վարքապետով միանգամայն հեռու է պրագմատիկ ներշնչանքներից: Հոգեկան կառուցվածքով կատարյալ անհատ, Արման արտահայտում է հասարակության բարոյական իդեալների բարձր ստատիճանը:

Արման ամբողջովին տարված է գյուղական համայնքի, տվյալ դեպքում նոր կազմավորվող Հակինթ սովխոզի աշխատավորների կոլեկտիվիստական-համայնական, միմյանց սատարող հոգեբանության արմատավորման խնդրով: Դա է նրա գործունեության գլխավոր ուղղությունը, որը միանգամայն համահնչուն է տեխնիկական առաջընթացի մեր դարի բարոյական խնդիրներին: Նշանավոր տնտեսագետ-սոցիոլոգ, ակադեմիկոս Ա. Դ. Աղանբեկյանը մի ղեկուցման մեջ, ինչպես վկայում է քննադատ Լ. Մխիթարյանը², ԳՏՀ-ի դարաշրջանի գլխավոր խնդիրներից մեկը համարում է «մարդկային կրթությունը» («Человеческое образование»):

«Մարդը պետք է սովորի լինելու կոլեկտիվի անդամ»: Սա բարդ, սոցիալական-հոգեբանական ծանրակշիռ խնդիր է, որի նվաճման համար անհրաժեշտ են հոգևոր հարուստ տվյալներ:

Այդպիսին է «Բովտուն» վեպի հերոսը:

Արման այն անհատն է, որի միջոցով Մ. Գալշոյանը ոչ միայն վերարժարժում է ինչ-ինչ գաղափարներ, այլև «հուշում» է ժողովրդի կյանքի գլխավոր ուղղությանը անհրաժեշտ «համայնային միասնության» էական գաղափարը:

Ժամանակակից իրականության առաջարժման գլխավոր լծակներին մեկը, անկասկած, գիտատեխնիկական հեղափոխությունն է, որը խոր հետքեր է թողնում հասարակության բոլոր ոլորտների վրա՝ սկսած մարդկանց առօրյա կենցաղից, նրանց ապրելակերպից, մինչև հասարակական հոգեբանությունը, մինչև աշխարհի մասին ունեցած նրանց ըմբռնումները:

ԳՏՀ-ն անվիճելի փաստ է՝ ազդեցությունների, կյանքին «միջամտելու» իր դիրքերով, ներգործության լայն շառավիղով, Այնքան անվիճելի, որ անպայմանորեն նրա «ենթակայությունն» են անցել նաև գրականության, ու արվեստի զարգացման որոշ մոմենտներ, մասնավորապես՝ կառուցվածքային:

Այս կետից էլ անցնում հմ գրականության ներքին կերպարանափոխությունները, ասենք, օրինակ, հումանիզմի նոր որակի ծնունդը ԳՏՀ-ի անմիջական ազդեցությամբ մեկնաբանող տեսությունը,

Այլափոխելով երևույթը, որոշ տեսաբաններ այնքան հեռուն են գնացել, որ սկսել են ԳՏՀ-ի նշանի տակ բերել ամեն ինչ, անգամ գեղարվեստական արդի շարժման բնորոշ զգացմունքների խորացման, անհատական ապրումների ներթափանցման միտումը, այս դեպքում մոռանալով մի մեծ ճշմարտություն, որի իմաստը հիանալի բանաձևել է գեռ Ա. Ս. Պուշկինը՝ «Век может идти вперед, но поэзия остается на одном месте».

Բանի էությունը ոչ թե պոեզիայի զարգացումը հարցականի տակ դնելն է, որը ամենևին չի անցել Պուշկինի մտքով, այլ արվեստի զգացմունքային-հուզական հիմքերի անփոխարինելիության ըմբռնումը:

Որեք նոր երևույթ հիմնավորապես ճանաչելու համար միշտ պետք է նայել հին փորձին, պատմությանը, այս դեպքում՝ դասական արվեստին, որը ժամանակակից հասկացությունները սահմանելիս կատարում է յուրօրինակ «կլինիցիստի» դեր:

Պուշկինի ժամանակ կատարվեց Ստիֆենսոնի շոգեմեքենայի գյուտը, որի մասին հիշատակություն կա իր պոեզիայում: Եվ, այդուամենայնիվ, Պուշկինը ոչ միայն չհրապուրվեց տեխնիկայով, մետաղյա ուղ-

սերի զրնգոցով, այլև այդ նույն օրերին զրեց սիրո զգացմունքի հանձարեղ բանաստեղծություններ՝ «Հրաշալի ակնթարթը» և այլն:

1910 թվականին, սավառնակի հայտնագործության տպավորության տակ, Ալ. Բլոկը գրեց իր նշանավոր տողերը:

О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить творца?

Սավառնակի գյուտի շնորհիվ մարդն առաջին անգամ վեր բարձրացավ հողից, որին, թվում է, դամված էր հավիտենապես: Ալ. Բլոկը թեև խորապես ըմբռնում էր այդ գյուտի համամոլորակային նշանակությունը, բայց նույնպիսի խորությամբ էլ ճանաչում էր մարդկային կյանքի հոգսերը, մարդու զգացմունքների հարուստ կազմը, որին և նվիրեց իր հանձարեղ բնարական սուլումները:

Մինչ Կալուգայում ուսման օղակնացության հիմնադիր Ցիոլկովսկին ստագա օդագնացության իր խորունկ կոահումներն էր անում, հարեան Ռյազանում Սերգեյ Եսենինը վերապրում էր իր մարդագետիների, իր հովատակների, իր կեչիների, իր մայրամուտների գեղեցկությունը:

Այսպիսին է երևույթի «քրեստոմատիան»:

ԳՏՀ-ն լիև մեծ, վճռական փոփոխություններ է մտցրել աշխարհի մասին մարդու պատկերացումների մեջ, այդուամենայնիվ գրականության վրա նրա ազդեցությունը ոչ թե անմիջական, այլ միջնորդված, ոչ թե ուղղակի, այլ հղանցիկ ազդեցություն է, ուստի անօգուտ և անպարզուն են երևույթի այսպես ասած գեղագիտական բացարձակացումները:

Ժամանակակից իրականության հոգևոր արժեքների համակարգը ենթադրում է հումանիստական-բարոյական սկզբունքների հրահրման ուրիշ կարևոր աղբյուրներ ևս, որոնց վրա գրականությունը պետք է հենվի նույնքան հիմնավորապես, ինչպես ցանկանում է հենվել սոցիալական այն ֆինոմենի վրա, որի անունն է Գիտատեխնիկական առաջադիմություն:

Դրանց շարքում են նաև արտաքուստ դարի դինամիկ ռիթմի հետ «անհարավատ» այնպիսի արժեքներ, ինչպիսիք են ժողովուրդների պատմական-էթիկական ավանդները և բնությունը:

«Новый мир» ամսագիրը տպագրեց Ջինգիլ Այթմատովի երկխոսությունը գերմանացի լրագրող Հայնց Պլավիուսի հետ՝ «Աշ-

խարհը և մարդը» նյութի շուրջը³։ Դառնալով ժամանակակից քաղաքակրթության և ժամանակակից արվեստի փոխհարաբերության դիալեկտիկային, Զ. Ալթմատովը դարգացման բարձր աստիճանի հիմնական խթաններից մեկը համարեց ժողովուրդների դարսվոր էթիկական փոքձի յուրացումը, ուշադրությունը սրեց այն երևույթի վրա, որը դրականության տեսության մեջ հայտնի է «ժառանգորդության բարոյական» բաժնականաչափ ճկուն և բովանդակալից անունով։

Թեև սովետական դրականության բուրր հորիզոններում ակներև է ժողովուրդների էթիկական հին փորձին վերադառնալու շարժումը, սակայն ինչ-որ տեղ այդ շարժումը հանդիպում է դիմադրության՝ կարծեցյալ «գավառականության» դեմ պայքարի ցուցանակով։

Ինչպես ամեն մի երևույթ, այս երևույթը ևս ունի իր հոգեբանական դրդապատճառը։

Մենք չափազանց նեղացրած կլինենք հասարակության բարոյական իդեալների պատկերն ու սահմանները, եթե «ազգային ոգու անվթարության» քննադատության անվան տակ մոռացության մատնենք դարից դար փոխանցված ժողովրդական էթիկայի կուտակումները՝ պարաքի, խղճի, ազնվության, ասպետության սրբադրոժված ավանդները։

Այդ կապի պահանջով էլ գեղարվեստական դրականության մեջ կյանքի տեխնոկրատիական հատվածների կողքին, ոչ թե իբրև ընդդիմադրություն, այլ իբրև լրացում և հարստացում, խոր ափսոսեր է բացում կյանքի ժողովրդական արմատների, ժողովրդի էթիկական ավանդների դեղագիտությունը։

Այդպիսի նպատակասլացք ունեն, օրինակ, Վալենտին Ռասպուտինի վիպակները, որոնց մեջ, քննադատի դիտումով, արտահայտված է «հին ռուս գյուղացիությանը բնորոշ ինքնաբերական բարեկրթությունը»⁴։

«Փողեր Մարիայի համար» վիպակում («Ռուսաց բալլադում») այդպիսի բարձր նկարագրի տեր անհատականություն է Կուզման, որը դուրս է եկել «ճանապարհորդության»՝ «գաղափարների» փրկելու իր կնոջը՝ Մարիային։ Վճռչինս գյուղական խանութի գործակատար է և անփորձության ու անզգուշության պատճառով դրամի պակասորդ է տվել Կուզման դրամի մի մասը հավաքում է համագյուղացիներից, մյուս մասի համար դիմում է քաղաքի «օգնությանը»։

³ «Новый мир», 1977, № 12.

⁴ Р. Мустафин, Нравственные истоки, «Правда», 1978, № 42.

Իհարկե, վիպական էականն այս շարքային դեպքը չէ, այլ նույն «դեպքի» շարժառիթով իրար դիմաց ելնող մարդկային բնավորությունները. մի կողմում երևում է մարդկանց հոգու շորուքյունը, սառն անտարբերությունը մարդու ճակատագրի հանդեպ, մյուս կողմում երևում է հոգու անսահման քնքշությունը և բիրյակական բարձրությունը, «խղճի» և «կարեկցություն» ժողովրդական հավատը:

Ժողովրդի էթիկական փորձի դեղադիտությունը վաղուց ի վեր արմատներ է դրել նաև հայ գրականության մեջ՝ ի դեմս Ակսել Բակունցի սլառավածքների, նրա բնաշխարհիկ ուղղությունը շարունակող Սերո Խանդավյանի հողային ներշնչանքների, ի դեմս Աղասի Այվազյանի Թիֆլիսյան, Հրանտ Մաթևոսյանի Ծմակուտյան, Մուշեղ Գալշոյանի սասունցիական պատումների:

Արդեն մի քանի տարի է մամուլում սլարբերաբար տպագրվում են Մուշեղ Գալշոյանի «Մարութա սարի ամսերը» շարքի սլառավածքները, որոնց հերոսները մեր օրերը հասած Սասնա Տան «վերջին մոհիկաններն են», վերջին սասունցիները: Դրանք այլ միջավայրի՝ կենցաղային-աշխարհագրական-սոցիալական ուրիշ մթնոլորտի ծնունդ են, ուրույն աշխարհայացքով, որոնց աղնվաճառակ արարքների նկարագրությամբ Մ. Գալշոյանը ցանկանում է արդիական կյանքի մեջ բերել ժառանգորդական կապերը, գտնել էթիկական հին փորձի և նոր հոգեբանություն ունեցող հասումը:

Ժամանակակից իրականության գծերից մեկը, ավելի ստույգ՝ գլխավոր հակասություններից մեկը տեխնիկական առաջադիմության «ծխտական կեցվածքն է» Բնության հանդեպ, այն բնության, որը դարեր շարունակ եղել է մարդու հարադատ դիրքը, բարոյական հովանի է եղել նրա համար, մարդուն հայթայթել է հումանիստական աշխարհազգացողության նորանոր պաշարներ:

Բեկ տեխնոկրատիայի ժամանակակից տրուբադուրները հարցականի տակ են դնում բնության էթիկական ֆունկցիաների դերը մարդկային քաղաքակրթության արդիական չափանիշների մեջ և անվերադարձ են համարում մարդու և բնության անհերքաշնակությունները, բնության վաղեմի «հավասարակշռության խախտումները», աշուտամեծաշնիվ բնությունը մնում է ժամանակակից հումանիզմի գլխավոր նեցուկներից մեկը:

Միևայլի Պրիշվինը՝ բնության մեծ փիլիսոփան, գտնում էր, որ բնությունն իր ծալքերում պահում և զարգացնում է «կուլտուրական հարուստ շերտեր», մարդկայնության անսպառ սլաշարներ, որոնց դիմե-

լով քաղաքակրթության արդի աստիճանին հասած մարդը վերագտնում է իր հոգեբանական ամբողջականությունը:

Այս մասին լավ է գրել նաև բնության խոնարհման բանաստեղծ Համո Սահյանը «Քարափնների երգը» գրքի մեջ բացատրելով իր բնարի շարունակական վերադարձը դեպի բնություն, դեպի քարափների աշխարհը: Բնությունը, նրա մեկնաբանությամբ, այն ոլորտն է, ուր մարդը շարունակ ստուգում է իր հոգեկան աշխարհի ամբողջականության չափը:

* * *

Սովետական հասարակության մեջ ծնունդ առած հումանիզմի նոր որակի հետ անմիջականորեն առնչվում է այսպես ասած «գեղարվեստական նորարարություն» խնդիրը:

«В чем оно, новаторство?»,—վերնագրով քննադատ Արտեմ Դուբրովինի տպագրած հոդվածով⁵ սկսվեց մեծ խոսակցություն «Լիտերատուրնայա գաղետայում»:

Թեև շատ են գրել գեղարվեստական նորարարության մասին, բայց, սխալված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ այդ խոսակցությունները ոչ միայն պարզություն չեն մտցրել տեսության ամենաբարդ հարցերից մեկի լուսաբանության մեջ, այլև երևույթը ծանրաբեռնել են ավելորդ խճճանքներով: Պորոլեմի ճիշտ և հստակ դրվածքին, ինչպես արձանագրում է Դուբրովինը, մեծապես խանգարում են տրյուփատական մեղեկության «անվիճելի ճշմարտությունները», թե նորարարությունը ամենեին էլ հին ավանդների հերքումը չէ, ոչ էլ ձևախեղումն ու մոդաների դյուվանքն է, ոչ էլ հավակնոտությունը և կանոնների հանդեպ եղած տարակուսանքը:

Բանն այն է, որ, ճիշտ լինելով, այդ բանաձևումները ըստ էության գրականությունը փորձում են բացատրել... գրականությամբ, այսինքն՝ երկրորդային, ոչ հիմնական ազդակներով:

Գլխավոր շեշտը գցելով գեղարվեստական հին ավանդների հետ ունեցած կապի վրա, տեսությունն այդ իսկ կողմնորոշումով նորարարության երևույթը մեկնաբանելիս նվազ տեղ է հատկացնում կյանքից եկող ազդակներին, այսինքն՝ նորարարության ամենամոճական, առաջնային մոմենտին: Մինչդեռ գեղարվեստական նորարարության ներքին այրման շարժիչները կյանքի պրոցեսներն են, մարդու հոգեբանության խոր թա-

⁵ «Литературная газета», 1977 № 2.

փանցումները, հասարակության հետ մարդու ունեցած բազմակերպ հա-
րաբերությունների յուրացումները:

Վերջին տարիների գրականագիտական խոսակցությունների և
ստույիս-բանավեճերի հիմնական առանցքը մեղանում դարձել է «ան-
հատականության կոնցեպցիայի» քննությունը:

Սա ոչ միայն պատահական հափշտակություն չէ, այլև միանգա-
մայն օրինաչափ երևույթ է՝ պայմանավորված դարգացած սոցիալիս-
տական հասարակության մեջ «բարձրագույն հումանիզմի» և արվեստ-
ների խառնաձևման էական ու վճռական փաստով: Դադարձիչ չէ, որ անց-
յալում, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի էությունը մեկնաբանելիս,
տեսության մեջ համարյա թե շրջանցվում էր «մարդու հեռանկարի
պրոբլեմը», թեև բուն գեղարվեստական գրականության մեջ միշտ էլ այդ
խնդիրը եղել է օրակարգի կարևոր կետերից մեկը: Սոցիալիստական
ռեալիզմի նորացումն մեկնաբանություններում վերանայվում են որոշ
հին պատկերացումներ և իրավացիորեն լայն տեղ է տրվում մարդու
անհատականության քննությանը, որով և զնահատվում են գեղարվես-
տական ստեղծագործության հիմնական տարրերը՝ ոչ միայն բովան-
դակությունը, թեման, կոնֆլիկտը, սյուժեն, այլև ձևը, արտահայտման
ոճը, պատկերային միջոցների համակարգը: Սոցիալիստական ռեա-
լիզմի հումանիստական ուղղության փոխկապակցության մեջ է դիտվում
նաև նոր արվեստի գեղարվեստական ձևերի հարստությունը: Նույն պրո-
ցեսի արդասիրն է սոցիալիստական ռեալիզմի իբրև «գեղագիտական բաց
համակարգի» բնորոշումը:

Մեր հասարակության պատմության վարչարարական կամայակա-
նություն տարիներին սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը, ինչպես
հայտնի է, նեղացնում էր ռեալիզմի գեղագիտական ընդգրկումների
սահմանները՝ հրահրելով այսպես ասած «սխեմատիկ արվեստը»: Սխե-
մատիզմին հետևեց «անափ ռեալիզմի»՝ գրականության դարգացման
համար նույնքան վնասակար տեսությունը: Թե «նեղ» և թե «լայն» ռեա-
լիզմները բնորոշ չեն սովետական գրականության ներդաշնակ ու կեն-
դանի շնչին, մարդու հետախուզման և մարդու հեռանկարի որոնման նրա
հումանիստական բարձր պաթոսին:

Թերթերում և ամսագրերում լույս տեսնող հոդվածներում և գրախոսականներում հաճախ կարելի է հանդիպել նման տողերի. «հեղինակը հետաքրքիր գտնված սյուժեն չի հասցրել հասարակական հնչեղության աստիճանի», այնուհետև՝ «այսպես կոչված նոր վեպը կամ հակավեպը փորձում է վերացնել սյուժեն, ստեղծելով ընթերցողին անհասկանալի անսյուժե գրականություն», ապա՝ «հարկավոր է ավելի համարձակորեն դիմել կյանքի սյուժեներին, վերցնել այն էականը, որը կազմում է մեր ժամանակի իսկական բովանդակությունը» և, վերջապես, «վիպասանը կարողանում է լարված սյուժեներ հորինել, սակայն դրանք չեն ծառայում մի ընդհանուր սոցիալ-հոգեբանական նպատակի»:

Այս ձևակերպումները ծնվում են «սյուժե» հասկացության տեսական անստույգ ըմբռնումներից, եթե սյուժեն «հետաքրքիր» է գտնված», ապա այն չի կարող չունենալ բավական ծանրակշիռ «հասարակական հնչեղություն»: Ոչ մի նոր վեպ, ինչքան էլ հակավեպ լինի, չի փորձում «վերացնել» սյուժեն, որովհետև դա իր գեղարվեստական լինելության գլխավոր միջոցներից մեկն է, դուրս է ամենագլխավորը: Կենդանի, իրական կյանքում սյուժեներ գոյություն չունեն, կան միմյանց նման ֆաբուլաներ, որոնք անհատական միջամտությամբ, մշակման ճանապարհով, վերածվում են անկրկնելի սյուժեների: Եվ, վերջապես, եթե մեկը «լարված» սյուժեների հեղինակ է, որ նշանակում է՝ հետաքրքիր, լավ, կատարյալ սյուժեներ ստեղծող, ընդհանուր սոցիալ-հոգեբանական» նպատակը ավելի կամ պակաս հաջողությամբ իրականացված է, չիրականացման պատճառը այլ կարգի բացթողումներն են:

Բուն սխալը սկսվում է «սյուժե, ֆաբուլա, կոմպոզիցիա» եռամիասնության տարրերը հավասարեցնելուց, տարրեր, որոնց դերն ու նշանա-

կուկյունը խիստ տարբեր է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ՝ ինչպես արձակում, այնպես էլ մյուս ժանրերում:

Բայց ի՞նչ է սյուժեն, ո՞րն է դրա բնորոշ դիժը: Այս հարցերին պատասխանելուց առաջ տեսությունը, սովորաբար, զբաղվում է գրական երկում գործողության գերի ու նշանակության դնահատությանմբ, որովհետև գործողությունն այն շրջանակն է, որի սահմաններում կարող է ձևավորվել և ծավալվել «սյուժե» բարդ և բաղմանալի երևույթը: Հետևաբար գործողության նկարագրի համառոտ կամ ընդարձակ յուրաքանչյուր մեկնություն, ակամա, շոշափում է նաև սյուժեի ներքին բովանդակության խնդիրներ:

Գրական ստեղծագործության ընդհանուր և կոնկրետ բովանդակությունը ստեղծվում է դրությունների և բնավորությունների բաղում փոխհարաբերություններից: Գրողը որքան սուր, լրիվ, աչքի ընկնող երևույթներ է իրար հետ համեմատում, դնում կողք-կողքի, նրա խոսքը լինում է այնքան ավարտված և աղդեցիկ:

Ակսել Բակունցի «Սալտակ ձին» պատմվածքում բախվում-խաչվում են կենդանու նկատմամբ Սյամոնի մշտական սերն ու անակնկալ ատելությունը, ժողովրդի խաղաղ աշխատանքի երազն ու այլ երազի աղավաղվածությունը, հասարակ մարդկանց կյանքի երջանկությունն ու խորտակված պատրանքները, Շարմաղի իրիկնային «անանձնական անգործն ու ձիերը քաղաք տանելու թագավորական հրամանը, նաև ուրիշ գծեր, որոնք միասին, համատեղ հյուսում են պատմվածքի «ներքին սյուժեն»:

Բնավորությունների և դրությունների սյուժետային փոխհարաբերությունը հատուկ է ոչ միայն գրականությանը, այլև արվեստի մյուս տեսակներին, մասնավորապես՝ նկարչությանը:

Մ. Սարգսնի «Քարավան»-ն ունի մեղմորեն փոխանցվող դուշների պայծառ և թափանցիկ երփնագիր: Նկարի առաջին պլանում երկու ուղտ ծալապատիկ որոճում են, երկուսը՝ կանգնած արածում: Երկրորդ պլանը զբաղեցնում է ուղտերի շարժվող քարավանը, դնում են, ինչպես Դեմիրճյանն է իր մի պատմվածքում ասում՝ «զանգ-ղրանգ», իսկ երրորդ պլանում կարծր ու սրագագաթ լեռներն են՝ ամենավերևում երկնքի կապույտ, քիչ մթազնված պատռիկով: Կտավի մակերեսի այսօրինակ բաշխվածությունը՝ աշխարհի երևույթների և բաղմազան գույների առնչակցությունը, իրերի հիմնականում հակոտնյա դիրքը, գծերի տարբեր ուղղվածությունը և այլն, արտահայտում են այն հուզ-

մունքն ու խոհը, որոնք մի օր կամ տեականորեն խլրտացել են նկարչի հոգեհաշխարհում: Պահը և անցողիկ է, և հավերժ, հավերժ՝ լիզնեֆի նման և անցողիկ՝ ուղտերի պես:

Առարկաների նման հարաբերությունը, հրե երկուստեք աղյուս են միմյանց վրա, արվեստի ամենտարբեր ձևերում առաջ է բերում որոշակի շարժում՝ անցուդարձ: Այդ շարժման քանակը գեղարվեստական գրականության մեջ վերածվում է նոր որակի: «Մի վերջնական կուռ նպատակի ուղղված շարժումների շարքը կոչվում է գործողություն,— գրում է Լեսսինգը: — Շարժումների այդ շարքը կամ իրագործվում է մեկ մարմնով, կամ բաշխվում է տարբեր մարմինների: Եթե շարժումները կատարվում են մեկ մարմնում, ապա ես դրանք կանվանեմ պարզ գործողություն՝ ի տարբերություն կոլեկտիվ գործողության, որը բաժանված է մի քանի մարմինների միջև»¹:

Միջբերվածին Լեսսինգը այնուհետև ավելացնում է, թե նկարչությանը հատուկ է միայն և միայն կոլեկտիվ գործողությունը, որը կաավի վրա ձևավորվում է տարբեր իրերի համադրությունից, այնինչ դրականությունը իբականացնում է և այս, և այն մեկը:

Մ. Սարյանի «Փարավանը» կոլեկտիվ գործողություն ցուցադրում է իբրև նկար, իբրև նկարչություն: Ուղտերը՝ շարժման մեջ, դադարի պահին, ապա՝ լեռները դաշտերը, վերջապես՝ գույներ, գծեր, որոնք միասին կառուցում են կաավի գործողությունը: Այս բաղադրամասերից և ոչ մեկը, առանձին վերցրած, գործողություն չի տալիս և չի կարող տալ:

Շարժումների կոլեկտիվ գործողությունը, ըստ էության, բարդ երևույթ է, բայց այն անհամեմատ պարզ է, հասարակ, քան գրականության պարզ ու կոլեկտիվ գործողությունները միասին վերցրած: Գրականության գործողությունը կյանքի ավելի խոր ընդգրկումներ չուրացնող գեղարվեստական իրողություն է: Եվ այս առանձնահատուկ, հատկանշական կողմով գրականությունն սկսում է տարանջատվել և տարանջատվելով տարբերվել ամենամերձավոր արվեստից՝ նկարչությունից:

«Սպիտակ ձին» պատմվածքը նույնպես կոլեկտիվ գործողություն է, բայց այդ «կոլեկտիվը» ամփոփում է մեծ ու փոքր բաղմաթիվ պարզ գործողություններ, մի բան, որ չի կարելի ասել կերպարվեստի ուղածդ ստեղծագործության մասին:

¹ Готхольд Эфраим Лессинг, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, М., 1957, стр. 423—424.

Այստեղից այն սխալ հետևությունը թող չարվի, թե գրականության հոլեկտիվ գործողությունը ձևավորվում-ձևավորվում է, երբ պարզ դործողությունները աստիճանաբար սկսում են դիզվել միմյանց վրա: Աստիճանաբար և խկույնեկ «դիզվեն» էլ է սխալ: Գործողության տարրեր տեսակները գրականության մեջ ապրում են յուրովի՝ իբրև ամբողջական արժեք ունեցող երևույթներ, որոնք երբեմն կամ հաճախ հանդես են գալիս միատեղ՝ նույն ստեղծագործության շրջագծում:

Այս երևույթին ավելի շատ կարելի է հանդիպիլ արձակում և անհամեմատ քիչ՝ պոեզիայում: Սրա պատճառը և դեղարվեստական խոսքի յուրահատկությունն է, և, ըստ երևույթին, գրականության, հատկապես արձակի, անմիջական կապվածությունը իրականությանը:

Նույն «Սպիտակ ձին» պատմվածքում Սիմոնի հոգեկան տատանումների շղթան, որը սկսվում է ձիու հանդեպ նրա ունեցած երազային սիրով («Յուլակը նրանց ձին էր, կապտավուն մորթով, որի վրա, ինչպես աստղերը, ցրված էին սպիտակ նշաններ: Երկար ալիքաձև պոչ ուներ Յուլակը, եվ ասում էին, թի մի հին և աղնիվ ցեղի շառավիղն էր այդ ձին, որ Սիմոնը գնել էր երկու տարի առաջ, փոխարենը տալով իրենց էշը, մի անմայր հորթ, մի կարպետ և երկու բեռ ցորեն»), շարունակվում մի ստիպողական, հողածին ատելությամբ («Սատկած, քիչ կեր էլի, տրաքվելու շն՞ո հո...»),— թե չէ քեզ կտանեն ու ևս աշխարհում մենակ կմնամ,— եմթառեքստում խորհրդածում է նա, և ավարտվում է կենդանու հանդեպ այդ ունեցած մեծ կապվածության անվերադարձ կորստով («Ու ետ նայեց Սիմոնը: Այնտեղ, ներքև խավար էր, խավարի մեջ քաղաքը և քաղաքի փշալարյա վանդակում աղբոջորմ վրնջում էր իր հույսը, իր Յուլակը»): Այս ամենը պարզ մի գործողություն է:

Պարզ է նաև Շարմաղ բիբու ներքին լարումը: Բայց ահա շարժումների մի ալլ՝ ավելի տարածական խումբ:

Պատմվածքը սկսվում է ծեր կնոջ ջինջ երազանքով. իր այդ երազանքով Շարմաղ բիբին ծառանում է երկնային անարդարության դեմ. երազանքը աստիճանաբար թունավորվում է պատերազմական մթնոլորտում և վերջնականապես փուլ է գալիս: Բակունցը Շարմաղի երկնային հույսերի կործանումը վարպետությամբ է միահյուսում նրա որդու իրական ճակատագրի նկարագրությանը: Սյուժետային-պատմողական նույն ընդհանուր ոլորտում, մի պլանով փրվում են Շարմաղի երազանքները, մյուսով՝ նրա որդու՝ Սիմոնի, ընտանիքի հենարանները: Եվ այս ամենը պատմվածքում այնպես օրգանական են միակցված, այնքան համակող-

մանիրորեն են միմյանց լրացնում, որ առաջին պահ դժվար է որոշել, թե որտեղ է զրանցից յուրաքանչյուրի սկիզբը, որտեղ վերջը:

Պատերազմը պատմվածքի մեջ է մտնում բուռն հորձանքով: Բակունցը ներկայացնում է փլատակների մի քանի շերտ, որոնք ելնում են իրարից, պայմանավորում միմյանց, բացահայտելով մարդու տնտեսական և հոգևոր քայքայման ծանր պատկերը: Սա ստեղծագործության գլխավոր լարվածությունն է՝ բաժանված շատ ու տարբեր մարմինների միջև, որը արդեն կարելի է կոչել կոլեկտիվ գործողություն:

Պարտադիր չէ, որ գրական երկում միաժամանակ հանդես գան գործողության երկու տեսակները: Շատ հաճախ ստեղծագործությունը կառուցվում է կամ պարզ, կամ միայն բարդ գործողության հիմքի վրա:

Գործողությունը գրական ստեղծագործության կյանքն է, ավելի ճիշտ՝ կյանքի ուղեգիրը: Այդ ուղեգրով նա մտնում է գեղարվեստական լայն ասպարեղ և սկզբնավորում, ինչպես քիչ հետո կասենք, բաղմաթիվ երևույթներ:

Խոսքի բոլոր մեծ վարպետները այս բանը լավ են գիտակցել: Ահա թե ինչ է գրում Հովհ. Թումանյանը Փ. Վարդապետյանին. «... Իզուր ես ինձ հակաճառում, թե բանաստեղծները նոր մտքեր պետք է հայտնեն, որ հայտնած չլինեն ուրիշները: Հենց այս նյութերը դուռում են, թե հոր միտք չկա: Ամենամեծ ու ամենափոքր միտքը միշտ կարող ես լսել մի ապուշի բերանից, ամենացած ամբոխը հազար ու մի բարձր մտքեր է շուռ ու մուռ տալիս ամեն օր: Բանաստեղծության տեսակետից միտքը ինչ է որ—միայն նյութ, հում նյութ, մատերիալ: Բանաստեղծ չի նա, ով որ հայտնում է, թե մարդը ոչինչ է բնության առաջ, բանաստեղծը նա է, ով որ թեկուղ գրան լսելուց հետո անպես ներկայացնի ու պատկերացնի այդ հարաբերությունը, որ ընթերցողն զգա ու տեսնի...»²:

Ուրեմն բանաստեղծության տեսակետից կարևոր է «ակնառու կերպով» ցույց տալը:

Հայրը ինչպես մռայլ մի ամպ,
Աղջիկն անուշ մի լուսին,
Ամպ ու լուսին իրար փարված՝
Դուրս են գալիս միասին:

«Փարվանայի» այս տողերի արժեքը ոչ թե երևութը գեղանկարչորեն պատկերելու մեջ է, այլ գործողության հոսքը ներկայացնելու («ի-

² Հովհ. Թումանյան, Արվեստի մասին, 1969, էջ 179:

րար փարված դուրս գալու»): Միայն և միայն սրա շնորհիվ է ընթերցողները գտնում և տեսնում:

«Գրողները արարք են փնտրում կամ էլ ժեստ, որը մարդը պետք է անխուսափելիորեն անի հոգեկան որոշակի վիճակում, ստույգ հանգամանքների ներկայությամբ»³,—ասում է Մոպասանը:

Այստեղ նույնպես հաստատվում է գործողության առաջնայնությունը, որի մեջդրով խոսքի վարպետները բան են հայտնում աշխարհին:

«Համերոսը ոչ թե իբրև արդեն բոլորովին պատրաստի, ավարտված իր է նկարագրում վաճանը, այլ որպես ստեղծվող մի իր... Մենք նրա մոտ վաճան չենք տեսնում, տեսնում ենք վարպետ-աստծուն, որը սարքում է այդ վաճանը»⁴,—գրել է Լեսսինգը: Այնուհետև՝ «ես գտնում եմ, որ Համերոսը ոչինչ չի պատկերում, բացի հետևողական գործողություններից և առանձին բոլոր առարկաները նա նկարագրում է լուի այն շափով, ինչ շափով դրանք մասնակից են գործողությանը, ընդամենը՝ սովորաբար ոչ ավելի, քան մեկ զիծ—արտահայտությամբ»⁵:

«Ինչպե՞ս, այնուամենայնիվ, տարբերել պոեզիան նմանակությունից, ոտանավոր թխելուց: Ինչպիսի՞ անսխալ առանձնահատկությամբ է այն բնորոշվում, ի՞նչ որակ ունի՝ ի տարբերություն դրևատանության և խնդրասիրահարված դատարկխոսության: Մի խոսքով, ինչո՞վ է Պուշկինը տարբերվում Բենեդիկտովից, իսկ Բլոկը՝ Իգոր Սևերյանինից,—հարցնում է ռուս գրողը և պատասխանում:—Սա հաստատ համոզված եմ, որ իսկական պոեզիայի այդպիսի տարբերակիչ հատկություն է նրա դիտելի տիպական էությունը»⁶:

Այս «դիտելի տիպական էությունը» չի կարող արտահայտվել առանց մեկ մարմնում և կամ շատ մարմինների միջև ծավալվող շարժման: Ուրեմն և «իսկական պոեզիայի» գործը՝ ամեն առումով, գործողություն արտահայտելն է, այդ գործողության օգնությամբ գեղարվեստական ընդհանրացումներ անելն է:

Հեղելը այս ամենը ձևակերպում է հետեյալ կերպ. «... Գործողության պատկերումը որպես իր մեջ գտնվող արարքների, ռեալիտետների շարժման միասնական ամբողջություն և դրանց պայքարի լուծումները առավելապես պոեզիայի գործն է...»⁷:

3 *Гн де Мопассан*, Полн. собр. соч., т. IX, 1948, стр. 13.

4 *Лессинг*, «Лаокоон...», стр. 217—218.

5 Նույն տեղում, էջ 189:

6 *Николай Асеев*, Разговор о поэзии, М., 1962, стр. 62.

7 *Гегель*, Сочинения, т. XII, стр. 223.

«Պոեզիա»-ի տակ այստեղ նույնպես պետք է հասկանալ ամբողջ գրականությունը՝ իր երեք սեռերով, բաղմատեսակ ժանրերով: Մենք դիտավորյալ հիշատակեցինք Համերոսին, որպեսզի ասենք, որ թեև հազարամյակների ընթացքում գրականության մեջ մեծ բան է փոխվել, բայց և բաղմաթիվ երևույթների մնացել են գրեթե նույնը: Հոմերոսի գործից աբստրահված արվեստի լեսսոնդյան օրենքները, այդ թվում՝ գրական երկի գործողության բացատրությունները, մեծ մասամբ կենսական և ճշմարիտ են նաև այսօր:

Բոլոր ժամանակներում գրականությանը «գործողություն բերող» շարժումները կարող են լինել և երկի ներսում և մտկերեսին, կարող է ունենալ և հոգեբանական և ոչ հոգեբանական նկարագիր, այլ կերպ ասած՝ գեղարվեստական լավագույն երկերում շարժումը ամեն տեղ է և յուրաքանչյուր քայլափոխի:

«Լեռ քարափի վրա՝ ցից գլուխը բարձրացնում, թամաշա յա տնում հանդարտ՝ հազար զլխանի դեկ պես՝ Յերեսնա՝ հազար տարեկան քաղթառ, պառաված, չորս կողմը խանդակով կապած, բրջերով դայլմացրած, սուր, սուր ատամները զլխին շարած, հինգ դաղաշափ հաստ պարսպով յերկու տակ բռնած, մեկ ոտը Դամուրբուլաղի գլխին դրած, մեկ բերանը հյուսիս, մեկը հարավ բաց արած, չորացած գլուխը երկինքը ցած, լին փեշերը երկրումը փռած, անամոթ երեսը կոկած, ուլաղած, հազար բնով, հազար փանջարա աչքերը դեռ ու դեռ չուած, ջուխտ շանգերով Զանգվի՝ քարքարոտ, վարհուրելի, սեւդեմ ձորը խտտած, դռին կպցրած, անմալ, անլեզու մարդակեր բերդը, ու դեղնած յերեսը հեռու տեղից ծածկում, ազահ աչքերը գետին բցում, վոր միամիտ տեսողին դհա շուտով խաբի, դհա հիշտ իր ծոցը քաշի ու բիրադի, անձեն, անսուս կուլ տա, փչացնի»:

Խ. Աբովյանը կենդանացնում է մի անշաբժ առարկա՝ Երևանի պատմական բերդը: Բառերը հեղինակային խոսքում ի վիճակի են մինչև անգամ անշաբժ երևույթը շարժել, ինչպես այս և տեսանելի, և զգայական նկարագրության մեջ, որը կատարելապես իրականացնում է բանաստեղծության, այստեղ՝ արձակի, տեսանկյունը, իրը ցույց է տալիս «ակնառու կերպով»:

Ահա և Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի հետևյալ հատվածը, որտեղ շարժումը կերպավորվում է դիալոգի շրջանակում.

«— Ինչո՞վ կարող եմ պատված լինել մեծամեծներիդ արյաց:

Դենշապուհը թեթև հաղաց և հայտցքը դամելով կրկին սենյակի հատակին՝ ասաց.

Հրովարտակի պատասխանն ուշանում է. արքայից արքան կարող է սաստկադինս դայրանալ:

— Զայրույթը պետք է կանխենք,—ասաց Վասակը լուրջ ու երկյուղած:

— Բայց ինչո՞ւ են ուշացնում պատասխանը:

— Պատասխանը հսկման ուշացնում,—ասաց Վասակը ծանրակշիռ շեշտով:

Դենշապուհը խեթ նայեց Վասակին:

— Ուրախ եմ պատշաճ արքային սպասել տալ,—հանդիմանորեն հարց տվեց նա,—խսկ հսկման ուշացում էի ձեր հոգևորականներն ու նախարարներն են ուշացնում:

— Այո, հսկման ուշացում է դեռ ավելի պետք է ուշացնեմ, որ թույլ չտամ ոչ մի գրգռումներ և խռովություն:

— Գրգռումներ, խռովություն,—կրկնեց Դենշապուհը,—ինչպե՞ս կհամարձակվեն:

— Ինչպե՞ս, պարզապես... — դառն հեղինակությամբ ասաց Վասակը:

— Առաջին անգամն է... Շապուհի օրերը, Արշակ արքայի օրերը, Վասակ Մամիկոնյանի օրերը... հիշեցեք մի անգամ...

— Այս անգամ արքան արդեն դաժանորեն կճնշի ամեն փորձ խռովության,— ասաց Դենշապուհը:

Վասակը սուտ հորանջեց և ապա կեղծ-անփութի ու դիտավոր-անտարրեր վրա բերեց:

— Արքան եթե բռնության դիմել կամենար՝ զորք կուղարկեր: Բայց նա հրովարտակ է ուղարկել՝ համոզելու, խրատելու: Արքան ատյան է բաց արել՝ քննելու զրադաշտական և քրիստոնեական կրոնները:

Դենշապուհը վիրավորվեց արքայի դիտավորությունների Վասակի այս կեղծ մեկնաբանությոնից:

— Ուրեմն մինչև ե՞րբ պիտի սպասենք պատասխանին:

— Մինչև որ նախարարներին մեկ-մեկ համոզենք, մինչև որ մեր հոգևորականները հանդարտվեն, մտածեն, ընտելանան,—կեղծեց կրկին Վասակը:

Հեղինակային նշագրում—բացատրությունները, որոնց այստեղ կարելի է մինչև անգամ բաց թողնել, ոչ թե շարժում ստեղծող են, թեև հնարավոր է, արտաքուստ, այդպես թվա, այլ սրող, որ ամբողջ պատկերին գեղարվեստական ուղղություն են հաղորդում: Բուն շարժումը ծնվում է հերոսների լարված զրույցից. Դենշապուհը հարցաքննում է,

խիստ վաստակը՝ պատասխան տալիս, մեկին ուղղում է ամեն ինչ լմանալ, մյուսը՝ շատ բան թաքցնել: Նրանք փորձում են իրար՝ տալիս և առնում, փորձ, որը իրարանցման մի կաթիլ է վեպի գործողության մեջ:

Հնարավոր է առանց գործողության վեպ կամ պատմվածք, պոեմ կամ բանաստեղծություն: Այո: Սակայն դրանք արվեստի շաղկից զուրս սայթաքած արտադրանքներ են: Ուրեմն՝ հնարավոր է:

Գրական երկում շարժումն ուղեկցում է երկու կարևոր բանի՝ հերոսի խոսքին և հեղինակային նկարագրությանը: Պատահում է, ճիշտ է՝ հազվադեպ, երբ գրողի բազում նկարագրությունները այնպես օրգանական են կապակցված կերպարի հարյուրավոր խոսքերին, և ընդհակառակը, որ դրեթի անհնարին է դառնում դրանց էությունները տարորոշելը: Եվ առաջ է դալիս շարժման մի նոր ձև՝ ոչ թե արժվանական հատվածի պես և «վարդանանքից» մեջբերված տեսարանի նման, այլ այս երկուսի միաձուլյ, խառնուրդի տեսքով, պատմախոսակցական ռիթմով, որը կատարելության շնորհիվ վերածվում է անկրկնելի, խիստ ինքնատիպ ոճամտածողության: Այգպիսին է Չարենցի «Երկիր նախիրին»:

Եվ, այսպես, «գրական ստեղծագործությունը մեր առջև է դնում մարդկանց և իրերի արտաքին ու ներքին բազմաբանակ շարժումների հաջորդականությունը, ժեստերի շատ թև քիչ տևական և բարդ շարժը»:

Բազմակերպ ներքին կապակցությունների ունեցող այդ միասնական հաջորդականություն էլ ձևավորում է ստեղծագործության սյուժեն: Սյուժեն ստեղծագործության որոշակի, հաստատուն շերտն է, նրա «պատյաններից» մեկը»⁸:

Այս ձևակերպումը ավելի շատ վերաբերում է գործողությանը, քան սյուժեին: «Բազմակերպ ներքին կապակցությունների ունեցող միասնական հաջորդականությունը» հենց գործողությունն է, իսկ «սյուժեն» ստեղծագործության որոշակի, հաստատուն շերտն է, նրա «պատյաններից» մեկը, նախադասությունը դեռ կոնկրետ բան չի հաստատում: Կոժինովը առաջժամ ասում է, որ գործողությունն է «ձևավորում» երկի սյուժեն:

Ավելի դիտական է Պոսպելովի դիտարկումը. «Բանաստեղծական սյուժեն զուգործողության դարդացումն է և երկի հերոսների հարաբերությունը... Չպետք է շփոթել ստեղծագործության սյուժեն նրա վերապատումի հետ, նրա «պլանի» և այլն: Սյուժեն իրադարձությունների կեն-

⁸ В. В. Кожинев, Сюжет, фабула, композиция, в книге «Теория литературы», М., 1964, стр. 421.

դանի հաջորդականությունն է՝ պատկերավոր պատմելաձևի մեջ: Ու մի վերապատում չի կարող հաղորդել սյուժեի ողջ պատկերավորությունը, նրա բոլոր մանրամասները... Վերապատումը տալիս է սյուժեի լոկ ընդհանուր ուրվագիծը»⁹:

Այստեղ հատկապես կարևոր է «պատկերավոր պատմելաձև»-ը, մի բան, որ չի կարելի վերացրել գործողությունն ստեղծող շարժումների հոսքին: Սյուժեն, ի տարբերություն գործողության, նաև հնարավոր է հաղորդել մեծ ու էական կորուստների վերաշարադրելով հաղորդել շատ մարդկանց, որովհետև այդ դեպքում անխուսափելիորեն վիրանում են պատկերավոր պատմելաձևի տարբեր տարրերը՝ լեզվաոճական, կառուցվածքային և այլն, չքանում է արվեստի բուն առանձնահատկությունը՝ գեղարվեստական պատկերների օգնությամբ ու միջոցով իրականացվող մտածողությունը, ինչով նա տարբերվում է հասարակական գիտակցության մյուս ձևերից:

Սյուժեն գտնվում է գործողության ներսում և իր գոյությամբ ամբողջովին պարտական է գործողությանը:

«Սպիտակ ձին» պատմվածքի պարզ և կոնկրետով գործողությունները հնարավոր եղավ լավ թե վատ վերապատմել: Բայց ահա անկարելի է ստուգապես, առանց հեղինակի գեղարվեստական նայվածքից հեռանալու, ներկայացնել, օրինակ, Սիմոնի հոգեկան ապրումների կոնկրետ դրսևորումները՝ իբրև անձնական և հանրային տարբեր կապերի հետևանք:

Այստեղ արդեն պիտք է բավարարվել սյուժետային որոշ օղակների և կամ ամբողջ շղթայի շատ ընդհանուր, գեղարվեստական պատկերավորության հետ կապ չունեցող նշումներով:

ա) «Ձիերը քաղաք տանելու մասին լուրն առնելով, Սիմոնը զննում էր նրան և իր ձին և եղբակացնում, որ «հակառակի պես հայվանն էլ ջանով ա», ասես առաջ այդ շէր նկատել: Դա նրան ներքին ուրախություն է պատճառում՝ իբրև ձիու տիրոջ, ու անսահման վիշտ, քե ձին կարող է պիտանի նանաչվել պատերազմի համար և իրենի բաժանվեն:

բ) Կարևոր մի տեղ կենդանին կերպարանափոխվում, դառնում է տիրոջ եղբայրը, որդին: Սիմոնը «հազիվ էր ծայրը ծայրին հասցնում, երբ հավասար աշխատում էին ինքն ու Յուլիը: Իսկ այժմ...»: Վիշտը ձեռք է բերում ողբերգական հնչերանգ, որը շուտով՝ պատմվածքի շա-

9 Г. Н. Поспелов, Теория литературы, М., 1940, стр. 165. (Ընդգծումը իմն է—Ն. Ա.):

բունակության մեջ, թանձր նստվածք է տալիս: Հերոսի հոգում կատարվում է բարդ մի պրոցես՝ անսահման վիշտը վերանում է սոցիալական գունեղ, մինչև կյանքի հատակը քափանցող ողբերգությամբ:

գ) «Լույսը գեւ չէր բացվել, երբ Սիմոնը ճրագը ձեռքին մատը գոմը, Յուլիէն համետեց ու զուրս բաշեց... Դռանը կանգնել էին Շարմաղ բիբին, կինը և նրա փեշից բռնած քնաթաթախ Շողերը, որ անսկէ էր մոր խոսքը և լացով հագել շորերը, որպիսի տեսնի, թե ինչպես են ճանապարհ գցում Յուլիին: Տխուր ժամ էր, երբ Սիմոնը դնէից հանեց ձին: Կարծես ներսը նա վարդարել էր մի դագաղ, իսկ զուրսը սպասում էին այդ ծանր վաշթկյանին, որ աղի արտասովեն»:

դ) Սիմոնն ուզում է մարդ մնալ, սակայն, հակառակ իր կամքին, հանցադործ է դառնում. «արնոտ շեշաքարը մի կողմ գցեց, ինչպես մարդասպանը դաշույնը և սարսափով նկատեց, որ գետի ջուրն անվերջ կարմրում է, երբ ալիքը վարկում է ձիու մեջքին»: Հիմա էլ նրա հոգում բխվում են չար գործն ու բարու կառույթ՝ իրականության և կյանքի պատան տրամաբանության թեւադրանքով:

ե) Մարդը սկսում է զգալ արածի համար. «Հենց իմ փիսուսյունը մնաց Յուլակ... Հիմա հաղար ձիու մեջ անտեր խրխնջում ես... Յարաք տեսնես արյունը ցամաքեց»։ Այդ պոչումը նա գերեզման է տանելու, ինչպես Արթին պապը իր հավատը՝ թագավորական պատասխանի, որդու վերադարձի և, ընդհանրապես, մարդկային լավ գեղեցիկ սկզբնաղբյուր-էության հանդես:

Այս բոլորը սյուժեի մասեր են, որոնք միասին՝ միմյանց վրա բարդվելով, ձևավորում են երկի սյուժետային ողջ կառուցվածքը: «Յուրաքանչյուր մանրամասնությունն սյուժեի մանրամասնությունն է»¹⁰, — իրավացիորեն նկատում է Վ. Կոժինովը: Իսկապես էլ՝ սյուժեն հնարավոր չէ պատմել, կարելի է վերապատկերել նման ձևով, չկորցնելու համար՝ հնարավոր է միայն արտագրել, ինչպես «դ» դիպրում: Սյուժեն իր գոյության ընթացքը ստանալով կյանքից, այնուհետև աստիճանաբար սկսում է «օտարանալ» կյանքին և մինչև անգամ «հակադրվել» ելման կետին: «Հեռանալու» ճանապարհով է սյուժեն հաստատում սեփական նկարագիրը:

«Հեռացումը» կատարվում է այնքանով, որքանով դա թույլ է տալիս գեղարվեստական վերաստեղծման բնույթը: Չափից դուրս հեռանալը համազոր է չափից ավելի մոտենալուն, այսինքն՝ երկու դիպրում

¹⁰ «Теория литературы», М., 1964, стр. 421.

էլ խախտւում է զեղարվեստականության հիմնական օրենք-պայմանը, որն ունի «Ոսկի միջինի» իմաստ. բանն այնպես սարքել կամ պատկերել, որ աչն տարբեր լինի և միաժամանակ նման, հեռու կանգնած լինի և միաժամանակ մոտիկ՝ այս աշխարհի երեւոյթներին:

Դիտելով Բակունցի պատմվածքի «սյուժետագիտութունը», մենք տեսնում ենք. որ, կլնելով փաստական ճշգրտութունից, նրա սյուժեն անցնում է սուօրյայի կոնկրետ փաստի հոգեբանական ու սոցիալական բովանդակութունը բացելու միջոցով զեղարվեստական ճշմարտությանը հասնելու աստիճանին»¹¹, — գրում է Ս. Աղաբաբյանը: Այստեղ և սյուժեի էության ճիշտ ըմբռնում կա, և , մանավանդ, սյուժեի անցնելիք ճանապարհի ոտույզ սահմանում. «Փաստական ճշգրտութունից» սյուժեն դնում է զեպի «զեղարվեստական ճշգրտության ստտիճանը»: Միայն թի սա ոչ միայն Բակունցի պատմվածքների առանձնահատկութունն է, այլև՝ յուրաքանչյուր իրապաշտ դրողի «սյուժետագիտության»:

Շատ կարեւոր խնդիր է գործողության և սյուժեի փոխհարաբերությունը դրական երկում, ինչպես և այս երկուսի վերաբերմունքը իրականության հանդեպ:

Գործողության և սյուժեի փոխհարաբերության մասին վերեում ասվածը անհրաժեշտ է լրացնել հետեւյալ դատողութամբ. դրական-զեղարվեստական տմենաաւարեր երկերը տկնառու կերպով ցույց են տալիս, որ գործողությունը անխուսափելիորեն ծնում է սյուժետային բաղմաթիվ մանրամասնութւոններ և մի կենարոնական սյուժե: Իր հերթին, սյուժեն կենդանացնում է, մարդկային բովանդակութուն հաղորդում շատ ու տարբեր շարժումներից բաղկացած գործողությանը: Սրանք դոյտակում են իրար մեջ, և որ ամենակարեւորն է, միմյանց շնորհիւ:

Նման փոխհարաբերությունը դրական երկի էության բարդութւոններից մեկն է և այդ էութւոնը յավելի է բարդանում սյուժեի ու ստեղծագործության ուրիշ շատ մասերի նույնքան սերտ կապվածության շնորհիւ:

Սյուժեի և գործողության առանձնահատուկ տարբերությունը մեծապես ի հայտ է գալիս կենդանի իրականության հանդեպ նրանց վերաբերմունք-դիրքորոշման մեջ:

Գործողությունը կյանքի բնական ու ուղղադիժ արտահայտութւոնն է, այնինչ սյուժեն՝ արտաքին բաղմաթիվ հանգամանքներով միջնորդավորված: Երկուսն էլ արտացոլում են իրականութւոնը, բայց մեկը դա

¹¹ Ս. Աղաբաբյան, Ահսել Բակունց, 1963, էջ 408:

ւնում է մոտիկ, իսկ մյուսը հեռու տարածութիւնից, ինչպէս դա պարզ դարձավ «Սպիտակ ձին» պատմվածքի գործողութեան և սյուժէի վերլուծութեան ժամանակ:

2

Սյուժէի առանձնահատկութիւնը, դրական ստեղծագործութեան մեջ նրա ինքնատիպութեան արժեքը ավելի ակնհայտ է դառնում, երբ մեջտեղ է գալիս նաև ֆաբուլան՝ գեղարվեստական հյուսվածքի մասերից մեկը:

Գրականութեան բոլոր տեսաբանները որոշակիորեն տարբերում են սյուժէն ֆաբուլայից, յուրաքանչյուրին տալով առանձնահատուկ բնութագիր:

Ֆաբուլան «գլխավոր դեպքերի դասավորման կարգն է» — ասում է Կոժինովը, հենվելով «Ֆաբուլագիտութեան» հարուստ փորձի վրա, իսկ սյուժեն՝ «ստեղծագործութեան գործողութիւնը իր ամբողջութեան մեջ, պատկերվող շարժումների ռեալ շղթան»¹²:

Կրկին հիշենք Գ. Պոսպելովի բնորոշումը. «Սյուժեն իրադարձութիւնների կենդանի հաջորդականութիւնն է՝ պատկերավոր պատմեկաձևի մեջ»: Այս «պատկերավոր»-ը չի կարելի անվերապահորեն, առանց վիճումների հասցնալու ֆաբուլային: Ինչպէս որ պատկերավորութեամբ՝ գեղարվեստական նկարագրով է սյուժէն տարբերվում գործողութիւնից, այնպէս էլ հիմնականում այդ նույն բանի շնորհիվ նա դրավում է սուրճն և անկախ դիրք ֆաբուլայի հանդէպ: Գեղարվեստականութիւնը չափանիշ է, «չափագործիք»՝ «գործողութիւն-սյուժէ-ֆաբուլա» հումարանութեան տարրերի ճիշտ տեղը գրական երկում որոշելու, դրանց վրա ընկած իմաստային ծանրութիւնը կշռելու ճանապարհին:

«Գլխավոր դեպքերի դասավորման կարգը» «Վարդանանք» վեպում այսպիսին է. Պարսից Հագկերտ հրկրորդ բռնակալը հրովարտակ է ուղարկում Հայաստան՝ դավանափոխութեան պահանջով, որն ունի ժողովրդի անկախ գոյատևութիւնը, նրա հոգեւոր ողջ կյանքը վերացնելու նպատակ: Շուտով հայ նախարարները միենույն խնդրի կապակցութեամբ ի հայտ են բերում երկու հակադիր վերաբերմունք. դրական-հայրենասիրական՝ մերժել բռնակալի պահանջը, որովհետև «... ստրուկ է այն բռնավորը, որ կամենում է ստրուկ տեսնել մեզ: Եվ ինչպէս թույլ տանք, որ ստրուկը տեր դառնա աղատ հողուն», «բացասական-դավա-

¹² «Теория литературы», М., 1964, стр. 422.

ճանաչան՝ ընդառաջ դնալ Հազկերտի Բղթի բովանդակությանը, քանի որ «ինչ հեր մենք արլաց ահնդ ուժի առաջ և պատրաստ էլ չենք պատգարալին»: Վերջապես, Հազկերտին ուղարկվում է մերժողական պատասխան. հայերը աղատ մահը գերադասում են ստրուկի պես ապրելուց, հասնելով այն բարձր իմաստությանը, թե «գիտակցված մահը անմահություն է» և «Մարդը իրենով չէ մենակ կենդանի, աշխարհով է կենդանի: Թող աշխարհը մնա՝ դա էլ կյանք է: Ապրենք աշխարհքով... Աշխարհքը կյանք է»: Եվ պատերազմը դառնում է անխուսափելի: Գլխավոր ձևակառուարը տեղի է ունենում Ավարայրի դաշտում, 451 թվականին: Երկու կողմն էլ զոհեր են տալիս՝ հայերը քիչ, իսկ պարսիկները ավելի շատ: Այսպիսով, հայերը շարունակում են պահպանել իրենց աղատ և ինքնուրույն դոկտրինան:

Նույն բանն ենք գտնում նաև պատմական իրողության մեղ հառած առաջին գրավոր հիշատակարանում՝ Եղիշիի «Վասն վարդանայ և հայոց պատերազմին, Դավթի երիցու Սամիկոնի հայցեալ» սրտմագեղարվեստական գրքի մեջ:

«Դեպքերի կարգը» նույնն է նաև այն բոլոր երգերում ու գովերգում, որոնք անդրադարձն են «հերքին ինքնուրույնության, կրոնաքաղաքական իրավունքների պաշտպանության համար»¹³ հայ ժողովրդի մղած այդ հեռավոր պայքարին, բռնակալի հրովարտակը, վերաբերմունքը դրան կատմամբ, արժանապատվության արժնացում, մերժողական պատասխան, պատերազմ՝ հանուն աղատ դոկտրինան:

Սա էլ հենց ֆաբուլայի շղթան է, որի օղակները չի կարելի տեղահանելով առաջ ու ետ բերել, ասենք՝ պատերազմ և հետո միայն հրովարտակ: Ֆաբուլան գրական երկի կենդին է, գործողության երևացող տրամաբանությունը: Նա ձևավորվում է կյանքի անմիջական ազդեցությամբ, երբեմն՝ կյանքի արտադրությամբ: Որպես կանոն, ֆաբուլան ստեղծագործության մեջ մտնում է անխուսափելիորեն, դառնալով կյանքի և գրականության փոխադարձ կապի պարզ և բացահայտ արդյունքը:

Պատահական չէ, որ Եղիշիից մինչև Դեմիրճյանն ընկած ժամանակի և տարածության մեջ ոչ ոք չի խախտել պատմությունը՝ իրական «գեպքերի կարգ»-ը, որն սկսվում է Արշակունիների իշխանության անկումով և ավարտվում Ավարայրի դաշտում ժողովրդի ինքնագիտակցության արթնացումով:

¹³ Մ. Արեղյան, Հայոց հին դրականության պատմություն, գիրք առաջին, 1941, էջ 291:

նրժն գործողությունը նախորդում է սյուժեին, ապա ֆաբուլան՝ նախարգում է գործողությանը՝ իբրև ստեղծագործական առաջին աղբակ։ Ֆաբուլայի և սյուժեի տարբերիչ գծերը ի հայտ եկան Ա. Ն. Վեսելովսկու հետադուրսություններում, իսկ այնուհետև դիտականորեն ճշգրտվեցին «Ֆորմալ դպրոցի» գրականագետների (Բ. էյսենբաում, Վ. Շկլովսկի, Յու. Տինյանով) զրքերում։ Պ. Ն. Մեդվեդևը գրականագիտական այդ ուղղության սկզբունքները քննող աշխատության մեջ, գրված 20-ական թվականների վերջում, վերլուծում է նաև սյուժեի և ֆաբուլայի փոխհարաբերությունը, կատարելով մի շարք դիտարկումներ, որոնք մինչև այժմ էլ պահպանում են իրենց ուժը։

Ըստ Մեդվեդևի՝ ֆաբուլան ի հայտ է բերում ստեղծագործության «թեմատիկ» կողմնորոշումը իրականության հանդեպ, այդ իրականության նկատմամբ ռեալ վերաբերմունք-դիրքորոշումը։ Դա որոշակի «փաստ» է, իրադարձությունների, փաստերի «գլուգակցում»։ Հաճախ գրական ֆաբուլաներ են դառնում իրականության շատ ու տարբեր երևույթներ, և որ ամենակարևորն է՝ առանց էական փոփոխությունների։

Ֆաբուլան և սյուժեն համարելով ստեղծագործության կոնստրուկտիվ տարրեր՝ առաջինը—թեման ընդհանուր գծերով հավաք պահող երևույթ, երկրորդը՝ ամեն ինչ զեղարվեառական ռեալականություն դարձնելու ճանապարհ,—Մեդվեդևը այնուհետև ասում է, որ ֆաբուլան «ձգտում է ավարտվող իրականության թեմատիկ միասնականության բեկեռի կողմը», սյուժեն՝ «ստեղծագործության ավարտվող ռեալ իրականության բեկեռի ուղղությամբ»¹⁴։ Հասկանալի է, «ավարտվող իրականության թեմատիկ միասնականությունը կյանքն է, իսկ «ստեղծագործության ավարտվող ռեալականությունը»՝ այդ կյանքի գեղարվեստական վերստեղծումը։

«Սպիտակ ձին» պատմվածքը ճշուղավորվում է երկու հակադիր ուղղությամբ. իբրև ֆաբուլա այն ձգտում է հարադատանալ առաջին աշխարհամարտում հայ գյուղացիության ընդհանուր վիճակին, իբրև սյուժե՝ Սիմոնի հոգեկան ալեկոծությանը, որի ժամանակ նա այլանդակում է իր աննման ձին, որպեսզի հանկարծ չկորցնի գոյության հողը՝ շարունակի ապրել մի չքավոր կյանքի երջանիկ հույսերով։

«Ուշադիր հետևելով Բակունցի պատմվածքներին, նկատում ենք»

¹⁴ П. Н. Медведев, Формальный метод в литературоведении, Л., 1928, стр. 187—188.

որ նա զրանք պատմում է կամ որպես մանկության տարիների «մոռացված» հիշողություններից մնացած մի բեկոր, կամ որպես որևէ իրական դեպքի ակնաստես, կամ որպես ճանապարհորդի զրառում, կամ որպես մանկության տարիներին լսած որևէ պատմության կամ զրույցի վերարտադրություն, կամ որևէ ծանոթից լսած իրական զրվագ,—գրում է Ս. Աղաբաբյանը։ — Ուրիշ խոսքով, Բակունցն իր պատմվածքի կամ սկզբում, կամ վերջում, կամ որևէ այլ հանգույցում, ընդգծում է իր պատմությունների՝ բնական սյուժեների հավաստիության ու անվիճելիության հանգամանքը»¹⁵։

«Վերք Հայաստանի»-ում «ավարտվող իրականության թեմատիկ միասնականությունը» զրսեւորվում է դարերով տառապած հայրենիքի վշտին մոտենալու աներեւակայելի անկեղծ ձգտման մեջ, իսկ «ստեղծագործության ավարտվող ունալ իրականությունը»՝ ժողովրդի ճակատագիրն ընդհանրացնող հերոսի՝ Աղասու կոնկրետ գործողություններում։

Նույնը կարելի է ասել նաև «Վարդանանք» վեպի մասին. մի կողմում երկրի հեռավոր անցյալի արտացոլքն է՝ ըստ Նզիշիլի գրող-պատմագրի, մյուսում՝ բազմաթիվ հերոսների լարված մտածմունքը՝ «լինե՞լ, թե՞ չլինե՞լ» հարցի բովանդակության ծանրությամբ։

«Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքում ֆաբուլան փոստվում է իրրև հասարակ մարդկանց դառը ճակատագիր, իսկ սյուժեն ի հայտ է գալիս բարու հաղթանակի նկատմամբ Արթին պապի աստվածային հովատի ձևով, որը գործի հյուսվածքում արդեն բարձր գեղարվեստական վերստեղծում է։

«Ճշմարիտ գրողի ստեղծագործության մեջ նախատիպին զիմելը չի հանգում սոսկ իրական բնորդի պատճենմանը,—շարունակում է Ս. Աղաբաբյանը,—այլ հանդիսանում է այն հատիկը, որի շուրջը գեղագետը հյուսում է սյուժեն, նրանից ելնելով գնում դեպի գեղարվեստական սինթետիկ ընդհանրացումը»¹⁶։

Ճիշտ է և՛ «հատիկը», և «սինթետիկ ընդհանրացումը»։ Իսկապես ֆաբուլան ընդամենը մի հատիկ է գեղարվեստական ստեղծագործության բարդ հյուսվածքում և լավ գործերը ամենից ավելի խոսում են իրենց սինթետիկ ընդհանրացումներով։ Նման ընդհանրացումն է բնորոշ Խ. Ա-

15 Ս. Աղաբաբյան, Ակսել Բակունց, 1963, էջ 397։

16 Նույն տեղում, էջ 400։

բովանդակում, Բակունցի պատմվածքներին և Դեմիրճյանի «Վարդանանքին»:

«...Ֆարուլան միայն հաղորդում է օբյեկտիվ գործողությունը, մասնանշում այն, սեղեկություն է տալիս նրա հիմնական փոփոխությունների մասին,—նկատում է Կոֆինովը: —Սյուժեն գործողությունը մեղ է մատուցում իբրև մի բան, որ կատարվում է մեր աչքի առջև»¹⁷:

Ֆարուլայի այս և մյուս հատկանիշները գրողին իրավունք են տալիս ստեղծագործության հիմքում դնել ուրիշից լսած լուր, մինչև անգամ թերթային շոր ու ցամաք հաղորդագրություն, կատարված դեպք լուրի. հաղորդագրության, դեպքի շրջանակում լրականացինելու իր գեղարվեստական ծրագիր-մտահղացումը:

Սյուժեն ֆարուլայի հարյուր և ավելի աստիճանն է,—այսքան տարբեր են նրանց օգտակար գործակիցները գեղարվեստական երկի հյուսվածքում:

Դոստոևսկին ասել է, որ «Դեեր» վեպում օգտագործել է նշանավոր «նեշունյան գործի» ֆարուլան¹⁸:

Գրականագետ Ա. Ջաքարյանը ցույց է տվել Ն. Չարենցի «երկիր նաիրի» վեպի իրական նախահիմքերը՝ Կոնկրետ անձնավորություններ, պատմական իրադարձություններ, կյանքային դեպքեր և այլն (ՏԽՍՆ Երկրի ժողովածուի V հատորը, 1965):

Հովհ. Թումանյանի «Գիքորը» պատմվածքը նույնպես փաստական հիմք ունի:

«1916 թ. հունվարին, մի գրույցի ժամանակ Թումանյանը հաստատել է, որ «Գիքորը» գրել է 1894 թվականին, և որ դա իրական դեպք է, պատահած իր աղբակաճներից մեկի երեխային: Նրան «Դուռը» բերել էին Թիֆլիս մի բաղադրի տալու էդպես էլ նրա կյանքը վերջացավ... Օլգա Թումանյանի պատմելով, բանաստեղծի հորեղբայր Մամի սղային գյուղից Թիֆլիս են տանում, որ նա հիվանդանում է. փոխադրում են հիվանդանոց. Թումանյանը պնդում է տեսություն: Տղան վիրահատությունից հետո վախճանվում է: Այս դեպքը ծանր ապավորություն է գործում բանաստեղծի վրա. «Երեք օր հաց չկիրավ»: Հետ տիկ. Թումանյանի, այդ է եղել «Գիքորի» իրական հիմքը»¹⁹:

Պատմվածքում յուրաքանչյուր թեմատիկ գիծ հանգում է այն բա-

¹⁷ «Теория литературы», М., 1964, стр. 430.

¹⁸ «Русские писатели о литературном труде», т. 3, Л., 1955, стр. 149.

¹⁹ Ա. Ինկիլյան, Հովհաննես Թումանյան, 1969, էջ 84—85:

նին, Բի ինչպես փոքր և բնության չափ անաղարտ երեխան գալիս է մեծ-
բաղաք և չկարողանալով ընտելանալ նոր միջավայրին, կործանվում է:
Մի սովորական ֆաբուլա, որը լաչնորին տարածված էր XIX դարի վեր-
ջի և մեր դարասկզբի գրականության մեջ:

Նույն բանն ենք տեսնում նաև Զոհրապի (1901) «Փոստալ» նովելում:
Այնտեղ Գիքորն է Դսեղից հասնում Իլիֆիլիս, այստեղ Պաղչճիկից Պո-
լիս է ժամանում Տիգրանուհին՝ լավ ասպագայի հանգիստ թրթռուն հուզ-
մունք-հավատով: Մեկը սկսում է ծառայել բազաղ Արտեմի տանը, մյու-
սը՝ «կեսարացի Ղաղար էֆենտիի կնոջ, Սուրբիկ Հանըմին, Գառը
գյուղի (Պոլսի թաղամասերից մեկը—Ն. Ա.)՝ ամենն հարուստ տիկին-
ներեն մեկուն» մոտ: «Աշխատանքային գործունեության» զարգացնա-
կետին տղան մեռնում է, որ ապրելու բոլոր իրավունքներն ուներ, իսկ
աղջիկը փոստալ՝ անառակ, չլինելով, բարոյապես ոչնչանում է: Այս-
պիսով միանման ֆաբուլան ստանում է սյուժետային այլևայլ դրսևո-
րումներ:

Վերևում ասվածը ամենեին չի նշանակում, թե ֆաբուլան հեռու
է կանգնած գեղարվեստական հսկողությունից: «Ֆաբուլա» լատիներեն
է և նշանակում է առակ, հեքիաթ, պատմվածք, որտեղ գեպերը, փառ-
տերն ու հերոսների արարքները գտնվում են պարզ հաջորդականության
մեջ:

Գրականության կատարյալ երկիրում անհնարին է գտնել խոստե-
տարածություն, որն է անմշակ դիժ: Ինչպես որ նկարչական լավագույն
կտավի յուրաքանչյուր քառակուսի սանտիմետրը, անկախ նրանից՝
անառարկա ֆոն է այն, թե առաջին սլանի կոնկրետ երևույթ, պետք է
նկարված լինի, այդպես էլ հագեցում է ենթադրում դրքի յուրաքանչյուր
նախադասություն:

«Նվազագույն տարածության վրա առավելագույն ինֆորմացիա»
բանաձևը բուն էությունը ուղղված է ֆաբուլայի դեմ՝ հանուն սյուժե-
տաշինության, երկի գեղարվեստական կազմակերպման:

«Գյուղացի Համբոյի տունը կռիվ էր ընկել: Համբոն ուզում էր իր
տասներկու տարեկան Գիքորին տանի քաղաք, մի գործի տա, որ մտրդ
դառնա, աշխատանք անի: Կինը չէր համաձայնում»:

Սա «Գիքորը» պատմվածքի տռաջին պարբերությունն է: Առաջինն է՝
ըստ գործողության և իմաստի ավարտվածության: Թումանյանը սեղմու-
թյան պաղաթնակետին է հասցնում ամեն բան՝ «կռիվ» նախապատմու-
թյունը, պատճառները, բուն ընթացքը: Մինչև անգամ աղոտ ձևով
ենթադրվում է, թե հետագայում ինչ կարող է պատահել:

Այս կետից համառոտագրութիւնը ծավալւում է, ներառնելով կերպարներին ողջ համակարգը, շարժումների բոլոր օղակները, պատկերների տրամաբանւած հաջորդականութիւնը և այլն: Մեկը մյուսին են հաջորդում տեսանկի պատկերներ՝ պլուզացի Համբոն, բազալ Արտեմը, տիկին Նատոն, պառավ Դեյլին և ուրիշ մարդիկ, որոնք երևան են գալիս՝ սովորաբար ոչ ավելի, քան մեկ գիծ-արտահայտութեամբ, «լուկ ալն շափով, ինչ շափով մասնակից են գործողութեանը»:

«Դիքորը» կոնկրետով գործողութեան երկ է, որի միջով հոսում է փոքրիկ տղայի պարզ գործողութիւնը: Նույնը չի կարելի ասել «Փոստալ»-ի մասին: Այստեղ կա միայն Տիգրանուհու ճակատագիրը, այնինչ Թումանյանի պատմվածքում մի քանիսի ճակատագիրն է, առաջինը՝ Դիքորի, ապա Համբոյի, որի հույսերը, թե որդին «մարդ կդառնա» և կթևի Լեւոնի ընտանիքի տնտեսական ծանր վիճակը, ի դերն են լինում. վերջապես՝ բազալ Արտեմի: Որ սա նույնպես ճակատագիր ունի պատմվածքում, ցույց է տալիս հետևյալ նախադասութիւնը. «Բաղադ Արտեմը ցավի մեջ էր ընկել: Նա դես-դեն ընկավ, նրանց կողմերից մարդ գտավ, ապսպրեց, որ Համբոն դա, իսկ Դիքորին տարավ քաղաքային հիվանդանոցը»:

Այսպիսով, բազալի կուշտ ու խաղաղ կյանքի ընթացքը ակամա խախտւում է մի ողբերգական դեպքով, որը նա, ըստ երևույթին, երբեք չի մոռանալու: Դեպքի աղգեցութեամբ փոխւում է այդ կյանքի ուղիքը: Ոչ հաճի Տյուրիկը՝ ոչ Ղազար էֆենտին, ոչ Սուրբիկ հանրմը և ոչ էլ վերջիններիս աշխատելով որդին չեն մտնում ճակատագրի այսքան ծանր խաղի մեջ: Եթե բազալի համար Դիքորի հիվանդութիւնը պատմութիւն է դառնում, ապա հարուստ ընտանիքի անդամները ծաղրում են Տիգրանուհու դժբախտութիւնը, մեղավոր լինելով, սկսում հարձակւել, ամեն խղճմտանք մոռացած՝ վրա տալ «Ով դիտե, որ ծառաս գլխե հաներ է»—կեղծավոր դարմանքով տարածում է Սուրբիկ հանրմը: Մինչև կարգի ֆաբուլան սյուժեի առանձնահատուկ զարգացմամբ գալիս-հանգում է սոցիալական կյանքի երկու աշխատասակ պատկերներին «Դիքորում» Թումանյանը մարդ է գտնում նույնիսկ այնտեղ, որտեղ այն բացակայում է, իսկ Զոհրապը հաստատում է այդ բացակա վիճակը:

Գործողութիւնը ենթադրում է շարժումների այնպիսի կուտակում, որից բխի մի որոշ ճակատագիր: Կոնկրետով գործողութեան երկում պետք է լինեն մեկից ավելի ճակատագրեր: Այս բոլորը գեղարվեստական իրականութիւն են դառնում սյուժեի շնորհիվ և ոչ թե գրքային մեկ այլ իրողութեան: Սյուժեն ձևավորում է նաև կառուցվածքը (կոմպոզիցիան):

Կոմպոզիցիայի միավոր է երկի այն հատվածը, որի շրջանակում «պահպանվում է դրական պատկերման մի հաստատուն ձև կամ միջոց, առարկայի հեռանկարային դիրք»²⁰։ Կոթինովը ասում է «ռակուսս» նման հայացքից էլ ելնելով, տեսաբանները առանձնացնում են կոմպոզիցիոն, մի քանի տարր-մասնիկներ՝ «հարաշարժ պատմելաձև», ստատիկ նկարագրություն կամ բնութագրում», «կերպարների երկխոսություն, մենախոսություն և, այսպես կոչված, ներքին մենախոսություն», «հերոսի նամակ», «հեղինակային նշագրումներ», «լիրիկական զեղում» և այլն։ Մասնավորապես այս կերպ են վարվում Ա. Ի. Վինոգրադովն ու Լ. Ի. Տիմոֆեևը իրենց «Գրականության տեսություն»-ներում, և Վ. Վ. Կոթինովը՝ «Սյուժե, ֆաբուլա, կոմպոզիցիա» աշխատության մեջ։

«Բոլոր այս բաղադրամասերը, անկախ այն բանից՝ ստեղծագործության մեջ դրանք կողք-կողքի են տեղադրվում, թե միմյանցից հեռու՝ գտնվում են բարդ փոխդրժողության վիճակում, կազմավորում են անբաժանելի և միասնական փոխադարձ կապ, որը և կոչվում է ստեղծագործության կոմպոզիցիա,— գրում է Կոթինովը։ — Կոմպոզիցիայի ամենաուպարդ տարր-մասնիկները միանալով ձևավորում են ավելի բարդ ու խոշոր բաղադրամասեր, այնպիսիք, ինչպես դիմանկարը (որ կարող է կազմվել պատումի, նկարագրության, բնութագրի առաձին տարրերից), բնանկարը, խոսք ու զրույցը և այլն»²¹։

Կոմպոզիցիոն անհամեմատ զանգվածային միավոր է առանձին տեսարան-պատկերը։ Օրինակ, Ավարայրի ճակատամարտի նկարագրությունը «Վարդանանք» վեպում, ուր կողք-կողքի հանդես են գալիս դիմանկարը, խոսք ու զրույցը, բնանկարը և գեղարվեստական ստեղծագործության ուրիշ տարրեր։ Վեպի այս բարձրակետում Վարդանը վերջնականապես բացահայտվում է իբրև զորավար և հայրենասեր, էլ ավելի ամբողջացնելով դարերի ընթացքում ժողովրդի զգացմունքներում վերածված հայրենասեր-զորավարի նկարագիրը։

«Դա նախ և առաջ կենտրոնի հաստատումն է,— ասում է Ա. Տոլստոյը կոմպոզիցիայի դերի ու նշանակության մասին,— արվեստագետի տեսանկյան կենտրոնի հաստատումը»²²։

Հարաշարժ պատմելաձևը՝ անընդհատ զարգացող պատումն է ստեղ-

20 «Теория литературы», М., 1964, стр. 433.

21 Նույն տեղում, էջ 434։

22 «А. И. Толстой о литературе», М., 1956, стр. 285.

ծում Զորքյանի «Պատերազմը» պատմվածքի կոմպոզիցիան. ոչ դիմանկարը, հեղինակային նշագրումն է այստեղ որոշիչ, ոչ դիալոգը և մենախոսությունն ու ներքին մենախոսությունը, էլ չենք ասում նամակի և լրրիկական դեղման մասին: Իսկ Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքը հատկանշական է իր ստատիկ՝ պատկերման պահին անշարժացած երևույթների նկարագրությամբ. Աստաֆյան վոդոցը, անանուն մարդը, հինը և նորը, երազն ու իրականությունը ասես քանգակված լինեն:

Ո՞րն է «Գիքորը» պատմվածքի կոմպոզիցիոն գլխավոր բաղադրամասը, ավելի ճիշտ կլինի հարցնել՝ ո՞րոնք են, որովհետև այստեղ զրանք երկուսն են՝ դիմանկարը և, վերևում հիշատակված, «նվաղագույն տեղամասի վրա առավելագույն ինֆորմացիա»-ի՝ պատումի համառոտագրության սկզբունքը: Եթե կերպարվեստի բառ ու բանով արտահայտվելու լինենք, ապա կարելի է ասել, որ Թումանյանը կյանքի ֆաբուլան զեղարվեստական խոսքի է վերածել զուտպ հծագրությամբ և հուժկու վրձնահարվածով: «Գյուղացի Համբոյի տունը կռիվ էր ընկել» մուտքի նախադասության մեջ և՛ զծանկարի զուլվածություն կա, և ուժգին վրձնահարվածի հետք: Բայց սա արդեն կոմպոզիցիայի բաղադրամաս չէ, այլ այդ կոմպոզիցիան կառուցելու հնարքի դրսևորում:

3

Քննադատությունը հաճախ է նշում արձակի զեղարվեստական վրիպումները՝ անզույն կերպարներ, կեղծ հոգեմլիճակներ, ստատիկ գործողություններ, պարզունակ կոմպոզիցիաներ և այլն, զրեթե ոչինչ չասելով սյուժեի մասին, որի բացասական տեսքը միշտ էլ նպաստավոր հող է նման վրիպումների համար: Ժամանակակից սովետահայ արձակի շատ թերություններ պետք է բացատրել «սյուժետագիտության» ցածր որակով, այսինքն՝ «հետաքրքիր դրամա» ֆաբուլայի մեջ սյուժեի խլացման երևույթով: Հայ արձակում տեղ ունեն կյանքի նյութի մատուցման միապաղատությունը, որը մի դեպքում հերոսներին ներկայացնելու քարացած ձևն է, մի այլ դեպքում՝ զգացմունքներ «զոնավորելու» տնխախտ օրենք, երբ հուղականությունը նվաճվում է ոչ թե կյանքի տրամաբանված վերստեղծման, այլ կյանքի որոշ կողմերի մեկոգրամատիղմը խորացնելու ճանապարհով, երրորդ պարագայում կոմպոզիցիոն տարրերի, հնաևաբար նաև ամբողջ կոմպոզիցիայի անորոշության և այլն:

Միասպաղաղությունը հաճախ արտահայտվում է հայտնի ձևակառուցվածքներով, որոնցից ամենատարածվածը հետևյալն է. լինում է. չի լինում մի մարդ, մի պառավ կին, մի թագավոր: Եթե ժողովրդական հեքիաթներում սա գեղեցիկ և խորիմաստ սկիզբ է, շարունակություն և ավարտ, ապա արձակ կրկերի մեջ՝ մտավոր և ղդացմունքային աշխարհի բացահայտումը արգելակող ուժի երբ «լինում է, չի լինում»-ը փոխում է իր կիրառության ուղղությունը՝ հեքիաթից դուրս գալիս և մտնում իրական կյանք պատկերող արձակ ստեղծագործության մեջ, դառնում է, Պ. Սևակի բնորոշմամբ՝ «հեքիաթա-նաղլական, որ նույնն է, թե պատմողական-նկարագրական»²³:

Նման ձևակառուցվածքը մոտեցման միասպաղաղությունից բացի, բերում է նաև անհավանականության երանգներ, թեև պատումը ծայրերիծայր հենվում է «նալիստական ատաղձի» վրա:

Ժամանակակից հայ արձակին հատուկ է ներքին պայքարը. երևի սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ ինչ-որ կետում դա պայքար է ֆաբուլադրության և «սյուժետագրության» միջև՝ «գլխավոր դեպքերի դասավորման կարգի» և պատկերվող պատմելիաձև ունեցող «խրագարծությունների կենդանի հաջորդականության»:

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում պայքարի գաղափարագեղարվեստական ուղղությունը. դա նոր թեմաների յուրացումն է և հենքի վերաիմաստավորումը՝ իրականությունը նորովի դիտելու արտահայտման ժամանակակից հնարանքների օգտագործման առումով: Դա «նոր» ոճի հայտարկման փորձ է, համապարփակությունը՝ այս կամ այն ժողովրդի կյանքի պատկերումը դարի գեղարվեստական մտածողությամբ, այն մնում է դիտավորագույն սյուժետաշինության հարցերի շրջանակում՝ ոճի նկատմամբ որոշակի կողմնորոշումով, այնուամենայնիվ՝ զրական արվեստի կարևոր ու հատկանշական պրոցես է, հեքիաթասացության դեմ ուղղված իր հատկանիշներով ամենից ավելի կարևոր և նշանակալից:

«Սյուժետագրության» օրինակների շարքում ամենանշանակալիցը բիրև Գ. Մահարու «Այրվող աղետոսաններ» վեպն է (1935—1946):

Գրականագիտության մեջ երբեմն հանդիպող «մահարիական արձակ» արտահայտության հիմքում, մեր կարծիքով, պետք է դնել ոչ այնքան արտահայտչական հնարանքների մի հավաքածու՝ ոճաբանական սինոնիմների առատություն, էպիտետի անսպասելիություն, բնության գույների արտահայտման պոետական դիժ, հոգեբանական պաուզայի

Հնար, կետադրություն «տարօրինակություններ», ածականի հոսադաս կիրառություն, դարձվածքի երկհերթ կրկնություն և այլն²⁴, որքան սյուժետաշինության սկզբունքը: Այդ սկզբունքն է նրա արձակը դարձնում իրապես «մահարիական»:

Իր ստեղծագործության մեջ Մահարին իրար դեմ է հանում ուրախությունը և տխրությունը, երջանկությունն ու դժբախտությունը, ուրիշ կերպ ասած՝ ողբերգությունը հանում է կատակերգությամբ կամ հակառակը անում, երևի համոզված լինելով, որ միայն այս ճանապարհով կարելի է մարդկանց բնավորությունը ճշմարտացիորեն նկարագրել: Կյանքը նրան պատկերանում է լացի և ծիծաղի ձայներով, աշխարհը՝ նույնպես: Մահարու գրքի սյուժետային մանրամասնությունները ծնվում են այս հակադիր տրամադրություն-խոհերի հանդիպումից: Սա արդեն գեղարվեստական արձակի ինքնատիպություն է, բայց դրողը կանոչի առնում այստեղ և էլ ավելի է անհատականացնում արվեստագետի իր մոտեցումը կյանքին:

Տարբեր, երբեմն հակադիր միտք-դպացմունքները ոչ թե բախվում են այլ, ասես միմյանց հասկանալով, նրբորեն շփվում, խառնվում իրար, ձևավորելով սյուժետային մանրամասնությունը, մի լրիվ սյուժետային պատկեր, ստեղծագործության ամբողջ սյուժին: Մահարին ողբերգություն չի գրում և ոչ էլ կատակերգության նմուշ տալիս, այլ՝ ողբերգակատակերգություն. ոչ թե իբրև գրական մի հատուկ տեսակ, այլ իբրև բովանդակություն՝ կյանքի, մարդու, աշխարհի բնական վիճակին ճիշտ և ճիշտ նման: Սա նրա ստեղծագործության առանձնահատկությունն է, տեսածը իմաստավորելու մի ունակություն, որը ամբողջապես գրական արվեստին է պատկանում և ոչ թե պատմությանը կամ սոցիոլոգիային:

Սա Գ. Մահարու ինքնակենսագրական եռագրության առաջին մասի՝ «Մարդկության» ոգին է կամերային ձևի մեջ, նաև «Սև մարդը» պատմվածքի արտահայտման ձևն է, ինչպես նաև՝ «Այրվող այգեստաններ» վեպի գեղարվեստական մտածողությունը՝ արդեն մոռումենտալ ծավալաչափերով:

Հավանորեն, կյանքի ողբերգակատակերգական ընկալումը նրա մոտեցողի է բնածին հատկանիշ, հետադաշում («Այրվող այգեստաններ» վեպում) ներքնազգացողությունից դառնալով գիտակցական սկզբունք:

«Այրվող այգեստաններ» վեպի «ետողության» մեջ կա այսպիսի

²⁴ «Սովետահայ դրականության պատմություն», հտ. 1, 1961, էջ 770:

պարբերություն. «Ինչպես աշխարհում ամենայն ինչ, գրքերն էլ ունեն իրենց սկիզբն ու վախճանը: Վերատպյալ վերջին Ասքով էլ պիտի վերջանար այս գիրքը, եթե միայն նրա հեղինակը դեռ վաղ մանկությունից շարեր հեքիաթները և կյանքի վրա չնայեր որպես մեծ վարպետությունը կառուցված «հեքիաթի», որը զարդարված է ծիածանի բոլոր հմայիչ գույներով: Ծիածանի՝ բոլոր գույներով զարդարված էր կյանքն ու առօրյան այն քաղաքի, որին նվիրված էին մեր մեծ ու փոքր Ասքերը: Ավելին, այս քաղաքի, կյանքն ու առօրյան ուներ մի այնպիսի տիրոջ, ակնառու գույն, որից զուրկ են աշխարհի բոլոր ծիածանները: Դա սև գույնն է: Ու դեռ ավելին, այս քաղաքի վրա, ինչպես մենք տեսանք, շատ անգամ կամար է կապիլ սև ծիածանը...»:

«Ծիածանի բոլոր հմայիչ գույներով զարդարված հեքիաթի», ինչպես նաև «սև ծիածանի» խոստովանությունները անուղղակիորեն հաստատում են մահարիական արձակի մասին վերևում ասված միտքը: Կյանքը նրան միշտ երևացել է որպես «հեքիաթ», իսկ այդ կյանքի բովանդակությունը կամ իմաստը անսովոր ծիածան է, որն ունի հնչյունների ուրախ, նաև տխուր ելեջներ: Ծիածանի լուսավոր, զվարթ գույները հանկարծ հատվում են սևի բովանդակությամբ, վերջինս էլ լցվում է իսկական ծիածանի ժպիտներով:

Այս ամենը «Այրվող ազգեստաններ»-ում կարելի է դիտել մինչև իսկ անդեն աչքով:

Լացի ու ծիծաղի շաղախը վնասում հաճախ ստանում է դրությամբ կոմիդի կերպարանք: Այս դեպքում վիպական գործողությունը հոսում է այնպես, որ հերոսները չեն հասկանում իրար, սակայն կարծում են, թե հասկանում են:

Հակոբ Կանդոյանը՝ ծերացած մի մարդ, Օհանես աղային հայտնում է, որ «թագավորի պալատի» նման տուն է գտել: «Մենակ թագուհին է պակաս, չասե՛ս,— ծիծաղում է վերջինը,— էնպես հարսանիք մ'անենք...»: Այս կատակը Կանդոյանը լուրջ է բնորոշում և, հյուրընկալի տնից երջանիկ դուրս գալով, առաջին իսկ պատահած վանեցուն՝ Սեթին, ասում է, թե Օհանես աղան ուզում է իր վախճանված եղբոր կնոջը՝ երիտասարդ Վերժինին կնության տալ իրեն, նույնիսկ հարսանիքի ծախսերը հոգալ:

Փակագծում նշենք, որ Օհանես աղան անտարբեր չէ Վերժինի մարմնական բարեմասնությունների նկատմամբ և այս բարեմասնություններին մոտ, շատ մոտիկ լինելու համար էլ նրան, Վանի հերոսական պաշտպանության ժամանակ, նույն Կանդոյանի ձեռքով բերել է տալիս

իր տուն՝ «...Մեր Վերժին... գնա, բեր, եթե դեռ ողջ է... խեղճ է. որբեակյորի... թող դա, մեղ մոտ ապրի, տեսնենք աստված ի՞նչ կուտա»:

Սեթը, որ Օհանես աղայի գործերի կառավարիչն է, շտապում է նրա մոտ՝ տիրոջ մտահղացումը շնորհավորելու, իսկ իրականում՝ քծնելու համար:

«Այդպիսի մտադրություն ունեմ,—շնորհավորանքն ընդունելով, բացվում է Օհանես աղան,—մտածեցի, ծանր-թեթև արի, եկա այդ համոզման... Իհարկե, ծախս շատ կլինի, բայց ես մեծ օգուտ ունեմ մեջը...»:

Օհանես աղան ակնարկում է Թիֆլիս գնալու իր մտադրությունը՝ առևտրի ժամանակակից նրբությունները մոտիկից ճանաչելու մասին, այնինչ Սեթը դա ընկալում է իբրև Կանդոյանի ասածի հաստատում՝ «օգուտ-վնաս չեմ գիտեր, բայց շատ լավ ես մտածեր...»: Իսկապես, ի՞նչ օգուտ կարող է ունենալ քուն թե արթուն օգուտ որոնող Օհանես աղան՝ Վերժինին ամուսնացնելով այդ մարդու հետ: Երբ, վերջ ի վերջո, թյուրիմացությունը երկուսի համար էլ պարզվում է, հանկարծ, սակայն տրամաբանորեն, երևան է դալիս կոմիկական մի նոր դրություն. Օհանես աղան լուրջ ու ծանր սկսում է մտածել, որ Վերժինը խոսք է տվել Կանդոյանին: Դրության կոմիդիայի, այսպիսով, ավարտվում է, բայց և շարունակվում՝ այս անգամ Վերժին—Օհանես աղա ուղղությունը:

Իհարկե, այս տեսարանը, առանձին վերցրած, սյուժետային մի մանրամասնություն է՝ ոչ ավելին, որը ինչ-որ նոր զիծ է ավելացնում հեղուաների բարոյական նկարագրին, սակայն երբ այն դիտվում է գործողության ժամանակաշրջանի ֆոնի վրա, զրոյի միտումը դառնում է հասկանալի և բովանդակալից: Մահարին սույն դիալոգը հյուսում է ողբերգական մի ուղահի. Վանը կանգնած է անխուսափելի ամայացման շեմին, իսկ նրա մարդկանց հրջանկությունը դատապարտվում է անդարձ կորուստյան:

Նման տեսարանները հարաբերում են խոր փորված ողբերգության հունին, որը անցնում է վեպի գործողության ամբողջ երկարությամբ: Մեկը դրություն ունի մյուսի համար: Այս ծիծաղախառն լացը, ինչպես ասվեց, մահարիական նաչվածք է կյանքին, կյանքի նրա վերաստեղծության հիմնակաղմիչ գիծը: Մահարու վեպը ենթարկվեց «ժողովրդական» քննարկման՝ բանավոր խոսք ու զրույց, վիճեր, զայրույթ և իրարանցում, ծալրահեղորեն մերժվեց, սակայն, որքան էլ տարօրինակ է, մնաց գրեթե չհասկացված: Դրա պատճառը, մեր կարծիքով, մահարիական արձակի սխալ ընկալումն էր: Վեպի հեռավոր ու մանավանդ ոչ միակուռ պատմաբանական ֆոնը ներկայացվում էր իբրև առա-

ջին պլանի բովանդակություն, իսկ բուն բովանդակությունը՝ մարդկային ուրախությունների, հոգու տատանումների, վշտերի սյուժետային շղթան, տարվում այդ ֆոնից էլ այն կողմ։ Սա արդեն գրողի թեմատիկ նախասիրությունների՝ իրականության հանդեպ նրա կողմնորոշման անտեսում էր, կողմնորոշում, որի ակնառու սկիզբը 1929 թ. ծնված «Մանկությունն» է։ «Այրվող այգեստանները» ընթերցվեց իբրև պատմաքաղաքական վեպ և ոչ թե իբրև ողբերգականակերգություն։ Մահարին այս սխալի (քաղաքական վեպի) ձևավորման գործում, իհարկե, մեղք ունի նա վեպի հյուսվածք է բերել իր գրական նկարագրին չձուլվող մի քանի դժեր և ծուռ հայելու մեջ, ուրեմն և ոչ ճիշտ բեկել գրանք։ Խոսքը պատմական դեպքերի մասին է, որոնք իսկապես, երբեմն ստացել են հակապատմական լուծումներ։ Հիշենք, օրինակ, Վանի հերոսամարտի նկարագրությունը վեպում, որը բավականին հեռու է փաստական ճշմարտությունից։ Այնուամենայնիվ, հարկավոր է ընդունել, որ սրանք, ինչպես ասվեց, ֆոնի, գործողության միջավայրի, մթնոլորտի գծեր են», այն էլ՝ ոչ ամբողջ մթնոլորտի, չեն դառնում վեպի գլխավոր գործողությունն առաջ մղող ուժ։ Գրական շրջաններում հայտնի է, որ Մահարին, վեպը երկրորդ հրատարակության պատրաստելիս, «գրիչ շարժելով» կարողացել է շատ բան ուղղել ու տեղը բերել։ «Մեղքերի» մեծության դեպքում՝ սա անհնարին կլիներ անել։ Պլանների շփոթումը, ի վերջո, ամբաստանեց վեպը, վերագրելով մեծ մասամբ սխալ, չգործված մեղքեր։

Լաց ու ծիծաղի հոսքը բնորոշում է ոչ միայն ասքերի երկար շղթան, այլև բոլոր հերոսներին՝ ամբլի կամ պակաս չափով։

Հակոբ Կանդոյանի աղքատության, անտուն մարդու, մենակության դույները հանդես են գալիս ուրիշների աչքին նշանավոր Վանեցի երևալու ձգտման հետ։ Նրա սոցիալական վիճակի և պահվածքի միջև սուր հակասություն կա։ Դրությունների այս անհամապատասխանությունը որքան կոմիկական է, այնքան էլ ողբերգական։ Քաղցը հագեցնելու համար օրը մի քանի անգամ նա ալցելում է իր հեռավոր ու մոտիկ ծանոթներին։ Կանդոյանը պիտե, թե որ ընտանիքը ժամը քանիսին է ճաշի նստում, նույնիսկ՝ ինչ են ուտելու։ Նվ ներս է մտնում ոչ թե սոված մարդու նման. այլ կուշտ, ցանկալի, պատվավոր հյուրի պես. «Կարոտեր ի, ասի՛ երթամ, տեսնեմ...»։ «Նստի, նստի հաց ուտենք»։ «Վալլահ կուշտ եմ»։ «Հալ, չասի, որ եկեր ես հաց ուտելու համար, նստի, սերկվելով կերակուր ունենք»։ «Սերկվելով կերակուր շատ կսիրեմ»։ Կանդոն իրեն ներկայացնում է իբրև հակականգու։ Այս գործողության շրջանակում աստի-

ճանաբար ձևավորվում է իրադարձությունների պատկերավոր, գեղարվեստական պատկերավորությունը խոսող շղթան՝ սյուժեն, որը և հայտաբերում է մարդուն՝ իր զգացմունքային աշխարհով:

Ողբերգականությունը նաև մեկ այլ հերոսի՝ Գևորգ Մուրադ-խանյանի գոյության հիմքն է: Եթե Կանդոյանի դեպքում լացը և ծիծաղը խաղում են միմյանց հետ՝ մենք տեսնում ենք վարպետության կառուցված մի խաղ, ապա այժմ դրանց հարաբերությունը ներկայացվում է իբրև գրական պարզ ու որոշակի սկզբունք:

Վեսլի սկզբում վարժապետ, մեջտեղում՝ մարդասպան, իսկ վերջում՝ ալիլորդ, արդեն անսխառ Գևորգի նկարագրում մահարիական նայվածքը հետզհետե սրվում է, առաջացնելով այդ նայվածքի համար հատկանշական պայթյուն: Վանի պաշտպանության ծանր օրերին անբան, սոված, ուժասպառ Գևորգը դիրքերում, պատահական զնդակից մեռնում է, բայց ոչ թե հրացանով, այլ օղու բաժակը ձեռքին, ճառ ասելու ժամանակ: Սա նրա «վիպական» կյանքի համար գտնված վախճան է: Որքան թեթև, անսպասելի է զնդակի հայտնվելը, այնքան ծանր, ինչ-որ տեղ նաև տրամաբանական՝ մահվան փաստը, որը միաժամանակ ծիծաղելի է և ողբերգական:

Մահարին հերոսի ձեռքից օղու բաժակը երբեք չի վերցնում: Հարեցողությունն այստեղ ոչ թե նպատակ է, այլ այն միջոց-ճանապարհը, որով ընթանալով, մարդը բացում է իր հոգին:

Այդ հոգին, ինչպես նշվեց, բաղկացած է հանցանքից և նույնքան հանցավոր դատարկությունից, որի սոցիալ-պատմական հիմքը առաջին համաշխարհային պատերազմն է և հայ ժողովրդի անօրինակ բնաջնջումը:

Արևմտյան Հայաստանում փոթորկվող կոտորածները ֆիզիկական ոչնչացնում էին հարյուր հազարավոր անմեղ մարդկանց և, միաժամանակ, ցանում հոգին աղքատացնող սերմեր, պատճառ դառնալով բարքերի անկման: Զիշտ է սա միակ պրոցեսը չէր. հայ ժողովուրդը կոտորածներից դուրս էր գալիս նաև, և ավելի շատ՝ աղնիվ, հերոսական զգացմունքների նստվածքով, նրա հիշողությունը աշխարհով մեկ տանում էր մարդկային տառապանքի մտապատկերները, ժողովուրդը, ամենածանր պայմաններում անգամ չէր օտարանում դարերի ընթացքում զտված իր նկարագրի լուսավոր գույներին, և, այնուամենայնիվ, բարքերի անկումը կենդանի, բնական պրոցես էր, որը Մահարին, արդեն տարիների հեռավարությունից, կարողացել է որսալ ու կերպավորել:

Սա ոչ միայն Գեորգի նկարագրին է հատուկ, այլև ավելի կամ սլակաս չափով մտնում է վեպի մի քանի ուրիշ հերոսների մարդկային բովանդակության մեջ, այդ թվում նաև՝ Օհանես աղա Մուրադխանյանի:

Գրական միտքը չկարողացավ ըմբռնել, որ վեպի կարևոր ու երկրորդական մի քանի հերոսների բարոյական նկարագրի ստվերները ծնվում են ոչ թե հայ ժողովրդի էությունից, այլ արյունոտ ժամանակից ու միջավայրից, իսկ հեղինակը իր քննադատության սլաքներն ուղղում է հենց այդ ժամանակին ու միջավայրին, քննադատելով ծիծաղում, տխրում, լաց լինում, տառապում, հուսահատվում՝ ճիշտ և ձիշտ այն մարդու նման, որի ոտքերի տակ այրվում է հայրենի հողը, և նա չուզելով, անվերջ հոս նայելով, փախչում է: Հայրենասիրության ու կարոտի զղացմունքներով շնչող այդ հտադարձ հայացքի վկայությունը չէ՞ վեպի գրության փաստը:

Մահարին ոչ թե պատմագիր է, այլ գրող. «Այրվող այգեստանների» և իրականության միջև կա անուղղակի կաս, ինչը հատուկ է միայն գեղարվեստական վերստեղծմանը:

Վերադառնալով սյուժեի հարցին, պետք է ասել, որ «Այրվող այգեստանների» գրեթե բոլոր հերոսներն ունեն «արտիստիկ կեցվածք», որը ի վերջո, դրողի արտիստիզմն է՝ նրա և հերոսի փոխըմբռնումը սյուժեի շրջանակում: Եվ հարկավոր է ավելացնել, որ արտիստիզմը կրկին մահարիական արձակի հատկանիշն է:

Հակոբ Կանդոյանի արտիստիզմը, ինչպես նշվեց, լացի ու ծիծաղի խաղ է՝ նրա բուն դեմքը դիմակով փոխարինելու գործողություն:

Ավելի մեծ «արտիստ» է Գեորգ Մուրադխանյանը: Վեպի ամբողջ ընթացքում նա ոչ մի անգամ չի բացահայտում իր դատարկությունը և աշխարհից հեռանալու է դատարկ լեպի-լեցունությամբ:

Լրիվ կույր Համբարձում Երամյանը տեսնում է ավելին, քան պայծառ սեստղությունն ունեցող որևէ մեկը: Նա մեծ քաղաքագետի համբավ ունի:

Սիմոն աղան օրն ի բուն նստած է իր վաճառականություն և «մեկ աչքով նայում է գործակատարներին, ավագ գործակատարին և դանձապահին, ապա հաճախորդների ել ու մուտին, իսկ մյուս աչքով, միշտ ծուռ հեգնանքով՝ իր սև համրիչի հատիկներին»:

Արտիստականությունը «Այրվող այգեստաններ» վեպի գեղարվեստականության զարկերակն է, որ ամենից ավելի հաստատ և բնական ուղիվով բաբախում է Օհանես աղա Մուրադխանյանի կերպարում:

Օհանեսի թատերաբեմը՝ արտիստներին բացվելու վայրը, քյոշքն է՝ նրա ընդարձակ տան ամենավերևում բաղձած հարմարավետ մի սենյակ, որտեղից երևում է Վան քաղաքն ու Վասպուրականի բնությունը, ուրեմն և կյանքի ու աշխարհի շատ հրաշալիքներ: Իհարկե, նա հաճախ դուրս է հիշում տնից՝ դնում իր վաճառականույթը, այցելում ծանոթներին, աղա ընկերների հետ նստում Վանի նշանավոր սրճարանում և այլն, սակայն արտաքին ոչ մի բան, նույնիսկ սեփական տան որևէ սենյակ, չի կարող փոխարինել այդ քյոշքին, որտեղ նա իրեն զգում է ինչպես ձուկը ջրում՝ ամենից ավելի է ինքը: Քյոշքը ասես շնչավոր լինի՝ փափուկ բարձիրով, փալինելով, իր լույս ու ստվերով, աթոռներով, դեպի աշխարհի շորս կողմը նայող պատուհաններով, որոնք նրան հաղորդում են մի անկրկնելի՝ հենց շնչող գույն ու գծադիր: Օհանեսի թատերական սյարտնյորը քյոշքն է, որի հետ նա խոսում է, անընդհատ խաղում: Այստեղ է նա իմանում իր կղբայունների մահը և ամեն անգամ մտածում, թե «... շատ հուզվել՝ առողջության վնաս ի...», այստեղ նա շփվում է հարադատների հետ, հյուրեր ընդունում, սեփական տեսանկյունից քննում կյանքի, աշխարհի հարցեր, այստեղ է նա մտածում Վերփնի մասին, ուրանում իր համար էլ սուրբ ու կարևոր ինչ-որ բան, այստեղ նա մշակում է կենսափոխությունների մի ինքնատիպ բանաձև ու արտահայտում բուռերի կատարյալ դասավորությամբ՝ «Մուլ աշխարհ ի մտե, որ ապրի, ապրի այս փառի փուն իմաստով...»:

Քյոշքի և Օհանես աղայի այս հարաբերությունը վեպի գեղարվեստական բարձրակույտից մեկն է՝ դեղարվեստական նայվածքի կարևոր մի բևեռացում, որը հերոսին շարունակ հրում է դեպի սյուժեն:

Վեպի ոչ մի հերոս սյուժեի այն փայլն ու խորությունը չունի, ինչ Օհանես աղան: Ահա վարպետությամբ, մահարիական գրչով գծագրված սյուժեային մի մանրամասնություն, որ շատ բան է ասում հերոսի մասին, պարտադիր կարգով մերկացնում, «ափի մեջ» դնում նրան:

«Այլովոդ ազգեստանների» սկզբում Օհանես աղայի կրտսեր եղբայրը Մխոն էրմանց գյուղից, որտեղ նրանք ընդարձակ կալվածք ունեն, գալիս է Վան: Օհանեսին երեխա է ծնվել, նրանք դնում են շուկա՝ ուտելիք-խմելիք առնելու: Մխոյի վրա ցնցող սպառնալիքներ է թողնում հղբոր կերպասեղենի խանութը, նրա աչքը երբեք աչքբան հարստություն չի տեսել: Խանութից դուրս հենելիս, նա կիսաբերան խնդրում է, թի «էն պասմաներից տանեմ Իսկուհուն»՝ իր կնոջը: Օհանեսը «չոր անտարբերությամբ», իբր թե չի լսում, ասում է՝ «երթանք»: Նա այնպես նուրբ է մերժում, ասես չի մերժում, որպեսզի Մխոն չնեղանա: Նա

միաժամանակ հոգում է ասլրանքի և հղբոր մասին: Տարիներ անց՝ վեպի վերջին Ասքերից մեկում, այս պատկերը կրկնվում է, սակայն մի նոր կտրվածքով. «Ծրադում տեսավ Մխոյին: Մխոն մի քանի կանգուն չիթ է խնդրում. երազում Օհանես աղան գիտե, որ կռիվ է, որ խանութն իր ասլրանքներով կորած է, չկա, և նա չի մերժում Մխոյին.— ինչո՞ւ է, ինչո՞ւ է, —ասում է նա,—ինչքան պետք է վերցրու, վերցրու, ջանքմ, վերցրու պետք եղածին ավելի...»։ Մխոյի մահվան լուրը նա դեռ չի առև, բայց գիտե, որ այնտեղ՝ Վանից դուրս, թուրքերը գազանաբար սպանում են մարդկանց:

Թեև չիթ խնդրելու պատկերն ընդամենը երկու անգամ է վիպական հյուսվածք մտնում, այն էլ՝ շատ մեծ ընդմիջումով, այնուամենայնիվ հասցնում է ամբողջանալ և ստեղծագործության մեջ նկատելի կշիռ ու հնչեղություն ձևով բերել: Դա կատարվում է հենց սյուժեի շնորհիվ:

Պատկերը շարժվում է՝ Օհանես աղան գտնվում է գործողության մեջ. սկզբում՝ գործողության առաջին մասում, նա կատարում է շտապող մարդու դեր՝ «երթանք», դժգոհ է, որ եղբայրն իրենից կտոր է խնդրում, իսկ ինքը հազար ու մի պատճառներով չի կարող տալ, նստեցնում է իր դժգոհությունը, որպեսզի, ինչպես ասացինք, Մխոն չվիրավորվի: Դա ցույց չի տալիս նաև սեփական արժանապատվությունը, պատիվն ուրիշի աչքում չխախտառակելու համար: Նա խաղում է կրկնակի խաղ, որ էլ ավելի է կրկնապատկվում ու խորանում գործողության երկրորդ մասում կամ երկրորդ գործողության մեջ: Այստեղ Օհանես աղան տառապում է՝ ինչո՞ւ տարիներ առաջ մերժեց հղբոր խնդրանքը: Այս հիշողությունը նրան հանգիստ չի տալիս: Սա հերոսի մարդկային սկիզբն է, սրբ Մահարին հանկարծ, բայց տրամաբանորեն, ներսից պայթեցնում է: Օհանես աղան զղջում է, որովհետև դրանից արդեն վնաս չկա. նրա խանութը դատարկ է և նա հանգես է բերում մի բարի առատաձեռնություն՝ հղբորը տալիս է գոյություն չունեցող բաներ, ձգտելով բարոյական ապահովություն: Նույնիսկ այս ժամանակ՝ խանութի չզոյության պայմաններում, Օհանես աղան զգաստ է: Նա կարող է «տալ» ամբողջ խանութը, բայց միայն ասում է՝ «Ինչքան պետք է վերցրու... պետք եղածին ավելի»: Այսպիսով, նա «տալիս է» իր պատմաների» մի շնչին մասը միայն՝ ինչքան որ Մխոյին պետք է, մեծ մասը պահելով իրեն, որպեսզի չխախտվի իր նկարագրի հավասարակշռությունը՝ ամեն ինչ բնական լինի և տրամաբանական:

Օհանես աղայի ողջ կյանքը բաղկացած է սյուժետային շատ ու

տարբեր օղակներից, որոնք, միմյանց հարաբերելով, ստեղծում են նրա ինքնատիպ դիմանկարը:

Գեղարվեստական արձակում սյուժեն առաջ է բերում կերպարների: Նա այս հետևանք-կերպարների պատճառն է և որքան խորն է լինում պատճառը, հետևանքներն այնքան ավելի արմատական են:

Այս առումով, Օհանես աղան հայ գրականության աչքի ընկնող «հետևանքներից» մեկն է և զրական երկար նախապատմություն ունի:

Մենք նշեցինք նրա նկարագրի մեկ, բայց կարևոր դիժը, որը, համաձայն վերևի սյուժետային մանրամասնության, ավերածությունների գործում կենցաղում և մարդկային հարաբերությունների մեջ: Այստեղ Օհանես աղան միայնակ չէ. նա շարունակում ու կատարելագործում է «Ոսկի աքաղաղ» վեպի Պետրոս Մասիսյանցի, «Պեպո» կատակերգության Զիմզիմովի և «Գիրքորը» պատմվածքի բաղադ Արտեմի կյանքի ուղին: Օհանեսը սրանց դործի օրինական ժառանգորդն է և Դեմիոճյանի կերտած Հաջի-աղայի՝ գաղթ ու կոտորածի ժամանակների փողապաշտ մարդու հոգեհարազատ ժամանակակիցը:

Իհարկե, նա և Հաջի-աղան միեկունյն դրամի տարբեր երեսները չեն, նրանք տարբեր արժեք ունեցող դրամների միեկունյն երեսն են՝ Օհանեսը ավելի մեծ մասշտաբի գործատու է, քան Հաջի-աղան, բայց մի տեղ նրանք նման են իրար. եղբոր հետ Օհանեսի խաղը՝ «պասմա» չի տալիս, հետո «տալիս է», հավասար է քրոջ հանգեպ Հաջի-աղայի վերաբերմունքին:

Հաջի-աղան անգամալույծ քրոջը թողնում է տանը, իսկ ինքը փախչում թշնամուց: Քրոջ փոխարեն նա սալի վրա տեղավորում է իր ունեցվածքը՝ մի քանի տնային իրեր: Հետագայում, անգամալույծի մահը խղճմտանքի ձայներ է առաջացնում Հաջի-աղայի ներսում՝ «ավելորդին հոգուն համար» նա զոհաբերում է մեկ-երկու ոսկեդրամ: Պատմվածքի սյուժետային մանրամասնությունները հուշում են, որ «ավելորդին հոգուն համար»-ը սեփական հոգին սփոփելու փորձ է, ծանր հիշողության անհատական միջոց, իսկ ոսկին՝ հասարակական նպատակով ծախսված փող՝ մի բան, որ պաշտպանում է իր անձնավորության շահը: Այսպիսով, նա ոչ թե հրաժարվում է սեփական նկարագրի անմարդկայնությունից, այլ այդ նկարագիրը ավելի է խորացնում:

«Ավելորդին հոգուն համար» արված զոհաբերության և Օհանես աղայի երազի միջև մի ուղիղ դիժ կա՝ նրանք ճառագայթում են հոգեկան միեկունյն անհանգստությունը:

«Այրվող այգեստաններ» վիպը սկսվում է ծնունդով և ավարտվում դադթի նկարագրությամբ: Գործողության այս շրջանակում Օհանես աղայի զգացմունքները ենթարկվում են երեք կարևոր փորձության՝ կյանքը վայելիլու ուրախություն, ծանր ժամանակների հոգս և անդարձ կորստյան վիշտ, որոնք կառուցում են նրա հուղական աշխարհի հռանկյունին: Եռանկյունու կողմերի պատկերավոր փուլածքն էլ հենց նրա սյուժեն է:

Ավելորդ չէ կրկնել, որ ֆաբուլային մտածողությունը՝ նայվածքը կյանքին, այս տեսանկյունից աշխարհը քննելու տարածված մտայնությունը գեղարվեստական պրակտիկայում թողնում է մի խոր հետք: Գրվում են բազմաթիվ պատմվածքներ ու վեպեր, որոնցում հեղինակները չեն անցնում դեպքերի դասավորման կարգից այն կողմ: Այսօր ֆաբուլագրությունը դարձել է մինչև անգամ պոնգիալի որոշ մասի բնորոշ հատկանիշը, մի վիճակ, որը պարզ ու որոշակի երևում է հատկապես լիամառիկ բանաստեղծական կոմպոզիցիաներում:

Արտասյուժետային, այսպես ասած «ֆաբուլային արձակը» մեծ տեղ է զբաղում նաև պատմավիպասանության մեջ, պատմավեպի եռվարդանանքյան ժամանակաշրջանը, առանձին բացառություններով, ունի ֆաբուլային ուղղություն: Մեր պատմավիպասանները հիմնականում մտահոգվում են պատմության էջերի ճիշտ դասդաստմով, այսինքն՝ գլխավոր դեպքերի դասավորման կարգով և, հակառակը, քիչ ուշադրություն են դարձնում դեպքերի հտնախորքում արտահայտվող հոգևոր շարժումներին:

Այսօր անհրաժեշտ է հետևել ոչ միայն պատմավեպի հայկական ավանդներին (քիչ չեն նաև ֆաբուլագրության օրինակները մեր անցյալի պատմագեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, հատկապես սլավոնական դրամատուրգիայում), այլև մի բանի, որը դրանցից վեր է. դա հին նյութի մեջ նոր բովանդակության ներմուծումն է՝ «արդիականացումը, առանց որի պատմության յուրաքանչյուր վերաստեղծում դառնում է ավելորդ»:

Պատմավեպի ժամանակակից պահանջների արձագանքն են՝ Վ. Խեչումյանի գրքերը, որոնց մեջ, մեր շոշափած հարցերի առումով (սյուժե, ռեդիականություն և այլն) ուշադրավ է «Գիրք լինելության» վիպասքը:

Վեպի մասին գրած հոգվածում Ն. Զարյանն արել է հետևյալ դիտողությունը. «Ընթերցողին չեն հասնում Խեչումյանի վիպասանության հերոսների բնավորության և հոգեբանության տիպական տարբերու-

թյունները մինչև իսկ այն դեպքում, երբ նրանք վիճում են իրար հետ... Ամեն մի գրականության (ևս առավել վիպասանության) նյութը և նպատակը մարդն է, հոգի և մարմին ունեցող կերպարը, որ պակասում է Վ. Խեչումյանի վկայում»²⁵: Հիշարժան է նաև Պ. Սևակի հոգևածի հետևյալ միտքը. «Նա Խեչումյանը—Ն. Ա.) շարագրգոված է ոչ թե կերպարի կերտմամբ՝ այս «կերպար» բառի անցյալդարչան իմաստով, այլ այդ կերպարի հոգեբանությունը»²⁶:

Խեչումյանին օտար են կերպարի կերտման «անցյալդարչան» մոտեցումները, ներկադարչանի որոշ գծեր նույնպես: Նա մարդուն չի քանդակում, որ տեսնեն և շոշափեն, այլ ասես նրա ժշտության է վերածում, որ լսելով ղզան: Կյանքի վերաստեղծման այս սկզբունքը նա որդեգրել է Ա. Բակունցից՝ «Այու սարի լանջին», «Խոնարհ աղջիկը», «Ալյիական մանուշակ», «Միրհավ», մասամբ նաև Գ. Դեմիրճյանից՝ «Չարգյահ», «Գիրք ծաղկանց»: Նրա հերոսների ներքին ու արտաքին նկարագրի մեջ չպետք է «կերպարի», «տիպի» կանոնական բովանդակություն որոնել՝ ղզացմունքների և տրամադրությունների, վիճակների և նակատագրերի ուժեղ հակադրություն, փոխհարաբերությունների, նպատակների գլխապատույտ ընթացք, ապրելակերպի ու հոգեբանության, զբաղմունքի և հնարավորության արագ սպառում, դիմագծի, բնավորության ծալահեղ սրվածություն, այնպիսի լարվածություններ, որոնց բախումը ստեղծում է վերապատմվող սլուծիտային դիմ:

Թող այն ապավորությունը չստացվի, թե սրանք կերպավորման թույլ միջոցներ են: Հակառակը, սրանցով են հրապարակ եկել և գալիս համաշխարհային գրականության շատ ու շատ արժեքներ: Բայց նաև սխալ կլինի կարծել, թե ընդունված օրենքից ամեն շեղում կամ հրաժարում գրողին մղում է դեպի գրականության ընթացքի երկրորդական, անկարևոր շառավիղները:

Ո՞վ է ի՞նչ է անում վեպի գլխավոր հերոս Ավետիքը: Միջնադարյան պատմաբան ու գրիչ է և դեղերում է հայրենի շենքերում ու ավաններում: Որե՛ն նշանակալից դեպք կամ իրադարձություն կատարվո՞ւմ է նրա հետ: Մեկ-երկու անգամ անսպասելիորեն ենթարկվում է մահվան վտանգին և նույնքան անսպասելիորեն էլ ազատվում: Հեռվից հեռու սիրում է մի աղջկա և փորձում իր մաքրամաքուր ղզացմունքներին բավարարում տալ: Գալիս է մեծ քաղաք ու բախտի բերումով հաս-

²⁵ «Գրական թերթ», 1967, 13 հունվարի:

²⁶ «Գրական թերթ», 1966, 22 հուլիսի:

տասում զանազան ծանոթութիւններ: Ուրիշ «գործեր» էլ են անցնում-դառնում, որոնք, սակայն, ավելի կարեւոր չեն և ավելի անկարեւոր չեն, քան սրանք: Խեղճմանը չի կիրառում կերպաւորման թանձր, ընդգծւած ձևեր, որոնք համապատասխան գործողութիւններ ու վիճակներ են հնթադրում: Վեպի գործողութիւնը ներքին է՝ հերոսի թաքուն զգացմունքներում և մտքերում լինելութեան ճանապարհի որոնումը, հայտնաբերումն ու իմաստաւորումը:

«Ավետիքը շատ մղկտաց, երեսը քսեց հողին, հող շանգոեց, լցրեց բուռը: «Այս հողն իմս է,—գտաց մտքում և նայեց երկինք: —Արեգակն էլ իմն է»: Իսկ դրանից հետո ասի ու տիրականութեան արշուն խաղաց երակի մեջ: Շատ բանից բաժին չունի, բայց ինչ իրենն էր նա հավատաց, հարստութիւն էր անվաճառ և հոգեւորն էր դառնում, երբ հոգին ուղում էր փլվել: «Դու կամ, կշատանաս,—խրատեց հողին պառկած աղքատ Ավետիքին: —Դու խոսք-հիշողութեամբ, գիր ու մատչանով դիտես երբ աշխարհ դալդ, որտեղից պալդ... Մոռանաս՝ կմեռնես: Մոռանաս ունեցածդ, որ ցրւած է քո անցած ճամփին, քո ստեղծածը, աշխարհին տվածը՝ վերջ կդա, կմեռնես»: Ավետիքն այդ գիտեր, և դրանով ամբացաւ: Ու գիտեր նաև, որ օտարի ստիպման հակառակ՝ ինքն ու իր նմանները, որ ժողովուրդ են, խմբւում-ամբողջւում են իրենց ապրած կյանքի ծայրիծայր սահմաններում: Եվ նույնիսկ իրենց հող երկրի սահմանը նրանք չեն շարժում միայն ասպարեզով կամ փարսախով: Ոչ էլ իրենց քանակով: Խմբում են՝ ինքնան գանձ ունեն ստեղծած: Եվ թեկուզ աշխարհի մեծ բարիքներից դուրկ, վայելքներից զրկւած, նորից են բարիք ու վայելք ստեղծում, նորից շուշլ տալիս են աշխարհին: Ստեղծածն ու տվածն էլ բարձր բարձրից...»: «Դիրք լինելութիւնը» մեկ գործող անձով վեպ է՝ հարուստ մտքերով, խոհերով, տրամադրութիւններով, զգացմունքներով հայտնագործութիւններով, կորուստներով, այն ամենով, ինչով կարող է ապրել հին ժողովուրդը: Եվ պատահական չէ, որ Ավետիքի ու ժողովուրդի միջև ուղակի և անուղակի այնքան շատ ու մտածված զուգահեռներ են անցկացւում: «Դիրք լինելութեան» մեջ հերոսի և միջավայրի փոխհարաբերութեան պատկերը բաղկացած է ոչ թե «տիպական տարբերութիւններ» ունեցող հատվածներից, այլ՝ անհրաժեշտ գծերի խիտ հյուսվածք է՝ շարադրանքի մի առանձնահատուկ տիպ: Ավետիքի «հոգին և մարմինը» չի կարելի նկարել, նկարագրել նյութիչներն գույներով, որովհետև այդ հողին ձևավորվել է ոչ թե կյանքի հորձանքում, այլ ներքին ձայնի տեսական հարց ու պատասխանից: Եվ քանի որ նա հիմ-

նականում խոսում է ինքն իր հետ, սլուժիկի «սովորական» ըմբռնում ու իրականացում նույնպես չկա:

Ավետիքը խեղումյանի գեղարվեստական մտահղացման կատարյալ մարմնավորումն է, որին իրենց կեցության հիմունքով փորձում են մոտենալ Նանար կաքավողը, Գլակ վաճառականը, Անտոն իմաստունը: Վերջինը մոտալուտ կուլի ծանր մթնոլորտում, փիլիսոփայական հանգարտությամբ շարունակում է տիեզերական օրենքներ հայտնագործել. «Արեգակն է,— քաշում էր մի մեծ շրջան: — Լուսինն է,— երկրորդն էր գծում և սրան մոտիկ երրորդը.— Երկիրն է: Արեգակն անշարժ է, լուսինն ու երկիրն են շարժական, ինչպես մնացած բոլոր աստղերը: Լուսինը երկրի բոլորը, երկիրը լուսնի հետ՝ արեգակի, և սրանց շուրջը՝ մնացածը: Այդ է, որ երբ արեգակը, լուսինն ու երկիրը մի շառավիղի են շարժվում, արեգակի է լինում խավարումը, իսկ լուսնի, երբ երկրի ստվերն է պառկում վրան»: Միևնույն հավատալիքն ու բանաձևերը՝ պետք է հաղթի ոչ թե սուրբ, այլ միտքը, զգացմունքը, բարի արարքը, մեծ դործը, ինչը մեկ անգամ չէ, որ դուրս է բերվում հայ ժողովրդի հազարամյա կյանքի խորքերից: Սակայն դա ոչ մի ստեղծագործության մեջ այնպես ուժգնորեն չէ հնչել, ինչպես Վ. խեղումյանի վեպում: Դեմիոնյանը անսահման հայարտությամբ այս մասին ասում էր «Հայ հերոսական ժողովուրդը» հոդվածում, բայց «Վարդանանք» վեպը ծավալվեց բոլորովին ուրիշ ուղղությամբ:

Պատմականի և արդիականի փոխհարաբերության հարցում «Դիրք լինելությանը» փորձում է զարգացնել սեփական դիժ:

Պատմական վեպի բնորոշ կողմերից ամենակարևորը պատմական անձնավորությունների և պատմական ճշմարտությունների մարմնավորումն է: Պատմական անձնավորությունները մեջտեղ են դալիս իրենց պատմական ճշմարտություններով, որոնց հետ հեղինակը վիճում է կամ համաձայնվում: Այս ընթացքում նա առաջ է քաշում ուրիշ հարցեր, որոնք նաև արդիական հնչելություն ունեն՝ բարոյականության, հայրենասիրության, կյանքի, աշխարհի, փիլիսոփայության և այլն: Սրանցով նա արձագանքում է, ինչ-որ չափով պատասխան տալիս իր օրերի խնդիրներին: Առանց նման ուղղության չկա քիչ թե շատ հաջող գեղարվեստական պատմավիպասանություն: «Վարդանանքը» պատմական սպարապետ Մամիկոնյանի՝ «մեռնենք, որպիսովի ապրենք» պատմական իրողության նկարագրությունն է, որը համահնչուն էր համաշխարհային երկրորդ պատերազմում անձնազոհությամբ մարտնչող հայ

ժողովրդի ճակատագրին: Ֆաբուլայի և սյուժեի այս հարեանությունը ավանդական պատմավեպի անխուսափելիութունն է:

«Գիրք լինելութանը» այս կարգի՝ ծննդյան ու մահվան թվով ճշտվող դեմքեր ու դեպքեր, որոնք զործի օրդանական մասերը լինեն, չի հաստնաբերում: Նրա «պատմականությունը» վերաբերում է աշխարհագրական, իրավաբանական, կենցաղային, մշակութային որոշ տեղեկությունների, որոնք ժանրի ինքնորոշման պործում փոքր դեր ունեն, խեղճանը չի ստեղծել մաքուր պատմական վեպ, հույժ արդիական վեպ էլ չի ստեղծել, թեև խեղճանի առաջադրած կենտրոնական հարցն ու դրա պատասխանը ժամանակակից է: Հայ ժողովուրդը իր գոյությունը պետք է շարունակի բարձր բարիք ստեղծելով՝ հոգևոր արժեքներով, գիտությամբ, արվեստով: Լինելության այս ճանապարհը, — ասում է խեղճանի վեպի ենթատեքստը, — բնորոշ է փոքր ժողովուրդներին:

«Գիրք լինելութանը» կանգնած է պատմականի և արդիականի խաչմերուկում, մոտենում է մեկ առաջինին, մեկ երկրորդին, դառնալով երբեմն անցյալի ու երբեմն ներկայի երկ:

Վ. խեղճանը գրական սոսարեղ մտավ «հնարովի» պատմական երկերով՝ «Աստվածամայր», «Յայգածաղիկ», «Հեթում գրիչ», «Ատենախոսություն»: Նրա այս և մյուս պատմվածքներում գրեթե բացակայում է ֆաբուլան: Ֆաբուլայի «վերացման» միտումը ամենից հաջող արտահայտվում է «Գիրք լինելութան» մեջ, խեղճանը ֆաբուլայից չի ելնում, նա ապավինում է սյուժեին՝ կերպարի հոգու տատանումներին:

«Այրվող այգեստաններին» արտաքին սյուժեին «Գիրք լինելութանը» ասես հակադրում է իր սյուժեի ներքին հոսանքը:

Այս գործերում սյուժեի հիմնաքարային է. հեղինակները ոչ թե արտագրում են իրականությունը, այլ նորից նոր ստեղծում: Մինազամայն ճիշտ սկզբունք, որն ավելի կամ պակաս չափով բնորոշ է նաև վերջին տասնամյակի հիմնդրում ստեղծված մի քանի ուրիշ երկերի՝ Խ. Հրաչյանի «Ուրցի Մարան», Մ. Սարգսյանի «Կյանքը կրակի տակ», Խ. Գյուլնազարյանի «Ինչ-որ տեղ վերջանում է հորիզոնը» վեպերին, Ռ. Արամյանի, Ա. Ավագյանի, Ա. Ավագյանի պատմվածքներին:

Խ. Հրաչյանի վեպը գուղաշխարհը պատկերող շատ գործերից առանձնանում է սյուժեի հուղականությամբ: Մյուս երկու վեպերին հատուկ է պատերազմի ողբերգության իմաստավորումը: Սրանց մեջ հաղթահարվել է պատերազմի արտացոլման տոնական պաթոսը:

Ժամանակակից հայ արձակը, իհարկե, ձգտում է մոտենալ սյուժետային գրականության բարձունքին, մի բան, որ հիսնական թվական-

ների արձակի մասին չի կարելի ասել, սակայն զրական առօրյան, զրա գեղարվեստական փորձն ու տեսությունը շարունակում են նրան հիմնականում պահել ֆաբուլադրույան միջոցառում:

Մեր ֆաբուլագիրներից շատերը զրականություն են մուտք դործել կյանքի բավականին լավ ճանաչողությամբ, մարդկային իրենց տառապանքով, որոնց հրեմն գումարվել է հայ ժողովրդի անցյալ կյանքի և նրա բանահյուսության քաջատեղյակությունը: Այս ամենը, ինչպես նաև պատմություն անելու՝ որևէ բան համով-հոտով ներկայացնելու շնորհքը, ձևավորում են նման գրողի նկարագրիչը, բայց, սրանք, նպաստավոր դործոններ լինելով, հիմք չեն դրող-արվեստագետի ծննդյան համար:

Հոգեբանական մի դործոն, թվում է, պատճառ է դարձել, որ ֆաբուլագիրներին անհրաժեշտ չափով հարադատ չլինի գեղարվեստական մտածողությունը: Նրանք հավատացել են, թե կյանքի իրադարձության մասին պատումն արդեն զրականություն է, և սկսել են պատմել իրենց հարուստ կենսավորձը՝ մի դեպքում՝ լավ, մի այլ տեղ՝ անհաջող, հրքոր դեպքում՝ բավականին հետաքրքիր և այլն: Հավատը աստիճանաբար խորացել է, որովհետև հանկարծ պարզ է դարձել, որ ոչ բոլորն են այդ դործին տիրապետում: Ֆաբուլադրական արձակի մեջ կյանքի ճշմարտությունը փոխարինվում է կեղծ սոմանտիկայով, իսկ արվեստը՝ հարվադրությամբ:

Սա մեր արձակում տարածված թերություններից է. պատմություն և ոչ թե դործողություն, լավագույն դեպքում՝ պատմություն գործողության մասին: Մեր վիպակները, պատմվածքներն ու վեպերը չափից ավելի են հենվում բառի արտաքին նշանակության վրա, աչսինքն՝ տառի, բառեր, բառեր, աչքաթող անելով բառի ներքին լարված կյանքը: Այստեղից էլ՝ մեր դործերի «դանդաժանությունը»: Սա զրական քննադատության մեջ հայտնի արտահայտություն է, որ դիպուկ կերպով նշում է Երևույթի էությունը՝ շատախոսություն, ակտիվ՝ բուլանդակության պակաս, զրական արհեստ՝ արվեստի փոխարեն: Գրական այս շարժումը սկսվում է 40-ական թվականների «ռազմական» վիպից և հասնում մեր օրերի վիպական փորձին՝ «Վայոց ձորը», «Անհայտ դինվորի հիշատակարանը» և այլն:

«Անտիդակությունից դեպի իմացություն՝ ահա պատումի հիմնական դժերից մեկը,—ասում է ամերիկյան գրող ու զրականագետ Լևոն

Սուրմեկյանը: — Սյուժեի ելման կետ կարող է լինել համեմատական անտեղյակության կամ չգիտության վիճակը»²⁷:

Անտեղյակությունից դեպի տեղյակություն տանող ճանապարհը լի է որոնման լարվածությամբ: Ա. կետից աստիճանաբար դնալով դեպի Տ. կետը, գրողը մեկ-մեկ ցույց է տալիս այդ լարվածության իր համար էլ նոր ու հետաքրքիր օղակները: Նա չի կարող մաքուր շղթայի մասին պատմել, որովհետև առջևում անհայտ օղակներն են: Երբ գրողը, անցնելով լրիվ ճանապարհը, կանգնում է Տ. կետում և նայում հոտ, նա կորցնում է ցույց տալու հնարավորությունը և ստիպված սկսում է պատմել՝ ինչպես հեքիաթում, պատմել արդեն ավարտված, անշարժ շղթայի մասին:

Պ. Սեակի «հեքիաթա-նաղլական» արտահայտությունը հավասար է «պատմողական-նկարագրական»-ին՝ պատմելով նկարագրել կամ նկարագրելով պատմել մի բան, որ արդեն ավարտված է, հետևաբար նաև անշարժ: Հաճախ մենք հինց այս տեսակ ենք վարվում, պարարտացնելով ժամանակակից գրականության «հեքիաթա-նաղլական» հոդը:

Հեքիաթի հետ այդ փորձի համեմատությունը վերջնապես առաջ անհրաժեշտ է նշել, որ ժողովրդական ստեղծագործությունն այս ժանրի զլխավոր յուրահատկությունը «պատմողական-նկարագրական» խոսելաձևը չէ, սա նույնիսկ շատ անկարևոր դիժ է նրա համար: Թվում է, նրա բուն էությունն են կազմում աշխարհի բանը մեկնաբանող իմաստությունը, դարերի ոսկե փուլին և նրա ճարտար ու նուրբ հյուսվածքը: Հետևաբար, մեր արձակի ֆաբուլային ուղղությունը ժողովրդական հեքիաթից վերցնում է նրա անկարևոր դիժը և այն դարձնում գեղարվեստական ստեղծագործության առաջնակարգ հատկանիշ:

Այսպիսով, ժամանակակից հայ արձակում կողք-կողքի ծաղկում են սյուժետային և ֆաբուլագրական սկզբունքները: Առաջինը ամբողջ հզորությամբ հանդես չի գալիս, իսկ երկրորդը, որքան էլ ակտիվ է ու տարածված, հեռանկար չունի: Նրանք ապրում են խաղաղ գոյակցության, միմյանց դործերին չմիջամտելու օրենքներով: Մի առանձին խմբավորում է նաև, պայմանականորեն ասած, «նոր արձակը»: Այս ուղղությունը չի համաձայնվում սյուժետային երկերի ավանդականության հետ և կտրականապես մերժում է ֆաբուլագրությունը: Այս ուղղության արձակն ունի նկատելի թերություններ, որոնք չեն թողնում

ձեռք բերելու հասարակական հնչեղ կշիռ, սակայն նրա առաջադիմական որոշ միտումներին է պատկանում վաղվա օրը:

Քննադատությունը ոչ միայն չի նկատում նորերի սյուժետային մտածողությունը, այլև հաճախ նրանց մեղադրում է անսյուժետայնության մեջ, որը, ինչպես արդեն ասվել է, գալիս է «սյուժեի» իմաստի անըմբռնողությունից:

Սյուժետային դրականության ցայտուն օրինակներ են Գ. Արշակյանի «Դաղձի բույրը», Պ. Զեյթունցյանի «Կլոդ Ռոբերտ Իլերի» վեպերը, Հր. Մաթևոսյանի «Ալիս», «Օգոստոս», «Գումեշը», Ա. Այվազյանի «Հեքիաթ», «Կուլարարներ», «Զիբիրն հատկացված ճանապարհը» պատմվածքները, Մ. Գալշոյանի, Զ. Խալափյանի, Հովհ. Մելքոնյանի, Ռ. Հովսեփյանի վիպակները:

Սյուժեի առումով՝ գործողությունը, շարժում, անտեղյակությունից դեպի իմացություն ընթացող լարվածություն, նաև խիստ հատկանշական է Հովհ. Մելքոնյանի «Հոգեբանական դեղեկտիվ» պատմվածքը, որտեղ «դեղեկտիվ»-ը ոչ թե ժանր է, այլ սովորական մի իրականություն՝ իրականության դեղեկտիվ:

Քննիչը շտապում է անտեղյակությունից դուրս գալ: Նա, վերջապես, հասնում է տեղյակության գագաթնակետին՝ արդեն կարելի է մինչև այդ կասկածելի մարդկանց մեղադրել, սակայն այդ կետը, մի թաքնված տրամաբանությամբ, դառնում է նոր անտեղյակության սկիզբ: Մեկընչանք չի վերջացնում, պահպանելով շարունակելու հնարավորությունները: «Հոգեբանական դեղեկտիվ»-ը շարժում է առանց շրջանակի, մի անընդհատ շարժում, ասես ավտոմատ ձևով լարվող սյուժետային մեխանիզմով:

Կյանքի ավարտված փաստը Մելքոնյանը վերածում է դրական անավարտ իրադրության, որը և հնարանքի կարևոր մոմենտն է այստեղ: Բայց սա չի նշանակում, թե նրա գործը կիսատ է կամ ավարտված չէ:

Իսկական դրականությունը սյուժեի հեք է: Այդ հեքն ավելի բնական է լինում, երբ գործը արտահայտում է իրականության և արվեստի կենդանի ոգին: Սյուժեի նկատմամբ ակտիվ վերաբերմունքը ինչ-որ տեղ վերածվում է արդիական լինելու ձգտման:

4

Գրականությունը նման է մարդու կյանքին, բայց շարժման ճիշտ հակառակ ուղղությամբ՝ պնալով ոչ թե ծերանում է, այլ երիտասարդանում: Երբ դրականությունը երկար ժամանակ մնում է ծերունական դիր-

քում, թեկուզև փառահեղ, արդարացիորեն ասում ենք, որ նա ապրում է «ճշմարտամային» վիճակ:

Վիճակների բնական հերթափոխություն, դեպի նորն ուղղված շարժման մեջ պարզ երևում է գրականության անվերջ զարգացման ուրվանկարը:

Մասնավորապես ֆաբուլայի և սյուժեի հարաբերության պատմությունը հիանալի կերպով ցույց է տալիս, թե ինչ է տեղի ունեցել դարերի ընթացքում:

Վ. Կոժինովը արել է հետևյալ նշանակալից դիտարկումը. «Շիլլերի և, ասենք, «էդիպ արքա» ողբերգությունը ստեղծող Սոփոկլեսի միջև որակական տարբերությունը կարելի է արտահայտել այսպես. Շիլլերը ֆաբուլա է որոնում իր մտածած կոլիզիան մարմնավորելու համար: «էդիպը» դեպքում, ընդհակառակը, ասես ֆաբուլան է իրեն մշակող բանաստեղծ «որոնում»: Շիլլերը, վերջին հաշվով, կարող է ընդհանրապես առանց պատրաստի ֆաբուլայի գործը գլուխ բերել և այդ ֆաբուլան ինքը հղանալ, ինչպես, օրինակ, արել է Գյոթեն «Վերթերում»: Սոփոկլեսի դարաշրջանի համար դա անհնարին է: Հատկապես սրանում է ֆաբուլային ավանդականության դարշրջանի առանձնացման իմաստը. բանաստեղծը չի կարող ստեղծագործել այնքան ժամանակ, քանի դեռ նրան չի «գտել» վառ և խոր բովանդակություն ունեցող մի որևէ ֆաբուլա, որովհետև վերջինը տվյալ շրջանում հանդիսանում է «ստեղծագործության վճռական նախապայմանը»²⁸:

Ասված է ճիշտ և հստակ:

Մինչև Վերածննդի դարաշրջանը ֆաբուլան ավելի մեծ դեր է ունեցել, քան սյուժեն: Սյուժեն եղել է ֆաբուլան «խրացնելու» միջոց: Այստեղից էլ՝ «ֆաբուլային դարաշրջան» անվանումը: Ասվում է նաև՝ «ֆոլկլորային»: Սա չի նշանակում՝ անսյուժե գրականություն, այլ մի նայվածք, ուր ամենից ավելի է մեծ ֆաբուլայի տեսակարար կշիռը:

Ինչով բացատրել ֆաբուլային գրականության ծագման և, մասնավոր, երկար զոչատեման փաստը: Բեկինսկու մի դիտարկումը, թվում է, լույս է սփռում այդ խնդրի վրա. «էպոսում դերիշխում է իրադարձությունը, դրամայում՝ մարդը: էպոսի հերոսը դեպքն է, դրամայի հերոսը՝ մարդկային աննատականությունը»²⁹:

²⁸ «География литературы», М., 1964, стр. 447.

²⁹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. т. V, М., 1954, стр. 16.

Հայտնի է, որ էպոսը նախորդել է «դրամային»: Միայն թատերական իրկ չէ «դրաման», այլև ամեն կարգի ստեղծագործություն, որի հիմքը դրամատիկական իրադրությունն է: Անտիկ ողբերգությունները ավելի արտահայտում են էպոսային, քան դրամատուրգիական բովանդակություն: Դրանք թատրոնի համար գրված էպոսներ են: Ուրեմն, դարեր շարունակ՝ մինչև Վերածննդի ժամանակները, իրադարձությունն ու գեղարվեստն են իշխել, ետին պլան մղելով մարդուն և նրա անհատականությունը:

Ողիսևսի, էդիպի, Մեդեայի և հին աշխարհի մյուս հերոսների կյանքը իրադարձությունների շղթա է, նրանք դեպք են՝ մարդ, մարդկային անհատականություն լինելուց առաջ: Յասոնի նկատմամբ Մեդեայի տածած խոր ատելությունը, որը վերաճում է արյունոտ գործողության, մթափնում է նրա անհատականությունը, և, ի վերջո, պիեսը դառնում է դարաշրջանի խորհրդանշող գեղարվեստական կերպար: Հարապատ երեխաների սպանության փաստը այնքան բացառիկ է և ցնցող, որ մենք մոռանում ենք Մեդեային: Այդ և ավելի ուշ ժամանակների բանաստեղծները ընդգրկում են ընդհանուրը, կյանքին ու աշխարհին ուղղված մի աբստրակտ հայացք: Նրանք չեն էլ գիտակցում, որ մարդու անհատական կյանքը հետաքրքիր է ու գեղեցիկ և դրա միջոցով կարելի է մեծ բովանդակություն արտահայտել:

Թերեա սա է իրադարձությունների զրականության պատմական հոդը. զրոյը աշխարհը ընկալում է իբրև անտրոհելի ամբողջություն՝ մարդկության և ոչ թե մարդու ճակատագիր: Այս պատճառով էլ նա ամբողջ աշխարհը բնակեցնում է մի քանի տասնյակ աստվածներով կամ գերհզոր, գրեթե աստվածածին մարդկանցով, որոնք խորհրդանշում են կյանքի ու բնության հրեղեղները:

Մի հետաքրքիր իրողություն. գիցաբանական զրույցների, ինչպես նաև հին աշխարհի զրական հուշարձանների մոտիվներով ստեղծված ժամանակակից երկերում առաջնային է ոչ թե գեղարվեստը, այլ մարդկային անհատականությունը: Մենք տեսնում ենք ճիշտ հակառակ մի պատկեր՝ այս կամ այն մարդը կատարում է իր անհատականությանը համապատասխան գործողություն, դառնում գեղարվեստի հեղինակ և ոչ թե, ինչպես հին զրականության մեջ՝ գեղարվեստի տեղի է ունենում որևէ մարդու միջոցով:

Ժան Անուայի «Մեդեա» ողբերգությունը պատկերում է ժամանակակից կնոջ գեղեցկությունն ու տառապանքը, որոնք չկարողանալով միմյանց հաշտ հարաբերել, առաջացնում են հոգևոր փլուզում:

Այստեղ ոչ այնքան կարևոր է թեմայի դեֆորմացիան, որքան այն, որ հեղինակը ի տարբերություն իր հանճարեղ նախորդի, պարզ տեսնում է աշխարհի տրոհելիությունը և հաշվում յուրաքանչյուր մարդու մարդկային անհատականության արժեքը:

Անուայի վերստեղծած կերպարը Եվրիպիդեսի պատմադիցաբանական Մեդեայի մարդկայնացումն է: Երկու դեպքում էլ հարադատ երեխաների սպանությունն է ընդհանուրը, բայց նոր Մեդեայի համար դա ինքնաբեցահայտման միջոց է, հնի համար նպատակ, և ասպա՝ դեպք, վարագործելով նրա անհատականությունը:

Նպատակից դեպի միջոցը մեկ շրջադարձ քայլ է, և, այնուամենայնիվ, դրան հասնելու համար, ինչպես տեսնում ենք, պահանջվում է աներևակայելի երկար ժամանակ:

Չգոհանալով ընդհանրապես դեպքով, հին բանաստեղծներն իրենց ուշադրությունը հիմնականում բեռնում են պատրաստի դեպքի վրա: Սա շատ բնական հանգամանք է. նրանք պատրաստի դեպքն են վերցնում, որը աշխարհի, բնության, կյանքի մի մոդել է, որովհետև իրենք մոդել ստեղծել չեն կարող: Մարդկային անհատականության փոխարեն վերցնելով պատրաստի դեպքը, զրոգը այն ներկայացնում է իրադարձությունների շղթայի մեջ և մոռանում մարդուն: Եվրիպիդեսի ստեղծագործական ոգևորությունը պրավոր ու բանավոր դիցաբանական անհամար զրույցներում կառուցվում է Մեդեայի դեպքից և հյուսում նրա մասին իրադարձությունների շղթան՝ «Մեդեա» ողբերգությունը:

Իհարկե, Փաբուլայի այս սեսակը, որը չպիտի շփոթել նախորդ բաժնում քննարկված Փաբուլագրության հետ, ուրիշ հիմքեր էլ ունի, բայց վերը ասվածը բավում է ամենից ավելի կարևոր և ընդհանուր տարբեր գրականությունների համար:

Հայ դասական պատմագիրներին շատերը դեպքեր են վերցնում ոչ այնքան իրենց ժամանակից, որքան երկրի անցյալից, հին առասպելներին և ավանդական վեպերից: Նրանք նույնպես հենվում են դեպքի արդեն պատրաստի, ավարտված վիճակի վրա:

Մ. Աբեղյանը ցույց է տվել ավանդական կամ ժողովրդական վեպերի, դասական պատմագիրների գրվածքների, մեր ամբողջ հին գրականության պատմական հիմքերը, գրելով. «Վեպը պատմական բանաստեղծություն է: Նրա նյութը պատմությունն է, այս բառն ընդարձակ մտքով առած, լինի իսկական, թե կեղծ պատմություն: Եվ մեր «վեպ»

բառը հնումն հենց այդ ընդարձակ նշանակութիւնն էլ ունեցել է»³⁰։ Գր. Նարեկացիով ակսվող դեսպը ստեղծելու ներքին պահանջը մի իսկական շրջադարձ է, որը ձեռք է բերում աշխարհատեսութեան իմաստ և արժեք։ Գր. Նարեկացին և հայ միջնադարյան տաղերգուներից մի քանիսը գծագրում են աշխարհի նոր մոդելներ՝ ավելի խոր թափանցելով գոյութեան պաղտնիքների մեջ։

«Քնարերգութեան մեջ մտնում են մարդկային հոգին ու բնութիւնը, ապա՝ բանաստեղծութիւնը ձևով էլ կերպարանափոխվում է,—ասում է Աբեղյանը՝ Նարեկացու մասին։ —Քերթվածը հորինվում է ոչ թե մեքենայաբար, կաշկանդված սովորական ու ավանդական ձևերով ու նյութով։ Դա այլևս նմանողական չէ, ինչպես էր ընդհանրապես շարականների մեջ, այլ ստեղծվում է մի նոր բան և բոսքի թելադրութեան համեմատ»³¹։

«Նմանողական» դրարվեստի նահանջը սյուժեի հաղթանակի պրոցեսն է, որ ավարտվում է անցյալ դարում՝ հայ նոր գրականութեան առաջին նշանավոր երկերի մեջ և մասնավորապես, «Վերք Հայաստանի» վիպում։ Հայ նոր գրականութիւնը միայն պատմական նորույթ չէ, այլև տիպաբանական, որի զխավոր գծերից է սյուժեն։ Ֆաբուլան արդեն զխավոր դեր չի կատարում, իսկ սյուժեն դառնում է գեղարվեստական խոսքի հիմքը։

Սյուժեի պատմութեան ընթացքն ունի ավելի կոնկրետ շերտեր, որոնց դասակարգելով, գրականութեան տեսութիւնը արձանագրում է դարգացման երեք փուլ։

Օ. Ֆրեյդենբերգը նշում է գրականութեան ֆուկլորային շրջանը, հոր գրողը բանահյուսութեան այս կամ այն դեսքն է վերամարմնավորում, հետո՝ «արդեն պատրաստի սյուժեից «շաբլոնացված» դրաման ավանդապահ փուլը՝ ինչպես որ նկարում են բնօրինակից» և, ապա. «նոր դարաշրջանը, որի ժամանակ գրողը թոթափում է ավանդութիւնը և այլևս գրական սյուժեները գրականութեանից չի վերցնում (առաջին հերթին բանահյուսութեանից), այլ սկսում է դիմել թերթին, կինցաղային իրագարծութեանը, հնարովի ուրեէ բանի և այլն»³²։

Վ. Կոժինովը նույնպես երեք փուլ է առանձնացնում, որոնք, սակայն,

30 «Հայոց հին գրականութեան պատմութիւն», դիրք առաջին, 1944, էջ 37։

31 Նույն տեղում, էջ 527։

32 Օ. Մ. Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936 стр. 332.

ունեն մի քիչ այլ իմաստ: Նա ասում է, որ դարերի ընթացքում կաղմա-վորվում են սյուժեի փաստական և հոգեբանական ձևերը: Սրանց փոխ-հարաբերության հիմքի վրա տեղի է ունենում պարզ նկատիլի զարգացում. սկզբում սյուժեի այս տիպերը մշակում են միմյանցից անկախ, առաջինը՝ էպոսում և դրամայում, իսկ մյուսը՝ քնարերգության մեջ: Մի որոշակի շրջանում կատարվում է էպոսի և լիրիկայի մեխանիկական միացում, հետևաբար փաստական ու հոգեբանական սյուժեների (բեր-վում է «1001 դիշերների» օրինակը): Եվ ապա, Վերածննդի ժամանակ-ներում, հատկապես Բոկաչչիոյի ու Շեքսպիրի մոտ, ձևավորվում է մի նոր սյուժետային ստրուկտուրա. հոգեբանական սյուժեի տարրերը վերածվում են էպիկական սյուժեի մասերի՝ ինչը մի ժամանակ միայն լիրիկային բնորոշ գիծ էր, այժմ դառնում է նաև էպոսի ու դրամայի սեփականությունը, այսինքն՝ ամբողջ գրականության³³:

Սյուժեի զարգացման երրորդ շրջանը կոթինովը կապում է նորագույն գրականության հետ:

Այսպիսով, կատարվում է երկհարկ զարգացման պրոցես. մի կողմից՝ ֆաբուլան իր դիրքերը զիջում է սյուժեին, իսկ մյուս կողմից՝ այս արտաբերի գործողության ներսում տեղի են ունենում փաստական և հոգեբանական սյուժեների փոխադարձ ներթափանցումներ, որոնք հանգեցնում են գրական բոլոր ժանրերի համար ընդունելի սյուժետային մի նոր տիպի ստեղծմանը, ըստ որի՝ փաստերի շարադրումը օրգանապես զուգակցվում է հոգեբանական վերլուծումներին և ոչ թե զրոյը, ինչպես առաջ, զբաղվում է դրանցից միայն մեկի մշակմամբ:

Անցյալ դարի վերջում և նոր դարի սկզբում միմյանց ղեմ են գալիս սյուժետաշինության երկու սկզբունքներ՝ կենտրոնաձիգ, որը ծայրակե-տին է հասցնում գրականության նախորդ շրջանի փորձը, և կենտրոնա-խուլը: Վերջինով էլ կոթինովը բացատրում է ժամանակակից գեղարվես-տական խոսքի իմաստային և ձևական շատ գծեր³⁴:

Նորագույն գրականության սյուժեն, ի տարբերություն ավանդա-կան սյուժեի, հագեցած է մեծ բովանդակությամբ՝ այստեղ «յուրա-քանչյուր շարժումը, որոնցից ստեղծվում է սյուժեի հյուսվածքը, ի վի-ճակի է ամփոփել համընդհանուր, սիմվոլիկ բովանդակություն»: Փոխ-վում է հերոսի դերը ստեղծագործության մեջ. նրա «առանձին շարժում-ներում», այսինքն՝ սյուժեի մանրագույն օղակներում հավաստիորեն

³³ «Теория литературы» М., 1964, стр. 457—458.

³⁴ Նույն տեղում, էջ 474:

պատկերանում է ոչ միայն անհատական կյանքը, այլև անմիջապես բացահայտվում այդ անձնավորության կապը աշխարհի հետ, նրա մասնակցությունը համաշխարհային պատմական վիթխարի շարժմանը: Հերոսը միայն հնթարկվող չէ՝ հիմա նրան հն ինթարկվում շատ երեւելովթնիր, որովհետեւ նա արդեն «հս» է, բնդգծված մարդկային անհատականութլուն: Վ. Կոթինովը այն ճիշտ միտքն է հայտնում, որ ներկա դարի դրականութլունը աշխարհն ընկալում է իր ամբողջութլյան մեջ: Նախորդ շրջաններում նրա մասին պատկերացումները այսքան լրիվ չեն. հերոսի գործողութլունների ոլորտը լոկ տվյալ վայրի (դուղ, շրջան, հրկիր և այլն) աշխարհ է և ոչ թե՝ համամարդկային մասշտաբի: Սա գեղարվեստականութլյան նոր աստիճան է. «Անհատի կենցաղի և դիտակցութլյան ամենասուրջեկաիվ, ինտիմ դրսերումները այժմ կարող են ուղղակի արտահայտել համամարդկային միտումներ, ասես ներծծելով պատմական պրոցեսի լարվածութլունը»³⁵:

Ժամանակակից գրականութլունն ունի բնորոշ մի առանձնահատկութլուն. նրանում ոչ այնքան իրականութլունն է խոսում, սրբան հեղինակի անձնավորութլունը: Կարող են ասել, որ միշտ էլ այդպես է եղել: Այո, բայց այժմ դա աննախագիպ սրվել է և հավանաբար կհասնի «հիվանդագին» աստիճանի: Ստեղծագործութլյան շարժիչ ուժը իրականութլունից կամաց-կամաց դուրս է գալիս և բուն դնում հեղինակի մեջ:

Այս առանձնահատկութլունը որակական է: Եթե տասնիններորդ դարում գրողը նմանվում էր երաժիշտ-կատարողի՝ հանճարեղ վարիացիաներ էր անում կյանքի թեմաներով, ապա այժմ նա հիշեցնում է երաժիշտ-կոմպոզիտորին, որ իր սուր ու անկրկնելի տեսողությամբ ձևում է կյանքի բնական դասավորութլունը, այնտեղ հայտնաբերում նախկինում չգիտակցված ու չարժեքավորված բաղմամթիվ դծիր և, ամենակարևորը տալիս է կեցութլյան նոր ու ամբողջական մոդելը: Սա ռեալիզմի նոր արտահայտութլուն է:

Կենտրոնախույզ սյուժեի, «համընդհանուր, սիմվոլիկ բովանդակութլուն» ունեցող շարադրանքի, մտքի և զգացմունքի անսահմանութլյան ձգտման, համաշխարհային պատմութլյանը ուղղակիորեն կապված անհատի, նոր գրականութլյան համամարդկային միտումների մասին հարցադրումները և ուրիշ խնդիրներ «մաքուր» տեսութլուն են ու կարող են ազգային գրականութլյան անշափ կարևոր տեսանկյունից սխալ և ոչ հեռանկարային թվալ: Սակայն այդ պատրանքը անմիջապես վերանում է,

35 «Теория литературы», М., 1964, стр. 474.

երբ վերոհիշյալները դրվում են գրականության ազդային բնավորության, ազդային գեղարվեստական մտածողության և, ընդհանրապես, արվեստի ազդային բնույթի հետ առնչվող բազում այլ պարբերմաների կողքին: Այս դեպքում պարզ երևում է, որ ապաղգային թվացող տեսական պարբերմաների շղթան իրականում ներկայացնում է ազդային գրականության իրադրությունը:

Արգեն նշվել է, որ հայ հին և միջնադարյան գրականությունները արձագանքել են սյուժեի պատմական զարգացման ընթացքին: Խ. Աբովյանով սկսվող շրջանը ևս իր խորքում կրում է սյուժեի նոր ձևափոխություններ: Այլ խոսքով, մեր գրականության ամբողջ պատմությունն ընդհանրապես մոտ է եղել սյուժեի համաշխարհային շարժմանը:

Զարգացման ճանապարհին սյուժեն ենթարկվում է բազմապլան փոփոխությունների, որոնց մեջ քիչ չեն նաև կառուցվածքային այլակերպությունները: Դրանցից ղլխավորները ցույց են տալիս, որ սյուժեն երբեք չի քարանում, այլ ընդունում է նոր ձևեր, սրանով իսկ դառնալով անընդհատ շարժվող գրականության բուն մեխանիզմի մաս:

Սյուժեի զարգացման բնորոշ արտահայտություններից մեկն էլ, այսպես կոչված, ներքին սյուժեն է, որի դեպքում գործողությունը տեղի է ունենում ոչ թե երկու և ավելի անձնավորությունների միջև, ինչպես դասականների մեծ մասի մոտ ենք տեսնում, այլ մեկ մարդու ներսում: Սա, սովորաբար, դրամատիկական գործողություն է, դրամատիկական շարժում, դրամատիկական սյուժե, որոնք հաճախ հասնում են ողբերգության աստիճանի:

Սյուժեի զարգացմանը առնչվող հարցադրումները և մանրամասնող իլյուստրատիվ նյութերը ցույց են տալիս, որ նշված նոր գծերը հատուկ են ոչ միայն ժամանակակից գրականությանը, այլև հզել են մոտիկ և հեռավոր անցյալում: Դա այդպես է որովհետև գրականության ամենամեծերը միշտ նկատում և արտահայտում են նաև այնպիսի երևույթներ, որոնք ամբողջապես պատկանում են գալիք օրվան: Եվ, այնուամենայնիվ, յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ունի միայն իրեն բնորոշ գեղարվեստական մտածողություն, որը պայմանավորում է նրա ընդհանուր նկարագրի դույնն ու գիծը:

Սյուժեի փոփոխությունները փոխում են գրականության ձևը, որը ինչ-որ տեղ հանգեցնում է նաև բովանդակության փոփոխությունների: Հայ ամբողջ հոգևոր կուլուրան, իր կատարյալ դրսևորումներով, ցույց է տալիս այս մեծ ու կարևոր ուղին: Հիշենք թեկուզ վեպի շարժման հետագիծը սկզբից՝ ժողովրդական կամ ավանդական վեպից մինչև մեր

օրերը՝ «Երկիր Նաիրի», Ա. Բակունցի վիպական կտավները, մինչև «Այրվող այգեստաններ»։ Ճարտարապետ Ա. Զարյանը այս երևույթը ճիշտ և գեղեցիկ է գնահատում. «Հայ մարդը ձևապաշտ չէ, այլ նոր ձևեր ստեղծելով արտահայտում է իր էության ազատությունը»։

Սյուժեի պատմական դարձացման և ֆունկցիոնալ փոփոխությունները ստեղծագործության բուն էության ամենաբնորոշ դրսևորումներից են գրականության մեջ։

Հովհաննես Ղազարյան

ԱՎԱՆԴԱՆԵՐԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՆՇԱՆԱԲԱՆՈՎ

Յուրաքանչյուր առաջընթաց քայլ դեպի գալիքը միաժամանակ ենթադրում է հետադարձ հայացք դեպի անցյալը՝ այն խոր համոզվածությամբ, որ նոր մշակույթը «... պետք է լինի օրինաչափ դարգացումը զիտելիքների այն պաշարի, որը մշակել է մարդկությունը...»¹, որ ժառանգությունից «հարկավոր է վերցնել ամբողջ գիտությունը, տեխնիկան, բոլոր զիտելիքները, արվեստը: Առանց այս բանի մենք չենք կարող կոմունիստական հասարակության կյանքը կառուցել»²:

Ժողովրդի դարավոր պատմության մեջ ավանդներն ապրում են զարգացման և նորացման անընդհատ պրոցես: Գրականության և արվեստի նոր սերունդը միշտ էլ «արյան հիշողությամբ» վերադառնում է ավանդներին:

Նկատելի է, իբրև օրինաչափ երևույթ, որ գրականության նոր սերունդը վերստին ավանդներին է դիմում հատկապես հասարակական կյանքի շրջադարձային փուլերում:

Վերադարձը ավանդներին, անտարակույս, ուրվագծում է գրականության զարգացման նոր հորիզոններ, գրական նոր սերնդին հաղորդում է կենսական հզոր ուժ:

XX դարի երկրորդ կեսի համամարդկային պրոբլեմները, կյանքի զարգացման բարդ ընթացքը, բնականորեն, շիկացնում են հասարակական-քաղաքական, այլև գրական մթնոլորտը, գրականությանը թելադրում իրականության դեղարվեստական յուրացման և բացահայտման նոր շափանիշեր, մասնավորապես հումանիզմի նվիրական ավանդներին վերարժարժումը դառնում է գրականության զարգացման կենսական աղբյուրներից մեկը:

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 31, էջ 348:

2 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 29, էջ 67:

Մի գրախոսականի մեջ հայտնվում է, որ թեև Պերճ Զեյթունցյանի «XX դարի լեզենդը» վեպը տալազրվել է հինգ անգամ՝ հայերեն, լիտվերեն, բուլղարերեն, հրկու անգամ ռուսերեն, բարձր է դնահատվել միութենական մամուլում, սակայն, ընդգծում է գրախոսը, «ոչ մի արձագանք չունեցավ»։ Քննադատն այնուհետև արտահայտում է իր մտահոգությունը. «Ես անդրադառնում եմ այս վեպին, որի դրական ճակատագիրն ինչ-որ տեղ նույնիսկ անհանդստության տեղիք է տալիս»³:

Վեպի շուրջն ստեղծված «լուռության», նաև անհանդստության պատճառն, սոսես, հետզհետև դառնում է պարզ։ Իր մի հարցադրույցում⁴ Հրանտ Մաթևոսյանը Պ. Զեյթունցյանին համարում է իր սերնդակիցներից «թերևս ամենաներդրական արձակագիրը», իսկ նրա «Կլոդ Իդերլին» (նույնն է՝ «XX դարի լեզենդը»—Հ. Դ.)՝ «ստիլիզացիա», այն բացատրությամբ, որ «վերցված իրականությունը հեղինակին ներկայացել է կենսական դիմագրություններից արդեն զրկված վիճակում։ Այդ իրականության մեջ արդեն,—պատճառաբանում է Մաթևոսյանը,—չի հղիլ այն ներդրողական—անհրաժեշտը, այն ավելորդը, այն անտեղին, ինչը գուցե շնորմուծվեր էլ վեպ, բայց հեղինակի մեջ ուղնուծուծ էր լինելու»:

Հր. Մաթևոսյանը անում է հետևյալ եզրակացությունը. «Հեղինակի կամքը սլանում է անօդ-անկյանմ տարածության միջով և վայրէջք է կատարում ճիշտ այնտեղ, ուր նախանշել էր հեղինակը»:

Պ. Զեյթունցյանին բնորոշելով իբրև հասարակության և մարդու գիտակ, «Կլոդ Ռոբերտ Իդերլին»՝ «իմացությունների շքերթ», Հր. Մաթևոսյանը, սակայն, վեպը «խզված» է համարում ազգային կյանքից ու ավանդներից։ «Ես չեմ հասկանում,—ասում է նա,—թե այդ ինչպիս են համամարդկայինն ու համաշխարհայինը բեկվում ազգային հոգեբանության մեջ, ինչպիս նաև չեմ հասկանում, թե զուտ ազգայինն ինչու չի համաշխարհային ու համամարդկային և այդ որ ազգի որ թաքուն ծալքերն են անհասկանալի ուրիշ ազգերի ու ազգությունների համար...»:

Պ. Զեյթունցյանի «Կլոդ Ռոբերտ Իդերլին» վեպի հանդեպ նկատելի «սառնություն» պատճառը երևում է նաև նույն հեղինակի «Ամենատխուր մարդը» (1973) վիպակի մասին գրված գրախոսականներից մեկում. «Իսկ

³ «Կրական թերթ», 1970, № 37:

⁴ «Կրական թերթ», 1974, № 19:

գրականության ազգային հիմքը, մի՞թե այդ լուրջ ու կարևոր ասելիքը չի կարելի կերտել ազգային կյանքի ու բնավորությունների ֆոնի վրա»⁵։

Մերժելով արվեստի «արտաքին հատկանիշները՝ ազգային զգեստ, ծես, «ժողովրդական բառ ու բանի պատրանք կամ իմիտացիա», Պ. Զեյ-թունցյանը շեշտը դնում է երկի բովանդակության վրա։ XX դարում կարելի է դոյատեել, ասում է նա, «միայն բովանդակության, միայն խորության հաշվին»։ «Ազգայինն այսօր,—չարունակում է գրողը,—նախ և առաջ հոգեբանական կատեգորիա է, ուր ազգայինը պետք է փնտրել ու պահել մարդկային փոխհարաբերությունների, մարդու բնավորության ու հոգեբանության մեջ»⁶։

Մերժելով տեղային չափանիշները, արվեստի նորարարությունը դիտելով «համամիութենական ու համաշխարհային խաչմերուկներում», Պ. Զեյթունցյանը հակադրում է իր ընդդիմախոսներին, որոնք «Կոդ Ռոբերտ Իդերլի» վեսլի, «Ամենատխուր մարդը» վիպակի թեմաները համարում են «օտար»։ «... Երկու զործերում էլ,—պարզաբանում է գրողը,—ինձ չի հետաքրքրել գործողության վայրը, աշխարհագրական ու պատմական ճշգրտությունը»։ Գրողին, ուրեմն, հետաքրքրել են համաշխարհային ասպարեզում տեղի ունեցող մարդկային նոր հարաբերությունները, մարդու դրամատիզմը «համաշխարհային խաչմերուկներում»⁷։

Մեր այժակի, այլևս պոեզիայի շուրջը ծավալվող բանավեճերում, այսպիսով, դրսևորվում է արձակի, նաև պոեզիայի զարգացման երկու հակադիր հայացք, երկու որոշակի միտում.

ա) Գրականության, արվեստի զարգացումը խարսխել ազգային հողի, ազգային ավանդների, ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության վրա՝ ազգայինից գնալ դեպի համամարդկայինը։

բ) Գրականության, արվեստի զարգացումը խարսխել համընդհանուր բովանդակության, մարդու հոգեբանության վրա՝ համամարդկայինից գալ դեպի ազգայինը։

Դեռ Հայաստանի գրողների միության 6-րդ համագումարի (1971, մայիս) նախօրեին մեծ բանավեճ սկսվեց բանաստեղծության երկտա-սարդ սեփնդի, ասել է թե՛ սյունիայի զարգացման միտումների շուրջը։ Մամուլում տպագրվեցին հոդվածներ, զրույցներ բացվեցին «Մովևտա-

5 «Սովետական գրականություն», 1975, № 8։

6 Պ. Զեյթունցյան, Սրտմ, թե՛ հաշտեցում Զափանիշ «Գարուն», 1968, № 8։

7 «Կյանքը՝ բոլոր ձևերով», «Մեր հարցազրույցը», «Դրբերի աշխարհ», 1975, № 6։

կան գրականություն» ամսագրի խմբագրության «կիր սեղանի» շուրջը, գրողների միության պլենումում և 6-րդ Համագումարում: Բանավիճում, անկախ ծայրահեղություններից, դրսևորվեց դարձյալ երկու հակադիր հայացք՝ ականավոր բանաստեղծ Պարույր Սևակի և ականավոր արձակագիր Սիրո Խանդավյանի:

Պլենումում առանձնակի ուշադրությամբ լսվեց Պարույր Սևակի գրավոր ելույթը՝ բանաստեղծական կոտորներ սերնդի մասին (այդ ելույթը այնուհետև տպագրվեց «Սովետական գրականություն» ամսագրում՝ «Դժվարն իրենից հասուն լինելն է...» վերնագրով): Ընդգծելով, որ նոր սերունդը բերում է քաճմուրջուն, որ մեծագույն հաղթանակ պետք է համարել «երիտասարդության ազատագրվելը «սովորույթի ուժից», Պարույր Սևակը արեց հետևյալ կտրուկ եզրակացությունը. «Գրական նոր սերունդը ակամա «շախ» է տալիս նախորդ սերնդին և «շախի» մասին հայտարարություն ոչ միայն չի վերջանում «մատ»-ով, այլև հաճախ տալիս է հակառակ արդյունք»⁸:

Պարույր Սևակի միտքն էր երիտասարդության հայացքն ուղղել դեպի բովանդակությունը, կյանքի խորությունները. «Արվեստագետին ոչ այնքան հաջելի է պետք, որքան ապակեպատ լուսամուտ, որպեսզի անդրադարձնի ոչ թե իր սեփական դեմքը, այլ ցույց տա աշխարհը»⁹:

«Ի՞նչ է նրանց պահանջը աշխարհից: Ի՞նչ են ուզում նրանք: Ի՞նչ է նրանց ասելիքը, — շարունակում էր Պարույր Սևակը: — Պակասում է հենց այդ ասելիքը, առանց որի չի եղել, չկա և չի լինելու գրականություն... Եվ որովհետև պակաս է ասելիքը, ուստի և առավել է պղտորությունը: Ինչ-որ բնագրական մղումով նրանք պղտորում են իրենց սակավ ու ծանծաղ ջուրը՝ ալեկոծություն և խորություն կեղծելու ինքնախաբեությամբ ասիմ, թե՞ խաբեությամբ»¹⁰:

Միանգամայն հակառակն է Սիրո Խանդավյանի դիրքը: Նրա «Ձրույց մերոնց հետ» հոդվածը¹¹ լավատեսական պաթոսով շնչող բարի երթի խոսք է՝ ուղղված նոր սերնդին. «Մեր տղաները ձգտում են համընթաց քայլել մեր օրերի, մեր և համաշխարհային ճշմարիտ պոեզիայի հետ... Մեր ջահելները մի թևով հենված են մեր բուն ազգային, նաև տրադիցիոն գրեկակերպին, մի թևով էլ հենվել են այլ հորիզոնների»: «Իր

8 «Սովետական գրականություն», 1970, № 5:

9 Նույն տեղում:

10 Նույն տեղում:

11 «Գարուն», 1971, № 1:

ամբողջության մեջ,—եղրակացնում է Ս. Խանզադյանը,—նոր ուրակ է գալիս մեր պոեզիայի աշխարհը՝ թարմ, նաև ինքնատիպ որակ»:

Ո՞րն է ճշմարտությունը. գրական կրթսեր սերնդի հանդեպ Պարույր Սևակի ղգաստ, բայց խիստ հայացքը, թե՞ Սերո Խանզադյանի լավատեսական հավաստիացումը:

Ո՞վ է իրավացի՝ Հր. Մաթևոսյանը, որի ներքին մղումն է՝ ազգայինից դնալ դեպի համամարդկայինը, թե՞ Պ. Զեյթունցյանը, որը ջանում է համամարդկայինից գալ դեպի ազգայինը:

Բոլոր այս հարցերի պատասխանը տալիս է գրականության կենդանի փորձը, ուստի և դիմենք կոնկրետ ստեղծագործությունների քննության:

2

Վերջին տասնամյակում են հրատարակվել Պ. Զեյթունցյանի «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի» (1968) վեպը, «Կատակերգություն առանց մասնակիցների» (1969) և «Ամենատխուր մարդը» (1974) վիպակները:

Զեյթունցյանի Ռոբերտ Իզերլին, Ստրաուզը մարտնչում են բուրժուական հասարակության հիմքերի դեմ, հասարակություն, որը ծնել է նրանց և մղել հանցագործությունների: Նրանք մարտնչում են մարդու հանդեպ դրսևորվող քամահրանքի դեմ, մարտնչում են իրենք իրենց դեմ՝ հանուն հումանիստական բարձր սկզբունքների հաստատման:

Ռոբերտ Իզերլին, որը ատոմային ումբ է նետել Հիբոսիմայի վրա և ոչնչացրել է 200000 մարդ, դատապարտում է պատերազմը, դատապարտում է ինքն իրեն, ձգտելով ինքնակատարելագործման: «Ապրել թեկուղև ամենաժանր կյանքով,—խորհում է նա,—բայց կատարել իր պարտքը—օգնել «բոլոր մարդկանց,—գրում է նա պառլամենտի անդամ ճալոնացի քահանային,—լինեն նրանք կարմիր, սպիտակ, սև թե դեղին, ապահովել երջանիկ կյանքով, առանց վախի, առանց աղքատության, առանց տգիտության ու ստրկության... Դաժանությունը, ատելությունը, բռնությունը, անարդարությունը երբեք չեն ստեղծի պայծառ ապագա ոչ հոգևոր, ոչ բարոյական, ոչ էլ նյութական... Պայծառ ապագայի միակ ճանապարհը ստեղծագործ սերն է, վստահությունը, եղբայրությունը...»¹²:

Նապոլեոն Բոնապարտն էլ է դատապարտում պատերազմը, ձգտում

¹² Այսուհետև բոլոր մեջբերումները Պ. Զեյթունցյանի «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի» (Ե., 1968) գրքից:

խաղաղության. «կեցցե խաղաղությունը, կո՞րչի պատերազմը»:

Բայց ինչպե՞ս:

Ահա նրանց՝ Բոնապարտի և Իզերլիի երկխոսությունը.

«Բոնապարտը մոտեցավ լուսամուտին և դուրս նայեց: Ու երկար դադարից հետո, առանց շրջվելու, հանկարծ ասաց.

— Մեղք են...

— Ուլբե՞ր, Ձերդ մեծություն:

— Այդ քաղաքի բնակիչները,— ձայնից երևում էր, որ հուզված է:

— Ես երազում եմ այն օրը, երբ կդադարենք պատերազմել, իրար սպանել...

— Իսկ ե՞րբ,— համարձակվեց հարցնել Բոբը...

— Պատերազմը չի լինի, եթե աշխարհը նվաճած լինենք»:

Հիրոսիմայի և Նազասակիի ճակատագրից հետո, Ատոմային և Ջրածնային Ռումբերի Հայրերի բանավեճի միջոցով Բոնապարտը ձգտում է գտնել «ճշմարտությունը»:

Համաշխարհային նվաճման համար Ջրածնային Ռումբի Հայրը անտեսում է «ամենասուրբ զգացումն» անգամ, դտնելով, որ «խիղճը բոլորովին էլ օբյեկտիվ չափանիշ չէ», որ «խիղճը բարոյական չափանիշ է, բայց ոչ գիտական»: Գիտնականը «եթե գիտական գաղափարին նայի բարոյական ակնոցներով, նա կխճճվի ոչ միայն որպես բարոյագետ. այլ նախ և առաջ որպես գիտնական»:

Ջրածնային Ռումբի Հայրը մերժում է պացիֆիզմը, պատերազմը ներկայացնում որպես «համաշխարհային զարգացման հնարավոր ձևերից մեկը»: Նա գովերգում է հնազանդ, եռանդուն ղինվորին, հերետիկոս համարելով նրան, ով կարող է ունենալ «սեփական կարծիք», ով կձգտի առաջնորդվել իր մտքերով ու զգացումներով: «... Այն գիտնականը, որ պատերազմը չի ընդունում որպես համաշխարհային խնդիրների լուծման միջոց, իրերի տրամաբանությամբ, դառնում է մեր թշնամին»:

Ատոմային Ռումբի Հայրը հակադրվում է Ջրածնային Ռումբի Հորը, իր իսկ փորձով խորհրդանշում դալիք պատերազմի ազդեցությունը մարդկության համար. «Թեև գիտությունն ինքնին անտարբեր է շարին ու բարուն, օրինականությանն ու անօրինականությանը,— ասում է նա,— սակայն գիտնականը իրավունք չունի անտարբեր լինել... Ամենամեծ վտանգը, որ այսօր սպառնում է մարդկությանը, կույր մոլեռանդությունն է... Մոլեռանդություն գումարած ռումբ, գումարած անտարբերություն. սա մարդկության կործանման ամենաուղիղ ճանապարհն է»:

Ատոմային Ռումբի Հայրը պահանջում է անհատի ազատություն,

աղատութիւնը համարելով հասարակութեան առավելութեան չափանիշ, «Հիմա, երբ մեզ սպառնում են տեխնիկայի հաղարարութեան ծուղակներ և մարդու մեքենայացումը,—իր միտքը զարգացնում է Ատոմային Ռումբի Հայրը,—մենք պետք է առավել քան երբեք պահանջներ անձի աղատութիւն և ոչ թե կուրորեն ենթարկվենք այն ամենին, ինչ սովորական է կամ համարվում է ճիշտ ու կասկածից վեր: Մենք պետք է մտածենք մարդու մասին»:

Մեկ անգամ ավերածութիւններ կատարած Ատոմային Ռումբի Հայրը տաղնապուլ է լցված մարդկութեան ապագա բախտի հանդէպ. «Ինձ վախեցնում է մարդկանց անտարբերութիւնը, նրանց ոչխարային հնազանդութիւնը: Ես վախենում եմ, թե մարդիկ բնավ չեն հասկանում այն վտանգը, որով հղի է մեր դարը: Վախենում եմ, որ չափազանց ուշ հասկանան...»:

Ատոմային Ռումբի Հորը դատապարտելով մահվան, Նապոլեոն Բոնապարտը բաց է անում Զրածնային Ռումբի Հոր ճանապարհը սանձադեմէլու նոր պատերազմ՝ տողորված աշխարհն առավել էֆեկտիվ միջոցներով նվաճելու տենդագին ղեկավարութեամբ: Նա արդարացնում է Ռոբերտ Իդերլիի հանցանքը. «—Դու զինվոր ես,—ասաց Բոնապարտը...,—Առաջադիմութեան համար միշտ զինվորներ են պետք...,—Դու կարող ես, քեզ ոչ ոք իրավունք չունի մեղադրելու: Դու ինքդ էլ չունես», նրան համարելով ամենախիսկական հերոս:

«Ես հերոս չեմ, ես հանցանք եմ կատարել, ես սպանել եմ 200000 մարդ»,—ընդդեմ Բոնապարտի և բոլոր նվաճողների, հնչում է Ռոբերտ Իդերլիի ձայնը:

Այսպես, ահա Ռոբերտ Իդերլին մենամարտի իր ձեռնոցն է նետում իմպերիալիստական աշխարհի դեմ, որտեղ մարդիկ դիմազրկվում ու բարոյազրկվում են կեղծ բարեպաշտութեան, խաբեութեան ու մեքենայութիւնների մղձավանջում, հասարակութիւն, որն իր աղգային հերոսին, երբ նա համարձակվում է ճշմարտութիւնն ասել, ներկայացնում է որպէս խելագարի:

«... Աղգային հերոսից մինչև համլիտոնական արտաքսման դատապարտված, մերժված և մոռացված մարդու ճանապարհ, սեփական ահաւոր մեղքի դիտակցումից մինչև իր կյանքի նպատակների խոր ըմբռնում»,—տհա Պ. Զեյթլունցյանի հերոսի՝ Ռոբերտ Իդերլիի, անցած կյանքի բարդ ուղին: «Մենք պիտի աշխատենք և վաստակենք մեր հանապազօրյա հացը,—ասում է Ռոբերտ Իդերլին:—Մենք պիտի վարենք մեր հողամասը և ամենցնենք պոմիդոր, դդում և կարտոֆիլ»:

Սա է մարդու բնական և անկասելի տարերքը՝ ապրել շինականի ազնիվ աշխատանքով:

Ահա և մյուս կերպարը՝ Ստրաուզը («Ամենատխուր մարդը»):

Ալկաս երկրի խաղաղորին հայտնում են, որ նա՝ Ստրաուզը, բանտում դարձել է աշխարհահռչակ գիտնական:

«— Գիտնական՞ն: Բանտո՞ւմ: Չորս պատերի մեջ,— դարմանքով հարցնում է նա... — Ուրեմն, ի՞նչ է դուրս գալիս... Դուրս է գալիս, որ նա... ...ազատ է»,— հարցն ուղղում է իր Առաջին մինիստրին:

— Նա ինքն է գտել իր ազատությունը: Ինքն է ձեռք բերել: Անկախ ձեր օրենքներից ու վճիռներից»¹³,— լինում է պատասխանը:

Իսկ թե նա իր «ազատությունն» ինչպե՞ս է ձեռք բերել, երևում է ծեր ու պատանի Ստրաուզի երկխոսությունից, որով էլ բացահայտվում է հեղինակի զեղազիտական իդեալը: Պատանի Ստրաուզը, որը որոշում է գնալ ծեր Ստրաուզի մարտիրոսական ուղիով, այսուհանդերձ, «սարսափով ու հիացմունքով» ուզում է իմանալ, թե նա ինչպե՞ս է դիմացել: «— Մարդը մահկանացու է... — Բայց նա երբեք ստորով չի դառնա: Այդ բառի ոչ մի իմաստով,— ընդհանրացնում է ծերունի Ստրաուզը: — Եթե ինքը կամավոր չընդունի ստրկությունը»:

Բանաստեղծի մենախցիկի 50-ամյա ծանր փորձությունների միջոցով աշխատանքով ու մաքառումով, անպարփակ սիրով ու նվիրաբերումով Ստրաուզը բացահայտում է մարդկային իր արարչական էությունը՝ հումանիզմը, ինքնահաստատման ուժն ու կամքը: «Նա անքուն գիշերներ համացկացրել... Հսկել համարան (պատուհանից ընկած վիրավոր թռչունին.— Զ. Դ.) ... Երեխայի պես... Այն դեղերը, որ ինձ համար էին բերում, հիշում ես,— դիմում է բանտապետին...,— Այն խոտերը, որ խնդրում էի, հիշում ես... Ես համարան բուժեի...»:

Բանտապետը դարմանքով ու տառապանքով հասկանում է մի ճշմարտություն ևս, որ բանտային դժոխային պայմաններն ու անթափանցելի պատնեշներն իսկ անզոր են «սահմանափակել մարդու հնարավորությունները»:

Բանտում 50-ամյա մաքառումով նվաճելով ազգային հերոսի փառք, գիտնականի համաշխարհային համբավ, Ստրաուզը դարձյալ փայփայտում է ազնիվ մի իդեալ՝ ապրել ընտանեկան պարզ ու խաղաղ կյանքով:

¹³ Մեջբերումները Պ. Զեյթունցյանի «Ամենատխուր մարդը», (Ե., 1975) գրքից:

«... Մենք պիտի աշխատենք և վաստակենք մեր հողամասը և աճեցնենք պտմիդոր, դդում և կարտոֆիլ... Մենք շատ երեխաներ կորդեգրենք և կգաստիարակենք նրանց... Եվ դա կլինի իմ ու Հիրայի վրեժը... Ամեն ինչի համար...»:

Այսպիս, ուրեմն, տարբեր ճանապարհով, բայց ակնհայտ պարզորոշությամբ, ընտանեկան խաղաղ կյանքի են ձգտում Պ. Զեյթունցյանի հերոսները: Եթե այդ իդեալը նվաճելու համար Ռոբերտ Իդերլին բացահայտ պայքար է մղում բուրժուական հասարակության դեմ, մինչև իսկ հրաժարվելով աղգային հերոսի փառքից, եթե Ստրաուզը մարդասիրական իր էությունը հաստատում է բանտում, բանտում իսկ նվաճելով աղգային հերոսի կոչում, ապա գլուտաբար Արմենը («Կատակերգություն առանց մասնակիցների») հումանիզմն ընկալում է որպես մարդու էություն, ընտանեկան խաղաղ կյանքը՝ իբրև սկզբունք, մարդկային էությունը դրսևորող վսեմ կեցություն:

Գիտաժողովում մեծ դպրոց անցած Արմենը վերադառնում է հայրենիք և Նրեանի ծայրամասերից մեկում գտնում իր սիրած աղջկա տունը, իր հետ տանելով պատահական ու հարբած, ամեն վայրկյան փողոցային մահացու փորձություններին ենթակա մի անցորդի: «Անահիտը հարբած մարդու զլխի տակ բարձ դրեց: Արմենը հանեց նրա բաճկոնը և կախեց աթոռի թիկնակից: Անահիտը սավանով ծածկեց նրան: Արմենը փակեց լուսամուտները: Անահիտը քաշեց վարագույրները: Արմենը հանգցրեց լույսը և վառեց լուսամփոփը:

Նրանք քայլում էին ոտքերի թաթերի վրա, զգույշ ու անձայն: Աշխատում էին լուռ, կենտրոնացած և խիստ ուշադիր: Զանում էին, որ ամեն մեկն առավել հոգատարություն ու ջերմություն ցուցաբերի անծանոթ ու հարբած մարդու նկատմամբ: Ու դա երկուսին էլ հաջողվում էր հավասարապես»:

Վիսյական երեք կերպարներն էլ՝ Իդերլի, Ստրաուզ, Արմեն, ձգտում են վերադառնալ իրենց մարդկային էությանը: Իր գեղագիտական այս իդեալը Պ. Զեյթունցյանը արտահայտել է ինքնատիպ եղանակներով, գրական պայմանական ձևերով, անհերքելի վարպետությամբ:

3

Հումանիստական իդեալն է նաև Հր. Մաթևոսյանի բոլոր երկերի գաղափարական առանցքը:

Դրա վառ արտահայտությունն է «Խումհար» վիպակը:

Վիպական սկսվում է «Գիշերը» իտալական կինոնկարի խարհրդանշանով: Մեծ քաղաք է, քաղաքում տիրականորեն իշխում է ատոմային սնկի նման շինությունը, իբրև դարաշրջանի ողբերգության սֆինքս-սպտկեր: Քաղաքի մեծ հիվանդանոցում մեռնում է քանաստեղծը: Նրան այցելում են կինը, բանաստեղծի ընկեր բանաստեղծը՝ կնոջ հետ: Այստեղ ամեն ինչ արտասովոր է: Յուրաքանչյուր անկյունից ղգացվում է մահվան շունչ: «Եվ ինչ են ասում, և ում են հարկավոր մեր գրած դատարկ տողերի շարանները»,—մտորում էր հիվանդանոցից հազիվ դուրս պրծած բանաստեղծ Մարչելոն: Իսկ կինը՝ սեղմված պատին— «Լաց էր լինում այս հիվանդ աշխարհի համար»:

Իտալական նեոռեալիզմի ոգով ստեղծված կինոնկարը սովետական ուսանող մասնագետների շրջանում դառնում է մեծ բանավեճի առարկա, բանավեճ, որը բորբոքվում և խորանում է՝ վերաճելով գրողի և իրականության փոխհարաբերության, իրականության գեղարվեստական յուրացման կենսական հարցերի: «...Մենք կողմնակից ենք պայքարի տանող արվեստի»,—պնդում է մեկը: «—Չկեղծելով իրականությունը»,—լրացնում է մեկ ուրիշը: «— Իսկ եթե... ազդի, պետություն, հայրենիքի շահը պահանջում է տվյալ պահին փոքր-ինչ կեղծել իրականությունը»,—հարցապնդում է երրորդը: «—Չի կարող պատահել... որ հայրենիքի պես բնականոն մի երևույթ ապրելու—հզորանալու համար կեղծիք հայցի»,—ընդհանրացնում է գրող-արվեստագետը:

Այս սկզբունքով և իր սեփական բանալիով Հր. Մաթևոսյանը բաց է անում կյանքի լայն դռները, կերտում նոր պատկերներ, նոր կերպարներ, որոնցով նա ձգտում է թափանցել նոր իրողությունների խորքը և ստեղծել «մայրաքաղաք տաֆ» իր արվեստը՝ լուսնոյն պատկերներով: «Եվ աշխարհն այնքան մաքուր էր, և ձայներն այնքան պայծառ էին, և երջանկությունն այնպես էր ղողանջում...»:

«Խումհար» վիպակն ավարտվում է ստեղծագործող անհատի գեղագիտական այդ իդեալն արտահայտող գեղեցիկ, ռոմանտիկ մի պատկերով: «Էսպես դալիս է, էսպես գնում: Շատ վարար ջուր է, և անհնար է անցնել մյուս ափ: Իսկ էս, ուրեմն,—նկարիչը գրողին է բացատրում իր երազանքը արտահայտող նկարը,—մյուս ափն է, էս իմ տունն է, ես եմ սարքել, տեղը ես եմ գտել... Տունս շինել եմ գետաքարով, էսպես հատ-հատ: Մի սենյակ է, մի դուռ ունի, երեք լուսամուկ՝ արևելք, արևմուտք, հարավ: Դուռը սա է, քաց է ուրեմն: Շոգ է: Պատշգամբում ես եմ նստած: Էս իմ ցանկապատն է, ճաղերը հատիկ-հատիկ ես եմ մեխել, էս էլ սիմինդ եմ ցանել, շարքերով աճել են, հասնում ու գեղ-
262

նում են։ Արահետը սիմիոնիներին միջով գնում է հնձան։ Երեխեքը տանը չեն, գնացել են գետում լողանալու։ Շոգ է, տապը կանգնած է, ճիշտ է։ Էս էլ՝ շան բունն է, շան անունը Պերի է։ Էս՝ խնձորի ծառ է։ Երեխա չեն, աստանի ճուտեր են, լակոտներս չեն թողնում խնձորը մի կարգին հասնի, ճյուղը հրեա կոտրել են, խակ պտուղը կերել, էս մի խնձորը կոտրած ճյուղին նվաղ է մնացել։ Հնձանում, ուրեմն գինի կա, կարասի մեջ կամաց հոռում է»։

Այանքի ցանկալի ափը ներկայացվում է իբրև մարդու էության յուրովի պանծացում, իբրև աշխատանքի, բնության հետ ունեցած ներդաշնակության, հումանիստական զգացմունքների գովք։ Դրա կրողն է «Երկրի ջիղը» զրվածքի հերոսուհին՝ Աղունը։ Այդ վիպակի գործողությունները ծավալվում և խորանում են Աղունի կերպարի շուրջը։ Որք հալածված, արհամարհված աղջիկը, ծանր փորձությունների և տառապանքների զնով, կազմավորում է իր օջախը, դառնում հայկական տան ոգին, դառնում կյանքի արմատը՝ երկրի ջիղը։ Աղունը դառնում է մարդու վերածննդի խորհրդանիշ։

«Մառիք» պատմվածքում վերստին հանդես է գալիս մայրը՝ տաղնասպած ստեղծագործող որդու ճակատագրով։ Մորը թվում է, թե որդու մարդկային անշափելի «խիղճը» ու «խեղճությունը» անվերսկ նրան կտանեն գեպի կորուստ։ «Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնիկս, իմ հույսս, իմ լիանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա... Ինչ իմացողի հարցնում եմ՝ գովում ու ծիծաղում է—իբրև թե լավն ես, խղճով ես, և էդ ծիծաղն իմ սրտին դանակ է դառնում, զավակս, զավակս... Քեզ կուլ են տվել, զավակս, քեզ կուլ են տալիս...»։

Մայրը այդուհետև որդուն ներկայացնում է կյանքի երկու հակադիր կերպարները՝ չարը խորհրդանշող Իշխանի՝ իր հոր և բարին խորհրդանշող Ավետիքի՝ իր որդու պապի, կերպարները։

«Քո պապ ու իմ հեր Իշխանը,—ասում է մայրը,—արնագույն, պուճուր մի ձի ունեք, էնքան պուճուր, որ բանակ չէին տարել—ասում է, չարությունից պայթում էր որ մի ձի իրենից առաջ էր ընկնում։ Հետո էր, թոքերը շխշխում էին, քթերից կրակ էր թռչում—իր պուճուր տեղով տրաքում էր չարությունից։ Նրա պահած շունն էլ պիտի էդպես լիներ։ Նրա զավակն էլ ու չափարի բանջարն էլ ու պատի օձն էլ պիտի էդպես լիներ»։

«Լավություն բոլորին քո պապ ու իմ պատրոն Ավետիքն է արել,—շարունակում է։ Ուրիշի համար մեղու, աչգի, կացնի կոթ, ուրիշի համար սել, ամուսնացած ևղբոր փոխարեն՝ բանակ, ևղբոր բանտարկված տղա—

յի համար՝ կառավարչի մոտ կոռի—նա աստօռ լավությունն էր էս ամբողջ գյուղին... խիղճ, խղճի վրա խիղճ, ներսից խիղճ, դրսից խիղճ...»:

Որդու բախտով տաղնապած մայրը թեև մի պահ տատանվում է, նախաճնտրում իր հոր՝ Իշխանի վարքագիծը, սակայն դա տևում է ընդամենը մի պահ: Իր մեջ խստացնելով ժողովրդի իմաստությունը, հեռատեսությունը, կենսափիլիսոփայությունը, մայրը՝ մի ներքին հզոր մղումով, տառապանքով ու դարմանքով հայտնագործում է կենսական մի մեծ ճշմատություն. «Զո պապ Ավետիքի քնած, դանդաղ, բարի էն էլ հս ինչ իմանամ բարի՝ թե վախկոտ շեղած մի պուտ արյունը էդ ոնց կարողացավ կտրել մերանի պես քո մեջ Իշխանի տված կատաղի վարարարյունը, անդադար, խաբեբա, շողմբոր, համարձակ, անքուն, վրիժառու, ղնգուն-ղվարթ-ավաղակ առնառտի արյունը քո մեջ էդ ոնց կտրվեց Ավետիքի քնած մի պուտ արյունից»:

Այս հղրահանգումը զրոդի գեղագիտական բարձր իդեալն է: Իրականության մեջ առերևույթ հզոր շարիքն, ի վերջո, մատնվելու է պարտության, ի վերջո, հաղթանակելու է հորից ժառանգած որդու՝ սիրո, խաղաղության, բարու առերևույթ թույլ, բայց իսկապես կինսունակ հզոր ուժը, հաղթանակելու է, ուրեմն, մարդու հաղարամյակներ փայփայած հուճակաբանական իդեալը:

Իդեալի և իրականության բախումը դրամատիկական սուր բնույթ է կրում «Գոմեշը» պատմվածքում:

Պատմվածքի հիմքում դրված է ժողովրդական կենսափիլիսոփայությունը՝ հավատարիմ մնալ մայրացման-սերնդափոխության, բնության հավիտենական սիրո հզոր կանչ-բնաղղներին:

Գոմեշն անցնում է գյուղից դուռը, ճակատամարտ տալիս սոված գայլի, գաղաղած շների հետ, հանդիպում նախրապաններին ու մաճկալներին, երկրաբաններին ու զրոսաշրջիկներին, հասնում մինչև մայրաքաղաք, մտնում սպանդանոց, առնում անասունների արյան հոտը, կրկին վերադառնում, շարունակում որոնումները և «հասկերը խշշում ու շոյում էին կուրծքը, գոմեշը ցուլի թրթռուն ներկայությունն էր զգում...», բայց չկար:

Բնության կանչին հնազանդ միայնակ գոմեշն անցնում է անծանոթ վայրերով, հանդիպում անծանոթ մարդկանց, անծանոթ երևույթներին, մոլորվում մարդու անսովոր և վտանգավոր արարքների բավիղներում:

«Միալար խաղաղ աղմուկով, ապա թխկոցով, թխկոցով, թխկոցով, տոթով, գոլորշով, շոցով, կարբիզի խեղդուկով, շարժմամբ, ղրնգոցով, բո-

ցերով ու անկենդան ուժգնությամբ,—գրում է Մաթևոսյանը,—գոմեշի ճանապարհը փակեց անըմբռնելի մի բան, որ երեկ չկար։ Անտառուտ կապույտ լեռներից մինչև ժայռուտ լեռներ նա բոլոր տերևների ապրանքներից, ծառերի փշականներից ու ծաղիկների բաժականներից սրբելով ներքաշեց բոլոր բույրերն ու հովերը, տաքացրեց, շիկացրեց ու կարբիդի կծու բոց փչեց գոմեշի վրա։ Երկաթին երկաթ զոդեց, ասֆալտին տաք ասֆալտ սփռեց, հալեց կավը, դարձրեց թուջ և սրբելով նորեն ներքաշեց բոլոր բույրերն ու հովերը մի օրվա ճանապարհի շրջագծով, մի արծվի թռիչքի բարձրությամբ անտառուտ լեռներից մինչև ժայռուտ լեռներ։ Բոլորը մնացել էին նրա բետոնների տակ՝ հին կանաչ հովիտը, կաղնի միակ ծառը, փոքրիկ հղեգնուտը, չորս հատ կակաչը, մասրենու թուփը, վալրի մեղունների բրդոտ ընտանիքը, դարու սպիտակ արտը, գոմշացուլը, նախրապահ կարմիր գամփը, հորթը, գոմեշների ոտնահետքերը, բոլորը մնացել էին գետնի տակը»։ Եվ ապա եզրակացնում. «Բայց չէ՞ որ կարող էր վատ բան լինել, քանի որ գոմշացուլը մնացել էր գետնի տակ, իսկ հին հավասան ասում է՝ թե կարմիր կովը գետնի տակից բառաչում է և երկրաշարժ է լինում»։

Բնության տարերքի՝ մայրացման կանչ-բնազդների պաշտպանությունը, իբրև սրբազան գոյի հիմք, այսօր՝ գիտատեխնիկական հեղափոխության դարաշրջանում, ստանում է խոր իմաստ, վերաճում հումանիզմի, մարդու և բնության հավիտենական ներդաշնակության հիմնի։

Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործության պաթոսը մարդկային բարձր իդեալների հաստատման պաթոսն է։ Նրա քննադատությունը ուղղված է մանր ու մանրատված մարդկանց դեմ, «անօդ-անկյանք» գրականության դեմ։

Գյոթենն իր «Ֆաուստում» գրել է.

Նա իրավունք ունի կյանքի, ազատության,
Ով ամեն օր դրանք կովով կնվաճի—

Այս դավանանքը հարադատ էր նաև Հր. Մաթևոսյանին, որն իր ստեղծագործության մեջ մարտնչում է մարդու լիակատար ազատության համար։ Դրա մի դրվագն է «Սկիզբը», որ պատմում է գյուղական մի պատանու մասին։ Արաչիկը, որ անխոցելի էր բնության մեջ, եղնիկների պուրակում, հենց որ դուրս է գալիս հասարակության մեջ, հնարակվում է քամահրաճքի, պղտորվում է նրա պատանեկան հոգու ջինջ երկնակամարը։

Մաթևոսյան-գեղագետի բարձրագույն իդեալն է մարդու պոտենցիալ

անսպառ ուժերի անկաշկանդ հասունացումն ու զարգացումը: Գրողը տեսնում է տեսնել ամբողջական, «մոտումինտալ» մարդու «վեհ ու վսեմ... մաքուր ու անաղարտ պատկերը...կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից», ինչպես երազում էր մեծ Թումանյանը:

Լինելով կյանքի ճշմարտացի արտացոլող, խաբանելով հակահասարակական, հակահումանիստական երևույթները, Հր. Մաթևոսյանը հասնում է կյանքի փրկիստիայական-գեղարվեստական նշանակալից ընդհանրացումներին:

4

Հայ արդի արձակի մեջ ուրույն տեղ է գրավում Մուշեղ Գալշոյանի ստեղծագործությունը:

Մ. Գալշոյանի մեծ կամ փոքր կտավները՝ ակնարկ, պատմվածք, վիպակ, վեպ, ներկայացնում են Սովետական Հայաստանի կյանքը, դա օրդանապես համադրում կորուսյալ երկրի՝ Արեմտյան Հայաստանի, վերհուշին:

Մ. Գալշոյանը «Բովտուն» վեպում իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է մի ուղղությամբ՝ գեղարվեստական պատկերներում և կերպարներում վերակերտել գյուղաշխարհի մարդկանց հոգեկան գեղեցկությունները՝ սերը աշխատանքի հանդեպ, անանց կարողը կորուսյալ աշխարհի՝ երկրի հանդեպ: Աշխատանքի պրոցեսում, գործողությունների հորձանուտի մեջ էլ միասնանում-միավորվում են մարդիկ՝ իրենց հասարակական դիտակցությամբ և հոգեբանությամբ: Այդ պրոցեսում էլ գրեթեբոլորով է նրանց ակտիվ դիրքը կյանքի հանդեպ, խոսքի և գործի միասնությունը: Իբրև վարքագծի կայունացող շափանիշ Մ. Գալշոյանի հերոսները, ինքնաշնչությամբ ձգտում են հոգեկան կյանքի կատարելագործման: «... Ամեն մարդ ունի իր մեջ նստած ներքին թշնամին,—ասում է Արմայի հայրը,— և այն մարդն է անպարտելի, ով ընդունակ է ամեն օր հաղթահարել իր ներքին թշնամուն...»:

Հեղեղների մշտական վտանգին հնթակա Կիրճ գյուղի բնակիչներին տեղափոխում են նոր բնակավայր՝ Հակինթի սովխոզը: Բնակարան կառուցելու, տնամերձի և ցանքատարածության համար նրանց հատկացնում են նոր հողամաս: Մի կողմում լեռներն են, մյուսում՝ ձորը, Արարատյան դաշտավայրի դարերով անմշակ մի գոգահովիտ, որն. ասես, թոնրատան հատակին ընկած բովտուն լինի: Այստեղ են բնակություն հաստատում Կիրճ գյուղի բնակիչները՝ տարբեր սովորույթներով, տարբեր հայացքներով ու ձգտումներով:

Այստեղ էլ, ահա, Հակինթ սովխողի մի բրիզադի նոր հողամասը դառնում է աշխատանքային այն միջավայրը, որտեղ ձևավորվում են մարդկային նոր հարաբերություններ:

Վեպի կենտրոնում Արմայի կերպարն է: Բարձրագույն կրթություն ստանալու անհաջող փորձերից հետո Արման հաստատվում է սովխոգում: Աշխատանքի պրոցեսում Արման հաղթահարում է անխուսափելի շատ դժվարություններ և հակասություններ, կոփվում իբրև մի ամբողջական բնավորություն: Նրա խնչիրն է նախահայրերի լավագույն ավանդների՝ գեղեցիկ, բարու, հայրենասիրության վարձացումը և խորացումը: «Այն օրը, երբ մարդկանց բոլոր մկաններն ու բջիջները կաշխատեն միայն հացի պահանջով,—լսում է Հայրենական պատերազմում զոհված, դեպի բարին ու գեղեցիկն առաջնորդող հոր ձայնը,—այդ օրից մարդիկ կդառնան քաղաքացիներ...»:

Աշխատանքը վերստին ներկայացվում է իբրև հոգևոր արժեքների ստեղծման միակ ճիշտ ակունք, հայացքների ձևավորման հարազատ մթնոլորտ: Արմայի շուրջն են հետզհետե միավորվում գյուղի երիտասարդ ուժերը և ավազանին:

Մանևսի պես վարպետ դարձեք, Առնակի պես՝ ղրաավար,—անընդմեջ հնչում է Զանան մարեի ձայնը, մենակյաց կնոջ, որի բովանդակ էությունը սկեսրայրի տոհմի գովերգությունն է, այն մարդկանց, որոնք տաճարներ են կառուցել, հերոսաբառ թուրք բարբարոսների դեմ են մարանչել:

Զանան մարեին է արձագանքում նաև Սանթրոն, դադթի ճամփին ծնված մշեցին, որի հոգում շարունակ բորբոքվում է ցավի ղղացումը, հայրենի գյուղի՝ Աջմանուկի կորստյան մորմոքը: «... Բաբո, բաբո, քո հոր ճակատագիր, մարդ ծննդավայրը չկորցնի, կորցրեց, հաշվի թե անարմատ ծառ է. փոթորիկ՝ Լը ուղեց, էնտեղ կբջի»:

Հայրենական պատերազմի տարիներին մի պահ Սանթրոյին թվացել է, թե մոտենում է ցանկալի օրը, թե ուր որ է կգրավեն Երկիրը, կլինեն հայրենիքում: «... Աջմանուկ կերթաս, բա՛բո,—խանդավառ գրում է հորը,—քո գոտին պինդ կապի, բա՛բո, քո աչք լուս: Էրգիր է կերթաս, բա՛բո, քո աչքեր լուսովցու, բա՛բո...»:

Սանթրոն, սակայն, հուսախաբւմ է. «Կուլից հետո իմ սուրն ինձանից ծանր կկշռեն... Հըրի՛ի, սուր, սուր... Զորացրվեցի, կանդ տվի կաղարմի դառն, նայեցի իմ սուրերին, ասի՝ սուր, տանջված սուր, աշխուրթի փոշին ձեր վրա կա, Աջմանուկի փոշին չկա: Աջմանուկի փոշին եղներ ձեր վրա, տանեի թափի տայ մեր շեմին, կանչեի իմ հոր. բաբո,

Աջմանուկի հողն հմ բերե, արի լիղե... Բարո, բարո, քո հոր ճակատագիր...»:

Լսելով Սանթրոյին, տեղ-տեղ էլ մտքով հակադրվելով նրան, Արման, սակայն, վերհիշում է հոր օրագիրը, որ թողել է որդուն: Հայրը դառնում է այն մոգական ուժը, որը որդուն կապում է անցյալի ու ներկայի հետ և առաջնորդում դեպի ապագան: «... Երբ լսում հմ աջմանուկցուն, թվում է, թե ես այն չեմ անում, ինչ պետք է: Խնչ հմ անում. Երոյի հետ միասին քարերի տակից իմ բաժին հացն հմ խլում... Դա չէ՞ իմ արածը»:— Արման դիմում է հորը: «Ձէ, Արմա, ... դու սխալ ես, դու մեծ, շատ մեծ դործ ես անում,— հայրը հուշում է մտամոլոր որդուն.— դու անում ես հնարավորը: Խողան ես մշակում, այգի ես հիմնում: Հիմա՞ դեռ աշխատանք... Իսկ աջմանուկցին թող խոսի. նա պետք է որ խոսի, Արմա, շատ ցավ ունեցողները երբեմն շատախոսի համբավ են ձեռք բերում: Արդար խոսքերը, Արմա, ծլում են և սպասում լույսի, արևի, որ կանաչեն... Եվ պետք է կարողանալ աչքերն ու ականջները բաց պահել. տեսնելու համար, թե լույսը ո՞ր կողմից է դալիս. լսելու դանդի դողանքները... Բովտունը Արաքսի ափին է, հարավում է, իսկ լույսը միշտ էլ հյուսիսից է դալիս...»:

Արման տրվում է Սանթրոյի խոստն հուշերին: Նրան թվում է, թե քարաժայռերի միջից լինում է Մոկաց Միրզայի կախարդող երգը, թե Մոկաց Միրզան խթանում է նժույգը, և վառվում են նրա շավմայի արբեշումե ծոպերը ճակատին: Մեռնում է, բայց, ասես, «Մոկաց Միրզեն մնում է թամբին, ձիավոր, միայնակ ու անվերջ ճամփորդ», մնում է մարդկանց հիշողության մեջ, որպես դեղեցիկ, մարդասիրտության կենսունակ ու վեհմշունչ ավանդների խորհրդանիշ:

Այս մտքերի մեջ Արման լսում է Սանթրոյի ձայնը. «— Ոսկի սիրողը հող չի սիրե, Բադրատ: Էն մարդը, որ հողին փողին ու ոսկուն տվեց, փողն ու ոսկին կդառնան էնոր հայրենիք ու էդ մարդ ոսկին քար ու հողի հետ չի փոխե: Սուտ բան է...»: Հայրը վերստին հուշում է որդուն, որ Սանթրոն չի սպասվել, որ «... նրա հոգում կոխվ կա. նա չի հաշտվել կորուստի հետ. հացը նրան դեռ չի կերել... Եվ վերջապես մի սպասիր,— ազդարարում է հայրը,— թե ով կդնահատի քեզ, ով քեզանից հաշիվ կպահանջի: Ամեն մարդ պետք է ինքն իրեն զնահատի, և եթե ամաչելու հարկ կա, առաջին հերթին՝ ինքն իրենից ամաչի»:

Արման բարձր է գնահատում մարդկանց աշխատանքը, աշխատանքը դարձնում մարդու գնահատման չափանիշ, ձգտում վերացնել ֆիրդիկական և մտավոր աշխատանքի միջնորմը, լրանվոր Բադրատին համա-

բելով պրոֆեսորից էլ կարևոր: «...Բազրատ, Բովտան համար դու շատ կարևոր մարդ ես, ավելի կարևոր քան բրիգադիրը, գյուղատնտեսը... Դու այնքան կարևոր ես, որքան արևը, լույսը, ջուրը... Այս գոգահովտոր միլիոն տարի անապատ է եղել, որովհետև նրան պակասել է քո ուժը»:

Աշխատանքն էլ միավորում է հին և նոր մշակույթը, հին և նոր սերնդին: Նոր սերունդը դառնում է լուսավոր ավանդների հավատարիմ ժառանգորդը:

5

Հումանիզմը, որը գալիս է դարերի խորքից, մեր բանավոր ստեղծագործությունից, ազգային էությունից, դասականներից, այսօր խոր արմատներ է ձգել հայ գրականության մեջ, դարձել է նրա ոգին, նրան ուղղունթյուն տվող ուժը:

Գիտաաեխնիկական հեղափոխության արդի շրջափուլում Հր. Մաթևոսյանը, Պ. Զեյթունցյանը, Մ. Գալշոյանը, նրանց հետ արձակագիրների, բանաստեղծների, թատերագիրների մի ամբողջ սերունդ ավելի և ավելի լայն շարժվել են օգտվում հինավուրց ժառանգությունից, ավելի ու ավելի մեծ սիրով ևն ժառանգում դասականների հումանիստական ավանդները:

Գրականությունը,—ասում է Հովհ. Թումանյանը,—«բոլոր հայրենիքները... միացնում է դեղեկություն, ճշմարտության ու արդարության մեջ», դառնում ժողովուրդների «բարձր հոգեկան կապ»:

Խորն են մեր գրականության արմատները, մենք չենք կարող ետ չնայել, շտվորել մեր ժողովրդական ստեղծագործությունից: Դասական ավանդներից: «Այո, դասականներից պետք է սովորել... Ով պատմություն ունի՝ չի կարող ետ չնայել,—հավաստում էր Պարոյր Սևակը: — Ով անցյալ ունի, չի կարող հիշողություն չունենալ»:

«Բայց,— ավելացնում էր բանաստեղծը,— հիշողությունն այլ բան չէ, քան մի հղոր կուտակիչ—ակումուլյատոր, որին պիտի միացված լինի այն լուսարձակը, որն ուղղված է դեպի առաջ և լուսավորում է առջևը»:

Ժամանակն է ստեղծել «հասարակության բազմակողմանի պահանջմունքներին համապատասխան» գրականություն, այնպիսի գրականություն, որը «արտացոլում է հավերժական, համամարդկային շահեր, ժողովրդի ամենաթանկ, հոգեղմայլ գիտակցությունը,—դեռևս անցյալ դարի 50-ական թվականներին գրում էր Լև Տոլստոյը,—գրականություն, որ մատչելի է ամեն ժողովրդի, ամեն ժամանակվա մարդու, և գրականու-

թշուն, առանց որի չէր զարգանա ուժ և կենսունակութիւն ունեցող ոչ մի ժողովուրդ»:

«Սոցիալիզմը,—գրում էր 1907-ին Վահան Տերյանը,—դա անհատի անսահման ազատութիւնն է, անհատի, որը սիրում է ուրիշին, ինքն իրան զոհաբերում է և գրանով իսկ հաստատում է իրեն... Նթե սոցիալիզմը անհատին տար միայն նյութական ապահովութիւն... ևս երբեք չէի դառնա սոցիալիստ»¹⁴:

Եղիշե Չարենցը 1934-ի իր գրառումներից մեկում վերստին ու ամենից առաջ որոնում է մարդկայինը, կյանքի բովանդակ իմաստը տեսնում նրա մեջ: Իսկ եթե այն չկա, այսինքն՝ մարդն աղքատանում է հոգեպես, օտարում «ուրիշին», նշանակում է, իրապես, վրա է հասնում իսկական ողբերգութիւնը, նշանակում է գրականութիւնը և գիտութիւնը այլևս դառնում են անիմաստ:

«Մարդկութիւն» կոչվող կոլեկտիվի մեջ,—գրում էր Չարենցը,—«տրագեդիա», «ողբերգութիւն» հասկացողութիւնը կարող է իմաստ ունենալ այնքան ժամանակ, որքան ժամանակ, որ մարդիկ կդիտեն իրենց կյանքն անձնական, մի անկրկնելի անհատի տեսանկյունից: —Այսինչի, տվյալ մարդու մահը այն պատճառով է ինձ համար ողբերգութիւն, որովհետեւ նա ինձ համար անկրկնելի է: Իսկ եթե այդ ամենի վրա նայես կողմնակի աչքերով,—«Ինձ ինչ, որ քո հարազատը մահացել է...»—այստեղ վերջանում է «տրագեդիան» և սկսվում է մարդկային կյանքի օրացույցը:

«Երեկ՝ ես, այսօր՝ դու, վաղը՝ նա...»:

Բայց մի՞թե մարդկային կյանքը կարող է բավարարվել «օրացույցով»...

Այդ դեպքում,—ընդհանրացնում էր բանաստեղծը,—ավելորդ է ոչ միայն «արվեստը», այլև գիտութիւնը, և այն ամենը, որը կապված է մարդկային կյանքի տրագիքիայի հետ»¹⁵:

Բնության, հասարակական կյանքի, այլև ավանդների հարյուր-հազարավոր երևույթներ՝ բնադատմական մի օրինաչափությամբ, այսօր գալիս, հանգուցվում են գեղադիտական մի բարձր իդեալի՝ հումանիստական իդեալին:

14 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, 1963, էջ 171:

15 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, 1967, էջ 481:

Բնորոշն այժմ աղգային ավանդների դեմ երբեմնի անլուրջ, ան-
խոհեմ հարձակումները չեն, ավանդներից կատարվող երբեմնի շեղում-
ները: Բնորոշը աղգային զրականության, արվեստի ներքին վե-
րակառուցումն է, լավագույն ավանդների զարգացումն ու վերակերտու-
մը, ժողովրդական ստեղծագործության, դասական ժառանգության նո-
րանոր շերտերի բացահայտումն ու օգտագործումը՝ սլաուկերներում ու
կերպարներում, գույների ու հնչյունների հարուստ, կենսաթրթիռ երանգ-
ներում, աչլև՝ հայացքներում, հոգեբանության մեջ, բնորոշը դասական
մեծ ժառանգության՝ աղգային, թե համաշխարհային, ստեղծագործա-
կան յուրացումն է ու զարգացումը:

Վարվառա Գրիգորյան

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՋԸՆԹԱՑԻ ՆԱԽԱՊԱՅՄԱՆԸ

1

Հայ արձակը, ինչպես արձանագրում է գրական քննադատությունը, ապրում է զարգացման, ավելի ստույգ՝ զեղարվեստական առաջադիմության ցայտունորեն արտահայտված փուլերից մեկը:

Խոչ էական նշաններով է հիմնավորվում հայ արձակի զարգացման նոր աստիճանը:

Ախալված կլինենք, եթե երևույթը բացատրենք սոսկ արձակի ընդհրկած թեմաների բազմաառասպելությամբ կամ արձակի ժանրային հնթատեսակների առատությանը, կամ էլ զեղարվեստական արտահայտման ձևերի բազմազանությամբ:

Բոլոր այս երևույթներն, անտարակույս, կարևոր ցուցանիշներ են արձակի արդի նկարագիրը ամբողջացնելու առումով, սակայն, առավել վճռական նշանը ժամանակակից իրականության երևույթները գեղարվեստական-փիլիսոփայական լայն շնչով իմաստավորելու, մարդուներքին հոգեկան աշխարհի բարդ կոորդինատները ղննելու այն միտումն է, որն ուղեկցում է ընթացիկ զեղարվեստական շարժմանը:

Վերահիշյալ նշանները՝ թեմա, ժանր, արտահայտման ձև, վերջին հաշվով ստորադաս են զեղարվեստականության շափանիշին, այսինքն՝ իրականության վրա նետված գրողական հայացքին, որի խորությամբ էլ պայմանավորված է զեղարվեստական առաջադիմությունը:

Թեմաների բնորոշվումը, որոնց մատակարարողը, ինչպես հայտնի է, բուն կյանքն է, պայմանավորված է գրողների անհատական նախասիրություններով, նրանց հևաաքքրությունների տեսակով, վերջապես՝ նրանց դիտողականության շափով: Սա նշանակում է, որ թեմաները գրական ստեղծագործության մեջ տունն ածանցային արժեք: Նույնը կարելի է ասել նաև զեղարվեստական ձևերի մասին, որոնք թեև կրում են ժամանակակից իրականությանը քնորոշ ռիթմերի աղբեցությունը, սակայն դարձյալ ունեն ածանցային կշիռ:

Գրական քննադատությունը ցույց է տվել հայ արձակի կառուցվածքային—ձևական փոփոխությունների, նրա ներքին շարժման նոր օրինաչափությունների ինչ-ինչ կողմեր, բայց մեր կարծիքով պակաս ուշադրություն է դարձրել գեղարվեստական առաջադիմության ամենակարևոր մոմենտին՝ կենսական ճշմարտության հայտարարման ուղղությամբ արձակի որոնումների վրա:

Հայ արձակագիրների բոլոր սերունդների ներկայացուցիչները առավել կամ պակաս հաջողությամբ դիմում են սովետական հասարակության պատմության կարևոր դրվագներին, սկսած այդ պատմության առաջին բայերից մինչև մեր օրերը՝ լուծելու ժամանակակից անհատի և հասարակության, անհատի և աշխարհի, անհատի և բնության բարդ կապերի խնդիրները:

Թիմաների, պրոբլեմների, սվանդակային կառուցվածքային կերպերի կամ ժամանակակից գեղարվեստական ձևերի բաղադրանությամբ հանդերձ, ժամանակակից հայ արձակի զարգացմանը բնորոշ է կյանքի ուսուցիչական արտացոլման, «կյանքի ճշմարտությանը» առավելագույնս մերձենալու միտումը:

Գրականությունը ինչպես միշտ, զարգացման արդի փուլում եւ հանդիսանում է կյանքի արձագանքը, իրականությունը բառացիորեն ներխուժում է գրականության, ներխուժում է հոգեբանական և սոցիալական բարդ իրադրություններով, այդ իրադրությունները մարմնացնող կերպարներով: Կյանքից գրականության էջերն են մտնում մեր ժամանակակիցները, որոնց կերպարը զծագրելու համար արձակագիրների առավել խորաթափանց ներկայացուցիչները խուսափում են նախորդ շրջանին բնորոշ հայտարարական—նկարագրական հրահանգներից:

Կարելի է ասել, որ անհամեմատ բարդացել է ժամանակակից կյանքի հերոսը, որի հոգեկան աշխարհը բացահայտելու համար անհրաժեշտ են ավելի նուրբ և ավելի ճկուն գեղարվեստական միջոցներ, անհրաժեշտ են վերլուծական—գեղարվեստական մեկնակետեր, որովհետև միայն սուր միտքը կարող է թափանցել կեցության անտեսանելի և անհասանելի խորությունների մեջ:

Ժամանակակից հերոսի բարդ հոգեբանական կառուցվածքին համապատասխան փոխվել է նաև գրողի վարպետության չափանիշը: Վարպետությունը արդի պայմաններում չափվում է ժամանակակից իրականության առցիալական և բարոյական ազդակները կոնկրետ հերոսների միջոցով արտահայտելու գեղարվեստական հնարագիտության ձևով:

Ժամանակակից մարդուն շրջապատում են բաղմամբիվ սոցիալական, կենցաղային, բարոյախոսական պրոբլեմներ, կապված, մասնավորապես, գիտատեխնիկական առաջադիմության երևույթի հետ, որն իր անմիջական կնիքն է դնում մարդու հուլական աշխարհի վրա:

XX դարի այդ երևույթը իր բարդ ոլորտի մեջ է առել մարդուն, որը քայլելով հասարակական-սոցիալական առաջադիմության հետ, միաժամանակ աշխատում է կյանքի արագընթաց պոտոյունների մեջ պահպանել իր անհատականության ամբողջականությունը, իր մարդկային—հուլական նկարագիրը:

Հայ արձակի մեջ այժմ գործող ստեղծագործական տարբեր անհատականություններին միացնող ընդհանուր գիծը կյանքում իր դիմագիծը, վարքագծի իր չափը, իր ամբողջականությունը որոնող մարդու կերպարն է: Այս առանցքի շուրջն են միավորվում Հրանտ Մաթևոսյանի, Զորայր Խալափյանի, Վարդգես Պետրոսյանի, Աղասի Այվազյանի, Պերճ Զեյթունցյանի, Մանուկ Մնացականյանի, Ռուբեն Հովսեփյանի պատմը—վածքները, վիպակներն ու վիպերը:

Ժամանակակից կյանքի ուրբանիզացման ֆոնի վրա ումանց կարող են անախրոնիզմ թյալ Հրանտ Մաթևոսյանի երկերը: Իրականում Հր. Մաթևոսյանը իր գեղագիտական իդեալը ոչ միայն չի տեղադրում նահապետական կյանքի կաղապարներում, այլև այդ իդեալը որոնում է կյանքի իրական խառնարանում, կյանքի այն ոլորտում, ուր անհատի իրենց պատկերացումն են հաստատում սովետական գրականության այնպիսի նշանավոր գեմքեր, ինչպիսիք են Վ. Ռասպուտինը և Վ. Բելովը, Զ. Ալբմասովը և Ի. Դրուցեն:

Հրանտ Մաթևոսյանը մեկ անգամ չէ, որ ընթերցողին կանգնեցրել է կենդանիներին «մարդկայնացնելու» գլուխգործոցների առջև: Այդպիսին են ոչ միայն նրա «Ալխոն», «Գոմեշը», այլև «Կանաչ դաշտը» պատմվածքը: Սա հիշեցնում է քարի վրա քանդակած Ժանյակ, որի հեղինակն արտահայտում է գեղեցկության իր իդեալը, մարդկայնության իր կարոտը:

Հր. Մաթևոսյանի «Կանաչ դաշտը» մեծ սիրո և մեծ ատելության, հուսահատության և հուլսի, անանցի և անցողիկի մի իսկական հիմն է: Մաթևոսյանը այն գրողներից է, որը միշտ և ամեն ինչում հավատարիմ է մնում կյանքի ճշմարտությանը: Այդ հավատարմությունը երևում է նաև այս պատումը հղրափակող խորիմաստ երկխոսության մեջ, ուր, մեր կարծիքով, արտահայտված է գրողի վերաբերմունքն իր «արհեստի» հանդեպ:

Ահա ավարտվել է մայրական մեծ զոհաբերության, կյանքի ու մահվան դոսեմարտի մասին դրամատիզմով լեցուն պատումը և փոքրիկ հովիվը, ցնցված պառավ ձիու մահով, հարցնում է.

«— Վերջացավ:

— Վերջացավ:

— Ոչ:

— Ինչո՞ւ ոչ:

— Զի մայրիկը թող չմեռնի:

— Ես չեմ կարող ասել, թե մայր ձին չմեռավ, որովհետև մայր ձին մեռավ:

Հեղինակի «ես չեմ կարող ասել...» խոսքը, որը միաժամանակ և՛ խոստովանություն է, և՛ հաստատում, ռեալիստ գրողի բարոյախոսության չափանիշն է:

«Կանաչ դաշտը» պատմվածքը իր գեղանկարչական հարստությամբ երևի լավագույնն է Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների շարքում: Պատմվածքի գործողությանն ուղեկցող դինամիկ գունակերպարանափոխությունը, կարծեք թե ստեղծում է գունավոր կինոֆապիվեն, ուր ամեն մի կադր անանձին շարժվող կտավ է. «Մայրամուտի տակ ամբողջ հովիտը լուսավոր կանաչ էր, և սև էր, շատ մուգ սև էր պառավ կարմիր ձիու շուրջը: Պառավ ձիու կարմիր մարմինն ընկած էր այդ սև շրջանակի մեջ: Այդ սև շրջանակը ձիու և դաշլի կովի տեղն էր, այդ սևը ձիու արորածն էր»:

Կամ. «Արևի մեջ կանաչ դաշտը փայլում էր: Թացություն ու առատ լույսի մեջ փայլում էր նաև այդ հովաի միակ կաղնին, և մասրենու թուփն էր փայլում, և ձիու թաց մեջքը, և քուռակի մեջքը, և առուն, որ սկսվում էր մոխրագույն ժայռից և գալիս ու դնում էր կանաչ հովտով»:

Մի ակնթարթ խախտվում է նախաստեղծ և հավերժական բնության հավասարակշռությունը, երբ բնության մեջ է ներխուժում «կյանքի բեկորը». կանաչ դաշտը դառնում է սևավոր: Հրանտ Մաթևոսյանը խոշոր պլանով ներկայացնելով պառավ ձիու և մայր դաշլի մենամարտը, շուտով մի կողմ է քաշվում և մեր առջև իրենց ամբողջ փայլով... ...դարձյալ երևում են կանաչ դաշտը, ժայռը, կաղնին, մասրի թուփը:

Կարծեք թե ոչինչ չէր հղել:

Հարց է տրվում. արդյո՞ք պատմվածքի բովանդակությունը դոսեության կենսաբանական կովի պատկերումն է: Ամենևին էլ դա չէ պատմվածքի բովանդակությունը: Զիտ և գալլի «զգացմունքները» Հր. Մաթևոսյանը ներկայացրել է այնպիսի խոր հնթաբնագրով և գեղար-

վեհապետական օրհանգիսի ուժով, որ անհնարին է աշխտեղ շփշեղ և Տոլստոյի, Չեխովի, Կուպրինի համանման պատումները:

Հր. Մաթևոսյանի «Ալխոն» պատմվածքում զարմացնում է կառուցվածքի շատ պարզ, բայց իմաստով հարուստ հեռակալ դարձվածքը՝ «Ալխոն ուղում է մեռնել»: Այս դարձվածքն է հիշեցնում «Կանաչ դաշտի» հեռակալ պարբերությունը. «Գայլն ուղում էր քնել, քնել: Կովելու ուժ չկար, գայլն ուղում էր մեռնել, հանգստանալ»:

Հիշողության մեջ, ղուգորդության օրենքով, վերականգնանում են Տոլստոյի շալտիկ խոլատոմերը, Կուպրինի գեղեցկատես Իզումբուդը, Չեխովի դժբախտ Կաշտանկան, Ջեկ Լոնգոնի հալածա Սպիտակ ժանիքը, Գ. Տրոնպոլսկու Սեականջ Բիմը, որոնք ինչպես Ալխոն և Գոմեշը, Պառավ Կարմիր Ձին ու Մայր Գայլը, իրենց մեջ կրում են մարդկային զգացմունքների ամբողջ կոմպլեքսը: Ինչ-որ ողբերգական բան կա պառավ ձիու և մայր գայլի մենամարտի մեջ, այն մենամարտի, ուր կողմերը հանդես են գալիս միևնույն մղումներով. պառավ ձին պաշտպանում է իր զամբիկին, մայր գայլը կռվում է իր սոված ձագերի համար:

Հրանտ Մաթևոսյանն իր պատմվածքով խախտում է բարու և չարի իբրև աշխարհի շարժիչ ուժերի, սովորական պատկերացումը և ինչպես իրավացիորեն նկատում է քննադատ Լ. Անյինսկին. «Բարին կարծեք թե խաչված է հակառակորդի նկատմամբ ունեցած կարեկցանքին»: Իրականության փիլիսոփայական իմաստավորումը բնորոշ է նաև Զորայր խալափյանին, որի մի շարք երկերը («Ներիցուկի թերթիկներ», «Ո՞րտեղ էիր, մարդ աստծո» և այլն) վկայում են նրա և՛ կյանքափոխանջողությունը, և՛ գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու ակնհայտ վարպետությունը:

Բնականության և ճշմարտության հասկանիշը, որն ուճաասարակ բնութագրական է Զ. խալափյանի համար, անսպասելիորեն անհետացել է նրա «Ոսկե միջինը» վիպակից: Այդ գրվածքում խալափյանը, ըստ երեւույթին, ցանկացել է ժամանակակից իրականությունը իմաստավորել համամարդկային լայն պլանով: Այդ նպատակով էլ նա վիպակի գործողությունները արհեստականորեն տեղադրել է ծայր հյուսիսում՝ Ալյասկայում, թեև վիպակում նկարագրված դեպքերը կարող էին տեղի ունենալ ամեն մի մարդու հետ, ամեն մի իրադրության մեջ, հողագնդի ցանկացած կետում:

Զ. խալափյանն իր վիպակի ժանրը բնորոշել է «Ասք» անունով, որը ինքնին ենթադրում է ապակոնկրետացման կամ էլ լայն ընդհանրաց-

ման սկզբունք: Վիպակը ասք է «ոսկի միջինի» մասին, ավելի ստույգ, այդ կատեգորիայի հերքումն է:

Վաղուց ի վեր գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ բնավորությունները բացահայտվում են հերոսների կյանքի ամենալարված, հոգեկան շիկացում արտահայտող մոմենտներին, երբ մի ակնթարթում հերոսները ասպարեզ են հանում իրենց, այսպես ասած, alter ego-ն:

Հարց է տրվում. ի՞նչ սկզբունքով են բացահայտվում Ձ. Խալափյանի վիպակի բնավորությունները:

Սյուիտակ լուծման մեջ մի հսկայական բանտ է, որը միավորում է կալանավորներին ու նրանց պահապաններին: Այդ բանտը լիովին մեկուսացած է արտաքին աշխարհից:

Ձյան պատենշները, ինչպես նաև համաճարակը, փակել են դեպի ազատ աշխարհ տանող միակ ճանապարհը և դրա հետ միասին անթեղել են այդ կրկնակի բանտից դուրս գալու վերջին հույսը:

Տարիներ շարունակ ազատությունը եղել է ինչ-որ հեռավոր բան, բայց նրա ուրվականը սավառնել է ձյունոտ գագաթների վրա: Այս իրադրության մեջ աղետության ծարավ և տաժանակիր աշխատանքի դատապարտված կալանավորը թեև ազատության մասին երազել է իբրև իրական ու հնարավոր մի երևույթի, սակայն այժմ ազատությունը կրկնակիորեն արդելված պտուղ է, դրանով իսկ ավելի ցանկալի:

Ինչպես երևաց վիպակի բովանդակության այս համառոտ վերաշարադրանքից, Ձ. Խալափյանը ստեղծել է ծայրահեղորեն պայմանական իրադրություն, այդ իրականությունն անվանել է «կյանք», ուր մոդական գավազանի օգնությամբ շարժվում են անանուն հերոսները: Ըստ էության այդ հերոսները գտնվում են անկյանք տարածության մեջ:

1970 թ. «Գարուն» ամսագրի «Կլոր սեղանի» շուրջը կազմակերպված զրույցում Ձ. Խալափյանը արտահայտել է մի այսպիսի միտք. «Գրողն մտահոգյումը պետք է ենթարկված լինի գաղափարական այն կարևոր խնդրին, որը նա ցանկացել է հուզական և պատկերավոր ձևի մեջ հասցընել ընթերցողին»:

«Ոսկի միջին» վիպակը թերևս Ձ. Խալափյանի գեղագիտական այդ դիրքորոշման ամենաացառուն արտահայտությունն է: Ամենից առաջ հղել է զաղափարը՝ մարդու գոյության, կյանքում մարդու գրաված տեղի, մարդու արժեքի մասին. իսկ այնուհետև ասպարեզ են բերվել այդ գաղափարի մարմնացումները, տվյալ դեպքում՝ բանտի բնակիչները. Գաղութի բնակիչներից վերջին կենդանի մնացածը հարցնում է, թե ով է ինքը՝ կալանավոր, հսկի՞չ: Այս հարցադրմանը հետևում է հեղինակի

խոսքը, որ բանտի բնակիչը դեռ մտածում է իր ուլուրջան մասին: Դրանով էլ հղրափակվում է վիսպակի գաղափարական-իմաստային ուղղութիւնը:

Զ. Խալափյանը հերքելով հերքում է «սակի միջինի» փիլիսոփայութիւնը և նպատակաբանական հետևողականութեամբ բարդացնում է վիսպակի կոլիզիան, որպեսզի ամօքի հստակ հնչի այնպիսի բեկնային հասկացութիւնների ծայրահեղ անհրաժեշտութիւնը, ինչպես ազատութիւնը և անազատութիւնը, ընկերութիւնը և դավաճանութիւնը: Բախտի բերումով յուրաքանչյուր մարդ կարող է լինել կամ կալանավոր, կամ հակիչ, հնարավոր է նաև, որ այդ երկուսը միաժամանակ: Նա կարող է տաժանակիր ծանր աշխատանքով ոսկի պեղել ազատ աշխարհի համար, նա կարող է ընկերոջ հետ նախապատրաստվել փախուստի, իսկ հետո գտնալով հակիչ, սպանել ընկերոջը և հասնել այնպիսի անհեթեթ, խճճված կացութեան, երբ դժվար է ճանաչել իր իսկ հոգու երկվեթիւնը:

Մարդը պարտավոր է հստակ իմանալ, թե ով է ինքը, ինչպիսին է իր դավանանքը:

Սա Զորայր Խալափյանի շատ դործերում արտահայտված հիմնական բարոյախոսութիւնն է, որը «Ռսկի միջինը» վիսպակում, դժբախտաբար, չի ստացել հոգեբանական խոր մեկնաբանութիւն:

Նման մի պրոբլեմ էլ արծարծում է Աղասի Այվազյանը իր «Թիֆլիս» և «Թիֆլիսի ցուցանակները» պատմվածքներում: Մարդը ինչպես որ նա կա, միայն և միայն իր գեմքով, ոչ թե գիմակով, իր ներքին ճշմարտութեան ամբողջ էութեամբ,—այսպիսին է, ահա, Ա. Այվազյանի գեղարվեստական դավանանքը կյանքի հանդեպ:

«Թիֆլիսի ցուցանակները» պատմվածքի հերոսին՝ նկարիչ Գրիգորին, հեղինակը հանձնարարում է իբրև մեկին, որը իր ներքին ճշմարտութիւնը բաժանում է ամբողջ քաղաքին, բայց նրա ցուցանակները ըստ էութեան կեղծիքը և հրկսպաշտութիւնը քողարկող դիմակներ են:

Աղասի Այվազյանը միամիտ իդեալիստ կլիներ, եթե կարծեր, որ մի ամբողջ հասարակութիւն կարող է բաղկացած լինել Գրիգորի նման մարդկանցից, բայց և այնպես նրա բարոյական իդեալը հոգեկան այդպիսի կառուցվածք ունեցող մարդիկ են: Մարդիկ որոնում են Գրիգորի նկարները, որովհետև անկեղծութեան կարիք են զգում: Նույն մղումներով էլ բախտից հալածված գեներալ Բարսեղովի խորթ թոռները ձգվում են դեպի Մաշոյի տունը («Թիֆլիս»), որովհետև կարեկցութեան և բարութեան կարիք են զգում:

Ա. Այվաղյանը կյանքի լուրջ խնդրի մասին պատմում է թեթեւ, բայց խորիմաստ հումորով, հանդես է գալիս իբրեւ մարդու անկեղծության ջատագով:

Մեծ հարցերը դրադեցնում են նաեւ Ռուբեն Հովսեփյանին: Հետաքրքրական են և ինքնատիպ իրականության իմաստավորման նրա փորձերը, թեւ հրեման դժվարությամբ եւ հետեւում նրա մտորումների ընդհատակյա հոսքին: Այս առումով Ռ. Հովսեփյանի ստեղծագործության մեջ առանձնանում է «Նոյը» սքանչելի պատմվածքը, ուր բնական են հնչում և՛ բիրլիական զուգահեռները, և՛ բնական ձևի մեջ են երևում պատմվածքի հերոսները:

2

Հայ արձակի գեղագիտական տրոնումները չափազանց բազմազան են: Դրա ապացույցն են ոչ միայն հոգեբանական ուղղության վեպերն ու վիպակները, պատմվածքներն ու էտյուդները, այլև վավերագրական ուղղության ստեղծագործությունները:

Վերջին տասնամյակում, ինչպես համաշխարհային գրականության բոլոր դոտիներում, այնպես էլ հայ գրականության մեջ զարգացան վավերագրական ժանրերը՝ գեղարվեստական ակնարկը, հիշատակարանը, մեմուարը, էսսեն և այլն:

Վավերագրական գրականության մեջ որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Սերո Խանզադյանի ռազմաճակատային օրագրությունները և Մուշեղ Գալշոյանի պրոբլեմային ակնարկները:

Արդեն երեք տասնամյակ է, ինչ սովետական գրականությունը մշակում է Հայրենական մեծ պատերազմի թեման: Որքան հեռանում ենք պատերազմի ահեղ իրադարձություններից, այնքան ավելի մեծ պահանջ է զգացվում պատերազմական թեմայի խոր հերկման: Տարիների ընթացքի հետ կարծեք թե պակասում են պատերազմի արտացոլման անմիջական, հուլական շեշտերը. գրողները ուշադիր զննելով դրամատիկ անցքերով հագեցած տարիները, ավելի սթափ և զգաստ հայացքով են նայում ժամանակի պատմական իրադրությունը: Դրա արտահայտությունն են Կ. Սիմոնովի հայտնի եռագրությունը և նրա ռազմաճակատային օրագրերը, Յու. Բոնդարևի, Վ. Բիկովի, Վ. Բոգոմոլովի և շատ ուրիշների վեպերը:

Գրողներին պատերազմը տալիս է թեմաների և ժանրերի ընտրության անսահմանափակ հնարավորություններ՝ սկսած ավանդական գրե-

լաուճից մինչև գրական կանոններով չկաշկանդված գեղարվեստական կառուցվածքները:

Ընթերցողների լայն շարքերում մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել նշանավոր Վորահյումանատարների մեմուարները, Հայրենական պատերազմի մասնակիցների հուշերը և օրագրերը, որոնք ոչ միայն վերստեղծում են ռազմական ահեղ օրերի անսովոր կոլորիտը, այլև վերարտադրում են այդ օրերի հուզական շունչը:

Հավանաբար, այս իսկ նպատակով վերստին իր ռազմաճակատային գրառումներին է դիմել Սերո Խանդադյանը, որը տարիներ առաջ նույն գրառումների հիմքի վրա ստեղծեց «Մեր զնդի մարդիկ» վեպը:

Այս անգամ Սերո Խանդադյանի գրառումները ստացան պատերազմի մասնակցի օրագրության կերպարանք, այն ղինվորի, որը կրեք տարի և 291 օրվա ընթացքում լեռնային փոքրիկ գյուղից հասավ մինչև Բեռլին:

Իր օրագրության նախաբանում Ս. Խանդադյանը գրում է, որ իր համար պատերազմի բոլոր օրերն էլ հիշարժան են, որովհետև դրանք բոլորն էլ անսովոր, իր հոգեկան կենսագրության համար վերին աստիճանի թանկ օրեր են:

Չհեռանալով իր օրագրության ինքնակենսագրական բնույթից և վավերագրական հիմքից, Ս. Խանդադյանը իր պատումի բոլոր օրերը ենթարկում է մի ընդհանուր կառուցվածքային մտահղացման:

Անտարակույս, պատանի Ս. Խանդադյանի օրագրերը ենթարկվել է խմբագրության արդեն զրոգ դարձած Խանդադյանի կողմից, բայց այդ խմբագրությունը սրեւէ չափով չի խաթարել պատումի անմիջական և անկեղծ շունչը:

Պատերազմը ոչ միայն ժողովրդի մեծ ողբերգությունն է, այլև միաժամանակ մեծ փորձություն է յուրաքանչյուր մարդու համար:

Մարդու իսկական բնավորությունը բացահայտվում է անսովոր պայմաններում,—սա այն գլխավոր խնդիրն է, որը ղբաղեցրել է Ս. Խանդադյանին ժամանակից շուտ հասունացած պատանիների խոստովանությունը պատմելիս:

Օրագրերի հեղինակը ռազմաճակատ է մեկնել 17 տարեկան հասակում և դեռ 22 տարեկան էլ չի եղել, երբ ավարտվել է պատերազմը: Օրեցօր, ժամ առ ժամ պատանին հասունացել և կերպարանափոխվել է դեպքերի հորձանուտում: Նրա կենսագրության մեջ իրական նշանաձողեր են առաջին անգամ տեսած արյունը, առաջին պարտությունը, ընկերների և սիրած աղջկա մահը:

Բնավորութեան զարգացման առումով անշափ հետաքրքրական է նախկին գողի, բաղմիցս դատաւարտված Սախնովի կերպարը, որը մահվան մղձաւանջում, դեմ դիմաց հանդիպելով մահվան հետ, անսպասելիորեն կարոտում է ծննդավայրը և ընտանիքը: Թեև նա չունի ոչ մեկը, ոչ էլ մշուսը, սակայն կովում է նույնպիսի քաջությամբ, ինչպես այն զինվորները, որոնք սլաշտախնում են հայրենի երկիրն ու սեփական օջախը:

Ռազմական թեմայով ատեղծագործությունների համար (ինչպես և բոլոր թեմաների) որոշիչ գործոն է հանդիսանում ճշմարտութեան աստիճանը, երևույթների թափանցման խոր և բնական պատմականությունը:

Պատերազմի մասին գրված առաջին երկերի վերամբարձ, պաթետիկ շեշտերը իրենց տեղը աստիճանաբար սկսեցին զիջել ռազմական առօրյայի դաժան ճշմարտութեանը: Հայ գրականության մեջ այս միտումը տեղ գտավ Հր. Քոչարի պատմվածքներում, Ս. Խանդադյանի հիշյալ վեպում, բայց ռազմական արձակի նոր ուղղության սկիզբը փաստորեն կապվում է Բ. Հովսեփյանի «Սերմնացանները չվերադարձան» և Մ. Սարգըսյանի «Կյանքը կրակի տակ» օրագրային վիպակների հետ:

Նույն ուղղության մի գրվադն է նաև Սերո Խանդադյանի ռազմաճակատային օրագիրը, ուր պատերազմը ներկայացվում է իր բոլոր բաղադրամասերով՝ մահ, վախ, հուսահատություն, սիփական ճշմարտության դիտակցություն, հաղթանակի հավատ:

Դրականության մեջ, նրա զարգացման արդի փուլում, փոխվել են նաև հերոսության շափանիշները: Հերոսականը տեսնել առօրեականի մեջ, — սա ռազմական թեմատիկայի ընթերցման նոր միտումն է:

Ишла великая борьба
Уже как день рабочий.

Ալ. Տվարդովսկու այս տողերի մեջ արտահայտված է պատերազմի մեծ ճշմարտությունը՝ առօրյայի հերոսականությունը: Պատերազմի մասնակիցները իրենց գործը ըմբռնում են իրրե ամենօրյա աշխատանք: Այդպիսին է նաև Ս. Խանդադյանի մոտեցումը: Դրա ապացույցն է Զվանկի բարձունքի գրավման պատմությունը, ուր հակիրճ տողերում վերակենդանանում է սովետական մարտիկների վեհությունը:

Սերո Խանդադյանի «Ռազմաճակատային օրագրերը» պատկանում են վավերագրական ժանրի այն ենթատեսակին, ուր չկան միասնական սյուժետային գծեր, հեղինակը դիմում է կառուցվածքային բաղմաթիվ

միջոցների, ինչպես փոքրիկ պատմվածքը, հերոսի դիմանկարը, քնարական մտորումը, սովորական գրառումը:

«Ռազմաճակատային օրագրերը» գրելիս Ս. Խանդավազյանը դիմել է հնագույն հայոց հիշատակարանների արտահայտչական ձևերի ոճավորմանը, դրանով իսկ հարստացնելով հայ արձակի ոճաբանական դանձարանը:

Մուշեղ Գալշոյանի «Ծաղկած քարեր» հավաքածուն ևս մի նոր ապացույց է այն բանի, որ իրականում գեղարվեստական ակնարկը ինքնուրույն տեղ է գրավում գրական ընթացքի մեջ՝ հատկապես մեր օրերի, երբ այդքան ակնհայտ է գրականության ձգտումը դեպի վավերագրական ատաղձը, դեպի ծալրաստիճան հավաստիությունը:

Ժամանակակից վավերագրական-ակնարկային գրականությունը գրողներին լայն հնարավորություններ է տալիս իրացնելու ամեն մի գեղարվեստական երկի հիմնական խնդիրը՝ իրական աշխարհի ճշմարիտ արտացոլումը, այսինքն՝ այն խնդիրը, որը հանդիսանում է գեղարվեստական առաջագիմության էական պայմաններից մեկը:

Ակնարկի, իբրև ինֆնուրայն գրական ժանրի, բնորոշումը տվել է գեռես Վ. Գ. Բելինսկին: Դրանից հետո Բելինսկու գրույթը բավմիցս դարձել է քննարկման առարկա: Տասնամյակներ տեած և դեռ չավարտված ասուլիսների ընթացքում ծնվել է մի շատ էական, անհերքելի ճշմարտություն. այն, որ ակնարկը ոչ թե ապագա գեղարվեստական երկի էսքիզն է, ոչ թե «մթերում է», ինչպես կարծում էին լիֆական տեսաբանները, այլ միանգամայն կոնկրետ և անկախ ժանր, որը նույնպես կարող է ունենալ իր «գեղարվեստական գազաթները», կարող է հանդես գալ իր արժեքայնության որոշակի չափանիշներով:

Մ. Գալշոյանի հավաքածուն վկայում է, թե որքան բազմաոտեսակ է ակնարկի ժանրը, թե ինչպես իր մեջ ներծծելով գրական այլ ժանրերի տարրերը, ակնարկը կարող է ենթարկվել այլատեսակ կերպարանափոխությունների, պահպանելով, իհարկե, իր վավերագրական նախաձիմը:

«Ծաղկած քարեր» գիրքը ընթերցողին ներկայացնում է ակնարկային գրականության զրեթի բոլոր ենթատեսակները՝ դիմանկար, հետազոտություն, մտորում, ճանապարհորդական և ծրագրային նյութեր, որոնք հաճախ դոյակցում են մի զրվածքի շրջանակներում («Լուսավորչի կանթեղը», «Ազուավաքար»), երբեմն էլ արտահայտվում են «զտարյուն» տեսքով, ինչպես, «Օջախի տերը», «Օրիորդ Մարի», «Աշնան երեկո» դիմանկարային ակնարկները:

Ժանրային երանգավորումների ազատ տիրապետումը վկայում է հեղինակի պրոֆեսիոնալ ձիրքերի մասին, ինչպես և նպաստում է նրա գրվածքների քաղաքացիական միջուկի բացահայտմանը:

Հայտնի է, որ ակնարկագիրը պարտավոր է լինել իր նկարագրած դեպքերի ականատեսն ու մասնակիցը, ուստի և նա, ինչպես գրել է Մ. Գորկին ակնարկագիր Ի. Ժիգային, «իրավունք չունի սխալվելու նույնիսկ իր հերոսի աչքերի գույնը նկարագրելիս»: Մա չի նշանակում, իհարկե, որ ակնարկագիրը հանդես է գալիս սոսկ փաստերն արձանագորդելի դերով: Մ. Գալշոյանը, օրինակ, իր գեղարվեստական ակնարկներում նկարագրություները շատ հմուտ լրացնում է գեղարվեստական հնարանքով և հավասարիմ մնալով իր հերոսների «աչքերի գույնին», վերստեղծում է մեր ժամանակակիցների կերպարները գեղարվեստի սահմաններում:

Անշուշտ, Մ. Գալշոյանը օգտվում է ակնարկի ժանրային յուրահատկությանը բնորոշ հնարաններից: Իր ժամանակին՝ Վ. Օվչենկինը «Շրջանային առօրյա» ակնարկների գրքով սովետական գեղարվեստական ակնարկագրության մեջ ստեղծեց այն ուղղությունը, որին և պատկանում են Մ. Գալշոյանի ակնարկները: Խոսելով «Ծաղկած քարերի» մեջ փաստի և հնարանքի համամասնության մասին, չնք կարող չնկատել, որ հաճախ հեղինակը հնարանքը մատուցում է իբրև իրական փաստ: Դա հատկապես արտահայտվում է նրա դիալոգներում, ուր անմիջապես իրենց զգացնել են տալիս կեղծ շեշտերը (օրինակ, «Լուսավորչի կանթեղը» ակնարկի մեջ գործարանի գիրեկտորի առանձնասնյակում քարտուղարուհու հետ ունեցած խոսակցությունը): Մի շարք տեսարաններ պարզապես «սարքված են», ինչպես հիվանդ ոչխարին մորթելու համար աուր դանակի որոնումները: Նման հատվածները, իհարկե, որակ չեն կազմում:

Դիմելով գրականության համար ավանդական այնպիսի թեմաներին, ինչպիսիք են հողի, ջրի, գյուղ-քաղաքի թեմաները, Գալշոյանը յուրովի է մեկնաբանում դրանք, մոծելով կենդանի շունչ: Մեղմ թախիծով է պարուրված «երկար և միաժամանակ կարճ» այն պատմությունը», ուր Գալշոյանը նշմարելով քաղաքի և գյուղի փոխհարաբերության պատմականորեն ձևավորվող նոր գծերը, միաժամանակ արտահայտում է իր կարեկցանքը հայ գյուղի վերջին մոհիկանների հանդեպ: Տղաների քաղաք տեղափոխվելը Ավագ պապի համար իսկական ողբերգություն է, դա նշանակում է, որ մարում է նրա օջախի ծուխը: Ավագի որդիներին հակադրված է ռադաճակատից չվերադարձած գյուղացու որդին՝ Կոր-

յունը, որը դյուզում կառուցում է իր այն տունը, ուր նորից ծխելու է հայրական օջախը («Օջախի տեղը»):

Գալշոյանը միանգամայն հետև է գյուղը քաղաքին հակադրելուց, հայրենի ավերը վերադառնալու կանչերից: Այդ պրոբլեմը նրան մտահոգում է ավելի լայն պլանով. դյուզից քաղաք տեղաշարժը ենթադրում է նաև հակառակ պրոցեսը՝ կրթության ստացած մասնագետների վերադարձը դեպի գյուղ: Այս մասին նա գրում է «Աղուավաքար» ակնարկում:

Մ. Գալշոյանը հավատարիմ մնալով հայ գրականության ավանդներին, մասնավորապես ակնարկագիր Բակունցի գրական ուղղությանը, հերոսներ է ընտրում ամենասովորական մարդկանց միջավայրից: Դրանք են հողագործները, դաշտավարները, հովիվները, խաղողագործները, թունելագործ բանվորները, հիդրոկայանի շինարարները, որոնք հայտաբերում են ժողովրդին բնորոշ հոգեկան գեղեցկություններ:

Այս իմաստով հատուկ ուշադրության են արժանի «Հուսավորչի կանթեղը» և «Աղուավաքար» ակնարկները: Վերջինս մի ամբողջ ռաումանսիրություն է, ուր հեղինակը պատմական Սյունիքի տարեգրության ֆոնի վրա ներկայացնում է ժամանակակից Զանգեզուրի ընդարձակ համապատկերը:

«Աղուավաքարը» որոշ զուգորդություններ է հարուցում Ակսել Բակունցի քսանական թվականների գլուղական կենցաղանկարների հետ: Տարիներ առաջ այս վայրերում թափառել է երիտասարդ գլուղատնտես և սկսնակ գրող Ակսել Բակունցը: Այժմ տարիներ անց Մ. Գալշոյանը ներկայացնում է նույն վայրերի նոր համապատկերը, ցուցադրելով խուլ ու անմարդաբնակ վայրերում տեղի ունեցած կերպարանափոխությունը:

Բակունցը իր ակնարկներից մեկում գրում էր, որ այս վայրերում ժամանակի միավորը դարձ էր Դրանով նա ակնարկում էր հայկական գյուղաշխարհի անշարժությունը: Այժմ նույն վայրերը ապրում են ժամանակակից կյանքի արագություններով: Արդի Զանգեզուրը Տաթևի հիդրոէլեկտրակայանի հզոր տուրբիններն են, կարծր ժայռերի միջով անցկացրած թունելներն են, կիրճերից դեպի լեռները բարձրացող ջրատարներն են, ուրիշ շատ երևույթներ, որոնց նկարագրությամբ Մ. Գալշոյանը մեծաբույն է աշխատանքի մարդկանց ու նրանց սխրագործությունները:

Յուրաքանչյուր գրող իր հոգու խորքում գորգորում է մի նվիրական գաղափար և զրանով զարդարում իր ատեղծագործությունը: Դժվար չէ նկատել, որ Գալշոյանի համար ազգային է հայոց պանդխտության թեման, որին նա անդրադարձել է նաև իր «Ձորի Միրոն», «Կուռնկը» գործերում: Առանց ավելորդ պաթետիկայի ու սենսիմենտալ շեշտերի նա

պատմում է մեր հայրերի և սպայերի անցած վշտի ու տառապանքի փշածածկ ճանապարհների մասին: Այդ թեմայով է գրված նաև «Օրիորդ Մարի» ակնարկը, ուր հիանալի են վերարտադրված միայնակ հայ կնոջ կյանքի ողիսականի էջերը, նրա թափառական հիշողությունները:

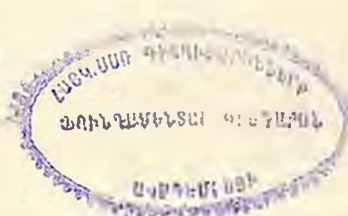
Մ. Գալշոյանի գեղարվեստական ակնարկներում համադրվում են էսթիկական և քնարական արտահայտչական տարերքները, որը յուրօրինակ գեղեցկություն է տալիս դրանց: Մ. Գալշոյանի ստեղծագործական նկարագրի համար խիստ բնորոշ առանձնահատկություն է իր նյութին անմիացորդ նվիրումը, որը և հավաստիություն է հաղորդում նրա գեղարվեստական պատումներին:

* * *

Ժամանակակից հայ արձակի առաջադիմության մյուս էական պայմանը ոճական ուղղությունների բազմազանությունն է: Այդ բազմազանության վկայությունը ոչ թե դեկլարացիաներն ու մանիֆեստներն են, այլ բուն գրական պրոցեսը, ուր կողք-կողքի ղոյակցում են ոճական արտահայտման տարբեր ուղղություններ, տարբեր ձառագրերի տեր գրական անհատականություններ:

Մեր քննադատությունը մինչև այժմ անբավարար ուշադրություն է դարձրել գրական պրոցեսի այս կողմի՝ ցայտունորեն արտահայտված գրական անհատականությունների «ներքին գաղտնիքների» վրա, որոնք հիմնավորապես հերքում են գրականության համահարթման մոայլ գուշակությունները:

Արձակի ոճական բազմազանությունը մեկնաբանելիս քննադատությունը շրջանցել է այնպիսի վճռական գործոնի դերը, ինչպես իրականության կենդանի աղբյուրներն են, մինչդեռ առանց կյանքի և դրականության փոխկապակցությունը հաշվի առնելու անհնարին է երևում թե ներքին էության ստույգ ճանաչումը:



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Ժամանակակից վկայը— Հակոբ Մարգարյան	7
Ժամանակակից կյանքի դեղարվեստական պատկերը—Դավիթ Գասպարյան	51
Հեղափոխության պատմությունը վկայում—Հենրիկ Գալստյան	101
Գյուղական արձակի հարցերից—Աղատ Եղիազարյան	132
Ողբերգանքի ծանկան վկայի ուղղությունը—Սիրվա Բողոսյան	145
Պատմվածքի նոր դժերը— Նորայր Աղալյան	165
Անհատականության կոնցեպցիայի անկյունարարը—Սուրեն Աղաբաբյան	191
Ոչու՞մեն ժամանակակից արձակում—Նորայր Աղալյան	206
Ավանդների զարգացման նշանաբանով— Հովհաննես Ղազարյան	253
Դեղարվեստական առաջընթացի նախապայմանը—Վարվառա Դրիզորյան	272

Հրատարակչական խմբագիր
Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ

Նկարիչ

Ա. Վ. ԴԱՍՊԱՐՅԱՆ

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Հ. Մ. ԽԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ

Սրբագրիչ

Խ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ,

ИБ 370

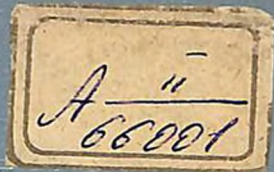
Հանձնված է շարվածքի 9. 03. 1981 թ.: Ստորագրված է տպագրության 8. 10. 1981 թ.: ՎՅ 05512: Զափը 60×84¹/₁₆, թուղթ N 1: Տառատեսակ «գրքի սովորական» բարձր տպագրություն: Պայմ. 16,74 տպագր. 18,0 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ 15,62 մամուլ: Տպաքանակ 3000 Պատվեր N 312: Հրատ. 5508: Գինը 2 ռ. 60 կ.:

ՀՍՍՀ ԴԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 դ:

Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барскамутиян, 24 г.

ՀՍՍՀ ԴԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24:

Типография Издательства АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барскамутиян, 24.



ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220066001