

ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԳՒՐՔ



1986

831, 921. 09



ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԳԻՐԲ

1986

A $\frac{1}{26224}$

ԵՐԵՎԱՆ
«ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ»
1987



Կազմեց և խմբագրեց՝ Դ. Վ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

Խմբագրական կազմ՝
ԱԴԱԼՅԱՆ Ն. Մ., ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ Վ. Ա., ԳՐԻԳՈՐ-
ՅԱՆ Ա. Պ., ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ Կ. Ա., ՄԿՐՏՉՅԱՆ
Լ. Մ., ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ Վ. Մ., ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Վ.
Հ., ԶՐԲԱՇՅԱՆ Է. Մ., ՍԱՐԻՆՅԱՆ Ս. Ն.,
ՖԵԼԵԶՅԱՆ Հ. Հ.

Ք 726 Քննադատական տարեգիրք— 1986: /Կազմ., խմբ. Դ. Վ. Գասպարյան/.— Եր.: Սովետ. գրող, 1987.— 308 էջ:

Քննադատական տարեգրքի երկրորդ համարը բազմապիսի նյութեր է պարունակում ժամանակակից սովետահայ և սփյուռքահայ գրականության և քննադատության տարբեր խնդիրների վերաբերյալ: Նյութերը խմբավորված են ըստ համապատասխան բաժինների:

4603000000(210) —87 «Տ»
Ք 705(01)87

ԳՄԴ 88.84 7 + 88.8 ՀՍ

ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՇԱՐՔԻ ԵՎ ՊՈԵՄԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ
ԱՌՆՁՈՒԹՅՈՒՆԸ Պ. ՍԵՎԱԿԻ ՊՈԵԶԻԱՅՈՒՄ

1

Շարքը բանաստեղծական արվեստի համեմատաբար ուշ գոյացած երևույթներից է: Բայց, անցնելով որոշակի ճանապարհ, այն կրել է բովանդակության և ձևի ամենատարբեր փոփոխություններ: Դասական պոեզիայի այդ հարուստ ժառանգությունը զարգացում է ապրում ժամանակակից բանաստեղծների ստեղծագործություններում՝ ցուցադրելով բազմաթիվ ինքնատիպ մոտեցումներ:

Պարույր Սևակի ժողովածուների քննությունը բացահայտում է այն մեծ ուշադրությունը, որ բանաստեղծը դարձնում է իր գործերի խմբավորմանը: Քնարական շարքերի առատությունն ինքնին դիտարժան իրողություն է: Սակայն Սևակի շարքերը ուշագրավ են հատկապես երկու առումով: Նախ այն, որ շարքը նրա պոեզիայի համակարգում ոչ թե բանաստեղծությունների պատահական կամ նպատակահարմար որևէ դասավորության արդյունք է, այլ կանխամուծված, գեղագիտական հատուկ դեր ունեցող երևույթ: Երկրորդ, Սևակի շարքերը մեկընդմիջտ տրված կառուցվածքներ չեն, այլ ստեղ-

ծագործական ուղու տարբեր շրջաններում զարգացման ու տարբերակման ենթարկվող, համապատասխան բովանդակություն արտահայտող ձևեր:

Պ. Սևակի բանաստեղծական շարքերի գեղագիտական և ժանրային հատուկ նշանակությունը ճիշտ մեկնաբանելու համար հարկ է ծանոթանալ երկույթի պատմական զարգացման գոնե հիմնական դրսևորումներին:

Քնարական շարքի ուսումնասիրությունը գրականագիտության անհամեմատ քիչ ուշադրության արժանացած և նոր ձեւավորվող բնագավառներից է: Հետազոտության հիմնական արդյունքները հանգում են հետևյալին: Տարբեր բանաստեղծությունների համախմբումը թեմայի, ժանրային պատկանելության կամ որևէ այլ հատկանիշի ընդհանրության սկզբունքներով՝ հատուկ է եղել ավելի վաղ շրջանների բանաստեղծական արվեստին, սակայն իբրև գեղարվեստորեն հատուկ կերպով կազմակերպված ամբողջություն, շարքը ձևավորվել է 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի գրականության մեջ: Այդ պատճառով էլ գոյություն ունեն բանաստեղծական շարք հասկացության լայն և նեղ ըմբռնումներ: Առաջին պատկերացման մասին Վ. Սապոգովը գրում է. «Քնարական շարք ասելով ամենից հաճախ հասկացվում է որոշ քանակի այնպիսի առանձին բանաստեղծությունների միավորում, որոնք կապված են ավելի կամ պակաս չափով միասնական թեմայով. երբեմն շարք են կոչում մի ժանրի՝ «էպիգրամեր», «բալլադներ» և այլն, մեկտեղ հավաքված ստեղծագործությունները. երբեմն էլ շարք ասելով նկատի է առնվում պարզապես բանաստեղծությունների ոչ մեծ ժողովածուն:

Ըստ երկույթին, բոլոր այդ տեսակետները (և ոչ միայն դրանք) լիովին տեղավորվում են «շարք» հասկացության մեջ, նրա, այսպես ասած, ստուգաբանական նշանակությամբ և հիմնըվում են նրա արտաքին, «գրաֆիկական» տեսքի վրա, չոշափելով շարքը օրգանական միասնություն դարձնող ներքին կապերը»¹:

Ելնելով այն ճիշտ համոզմունքից, որ բանաստեղծական

¹ В. А. Сапогов, Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока.— В кн.: Русская литература XX века (Дюоктябрьский период), Сборник статей. Калуга, 1968, с. 178.

շարքը պատմական իրողություն է, Սապրգուլը վերլուծում է 19-րդ դարի ուս սենտիմենտալիստ, ոռմանտիկ և ռեալիստ բանաստեղծների գրքերում ըստ ընդհանուր ժանրի, թեմայի կամ սյուժեի հավաքված շարքերը և նկատում, որ դրանք դեռևս չունեն անհրաժեշտ կոտորություն, թույլ է առանձին բանաստեղծությունների կապը, նրանց դասավորությունը ոչ մի նշանակություն չունի և այլն: Իբրև համակողմանի և կոռ գեղարվեստական ամբողջականություն, շարքը երևան է գալիս դարավերջի և 20-րդ դարի սկզբի սիմվոլիստների՝ Բրյուսովի, Բլոկի, Բելու և մյուսների պոեզիայում:

Բանաստեղծական շարքը շատ կողմերով համանման ճանապարհ է անցել նաև հայ գրականության մեջ: 19-րդ դարի հայկական պոեզիայում մուլնպես ստեղծվել են թեմատիկ, ժանրային կամ այլ առանձին հատկանիշի ընդհանրության վրա հիմնված շարքեր: Հիշենք, օրինակ, Ղ. Ալիշանի բանաստեղծական հատորները, Խ. Աբովյանի «Պարսպ վախտի խաղալիք» առակների գիրքը, Մ. Պեշիկթաշլյանի գեյթունյան շարքը: Սակայն որպես ժանրային առանձնահատուկ ամբողջականություն շարքը կարևոր նշանակություն է ստանում 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ և արևելահայ բանաստեղծների, հատկապես՝ Ա. Յարճանյանի (Սիամանթոյի), Վարուժանի, Տերյանի, Չարենցի ստեղծագործությունների մեջ: Այդ շրջանում շարքի կառուցվածքային ձևափոխությունը, բանաստեղծական համակարգում նրա խաղացած յուրահատուկ դերը և տարբերությունը նախորդ շրջանների շարքերից՝ Վ. Տերյանի պոեզիայի օրինակով պարզաբանել է Է. Զրբաշյանը. «Տերյանը փաստորեն արևելահայ սուաջին բանաստեղծն էր, որը հեղևողականորեն և մեծ վարպետությամբ կիրառեց բանաստեղծական շարքերի (ցիկլերի) սկզբունքը... Տերյանի բանաստեղծական շարքերը շատ ավելին են, քան թեմատիկ համախմբումները, նրանք կազմում են որոշակի գեղարվեստական ամբողջություն, որն ունի ինչպես թեմատիկ, ժանրային և ոճական ընդհանուր հատկանիշներ, այնպես էլ շարքի բոլոր միավորումները (բանաստեղծությունները) միմյանց սերտորեն կապակցող միասնական կառուցվածք»²:

² Է. Զրբաշյան, Վահան Տերյանի բանաստեղծական շարքերը.— Չորս գագաթ, 1982, էջ 190:

- «Բանաստեղծություն-շարք-գիրք» կառուցվածքը, որը Տեր-
յանի գեղարվեստական մտածողության հատկանիշն էր, 1910'
ական թթ. նոր հնարավորություններ դրսևորեց նաև Ե. Չարեն-
ցի պոեզիայում: Տերյանի համեմատությամբ Չարենցն զգա-
լիորեն ուժեղացնում է բանաստեղծություն-շարք և շարք-գիրք
կապերը և գրեթե կանոնիկ բնույթ հաղորդում իր խմբավորում-
ներին («Ծիածանը», «Ողջակիզվող կրակ»):

Շարքերի կազմակերպման սկզբունքների բազմազանությամբ
է հատկանշվում Չարենցի 20—30-ական թթ. պոեզիան: Մի
ամբողջ գեղարվեստական համակարգ է օրինակ «Տաղարան»
շարքը, որի բոլոր օղակները՝ սիրո, բանաստեղծի կոչման և
հայրենիքի մոտիվները, շարքի սկզբից մինչև վերջ անցնող
«տաղասացի» կերսյարը, միջնադարյան հայ պոեզիայի ժան-
րային և լեզվական համակարգի յուրացումները, համասեռ ոճը,
կոչված են քայլ առ քայլ բացահայտելու շարքի միասնական
հարցադրումը:

Կյանքի վերջին տարիների մի քանի գրառումները և ծրա-
գրերը վկայում են, որ Չարենցն իր ստեղծագործության հե-
տագա զարգացումը նույնպես կապում էր միասնական շարքի
ու գրքի, բանաստեղծական երկի համատեքստային գործառու-
թյան փորձի հետ: Սակայն նրա նոր հղացումները հասկանա-
լի պատճառով չիրագործվեցին, և բանաստեղծական շարքի
ավանդույթը սովետահայ պոեզիայում ընդհատվեց անորոշ ժա-
մանակով:

2

Ինչպես ստեղծագործության այլ կողմերով, բանաստեղծա-
կան շարքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքով նույնպես Պ.
Սևակը Չարենցի կանխագծած ուղիների ժառանգորդն է: Հետ-
չարենցյան շրջանի հայ բանաստեղծներից նա միակն է, որ ամ-
բողջ գրական գործունեության ընթացքում հետևողականորեն
կիրառել է շարային մտածողության սկզբունքները:

Արդեն 1940-ական թթ. սկզբին՝ Չարենցի մահից ընդամե-
նը մի քանի տարի անց, պատանի բանաստեղծն սկսում է աշ-
խատել այն շարքերի վրա, որոնք, նրա հղացումով, պետք է
կազմեին միասնական մի գիրք: «Մահվան Վեներա» վերնա-
գրով այդ գրքի մանրամասն ծրագիրը Սևակը շարադրել է

1942 թ. զոստոսի 6-ին գրած նամակում. «Իմ գործը հիշեցնում է երաժշտական մի սիմֆոնիա, որը բաղկացած է վեց մասից: Այդ մասերից յուրաքանչյուրը կլինի տարբեր բնույթի, տարբեր տիպի: Նրանցից յուրաքանչյուրը կլինի մի ամբողջական և լրիվ գործ իր սկիզբով, իր զարգացմամբ և իր վախճանով, բայց և միաժամանակ նրանցից յուրաքանչյուրը ընդհանուր իդեալով կապված կլինի իր նախորդին և հաջորդին, և ապա բոլորի միասնությամբ իսկական բանաստեղծի, իսկական հասկացողի համար ամբողջական և հասկանալի կլինի այդ գործը, ինչպես մի երաժշտ. սիմֆոնիա»³:

Ծարքի համակարգային նշանակության նման ըմբռնումը զգալիորեն մոտենում է Բրյուսովի, Բլոկի և մյուս սիմվոլիստների տեսական պատկերացումներին: Սակայն հակումը դեպի շարքի ձևը Սևակի համար ոչ թե սկսնակ բանաստեղծի հետաքրքրասիրություն է, այլ աշխարհայացքային և գեղագիտական ավարտուն նկարագիրը բացահայտելու միջոց: Իր հատուկ նշանակությամբ բանաստեղծական շարքը իրականության լայն ընկալման, աշխարհի բազմազանությունն ի մի բերող փիլիսոփայական հայացքի մարմնավորում է: Այն այդպիսին է նաև վաղ Սևակի համար: «Մահվան Վեներա» գրքի վեց շարքերը կոչված էին հաջորդաբար, որպես միմյանց «օրգանական շարունակություն», պարզաբանելու Սևակին զբաղեցնող գլխավոր հարցադրումը՝ երկրորդ համաշխարհային պատերազմի հետևանքով ծնված մարդկային ողբերգությունը:

Բանաստեղծական շարքերի սևակյան ծրագրի մեջ ուշադրության են արժանի երկու կարևոր գծեր: Առաջին, նա դեռևս հստակորեն չի պատկերացնում շարք և գիրք հասկացություններն անջրպետող սահմանները և օգտագործում է «շարքը (կամ գիրքը, նայած ծավալին՝ գրելուց հետո)», «գիրքը (կամ գրքերի շարքը)» երկիմաստ բնորոշումները: Դժվար է ասել, թե ինչպիսին պիտի լինեն շարքի և գրքի հարաբերակցության վերջնական պատկերը, եթե Սևակի ծրագիրն իրականանար: Պարզ է սակայն, որ շարքը և գիրքը, որպես գեղարվեստորեն հատուկ կերպով կազմակերպված միավորներ, համաբնույթ իրողություններ են և ընդունելի են միայն զուգահեռ գոյությամբ: Անհնար է պատկերացնել որևէ միասնական գիրք, որի

կազմում գտնվող շարքերից թեկուզև մեկը չունենա ներքին ամբողջականություն և լինի սոսկ պատահականորեն հալաքված բանաստեղծությունների գումար: Ելնելով այս բացատրությունից, մենք ստորև կքննենք գլխավորապես շարքի, որպես բանաստեղծությունների հատուկ միավորման, առանձնահատկությունները, մի կողմ թողնելով ծավալային ավելի մեծ միավորի՝ գրքի հետ կապված հարցերը:

Երկրորդ կարևոր գիծը ծրագրվող շարքերի համեմատությունն է երաժշտական ստեղծագործության՝ սիմֆոնիայի հետ: Հանրահայտ է, թե 60-ական թթ. իր առաջատրություններում Պ. Սևակը որքան մեծ տեղ էր հատկացնում այսպես կոչված սիմֆոնիզմի հարցին: Այս իմաստով զգալի նմանություն կա նրա գեղագիտական նախափորձերի և վերջնական ծրագրերի միջև: Բայց մեզ հետաքրքրում է հատկապես սիմֆոնիզմի համադրումը բանաստեղծական շարքի ձևի հետ, առնչություն, որ նկատվել է քննադատության կողմից. «Վաղ փորձերից նրա (Պ. Սևակի— Ս. Գ.) պոեզիայում, անշուշտ, որոշակի է շարային մտածողությունը՝ սիմֆոնիզմի կարևոր նախադրյալներից մեկը»⁴:

Ծարքի համանվագայնության մասին դրույթն իր խորքում պարունակում է, Սապրգովի բառերով ասած, «շարքը օրգանական միասնություն դարձնող ներքին կապերի» բացատրությունը: Բանաստեղծական շարքը ընդհանուրի և առանձին դիալեկտիկական միասնություն է, որի յուրաքանչյուր մասը ոչ թե կլորկլորում է նախորդին, այլ յուրովի, նոր կողմից արտահայտում ընդհանուր գաղափարը: Մտածողության այդ եղանակը Սևակը բացատրում է «REQUIEM» շարքի օրինակով. «Այս ցիկլը պիտի օրինակ ծառայի... մնացած ցիկլերի մասին գաղափար կազմելու համար: Ինչպես սա, այնպես էլ մնացածները պարտադիր չէ, որ նույն իդեան արտահայտեն կոնկրետ կերպով այնպես, ինչպես այս ցիկլը բնավ կոնկրետ կերպով չի արտացոլում մահվան արարողությունը: Վերջինս միայն **ընդհանուր** կարգով է երևում, ՎԵՐՋԻՆ ՀԱԾՎՈՎ, իսկ կոնկրետ կերպով... պատկերվում են օրվա տարբեր պահեր (այգաբաց, միջօրե, երեկո, գիշեր...):

1—

⁴ Ս. Զաքարյան, Պարույր Սևակի բանաստեղծական պատկերի համակազմությունը.— Սովետական գրականություն, 1984, № 7, էջ 113:

Այսպես կլինեն մասնա մյուս ցիկլերը»⁵:

Այսպիսով, բանաստեղծական շարքը մի ինքնուրույն ստեղծագործություն է՝ «ամբողջական և լրիվ գործ իր սկիզբով, իր զարգացմամբ և իր վախճանով», այն ստանձնահատկությամբ միայն, որ նրա կոմպոզիցիոն միասնականությունը ձեռք է բերվում բանաստեղծությունների ներքին բազմազանության շնորհիվ: Նման ըմբռնումը ընդհուպ մոտենում է ժանրային այն նոր գոյացության գաղափարին, որը համադրում է բանաստեղծական շարքի և քնարական պոեմի հատկանիշները: Այդ նոր տարատեսակի միակ նմուշը, որ 40-ական թթ. սկզբին ստեղծեց Սևակը, «REQUIEM»-ն էր: Սակայն այն լույս տեսավ մեծ ուշացումով՝ ավելի քան 40 տարի անց և սովետահայ պոեզիայի ժանրային համակարգում չխաղաց իրեն վերապահված դերը: Նոր տիպի շարքի իրականացումը հետաձգվեց մինչև 1950-ական թթ. վերջը:

Իսկ ի՞նչ բնույթ ունեն Պ. Սևակի՝ մինչև այդ գրած ու հրատարակած շարքերը:

Որքան էլ պոեզիայի զարգացման հետպատերազմյան տարիները բարենպաստ չէին ժանրային բազմազանության համար, բանաստեղծի գեղարվեստական նախասիրությունները չէին կարող լիովին անհետանալ: «Անմահները հրամայում են» (1948), «Սիրո ճանապարհ» (1954) և «Նորից քեզ հետ» (1957) ժողովածուները հիմնականում բաղկացած են շարքերից: Սակայն իրականում գործ ունենք ոչ թե ժանրային հատուկ միավորների, այլ որևէ եզակի հատկանիշի շնորհիվ մի «հարկի» տակ հավաքված տարբեր բանաստեղծությունների հետ: Այսպես, ընդհանուր թեմայի համաձայն են կատարվել «Անմահները հրամայում են», «Ծխանի ծով», «Նույն ճամփով», ժանրային պատկանելության սկզբունքով՝ «Ութնյակներ» համախմբումները: Փոքր-ինչ ավելի ամուր է կառուցված «Սիրո ճանապարհը» շարքը: Նշվածների համեմատ նրանում ուժեղ է առանձին տարրերի հաղորդակցությունը. շարքի վերնագիրը, Պուշկինից առնված բնաբանը, «Նախերգանքի փոխարեն» նկարը և երեք «գլուխները»՝ «Անմոռուկներ մանկությունից», «Պատանության ծաղիկները» և «Երիտասարդ սիրտը», փոխադարձաբար կնալված են: Ծարքին հատուկ է յուրատեսակ «քնա-

րական սյուժեն»՝ սիրո երեք հասակների հաջորդափոխությամբ և կենսափիլիսոփայության համապատասխան զարգացումով:

Այսքանով հանդերձ, սակայն, «Սիրո ճանապարհը» շարքի ամբողջականությունը նույնպես հիմնված է երևույթների էմպիրիկ թաղանթով սահմանափակվող նմանությանը և սերտորեն չի առնչվում դրանց ներքին գեղագիտական հնարավորություններին:

3

Ժանրային նոր օրինաչափություններ են դրսևորում Պ. Սեվակի «Մարդը ափի մեջ» (1963) ժողովածուի քնարական շարքերը: Ե՛վ կենտրոնաձիգ ներքին ուժով, և՛ բազմակողմանի փոխադարձ կապով դրանք կազմում են այնպիսի սերտ ամբողջություն, որ շատ կողմերով հիշեցնում է բանաստեղծի վաղ մտահղացումները: Իհարկե, անհնար է ցանկացած բանաստեղծական շարքի վերագրել ինչ-որ նորարարական առաքելություն, ժանրային որակի հեղաշրջում: Սևակի այս գրքում ևս կան շարքեր, որոնք որքան էլ կազմված են ընդհանուր թեմայի թելադրանքով ստեղծված բարձրարժեք բանաստեղծություններից, չեն կարող համարվել մեկ ամբողջական ստեղծագործություն («Նույն հասցեով», «Թոռիկ երգեր»): Բայց դրանց կողքին կան մաս շարքեր, որոնցից յուրաքանչյուրը անտրոֆիլի միասնություն է: Նման շարքը հնարավոր է ըմբռնել և մեկնաբանել միայն բոլոր տարրերի փոխալայնմանավորվածությունը հաշվի առնելու դեպքում:

Անբաժանելի շարքի բնորոշ օրինակ է «Մարդը ափի մեջ»-ը: Թեմատիկ և կոմպոզիցիոն միասնականությունն այստեղ այնքան ակնհայտ է, որ քննադատները միանգամից, առանց որևէ տեսական հիմնավորման, շարքը համարել են պոեմ: Ս. Գալսարյանը գրում է. ««Մարդը ափի մեջ» բանաստեղծությունների շարքը այնքան լայն է ընդգրկումով և ամբողջական՝ կառուցվածքով, որ այն կարելի է քննել իբրև քնարական պոեմ»⁶:

Պ. Սևակի ստեղծագործության լավագույն հետազոտողը

⁶ С. Гайсарьян, Сколько шагов от подлинника до перевода?— Литературная газета, 1963, 5 февраля.

նույնպես համոզված է, որ «Մարդը ափի մեջ» շարքը «ընդգրկման լայնությամբ ու կառուցվածքի ամբողջականությամբ իսկական քնարական պոեմ է»⁷:

Ինքնին պերճախոս լինելով, ժամանակակիցների այս կարծիքները հավակնություն չունեն տալու երևույթի բացատրությունը և միայն հաստատում են հարցադրման օրինականությունը: Որո՞նք են այն առարկայական գործոնները, որոնց շնորհիվ շարքը դառնում է պոեմ:

«Մարդը ափի մեջ» ստեղծագործությունը նախ հասկանըշվում է նյութի միասնականությամբ: Նրա բովանդակության հիմքում ընկած է մարդու հասարակական ու բարոյական կեցության խնդիրը, այն «անապատ թեման», որ Սևակը համարում էր իր պոեզիայի հիմնական նյութը: Գրված լինելով գլխավորապես 50-ական թթ. երկրորդ կեսին, շարքը գեղարվեստորեն վավերացնում է անհատի հոգևոր ազատագրության, նրա բարոյանհատականության վերահաստատման ընթացքը:

Թեմատիկ միասնականությունն արտահայտվել է արդեն վերնագրում: Ընդ որում, եթե վերնագրի սուաջին մասը («Մարդը») ցույց է տալիս շարքի հերոսի հավաքական բնույթը, ապա «ափի մեջ» մասը ճշտում է նրա դրսևորման կերպը՝ կողմնորոշումը դեպի մարդու համակողմանի վերլուծությունն ու բնութագրումը:

Մարդկային կեցության իմաստավորումը շարքում հիմնված է դրական և բացասական երևույթների բախման վրա: Այստեղից էլ՝ հերոսի երկակի վերաբերմունքը դեպի աշխարհը, իրար հակադրվող «Օրհներգային» («Փառաբանում եմ», «Գովերգում եմ», «Հիանում-հրճվում եմ»...) և «Նգովքային» («Ատում եմ», «Վիճում եմ», «Ուղբում եմ»...) խոստովանությունները: Կոնֆլիկտի զարգացումը և լուծումը պոեմում բխում են միասնական ելակետից՝ հերոսին անվերջ զբաղեցնող բարոյական իդեալից: Ստեղծարար, վեհ ու բարի մարդու խնդիրը շարքի գաղափարական միջուկն է, որը տարբեր բանաստեղծությունների ասելիքը կենտրոնացնում է գլխավոր հարցադրման շուրջը: Կյանքի բոլոր արատավոր ուժերի քննադատությունը և բարոյական արժեքների վերհանումը ծառայում են իսկական մարդու պաշտպանությանը:

7 Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, 1974, էջ 136:

Ու մենք, վերջապէ՛ս, հասկանա՛նք իրար,
Ամենքս, բա՛վ է, հասկանա՛նք իրար:
Նաև հասկանա՛նք,
Որ մեր իսկ արյան գնդիկը մանրը
Այս Երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանրը...

Թեմատիկայից և գեղագիտական իդեալից բացի միասնական է նաև «Մարդը ափի մեջ» շարքի կառուցվածքը: Ինչպէս ամեն մի ստեղծագործություն, այն ևս ունի իր սկիզբը, զարգացումը և ավարտը: «Իբրև սկիզբ» նախերգանքին, որն ընթերցողին ծանոթացնում է հեղինակի մտահղացմանը և նախապատրաստում հերոսի մոտքը, հետևում է գլխավոր հերոսի՝ մարդու, հոգեբանական և բարոյագիտական վերլուծությունը: Ասելիքի զարգացումն իրացվում է ամբողջական անհատի տրոհման և նրա հոգեկան ու բարոյական բաղադրամասերի աստիճանական բնութագրման համապարհով: Ծարքն ավարտվում է «Հպարտանում եմ» բանաստեղծությամբ, որը յուրօրինակ վերջերգի դեր է խաղում ամբողջ ստեղծագործության համար: Վերստին ամբողջացնելով հերոսի տրոհված ինքնությունը, Սևակը հռչակում է իր հպարտությունը մարդու հարուստ ոգու և ներաշխարհի համար: Այդպէս ի մի են բերվում նախընթաց վերլուծության արդյունքները: Ամբողջի տրոհման և նոր, վերափոխաստավորված ամբողջի ձեռքբերման ընթացքն էլ հենց կազմում է «Մարդը ափի մեջ» շարքի «քնարական սյուժեն»:

Ծարքին հատուկ է նաև ոճական համասեռությունը: Ծարքի բոլոր մասերում տիրում է բանաստեղծական խոսքի մենախոսական եղանակը, քնարական խոստովանության ձևը: Խոսքը միշտ կառուցվում է առաջին դեմքով, և այս հանգամանքը, միանալով վերլուծության բարոյագիտական ուղղվածությանը, առաջացնում է վերնագրերի իմաստային և քերականական համանմանություն («Ուզում եմ», «Տխրում եմ», «Մխիթարում եմ» և այլն): «Մարդը ափի մեջ» շարքում ամբողջովին տիրում է պատգամախոսական պոեզիան, և կարծես թե գործ ունենք դրամատիկական կառույցի, բանաստեղծական թառորոնի հետ, ուր միակ «դերակատարը»՝ մարդ-բանաստեղծը, հրապարակորեն «խաղում է» իր բոլոր հոգեբանական վիճակները՝ հանգստանալը, նախանձելը, երազելը և այլն:

Այսպիսով, ընդհանուր թեմայով, գեղագիտական իդեալով և հերոսով, ոճական համասեռությամբ և միասնական կառուց-

վածքով «Մարդը ափի մեջ» բանաստեղծական շարքը կազմում է ժանրային մի ամբողջություն, որը կարելի է համարել բնարական սրեմ:

Ավելացնենք նաև, որ այդ ստեղծագործությունը գրեթե բացառապես գրվել է 1957 թ., այսինքն՝ գեղարվեստական ամբողջականություն ձեռք բերելուց առաջ նրա մասերը հղացվել են միաժամանակ, հենց որպես մի երկի մասեր և ոչ թե որպես առանձին գործեր:

4

«Մարդը ափի մեջը» դիտելով որպես սրեմ՝ ավանդույթի ուժով այն շարունակում ենք կոչել «շարք»: Սակայն դա դրժվար թե տերմինաբանական հակասություն համարվի, եթե նկատի ունենանք, որ գրական ժանրերը բնավ էլ անջրպետված և վերջնականապես սահմանազատված երևույթներ չեն: Նման դեպքերում անհամեմատ կարևոր է սահմանակից ժանրային իրողությունների փոխներթափանցման պատճառների և չափերի բացատրությունը:

Պոեմի և շարքի առնչության մասին ամենավաղ ու ինքնատիպ տեսակետներից մեկը հայտնել է Էդգար Պոն. «Այն, ինչ մենք անվանում ենք մեծ սրեմ, իրականում իրենից ներկայացնում է ընդամենը ոչ մեծ բանաստեղծությունների հերթագայություն...»⁸: Բայց, ինչպես պարզվում է Պոյի մյուս դատողություններից, սրեմի համանման բնորոշումը բխում է զգալիորեն ենթակայական ըմբռնումից: Գրական երկի ընկալման գլխավոր չափանիշը, ըստ նրա, «սուպերորության միասնությունից ծնվող» էֆեկտն է՝ հոգին հուզելու և վեհացնելու ընդունակությունը: Եվ քանի որ բոլոր ուժեղ հուզմունքները կարճատև են, ուրեմն մեծ ծավալի գործ կարդալիս այդ էֆեկտը թուլանում է: Ուստի Պոն «Պոետական սկզբունքը» (1850) տրակտատում տեսական թյուրիմացություն է համարում «մեծ սրեմ» հասկացությունը և կասկածի ենթարկում էսկիական սրեմի գոյությունն առհասարակ: Ինչ վերաբերում է արդեն ստեղծված արժեքներին, Պոն յուրովի է մեկնաբանում դրանց հաջողության գաղտնիքը, այն վերագրելով այդ գործերի

⁸ Эстетика американского романтизма, М., 1977, с. 112.

կառուցվածքային տրոհվածությամբ: Այդպես դատելով, Միլ-տոնի «Կորուսյալ դրախտ» պոեմը բնորոշվում է որպես «ոչ մեծ բանաստեղծությունների շարք», իսկ «Իլիականի» ատթիվ ենթադրություն է արվում, թե այն ևս «հղացվել է իբրև քնարական բանաստեղծությունների շարք»⁹:

Այսպիսով, Պոն դեռ անցյալ դարի կեսին դնում է պոեմի և շարքի նույնության դրույթը և փորձում հետևողականորեն հիմնավորել այն: Սակայն նրա տեսությունը, որքան էլ գայթակղիչ է ու ինքնատիպ, ունի հոգեբանական-վերապատմական բնույթ և չի բխում գրական երևույթների վերլուծությունից:

Բանաստեղծական շարքի և պոեմի փոխհարաբերության գիտական բացատրության հանդիպում ենք սովետական տեսաբան Վ. Սապոգովի աշխատություններում: Քնարական շարքը, որպես «բանաստեղծությունների թեմատիկ համախմբման և քնարական, անպուժե պոեմի միջև կանգնած մոր ժանրային գոյացություն»¹⁰, առաջացել է 19-րդ դարի վերջին և 20-րդի սկզբին: Նրա ձևավորումը ընթացել է ամբողջ 19-րդ դարի պոեզիայում: Այն առաջացել է ռոմանտիկական պոեմի քայքայման հետևանքով: Խորացնելով Վ. Ժիրմունսկու դրույթը ռոմանտիկական պոեմի քնարականության մասին, Սապոգովը հետևում է պոեմի ժանրի հետագա քնարականացմանը և ցույց տալիս վերջինիս ազդեցությամբ կատարվող ժանրային ձևափոխությունները. «Աստիճանաբար ռոմանտիկական պոեմի քնարական տարրը դառնում է գերակշռող, և հենց այն դարձավ մի յուրատեսակ տրոյական ձի, որ ներսից քայքայեց պոեմը: Քնարերգությունը ողողում է պոեմի ողջ էպիկական տարածքը. մասերի միջև սյուժետային կապերը թուլանում, իսկ հետո լիովին անհետանում են քնարական պոեմում (Ա. Բլոկի «Գիշերային Մանուշակի» տիպի), հեղինակի անհատականությունը ձուլվում է պոեմի հերոսին և լուծվում քնարական հոսքի մեջ այնպես, ինչպես քնարական պոեզիայում: Ընդ որում, այդ երևույթները շոշափեցին ոչ միայն ռոմանտիկական, այլև ռեալիստական պոեմը...

...Պոեմը ավելի ու ավելի է մոտենում քնարերգության «սին-

⁹ Նույն տեղում, էջ 133, 134:

¹⁰ В. Сапогов, Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока..., с. 175.

թետիկ» ժանրին՝ բանաստեղծությունների շարքին, տարբերության սահմանները պոեմի և բանաստեղծությունների շարքի միջև անորոշանում են, և հաճախ երկու հասկացությունները դառնում են հոմանիշներ»¹¹: Ռուսական պոեզիայում այդպիսի համադրական երկեր են, օրինակ, Ա. Բլոկի «Ջյունե դիմակ», «Բանաստեղծություններ Գեղանի Տիկնոջ մասին» և «Հատուցում» գրվածքները:

Երկու ժանրային որակների մերձեցումը նկատվում է նաև դարասկզբի հայ պոեզիայում: Պոեմի բոլոր քնարականացումը այստեղ նույնպես առաջացնում է կառուցվածքային մասնատվածություն, և շատ ստեղծագործություններ միաժամանակ թե՛ քնարական պոեմ են, թե՛ բանաստեղծությունների շարք: Բըն-նելով Ա. Իսահակյանի «Ալագյազի մանիներ», Դ. Վարուժանի «Հացին երգը», Ա. Յարճանյանի «Հայրենի հրավեր» երկերի այդ առանձնահատկությունը, Է. Զրբաշյանը դրանք բնութագրում է որպես «բանաստեղծաշար-պոեմ» կամ «բանաստեղծությունների շարքից բաղկացած պոեմ»¹²:

Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծական շարքը արդեն իսկ ծագումնաբանորեն առնչվում է պոեմի ժանրին, հանդիսանում է նրա ներքին վերակառուցման և զարգացման արդյունքը:

Ազգակցական այդ հարաբերությունը ժանրային հիշողության ձևով անցնում է ժամանակակից գրականությանը: Պ. Սեվակի միասնական շարքերը նույնպես ձևավորվել են պոեմի ընդհանուր զարգացման շրջանակներում: Դրանց ծագումը հետևանք էր 1950-ական թթ. երկրորդ կեսին սովետահայ էսպիկական պոեմի քայքայման և արտահայտում էր պոեմի քնարականացման էական միտումներից մեկը:

Հետպատերազմյան սովետահայ պոեմի գլխավոր արտահայտությունը կազմում էին կոլոնտեսային և արդյունաբերական թեմաներով չափածո վեպերն ու վիպակները, որոնց զարգացման համար քիչ դեր չէր խաղացել նաև Սևակի «Անհաշտ մտերմություն» (1953) ստեղծագործությունը: 50-ական թթ. երկրորդ կեսի բարեշրջումները թաքնվեցին հաղորդեցին նաև պոե-

¹¹ Նույն տեղում, էջ 182:

¹² Է. Զրբաշյան, Պոեմ և բալլադ.— Գրական ժանրեր. Պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը, 1978, էջ 98, Դանիել Վարուժանի վերջին մատյանը.— Լրաբեր, 1975, № 4, էջ 82:

մի ժանրին: Քնարերգության բռնն Վերելքը ազդեցություն գործեց մյուս ժանրերի, այդ թվում՝ պոեմի վրա: Քնարականացումը դրսևորվեց ոչ միայն պոեմում անհատական սկզբի ուժեղացմամբ, այլև կառուցվածքային տեղաշարժերով: Պատումի գծային բնույթը շատ պոեմներում տեղի տվեց իրար հաջորդող քնարական խորհրդածությունների առջև, գործողության միասնությանը փոխարինեց տրամադրության Ֆիասնությունը: Էպիկական պոեմի միաձույլ զանգվածի տեղը գրավեցին քնարական դրվագները: Նշված միտումների առաջին ամբողջական արտահայտությունը սովետահայ պոեմում եղավ Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատունը» (1959): Հղացվելով որպես կոմիտասյան երգերի տարբեր մոտիվներն արտահայտող բանաստեղծական հատվածների համադրություն, պոեմը «զանգակատուն-համազանգ-ղողանջ» աստիճանական դասավորության մեջ տրոհել է էպիկական սյուժեն և գործողության վիպական զարգացումը փոխարինել առանձին օղակների քնարական-երաժշտական մեկնաբանությամբ: Միանգամայն ճշգրիտ է «Անլուելի զանգակատուն» ժանրի բնորոշումը համանվագայնության՝ սկզբունքի դիտակետից. «Պոեմը ոչ միայն մտահղացվել է իբրև համանվագ, այլև ամբողջովին գրվել է համանվագայնության սկզբունքով՝ հակադիր թեմաների պաշարի, փոխադարձ կապի ու միմյանց ենթարկելու սկզբունքով, երբ ստեղծագործության յուրաքանչյուր մասը լուծում է ընդհանուր ու գլխավոր թեման ոչ թե ուղղակի տրամաբանական զարգացումով, այլ այդ թեման կազմող վարիացիաների համադրումով»¹³:

Պոեմի զարգացման ընթացքն արտացոլվել է նաև ժանրի մասին Պ. Սևակի տեսական խորհրդածությունների մեջ: Զանգան առիթներով Սևակը սկզբունքորեն քննադատում է ժամանակակից պոեմետային պոեմը, նրա գլխավոր արատները համարելով ժամանակավրեպությունն ու ժանրային աններդաշնակությունը: «Որոշ էպիկական երկերում բանաստեղծությունից (այս բառի լայն առումով) մնում են նրա զուտ ձևական հատկանիշները միայն՝ չափն ու հանգը: Փորձեցեք այս կարգի պոեմներից խել չափն ու հանգը և կտեսնեք, որ ձեր առաջ իսկական պրոզա է (այս բառի վատթարագույն իմաստով)»,—

¹³ Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 198:

գրում է բանաստեղծը «Դեպի մեծ ուղեծիր»¹⁴ հոդվածում (1962):

Ելնելով այն հայեցակետից, որ «ամեն դարաշրջան անխուսափելիորեն նորոգում է գրական ժանրերը՝ փոխելով նրանց ոչ միայն «նախադր», այլև «հատակագիծը», Սևակը լայնացնում է «հանգավոր վեպերի ու վիպակների» քննադատության շրջանակները և հանգում արդի պոեզիայի համար էպիկական պոեմի անընդունելիությանն ընդհանրապես. «Մեր բազմազգ գրականության մեծ նախորդները ստեղծել են էպիկական պոեմի փայլուն մոտիվներ, որ մենք հիրավի կոչում ենք «դասական»: Դասական, այո՛, բայց արդյո՞ք ժամանակակից...», — շարունակում է նա վերոհիշյալ հոդվածում:

Վերջին հարցի պատմական ու տեսական հիմնավորումը Սևակը տալիս է «Պոեզիայի և բանաստեղծական կոչման մասին» հարցազրույցում, որ գալիս է այն եզրակացության, որ ստեղծարարական պատումը, պոեմեն պոեզիայի հնացող, ոչ հեռանկարային հատկանիշներ են. «Հեռանալով ճեզնից ժամանակով, որոշակի պոեմները դադարում են հուզել մեզ»: Պոեզիայի ժանրերի հեռանկարների մասին Սևակը ասում է. «Հեշտ չէ կանխագուշակել, թե ինչ կլինի պոեզիայում հարյուր տարի հետո: Բայց դառնալով անցյալին, մենք կնշենք բազմաթիվ օրինակներ, որ հաստատում են քնարական և փիլիսոփայական պոեզիայի առավելությունը էպիկականի հանդեպ, որը, ինչ ուզում եք ասեք, նշանակալի չափով նկարագրական է և իլյուստրատիվ»¹⁵:

Էպիկական պոեմի քննադատությունը և պոեմում քնարական ու փիլիսոփայական սկզբունքների պաշտպանությունը ժանրի մասին ամբողջական հայացքի երկու կողմերն են: ՏԳ-ական թթ. սովետահայ էպիկական պոեմի ավանդույթին Սևակը հակադրում է քնարական պոեմը:

Պոեմի ժանրային նկարագրի հեղաշրջումը Սևակը կապում է սիմֆոնիզմի սկզբունքի հետ: Իհարկե, այս հարցի առթիվ

¹⁴ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, վեց հատորով, հ. 5, 1975, էջ 139: Այս հրատարակությունից կատարվող հաջորդ հղումների աղբյուրները կնշվեն բնագրում:

¹⁵ О поэзии и поэтическом призвании. Беседа с Паруйром Севаком. — Литературная Армения, 1968, № 8, с. 62, 63.

նա հատուկ վերապահություն ունի և զգուշացնում է. ««Սիմֆոնիզմը» ամենևին էլ բանաստեղծական մեծ կտավների մե-
նաշնորհը չէ. «սիմֆոնիզմը» կարող է դրսևորվել նաև 15—20
տողանոց բանաստեղծության մեջ, որովհետև «սիմֆոնիզմը»
ոչ այնքան ժանր է, որքան մտածողության ձև» (հ. 5, էջ 142—
143): «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի»-ի», հոդ-
վածում, ուր առավել մանրամասնությամբ տրվում է համանվա-
գային մտածողության, որպես «արդի բանաստեղծության հիմ-
նական տիպարի» բնութագրությունը, Սևակը վերստին շեշտում
է. «Եվ սիմֆոնիզմ ու բազմաձայնություն ասելիս ես չեմ եմ-
թադրում անպատճառ սիմֆոնիա (պոեմ) կամ երգչախումբ
(դրամատիկական պոեմ)» (հ. 5, էջ 259): Բայց ամենևին հիմք
չկա կարծելու, թե հեղինակը պոեմին բնորոշ չի համարում
համանվագայնությունը: Ընդհակառակը, մեջբերված հատված-
ները հաստատում են, որ պոեմի պատկանելությունն այդ սկզբ-
բունքին արդեն ինքնին ակնհայտ է:

«Ոչ թե մի երգ, որի եղանակը վերջանում է առաջին իսկ
տնով (հետագա տների խոսքերն են փոխվում, իսկ եղանակն
ու կրկներգը մնում են նույնը), այլ մի երգ, որի յուրաքանչյուր
հաջորդ տունը նախորդ տան եղանակը փոփոխակում ու զար-
գացնում է բոլորովին այլ ձևերով» (նույն տեղում): Սիմֆո-
նիստական մտածողության այս գլխավոր հատկանիշը տարա-
ծելով պոեմի ժանրի վրա, դժվար չէ նկատել, որ քնարական
պոեմը իր հատվածային, մասնատված կառուցվածքով հենց
այնպիսի ստեղծագործություն է, որի մասերը «փոփոխակում
ու զարգացնում» են միմյանց, դառնալով ամբողջական թեմայի
վարիացիաները: Իսկ նման պոեմը, բնականաբար, մոտենում
կամ նույնանում է բանաստեղծական շարքին:

1957—1960 թթ., ժանրային նշված շրջադարձերի շրջանում,
Պ. Սևակը գրում է «Երգ երգոց» պոեմը: Քնարական հերոսի
խոստովանությունները մարմնավորում են մի միասնական աշ-
խարհագրություն, որը բխում է սիրո ընդհանուր գոյարա-
նական արժեքի գիտակցումից.

Ու ես հասկացա, որ ես ո՛չ մի տեղ
Այնքան չեմ զգում իմ գոյությունը,
Որքան քո՝ գրկում:

Սակայն ընդհանուր թեման և նրանից ածանցվող միասնական փիլիսոփայական ելակետը, որ լուսավորում է հերոսի և հերոսուհու փոխհարաբերության էությունը, պոեմում չեն գտնում իրենց առարկայական համարժեքը: Սյուժեն՝ գործողությունների աստիճանական զարգացումը, լիովին բացակայում է: Պատումային շղթայի փոխարեն գործում է տրամադրությունների հերթագայությունը: Պոեմի քնարական-փիլիսոփայական հագեցվածությունը պահանջել է համապատասխան կառուցվածք: Եվ ահա սյուժեից ամբողջովին զրկված պոեմը կառուցված է միայն քնարական փոքրիկ հատվածներից: Պոեմի հինգ գլուխներից յուրաքանչյուրը բաղկացած է մի քանի տողանոց հատված-բանաստեղծություններից: Ըստ էության «Երգ երգոցը» հնգամաս բանաստեղծական շարք է, բայց շարք է այդ հսկայական առանձնահատուկ, «պոեմային» նշանակությամբ: Իսկ ինչի՞ շնորհիվ են այդ բազմաթիվ «բանաստեղծությունները» կապվում միմյանց և ստեղծում քնարական պոեմ կոչվող օրգանական միասնությունը: Կարելի է նշել նրանցից շատերում «ընդհանուր տեղիք» հանդիսացող «դու», «քեզ», «Սուլամիթա» դիմումները, հերոսի և հերոսուհու երևակայական երկխոսությունից «հանված» մենախոսության ոճը, որոշ դեպքերում հարևան բանաստեղծությունները կապակցող կրկնությունները («և» շաղկապը, «Երուսաղեմում երբևէ չեղած աղջիկներ խարտյաշ» և այլ արտահայտություններ): Բոլոր այս միավորները կարևոր, բայց արտաքին, միավորող հնարանքներ են: Ավելի էական, որոշիչ նշանակություն ունեն տրամադրության անցումները: Գլուխներից ամեն մեկն ունի իր թեման, որ պոեմի ընդհանուր թեմայի վարիացիան է: Այդ տարբերակ-թեմաները սերտորեն կապված են և «փոփոխակում ու զարգացում» են մախորդ գլխի թեման՝ չկրկնելով այն: Այդպես գոյանում է մոտիվային, քնարական այն «սյուժեն», որը Ա. Արիստակեսյանը բնորոշում է «հանդիպում», «հիացում», «տառապանք», «վայելք» և «կարոտ» փուլերով¹⁶: Սրանցից ամեն մեկն իր հերթին բաղկացած է նոր ենթաթեմաներից, որոնք իրենց հիմնական թեմայի տարբերակներն են: Որպես օրինակ նշենք «վայելք» ենթաթեմայի մի վարիացիան՝ Դ գլխի 9-րդ հատվածը.

¹⁶ Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 299:

Իմ սերերն իրար և՛ նման
Ե՛վ նման չէին,
Ինչպես աշխարհի մեծ քաղաքները:
Եկավ սերը քո
Եվ ծննդավա՛յր դարձավ ինձ համար...

Տրամադրությունների մուրք էլեւջալորման ու անցումների շնորհիվ պոեմում ստեղծվում է հուզական ուժեղ դաշտ, որից հանված առանձին հատվածը զրկվում է գեղարվեստական ինֆորմացիայի համատեքստային լիցքերից: Վ.

Այսպիսով, «Երգ երգոց» պոեմն ունի շարային կառուցվածք, որն իրացումն է համանվագային մտածողության գլխավոր հատկանիշներից մեկի՝ բազմաձայնության:

Պոեմի կապը բանաստեղծական շարքի հետ նկատելի է նաև արտաքնասպես. հատված-բանաստեղծությունները համարակալմամբ բաժանված են իրարից: Ծիշտ է, այստեղ դեր է խաղացել նաև գրական սկզբնաղբյուրը՝ աստվածաշնչյան «Երգ երգոց»-ը, որը, ինչպես ս. Գրքի մյուս գլուխները, կազմված է թվագրված փոքրիկ հատվածներից: Բայց այս առումով սկզբնաղբյուրի առկայությունը միայն ձևական ստանձնահատկություն է «Երգ երգոց» պոեմի համար, քանի որ շարային կառուցվածքը և հատվածների համարակալումը հատուկ են նաև Պ. Սևակի «Նահանջ երգով» (1961) պոեմին:

5

Գրական ժանրերի ուսումնասիրության ժամանակ, հատկապես եթե գործ ունենք անցումային ձևափոխությունների հետ, սկզբունքային նշանակություն ունի դրանց հեղինակային գիտակցումը: Այս տեսակետից արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում Պ. Սևակի խոստովանությունը «Ականջդ բեր ասեմ» (1959) ստեղծագործության հրատարակման առթիվ:

44 բանաստեղծություններից կազմված «Ականջդ բեր ասեմ» շարքը լույս է տեսել «Մարդը ասիի մեջ» գրքում: Ծյարքն ինքնին բավական միասնական է: Ուշադիր վերլուծությունն անկասկած կայարգեր նրա պատկանելությունը շարային քնարական պոեմներին, սակայն բանաստեղծը կանխում է այդ եզրակացությունը և տալիս երևույթի սպառիչ բացատրությունը: 1964 թ. հունվարի 25-ին Վ. Հովակիմյանին հասցեագրած

համակում Սևակը գրում է. «Առաջդ բացեմ մի գաղտնիք, որ ոչ ոք չգիտի: «Ականջդ» սկզբնապես գրված է իբրև **պոեմ**: Կոչվում էր «Ինքներգություն»: Հետո դարձրի «Մարդերգություն»: Այնուհետև, նկատի առնելով մեր ընթերցողների ընդհանուր մակարդակը, որոշեցի պոեմի համարակալված գրույնները (1, 2, 3... 24... 37) անջատելով գրել առանձին էջերի վրա, վերնագրել ջանալով նրանց տալ համեմատական անկախություն... Այդ արեցի, ինչ ասել կուզի, ոչ թե գրքի էջերը շատացնելու համար, այլ այն նպատակով, որ ընթերցողը կարողանա ուշադիր կարդալ «անկախացած» հատվածները: Եվ որովհետև ողջ այդ շարքը (ըստ էության՝ պոեմը) գրված է **միևնույն** չափով ու տրամադրությամբ, առնված է մեկ ընդհանուր վերնագրի տակ, ապա հույս ունեի, որ նա կընկալվի իբրև մի ամբողջական գործ՝ շարված ոչ թե իրար հետևից, այլ առանձին էջերի վրա» (հ. 6, էջ 416):

Այն, որ բանաստեղծը հնարավոր ու բնական է համարում պոեմը առանձին հատվածների վերածելն ու որպես շարք ներկայացնելը, արդեն իսկ խոսում էրևույթ է: Դրանով վերստին հաստատվում է երկու ժանրերի մերձեցումը, և անկասկածելի է դառնում այդ իրողության գիտակցված բնույթը:

Սևակի վկայությունից բխող մյուս կարևոր եզրակացությունը վերաբերում է շարադրման պոեմի քաղաքացիության իրավունքին: Լավ հասկանալով, որ այդ բնույթի պոեմը ժանրային նորություն է, Սևակը ձգտում է հեշտացնել ստեղծագործության ընկալումը և ա՛յդ նպատակով է շարքի տեսք տալիս «Ականջդ բեր ասեմ»-ին:

Պոեմի և բանաստեղծական շարքի նույնությունը հիմնավորելու համար Սևակը շեշտում է «Ականջդ բեր ասեմի» միասնականության հանգամանքը: Նա համոզված է, որ «միևնույն չափով ու տրամադրությամբ» գրված և ընդհանուր վերնագիր կրող շարքը պետք է որ ընկալվի «իբրև ամբողջական գործ»: Միասնականությունը հաստատող կարևոր փաստ է այն, որ համանման բովանդակություն ու ոճ ունեցող հատվածները անջատելով իրարից, Սևակը միայն «համեմատական անկախություն» է տալիս դրանց և բնավ չի անտեսում հատվածների կախվածությունը երկի ընդհանուր համակարգից: Ու թեև շարքի մասերը վերնագրված են և գրված առանձին էջերի վրա, ինքնակա բանաստեղծություններ չեն դառնում և շարունակում

են կրել իրենց, իբրև պոեմի նախկինում «համարակալված գլուխների», կառուցվածքային նշանակությունը:

Այս պոեմը, ինչպես և «Մարդը ափի մեջը», ամբողջական է իր քնարական հերոսով: Այդ հերոսը մարդն է, մի բան, որ հաստատվում է երկի նախնական վերնագրով՝ «Ինքներգություն» կամ «Մարդերգություն»: Բայց, ի տարբերություն «Մարդը ափի մեջի», այս հերոսը ոչ թե մարդն է ընդհանրապես՝ իբրև հոգեկան ու բարոյական հատկանիշների ամբողջություն, այլ՝ արվեստագետ մարդը: Հիշյալ նամակում Սևակը «Ականջդ բեր ասեմի» մասին գրում է. «Պոեմ-շարքը մարդերգություն է, բայց ոչ սովորական մարդու գովերգում: Նրա հերոսը ոչ ես եմ, ոչ դու, ավելի ճիշտ՝ ես եմ ու դու, բայց ոչ միայն ես ու դու, այլ բոլոր նրանք, ովքեր ստեղծագործող են, ովքեր ունեն հատուկ աչք ու ականջ, նյարդային հատուկ համակարգ, ուրիշ հոտոտելիք ու շոշափելիք. այսինքն՝ բոլոր նրանք (կամ միայն նա), ովքեր ունեն ոչ թե հինգ, այլ վեց զգայարան» (հ. 6, էջ 417):

Ահա այս «վեց զգայարան ունեցող» արվեստագետ անհատի առանձնահատուկ, «մասնագիտական» խոհերի ու զգացողությունների բացահայտմանն է նվիրված «Ականջդ բեր ասեմ» «պոեմ-շարքը»: Բայց նախ շեշտենք, որ «պոեմ-շարք» բնորոշմամբ Սևակը դիպուկ կերպով սահմանում է նոր ժանրը: Դիպուկ, որովհետև այն նախ սեղմ է, մի հատկանիշ, որ պահանջվում է ցանկացած ժանրային հասկացությունից, երկրորդ՝ միանգամայն սպառիչ է բնութագրում քննարկվող ժանրի երկակի բնույթը՝ պոեմի և շարքի զուգակցումը: Ուստի «պոեմ-շարք» տերմինը կարելի է դնել շրջանառության մեջ, և մենք հետագա վերլուծության մեջ կօգտվենք նրանից, այլ ոչ թե «միասնական շարք», «շարային պոեմ» և այլ բնորոշումներից, որոնք նախընթաց շարադրանքում համապատասխանում էին նյութի բացահայտման դեռևս սաղմնային, չվերջավորված վիճակին:

Վեցերորդ զգայարանը, Սևակի պատկերացմամբ, խորհրդդանշում է հերոսի ներաշխարհային գաղտնիքները, որոնք չեն կարող պատգամվել հրապարակով (ինչպես «Մարդը ափի մեջ»), այլ ենթադրում են նուրբ խոստովանանքային բացահայտում: Այստեղից էլ՝ «Ականջդ բեր ասեմ» վերնագրի իմաստը.

հոգևոր հայտնությունների մասին Սևակը ցածրաձայն պիտի պատմի ընթերցող-գրուցակցին: Իսկ որ դրանք միայն իր մե-
նաշնորհը չեն, այլ սեփականությունը ընդհանրական հերոսի,
բոլոր նրանց, «ովքեր ստեղծագործող են», բանաստեղծը ցույց
է տալիս պոեմ-շարքի բնաբանի միջոցով՝ «Ես էլ դու եմ, ես
չկամ...» (Վ. Տեղյան):

Վերնագրով ու բնաբանով նախապատրաստված մուտքը
կոմպոզիցիոն տեսք է ստանում առաջին գլխում, որ կոչվում
է «Հայտնություն (Նախերգանքի փոխարեն)»: Սա, իսկապես,
պոեմ-շարքի նախերգանքն է և ներկայացնում է բանաստեղծի
գաղափարական կանխադրույթը: Սովորական օրը մի մեծ հայտ-
նություն է դառնում հերոսի համար, և նա զգում է, որ իր գո-
յությունը հանգում է կյանքի երևույթների թարմ ու նորը, մըշ-
տապես ինքնատիպ ու փոփոխվող զգացողություններին:

Բոլոր օրերից գուցե առավել անգույն-տարտամը

Այս օրն էր որ կար,

Իսկակա՛ն միջակ ու տափակ մի օր,

Բայց նա ինձ համար

Մի արքիմեդյան օր դարձավ հանկարծ.

Ոչ այն է կարծես նորից ծնվեցի,

Ոչ այն է հանկարծ

(Առաջի՛ն անգամ)

Գտա ինքս ինձ...

Սևակը Վ. Հովակիմյանին խորհուրդ էր տալիս շարքը կար-
դալ «հենց այդ «Հայտնության» հուշարարությամբ, առանց
որի բնալ էլ չես հասկանա... հաջորդող հայտնությունները»
(հ. 6, էջ 416): Պոեմ-շարքի մյուս գլուխները այս «հուշարա-
րությամբ» դիտելիս պարզվում է, որ դրանք հաջորդաբար
պատկերում են հերոսի առանձին հատկանիշները՝ նրա խոհե-
րը, զգացումները և այլն: Դրանք անհատի հոգևոր կեցու-
թյան բաղադրամասերն են, որ ծնունդ են միևնույն զգայուն,
դիտողունակ հոգու: Իրականության ընկալումը դիտելով իբրև
Հայտնություն, Սևակն այն տրոհում է առանձին հայտնություն-
ների, որոնցից յուրաքանչյուրը որպես համանվագի անբաժան
մաս տարբերակում և զարգացնում է ընդհանուր գաղափարը:
Ահա այդ վարիացիաներից մեկը՝ հերոսի «Ուրույն հնամուլու-
թյունը».

Զե՛մ սիրում արխիվ ու գերեզմանոց:
 Բայց երբ ճամփամերձ ծառեր եմ տեսնում,
 Թփեր ու խոտեր՝
 Փռնու մեջ կորած,
 Այդ վայրկյաններին ես ինձ զգում եմ
 Հնությունների մոլի սիրահար:

Այսպես հերթականությամբ պատկերվում են հերոսի մյուս հոգևոր հատկանիշները՝ անկեղծությունը, հիշողությունը, սերը, խոհեմությունը և այլն, վերջ ի վերջո վերստեղծելով տրոհված ամբողջությունը: Պոեմ-շարքի վերջերգը՝ «Անվերնագիրը», նորովի անդրադառնում է նախերգանքի մեջ առաջադրված գաղափարին: Կյանքը համեմատելով նույն ուղեծրով անվերջ պտտվող կարուսելի հետ, հերոսն իր դժգոհությունն է հայտնում այդ անգույն, «հայտնություններից» զուրկ վիճակից՝ ամբողջացնելով աշխարհի ստեղծագործական ընկալման իր փիլիսոփայությունը: Այսպիսով, «Ականջդ բեր ասեմը» թեմայի, հերոսի և բանարվեստի ներդաշնակությամբ ապրող ամբողջական գործ է՝ պոեմ-շարք:

«Մարդը ափի մեջ» ժողովածուի պոեմ-շարքերի մասին մեր խոսքը թերի կլինի, եթե չհիշենք նաև «Վերնագիրը վերջում» գրվածքը: Այն նույնպես կազմված է առանձին համարակալված հատվածներից, որոնք արտաքնասվես միասնական են՝ շնորհիվ վերնագիրը բանաստեղծության վերջում դնելու ինքնատիպ հնարանքի: Բայց երկն ունի ավելի խորքային միասնականություն: Նրա մասերը հերթով քննում են մարդու՝ քնսրական հերոսի, հոգեկան ու ֆիզիկական հատկանիշները՝ քայլերը, խոսքերը, անքնությունը, երգելը, թախծելը և այլն: Մարդու տրոհում, վերլուծություն և վերափմաստավորված միացում՝ ահա «Վերնագիրը վերջում» ստեղծագործության կառուցվածքային հիմքը: Նման հատկանիշով այն սերտորեն մոտենում է «Մարդը ափի մեջ» և «Ականջդ բեր ասեմ» պոեմ-շարքերին, նրանց հետ միասին կազմելով մարդագիտական յուրօրինակ եռերգություն: Վերջին, 11-րդ բանաստեղծությունը կարող է դիտվել իբրև այդ եռերգության ավարտ՝ ինքն իրեն քննող մարդու մասնատված ամբողջության վերականգնում:

Նա ձեր փոխարեն
 Զեր երազներն է տեսնում քնի մեջ...
 — Այդ... ե՛ս եմ որ կամ:

Նշենք նաև, որ «Վերնագիրը վերջումը»՝ հեղինակի բնորոշմամբ «11 գլխանի աչդ «ստեմը»» (հ. 6, էջ 418), նույնպես գրվել է միանգամից՝ 1959 թ. դեկտեմբերին:

6

1950-ական թթ. ամբողջ սովետական պոեզիայում սկսում են առատորեն գրվել «քնարական օրագրերի», «քնարական շեղումների» և շարքի նմանվող ուրիշ պոեմներ: Հիշենք օրինակ Է. Մեծելաչտիսի «Մարդը» (1961) բանաստեղծությունների շարքը, որի կենտրոնաձիգ գեղարվեստական ուժերն այնքան զգալի են, որ միութենական քննադատությունը նախընտրում է այն համարել պոեմ¹⁷:

Նման միտումներ նկատվում են նաև նույն շրջանի սովետահայ պոեզիայում: Սևակի հիշյալ գործերից բացի 50-ական թթ. ստեղծված և պոեմի մոտեցող բանաստեղծական շարքերից կարելի է նշել Հ. Հովհաննիսյանի «Հրաշալի այգեպանը»: Հաջորդ տասնամյակում երևույթը ավելի մեծ տարածում է գրւում: Պ. Սևակի «Եղիցի լույս» գրքի (1969) շարքերից բացի, որոնցից ամեն մեկը ժանրի ինքնատիպ լուծում է, գրվում են բազմաթիվ ուրիշ պոեմ-շարքեր: Առավել բնորոշ գործեր են Հ. Ծիրազի «Հուշարձան մայրիկիս» ժողովածուն, որը երկրորդ հրատարակության մեջ (1972) ներկայացված է իբրև «Պոեմ՝ հյուսված բանաստեղծություններով», և Վ. Դավթյանի «Գինու երգը» շարքը, որը Վարուժանի «Հացին երգի» այլ հատկանիշների հետ ժառանգում ու զարգացնում է նաև նրա ժանրային ավանդները:

Պոեմի և շարքի առնչությունը 60-ական թթ. սովետահայ պոեզիայում ակնհայտ է, և բնական կլիներ այդ իրողությանը նկատմամբ քննադատության կողմից: Ս. Սողոմոնյանի «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» մենագրության առաջին գրքին նվիրված գրախոսության մեջ Վ. Մնացականյանը նկատում է. «Իրոք քիչ պոեմներ են գրվել, բայց արժեք բացատրել այդ քիչ պատճառները և ստեղծածի հիման վրա պարզել, թե ինչ փոփոխությունների է ենթարկվում այդ ժանրը և ինչ ուղղությամբ

¹⁷ Այդ մասին տե՛ս Н. Ланкутис, «Человек», Э. Межелайтиса, М., 1965, с. 78.

է զարգանում: Մեզ թվում է, որ ընդհանուր թեմա և գաղափարական ներքին սյուժե ունեցող բանաստեղծական շարքերը, որ մի նոր վերածնունդ են ապրում հատկապես վերջին տասնամյակում, ինչ-որ չափով իրենց ուսերին են ստել պոեմի: Բեռը. այդպիսի պոեմանման բեռ կրող շարքեր են ստեղծել Կապուտիկյանը, Սահյանը, Դավթյանը և Հովհաննիսյանը: Հետաքրքիր կլիներ արդի բանաստեղծությունը հետազոտել էպիկականության այդ տենդենցի զարգացման տեսակետից»¹⁸: Դիտարկումը ուշագրավ է և՛ նրանով, որ արձանագրում է բանաստեղծական ժանրերի փոխանցումները, և՛ նրանով, որ հարցը ճիշտ է դրվում մեթոդաբանորեն՝ հաշվի առնելով ընթացքի անավարտությունն ու հեռանկարայնությունը: Խիստ դիտարժան է, որ «պոեմանման» շարքեր գրած բանաստեղծների թվում չի հիշվում... Պ. Սևակը:

Քնարական պոեմի զարգացման հեռանկարային ուղղության սկզբնավորումը հիմնավորվում է նաև հետսևակյան սովետահայ պոեմի փորձով: 1970—1980-ական թթ. մեծ թիվ են կազմում «Պոեմ՝ բանաստեղծություններով», «Պոեմ՝ տարբեր տարիների գրած բանաստեղծություններից» և նման այլ գործեր: Վ. Դավթյանի «Տաղարան», Ռ. Դավթյանի «Հեքիաթ մղձավանջներով», Լ. Դուրյանի «Արևագիրք» և ուրիշ գործերի ժանրային կազմության մեջ պոեմի և շարքի համադրումը աստիճանաբար գիտակցվում է քննադատության կողմից:

¹⁸ Վ. Մնացականյան, Գրականագետն ու արդիականությունը.— Գրական թերթ, 1965, 16 հուլիսի:

ԱՂԱՍԻ ԱՅՎԱԶՅԱՆ

(Դիմանկարի որվագներ)

1

Կինոռեժիսոր Հենրիկ Մալյանը՝ Աղասի Այվազյանի բոլոր հասակների ամենամտերիմ ընկերը, վկայում է. «Երագում էր դառնալ նկարիչ, երաժիշտ, դերասան, բանաստեղծ, նավաստի, օդաչու, երգահան, ճանապարհորդ ու նաև... գրող: Այդ բոլորը, նա իսկապես, ստանց կատակի, եղալ... Բայց, իհարկե, նախ և սուաջ եղալ գրող, արձակագիր...»:

Գրական փորձեր արել է դեռ Թիֆլիսի Գեղարվեստից ակադեմիայում սովորելու տարիներին, դրանցից կազմել իր մանրապատում-հումորեսկների սուաջին ժողովածուն և տպագրել Թիֆլիսում:

Այնուհետև փոխադրվել է Երևան՝ գրական լուրջ հայտերով: «Սովետական գրականություն» ամսագրում տպագրված «Եռանկյունի» վիպակն իր վրա գրավեց լայն հասարակայնության ուշադրությունը: Դրան հետևեցին նոր գործեր՝ պատմվածքներ, արձակի այլ ժանրատեսակներ, և ձևավորվեց Աղասի Այվազյան արձակագիրը:

Թեև հետագայում Աղասի Այվազյանի գրական ձեռագիրը հարստացավ այլևայլ «տարօրինակ» բառուբանով, մի շարք գրվածքներում տեքստը հակվեց դեպի խնդիրների փիլիսոփայական-բարոյաբանական գրվածքը, մյուսներում՝ ժողովրդական դիմակային-առելիքինաչին տարերքի մարմնացումները, նրա սուաջին գրվածքը՝ հինգ Մկրտիչների դարբնոցի մասին պատմող «Եռանկյունին» գրվեց խիստ ստուգապատում, անգամ կենցաղային հավաստիությամբ:

Իրենց աշխարհն ու բարոյախոսությունը ստեղծած Մկրտիչ-

Աերից յորաքանչյորը՝ «համալսարան» անդամը, երևում է բնավորության սեփական գույներով ու վարքագծի ընդհանուր չափանիշներով: «Եռանկյունին» դարբնոցը՝ ազնիվ, անկաշառ, հոգեկից մարդկանց մի գեղեցիկ եղբայրություն, որի մեջ ամենաբարձր է աններդաշնակություններ մտցնել:

Աղասի Այվազյանը այդ գրվածքով ազդարարեց իր հումորը, մանրամասների հանդեպ ունեցած հակումը, աչքի սրությունը,— հատկություններ, որոնք անցան նաև Հենրիկ Մալյանի «Եռանկյունին» ֆիլմին՝ նրա ստաջին հաջողությանը կինեմատոգրաֆիայի ասպարեզում: «Եռանկյունին» վիպակում հերոսները, կարելի է ասել, հանդես են գալիս իրենց էության նախնական, չաղարտված, չաղավաղված փայլով, իրենց բնական տարերքի մեջ:

Մարդու նախնականությունը և բնականությունը հենց այն բարոյախոսական-փիլիսոփայական մեկնակետն է, որով գրվել են Ա. Այվազյանի հետագա տարիների շատ գործեր, օրինակ՝ թիֆլիսյան սքանչելի պատումների շարքը:

Այդ խնդրի արծարծումն է մասնավորապես «Թիֆլիսի ցուցանակները» պատմվածքի առանցքը: «Մի քիչ տուտուց, մի քիչ իմաստուն, մի քիչ շուպլ» Թիֆլիս քաղաքում ապրում է Գլաբրիչ Գրիգորը, որի զբաղմունքը ցուցանակներ պատրաստելն է: Դրանք իր «ազատությունն են»՝ հանձնարարում է հեղինակը և ասում, որ Շեքսպիրը, Րաֆֆին, Կոպեռնիկոսը, Թամար Թագուհին, որոնց պատկերներն է նա դրվագել «Սիմպատիա» ճաշարանում, «բոլորը մի մարդ էին Գրիգորի համար»: «Թիֆլիսի վրա փռված նրա անկեղծությունը,—մեկնաբանում է արձակագիրը,—նրա բարության, ալլախրության, հոգու գեղեցկության հիմունքն է»:

Գրիգորի ցուցանակներն ինքն իրեն վերադառնալու մարդկային ձգտումների ազդակներն են: Դրանով է բացատրվում այն իրարանցումը, որ սկսվում է այն օրվանից, երբ Գրիգորը հավաքում է իր ցուցանակները. թիֆլիսեցիների աչքում այլևս ամեն ինչ երևում է գորշ, ամպամած, նվաղում գույներով, այնինչ Գրիգորը հոշակում էր կարմիր գույնը: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Գրիգորի չիրագործված սիրապատումը Սոնյայի հետ, որին նա պատկերացնում է կարմիրի մեջ և կիսում իր մտորումները. «Պատմում էր, որ ինքը Սոնյային ճանաչել է դեռևս մի քանի հարյուր տարի առաջ: Սոնյայի

միջոցով հիշեց իր սկիզբը, իր նախնիներին, նրանց այն մեծ սերը, որից սկսվել էր, սլայթել, տարբեր կողմեր գնացել ու հիմա կրկին առանձնացել իրենց սերը...»:

Պատմվածքի բարոյախոսության համար վերին աստիճանի բնորոշ է վերջվածքը: Դարդիմանդները՝ կինտոները, դարաշուխալիները, կարդում են Գրիգորի ցուցանակները, որոնք այլևս անցել են «Սիմպատիայի» սկստի տակ. «Ու մինչև հիմա, երբ որևէ կոմիսիոն խանութում, հնավաճառի մոտ, սև շուկայում տեսնում են հին ճկար՝ թեկուզ թիթեղի վրա, թեկուզ պատրաստած ջվալի վրա, թեկուզ փայտի վրա, ազահորեն վրա են ընկնում, զգուշորեն պտտեցնում ձեռքերի մեջ, հույս ունենալով, որ կարող է հանկարծ ձեռք բերեն անկեղծությունը...»:

Դեպի սկիզբը վերադարձի մի ուրիշ դրվագ է «Թիֆլիս» պատմվածքի բովանդակությունը: Իր սկիզբն էր որոնում գեներալ Բարսեղովը՝ իրեն համարելով զարմի վերջին փախստականը: Նա թեև մեռավ «Ժպիտը դեմքին», սակայն այդպես էլ չկարողացավ հաղորդակցվել իր ակունքներին: Մեռնում է և՛ կինը, աշխարհի վրա թողնելով չորս դուստրերին՝ Սիրան, Վարվառա, Կատրո, Մաշո: Չորսն էլ դժբախտ ճակատագրի տեր մարդիկ, խեղճ ու անօգնական, ճիշտ և ճիշտ՝ «կյանքի զոհեր»:

«Թիֆլիս» պատմվածքի միջանցիկ գաղափարը կապված է գեներալ Բարսեղովի փոքր դստեր՝ Մաշոյի հետ: Մեն-մենակ ապրող, արևածաղիկ ծախող մի պառաված կին՝ Մաշոն, սկսում է նամակներ ստանալ տարբեր մարդկանցից, թե իրենք գեներալի թոռներն են: Նրանց թիվը հասնում է ութի: Մաշոն իր վրա է վերցնում նրանց կյանքի հետագա ընթացքի խնդիրը, ելնելով այն մտքից, որ բոլոր անցնող-դարձողները ճանաչում են իր թոռներին. «Ու Մաշոյի համար հարազատանում են բոլոր մարդիկ... Եվ եթե որևէ մեկը մոտենա և հենց այնպես ասի՝ «ես գեներալ Բարսեղովի թոռն եմ», Մաշոն կհավատա ոչ թե նրա համար, որ չգիտի, թե նրան ձեռ են առնում, այլ նրա համար, որ համոզված է, թե ասողը ինքն էլ չգիտի, որ գեներալի թոռն է...»:

Մաշոն նույնպես նախնական-բնականի իդեալն է, ինչպես «Ցուցանակների» Գրիգորը, ինչպես «Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի. 1912 թվական» պատմվածքի անմարմին, միայն հոգով ծնված հերոսները, ինչպես Կիրակոսը՝ համանուն պատմվածքից:

1892-ին, պատմում է արձակագիրը, Կիրակոսի ընտանիքը
Էրզրումում էր և ուներ 27 անդամ, 1916-ի ամռանը դարձավ
երեք հոգի, 1920-ին՝ մնաց միայն մեկը՝ Կիրակոսը։ Սա հիշում
է, որ իրեն ամանորին շնորհավորելու է եկել ինչ-որ տեղից
հաշտնված մայրը։ գաղթականը շնորհավորում է գաղթականին։
Հետո գալիս են հնոցապանը, բժիշկը, դառնում են չորս հոգի՝
Կիրակոսը երջանկության ամենաբարձր գագաթին է։ Չորս
հոգի են և աշխատում են իրենց միջև եղած տարածությունը
կրճատել։ Ամենից ավելի, իհարկե, Կիրակոսին է մտատանջում
տարածությունը **իր և իր միջև**, նա համարում է մարդուն իր
սկզբնականներից խորթացող փախստական տարերք։ Եվ գալիս
է այն համոզմունքին, որ «բոլորի մեջ Կիրակոսներ կան», որ
բոլորն են ձգտում միասնության, միայն կյանքի պատենշները
խանգարում են դրա իրագործմանը։ «Երբ մարդիկ միասին են,
երջանիկ են», — սա ոչ միայն հերոսի, այլև արձակագրի դա-
վանանք է, որի դրսևորման համար նա դիմում է պես-պես
պատմությունների։

Սյուսիսի մի յուրօրինակ պատմություն է «Ավետարան ըստ
Հավլաբարի» պատմվածքի բովանդակությունը։ Հավլաբարի
զարմանալիորեն գրավիչ նկարագրություններից հետո («Հավ-
լաբարից ամեն ինչ երևում է։ Ամբողջ Թիֆլիսը իր ծակոծու-
կով»), նրա կինտոների, դարաշուխալիների, համբարների մի-
ջավայրում մշակված «նամուսի» ու «թասիքի» բարոյախոսական
պատվիրանների մեծարանքից հետո արձակագիրը գրում է.
«Սերը ման էր գալիս Հավլաբարում»։ Պատահում է, սակայն,
այնպես, որ Հավլաբարը երես է թեքում Միրզա Ասատուր խա-
նից, երբեմնի կուռքից, որ «փիլիսոփա էր, ամեն ինչ գիտեր,
Դիոգենեսից էր պատմում... խելոքներից խելոքը, գիտուններից
գիտունը. Սողակում խոսում էր հայերեն, Վերայում խոսում էր
վրացերեն, վանքի բակում խոսում էր գրաբար, սիրաշխանայի
արհեստավորների հետ՝ աշխարհաբար, Դվորցովայի վրա՝ ռու-
սերեն, թուրքի մեյդանում՝ պարսկերեն, Կիրիչնոյում՝ գերմանե-
րեն, հավլաբարցիների մոտ՝ Հավլաբարի լեզվով»։ Ահա այս
մարդը արժանանում է արհամարհանքի («երկար ժամանակ
Հավլաբարը խոռված էր պարոն Ասատուրից») այն պատճառով,
որ նա՝ «Հավլաբարի խելքն ու խիղճը» ասածո բանը սովորած
այդ անձնավորությունը օր ծերության սեր է գցում անարժան մե-

կին... «Սերը քո բանը չէ...»: Բայց նա ստեղծում է ավետարանը ըստ Հավլաբարի՝ հավլաբարցիների առաջ ծնվում է աղջիկ-երեխան՝ «Փոքրիկ Վարդը, Վարդունիս, Վարդուն, Վարդունը, Վարդիկը»:

Հավլաբարցիների վերաբերմունքը փոխվում է միանգամից, երբ իր դստեր հետ նրան տեսնում են Հավլաբարում ման գալիս՝ «թվում էր Քրիստոսն էր իջել իր դստեր հետ»: Տեղի է ունենում, սակայն, անսպասելին: Մադամ Ցիցիլիան, հանցանքի մեջ բռնված, ոչ այս, ոչ այն, հայտնում է, որ աղջիկը ոչ թե Ասատուր խանից է, այլ մեկ ուրիշից: «Ծնարիտ, մաքուր, արդար, ասածո կերպարանքով մարդ էդպես հեշտ չի ստեղծվում»,— միջամտում է արձակագիրը և ձայնը տալիս անալլայ, Ցիցիլիայի ասածին ներողամտորեն նայող Ասատուր խանին, որը հայտնում է, որ Վարդոյի մասին Ցիցիլիան ոչինչ էլ չգիտի:

«Ցիցիլիան էլ հավատաց նրան, և ամբողջ Հավլաբարը, բոլորը ուշադիր նայեցին Վարդիկին ու տեսան, որ նա իսկապես Ասատուրի աղջիկն է, գեղեցիկ աղջիկը, ճշմարիտ աղջիկը, սուրբ աղջիկը, հրաշք աղջիկը: Նրանք տեսան, թե ինչպես է սիրում Ասատուրը Վարդիկին, այդ մեծ սերը, որ սուտ չէր կարող լինել, և սերը ամեն ինչ բացատրում էր»:

Երկու ծայրերը՝ Ասատուրը և Վարդիկը, կրճատում են Հավլաբարի տարածությունը սիրո շնորհիվ: «Սերն էր ճշմարտությունը»,— այս դավանանքին է հանգում արձակագիրը: Սերը, միությունը, մտերմությունը, ազատությունը, հարազատությունը, գտնում է արձակագիրը, անհրաժեշտ են ոչ միայն անհատներին, այլև ավելի մեծ միավորների, օրինակ, ընտանիքին, և սրանից էլ ավելի մեծ միավորների, օրինակ, հայրենիքին, ապա նաև՝ աշխարհին:

Բազմաստիճան այս հարաբերությունն է ընկած «Ընտանիքի հայրը» վիպակի հիմքում:

Նկարագրված է Միսակի երեք վերադարձը դեպի իր ընտանիքը՝ 1938-ին, 1945-ին, 1964-ին:

Նա 17 տարեկան հասակում ամուսնացել է Երմոնի հետ, և դեպքերն այնպես են դասավորվել, որ հեռացել է ընտանիքից: Տարիներ անց վերադարձել է տուն: Նա թեև հանցագործ է եղել, ինքնաշեն հրացանով սպանել է հարևան Պետրոսին՝ ծուռ խոսքի համար, սակայն վերադարձել է մաքուր սրտով,

մաքրագործված, դեռ ավելին՝ այն գիտակցությամբ, որ իր ժողովրդին պետք են ընտանիքի հայրեր, որ մեծացնեն ժողովրդի պոտենցիալը: Վեց տարվա կազմավորի կյանքը, ծանր աշխատանքը նրա մեջ արթնացրել են դրական գրգիռներ: Միսակը երկրորդ անգամ վերադառնում է պատերազմից հետո: Ռազմաճակատում ևս նրան մտահոգել է համատարած սիրտ վրա կառուցված ընտանիքի երազը, ընտանեկան օջախի քաղցրությունը: Բայց իր կյանքը խռովում է տղայի անակնկալ փախուստը ինչ-որ անհայտ դերասանուհու հետ:

Երրորդ վերադարձն արդեն ունի դրամատիկական լարվածություն: Երմոնը, չնայած դիմադրությանը («Մարդ ունեմ... սմոթ է»), չի դիմացել Ընձակի հետապնդումներին: Միսակը նրան է դիմում հետևյալ դառնագին խոսքով՝ «Երմոն, տունս քանդեցիր», և թողնում-հեռանում է, ուղղակի փախչում է ընտանիքից, ոռոսական քաղաքներում վարում թափառականի տազնապալից կյանք: Օտար քաղաքը հանգստություն չի բերում Միսակի խռովված ներաշխարհին: Նա դարձյալ իր ապագա թոռների հետ է, իր մոլորյալ որդու հետ, որի հետ հանդիպելուց հետո գալիս է այն եզրակացության, որ, այնուամենայնիվ, «մարդիկ խելո՞ւ են»: Նրա մտքերը տեղի են տալիս մեռակ սարելու մտքին, նա նորից շատ հստակ տեսնում է իր կյանքի ճանապարհները՝ իր, հոր, պապի, նախնիների մանկությունը, տեսնում է «ընտանիքի հայրերին», և որոշում վերադառնալ. «Միսակը մտալ իրենց տան սոջևի հրապարակը: Աչք ածեց շուրջը, սիրտը ճմլվեց: Մտքով շատ բաներ անցան: Միսակը քայլեր էր անում, և նրա ծնկները խլտտում էին անհամբերությունից: Ի՞նչ ներքուստ ուրախանում էր նա, որ կրկին իր ընտանիքի գիրկն է գալիս, և ուրախությունից դողում էին նրա այտերը, և շատ տարօրինակ, մի տխուր բան թռչկոտում էր կրծքից դեպի կոկորդը: Միսակը նայում էր պատուհաններին, հայացքով ծանոթ փնտրում, որ բարևի:

— Միսա՞կ,— լսվեց նրա հետևից:

Միսակը պտտվեց և՝

— Հաջան,— խղճուկ ասաց նա»:

Բոլորովին թող տարօրինակ չթվա, եթե ասենք, որ «Ալի կոմսը» վիպակը նույնպես գտնվում է Ադասի Այվազյանի բարոյախոսական խնդիրների առանցքի վրա, այն վիպակը, որը պատմում է հեռավոր, շատ հեռավոր ժամանակների անցքեր՝

Եմեյան Պուգաչևի ժամանակներից: Աղի կոմսը՝ Իսաչ Մակարովն է, Եսային, որ հեռու-հեռավոր օրերում հիշողության օրենքով մտաբերում է թուրքերին, կորուսյալ Էրզրումը, իր նախնիների կորուստները և, չնայած «ունայնության փիլիսոփայության» ներծծումներին, այդուամենայնիվ, նորից ու նորից որոնում է նախնիների սովերները, ազգի մնացորդած հիշատակները:

Դեպքերը, սակայն, դասավորվում են այնպես, որ Եսային Եկատերինա Երկրորդի ժամանակ, ինչպես ավանդում է տոմսական քրոնիկոնը, հայտնվում է Աստրախանում, վեր բարձրանում կյանքի սանդուղքներով և, հարստանալով, դառնում Աղի կոմս:

Հարստությունը, փառահեղ կյանքը, սանկտ-պետերբուրգյան շքեղ կենցաղը, սակայն, ի վիճակի չեն նրա էության մեջ հանգցնել նախնյաց ոգին: Նա որոնումների մեջ է: Այդ գործը վստահում է իր որդուն՝ Բոգդանին, որի «արկածների» նկարագրությանն է նվիրված վիպակի ծանրակշիռ հատվածը: Բոգդանը բարդ, կարելի է անգամ ասել՝ ստեղծվածային անձնավորություն է, որը կապեր ունի թաթարուհի Բերյաշի հետ, բանակցությունների մեջ է գործադրանատիրոջ հետ, կապվում է պուգաչևյան շարժմանը: Նա, ի վերջո, փախչում է Պուգաչևի մոտ՝ անալով «ազատությունը մեծ բան է» նշանաբանին: Պուգաչևի օրենքորգյան ճակատամարտում, այդուամենայնիվ, Բոգդանը ենթարկվում է խոշտանգումների, հետո փախչում է թաթարուհու հետ: Հայրը՝ Եսային, գերեզմանոցում փնտրում է «մոլորված Բոգդանին», նրա ապագան կապելու ոչ թե ռուսական կայսրերի հպատակության կամ ծառայության հետ, այլ... «Հայտնվեց հոր դեմքը, խոշոր, սիրելի, հետո նրա դիմագծերը սվելի խոշորացած ու լուծվեցին լույսի մեջ: Բոգդանին թվաց, թե դա երկրորդային աստծո ժամն է, և նա հայտնվեց իրեն: Ու հիմա գնում է, գնում մի ուրիշ աստծո մոտ...»: Տափառաճում հայտնված Եսայուն ճանաչում են՝ իբրև «Աղի կոմսի», «տերուտիրականի», անարգում նրան ստորության աստիճանի, իսկ նա դեռ որոնում է «Ռուսիո կայսրին ծառայող» իր որդուն, ի վերջո հանգեցնել հետևյալ փիլիսոփայությանը. «Լսո՞ւմ ես, սատանա... Դու չկաս... Եվ քո ժպիտը սուտ էր: Կա միայն մի աստված, հավերժական ու մեծ, որի անունը Ոչինչ է: Դու, սատանա, խեղկատակ ես, որ իրավունք ունես միայն

պարելու ճոճալարի վրա, զանգույակները՝ պոչից կապած...
Դու, խղճուկ հոսպիտ՝ այդ մեծ աստծո՝ ոչնչի...»:

Սա ոչ այնքան հուսահատության ճիչ է, որքան ցավագին բողոք աշխարհի անբանական կառուցվածքի դեմ. Ես ային չհասավ իր նախահայրերի գյուտին:

Ա. Այվազյանի աշխարհագրական կոորդինատների բացահայտման առումով չափազանց բնորոշ է գրքի՝ ընդամենը տպագրական չորս երես գրավող «Երկխոսություն Լև Տոլստոյի և նրա ձիու միջև» պատմվածքը:

Լև Տոլստոյը, պատմում է արձակագիրը, իր զմայլանքն է համարում անմնացորդ սուգումը բնության գույների, բնության անդորրի մեջ: Նա ամբողջ էությանը, մարմնի բոլոր բջիջներով ձգտում է բնության հաղորդակցությանը, բնության մեջ զգալով, որ «աստված նույն բանականությունն է: Որ բարին, ճշմարտությունը, հավերժությունը, աստված նույն բաներն են, և նա մոռացավ, որ նստած է ձիու վրա»:

Հատկանշական է, որ նույն ուղղությամբ՝ դեպի բնություն, նայում էր նաև ձին, որի հիացմունքին ի պատասխան լսվում է Լև Տոլստոյի գնահատականը. «Ծառ չքնաղ է... մեծ է... այնքան մեծ է, որ կարելի է ասել բնական է, այսինքն ճշմարիտ է, այսինքն բարի է...»:

Ուշագրավ են բնության մասերի՝ անտառի, հովիտների, ծառերի, ձորերի ներդաշնակության՝ հարմոնիայի և նոր ձևաուճումների («Հովիտը դառնում է ձոր», «ձորից սկսվում է բլուրը» և այլն) վերաբերյալ արտահայտված մտքերը, որոնք, վերջի վերջո, հանգում են ճշմարտության, խղճի, բարու, արդարության, աստվածային նախասկզբի տոլստոյական ուսմունքի, ավելի ստույգ՝ մարդու ազատության գաղափարին. «Բնությունը միացյալ բանականություն է»:

Այս «լեգենդով» էլ Լև Տոլստոյը և ձին վերադարձան տուն:

Ա. Այվազյանը հաճախ է ստեղծում նման լեգենդներ: Զիու լեգենդից բացի, օրինակ, «Գետի մեր ափը» պատմվածքում նա ստեղծել է «հայտնի լողորդ» Խաչիկի լեգենդը, որը, սակայն, ինչպես պարզվում է, ամենևին լողալ չգիտե: Սակայն այդ լեգենդը շատ է անհրաժեշտ մարդկանց զմայլանքին, որ Խաչիկը հատուցում է պատերազմում՝ դառնալով նահատակներից մեկը:

Այս և նման լեզենդներով Աղասի Այվազյանը, իրապես, փնտրում է «մի նոր մարդ», նոր բնավորություն, ազատության նոր ըմբռնում:

2

Իր թիֆլիսյան պատմվածքներից մեկում Աղասի Այվազյանն ունի հետևյալ գշանակալից Ձոնը. «Ռդորմի հոգիներին՝ Վանո Խոջաբեկովի, Փիրոսմանի, Կարապետ Գրիգորյանցի, Եթիմ Գուրջիի, Գիգո Ծարբաբչյանի, Կարա-Դարվիշի, Գևորգ Զոտտոյի, Բաժբետուկի, Կարալովի և «Թիֆլիսյան օրդենի» մյուս դարդիմանդների»: Հիշված անձինք Խոսեք Գրիշաշվիլու հրաշալի գրքի՝ «Թիֆլիսի բոհեմայի» անունների ցանկից են, գերազանցորեն «սրբիմիտիլիստներ», որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղացել Աղասի Այվազյանի գեղարվեստական աշխարհի, մանավանդ ոճական արտահայտման գունագծերի ձևավորման մեջ:

Սրանցով չեն ազատվում Ա. Այվազյանի նախասիրությունները, ուր տեղ ունեն իտալական դիմակների կոմեդիան, կարճավազիմ հղումները, հայկական տարեգրությունները, Դոստոևսկու էթիկական սուգումները և այլն, և այլն: Այսուամենայնիվ, Աղասի Այվազյանը «գրական ավազանում» մկրտվել է իբրև անհատականություն, իբրև իր աշխարհի ու ձեռագրի տեր: Նրա աշխարհի յուրահատկությունը հիմնալի է բնութագրել Հենրիկ Մալլանը՝ «Նա անդադար հնարում է, քաջ գնմարիտն է հնարում: Եվ այդ «հնարած» գնմարտությունը. անսովոր լինելով հանդերձ, զարմանալիորեն ծանոթ է, շոշափելի ու հարազատ, որպես մեր մեծ պապերի ու տատերի վաղուց մոռացված մի պատմություն՝ իրենց պապերի ու տատերի, իրենց հեռավոր նախնիների մասին...»:

Այնուհետև՝ «ինձ թվում է, որ ընթացքի մեջ են նրա հերոսները, շարժման ու դիմամիկայի մեջ, քայլում են, փնտրում են, որոնում, որոնում նորը, անսովորը, փնտրում են մի նոր երկինք, մի նոր արև ու լուսին, նոր բնաշխարհ ու... նաև ուրիշ մի մարդ»:

Ավելացնենք, որ ուրիշ այդ մարդուն փնտրում են հենց իրենց մեջ: Հիշենք, օրինակ, «Կովարարների» պապին ու նրա չորս տղաներին, որոնք ամբողջ ժամանակ ներքին «պայքարի»

մեջ են միմյանց հետ: Էրզրումից փախել են տարբեր ուղղություներով, հետո գտել են իրար, հավաքվել մի կտորի տակ և համերաշխության փոխարեն խոսքուկովի մեջ են: Իրենց մեջ «ուրիշ մարդուն» հայտնաբերում են այն օրը, երբ թաղում են դարձյալ կուլարար հորը (սյասիհն) և վերադառնում տուն՝ «չորս անպաշտպան, խեղճ մարդիկ»: Խեղճության պատճառը ոչ միայն հոր, այլև Էրզրումի կորուստն է, որի կարոտից հալումաշ են լինում հոխորտացող, բայց անգոր տղամարդիկ: Եթե «Կուլարարները» պատմվածքը իր ոճաբանությամբ դեռևս ռեալիստական հավաստիության սահմաններում է, ապա «Փառահամարը» ամբողջովին պայմանական սարք ու կարգի մեջ է:

Կրկեսն ու ծաղրածուն... «Նա սիրում էր ոչ միայն մարդկանց, ոչ միայն կենդանիներին, երկինքը, հողը... ավելին՝ այդ ավելին չէր կարող բնորոշել: Բայց զգում էր, որ ինքն էլ այդ ավելիի մեջ էր և ավելին իր մեջ էր: Դա ներքին ոգևորությունն էր, իր հնարավորությունը, իր ճշմարտությունը»:

Կրկեսի ծաղրածուն այն մտքին է, որ սերն ու բարին ամենատեղծ ըմբռնումներն են, որ դրանց օգնությամբ կարելի է ստեղծել ինչեր ասես: Եվ նա, արեհայտ, իր տարերքի մեջ, ստեղծում է ձիեր («սիրուց ծնվում են ձիեր»)՝ մեկը, երկրորդը, երրորդը, բազում ձիեր, որոնք բնավ էլ չեն հետաքրքրում մարդկանց:

Ցնցող և միաժամանակ խորիմաստ է պատմվածքի վերջին ռաֆաղասությունը. «Հրաշքից ավելի մարդկանց ֆոկլոր էր պետք»:

Բառիս բուն իմաստով տրագիկոմիկական իրադրություն՝ դրված պայմանական իրադրության մեջ: Սա «հնարած ճշմարտության» մի օրինակն է: Մյուսը «Բոլերոն» պատմվածքն է, որի նյութը պարուհիների կյանքն է: Կյանքի զոհերը՝ «խեղճ մարդիկ» են, «Բոլերոյի» գրեթե բոլոր հերոսուհիները, որոնց կենսագրության վերաբերյալ հեղինակային տեղեկությունները այդ են վկայում: Ներկայացումից հետո նրանք որոշում են նշել արդեն տարիքն առած պարուհիներից մեկի տարեկիցը՝ բացառապես՝ կանանցով: Միակ բացառությունն արվում է Դոլլիի ծանոթ Ադամի հանդեպ, որի ներկայությունը «շքահանդեսին» պարուհիների մեջ առաջացնում է ամենատարբեր գրք-

գիտներ՝ նրանցից յուրաքանչյուրի չկարգավորված կյանքի, կենցաղային դժվարությունների և, որ ամենագլխավորն է, սիրո բացակայության վերաբերյալ: Նրանց բոլորին՝ ամենատարեցից մինչև ամենաջահելը, պակասել է աշխարհի ամենամեծ բարիքը՝ սերը, հոգիների մտերմության կարևորագույն պայմանը:

«Բոլերոն» ևս պայմանական միջավայրի մեջ տեղադրված պատում է, որ Ադասի Այվազյանը զարմանալի մի ներքնագագացողությամբ որսում է մարդկային կյանքի հոգեհատակը: Պայմանականությունը այստեղ և այլուրեք հանդես է գալիս իբրև ոճաբանություն: Ծառ բնորոշ, Ա. Այվազյանի ձեռագրի համար էական մի մանրամասնություն. արձակագիրը ոճական արտահայտման ոչ հանդիսավոր, ոչ պարծետիկ-վեհաշունչ, այլ հասարակացված-սովորականացված եղանակներով հասնում է իր նպատակին: «Բոլերո» բալետի ներկայացումից հետո հասարակ մի արարողության հավաքված պարուհիները չաւե՛նք թե կյանքի զոհերն են, այլ՝ այն արարածները, որոնք ապրել են, աշխատել, ապրել են անգամ դերասանուհու շիկ կենցաղով, և, այդուամենայնիվ, ոչինչ չեն հասկացել նույն այդ կյանքից, մնացել են «խորթ զավակների» վիճակում, «խեղճ մարդիկ»՝ ապրած առանց սիրո, անառագաստ, առանց համագագացության:

Ա. Այվազյան-արձակագրի սևեռակետը հենց այդ համագագացության նպատակն է հետապնդում՝ ընթերցողի համազգացության:

Այս կետում նա, ըստ երևույթին, ընդառաջ է գնում Դոստոևսկու էթիկական պատվիրաններին: Քանի որ հերթը եկավ՝ հասավ Դոստոևսկուն, ասենք, որ Ադասի Այվազյանը երբեմն հետևում է ոչ թե մեծ մարդասերի ստեղծագործության գրական բովանդակությանը, այլ «դոստոևսկանություն» (достоевщина) կոչվող ուսմունքի ինչ-ինչ կողմերին: Այդպիսին է, օրինակ, նրա «Ուստի՞ գաս» վիպակը. ամեն ինչով, ասելիքով՝ достоевщина: Սյուժետային ընթացքով «Ուստի՞ գաս» վիպակը սովորական դետեկտիվ է, որն սկսվում է գլխավոր հերոսուհու՝ Տատայի ծննդաբանությունից, շարունակվում նրա ոչ այնքան մարդավարի կենցաղով, ապա որդու՝ Ալեքսանդրի, բանտային մեկուսացումով, այնուհետև՝ Թոռնիկի արկածա-

խնդրական արարքներով, որը, հեղինակային մեկնաբանությամբ, հանգում է «ոճրի և պատժի» դոստոևսկիական փիլիսոփայության մխեմալին: Կատարվում է անապատելին. «Տատան շարունակում էր իր ներսում սպանել Թոռնիկին», որն իր համար եղել է ամեն ինչ՝ առավոտ ու գիշեր, անքուն ամիսներ և տառապանքներ: Տատան հասկանում է, որ իր մեջ հասունանում է պատիժը, որը կապ չունի Թոռնիկի արարքների հետ, թեև հենց սա է, որ «Տատային թողեց իր մեծ տառապանքի հետ, իր Պատժի հետ... Եվ Տատան հիմա արդեն մտածում էր, թե ինչպես սպանի իր միջի Թոռնիկին, որ գրավել էր իր ամբողջ էությունը»...

Հանցանքը կատարել է սկզբում որդին, այնուհետև հանցագործ է դարձել Թոռնիկը, բայց պատիժը, այդուամենայնիվ, կրելու է Տատան՝ դոստոևսկիական ներման ու ինքնադատատանի պատվիրանով: Ա. Այվազյանի ուրիշ գործերում ևս կան «դոստոևսկիականության» շոշափուկներ, կան նաև արձակագրի ընդհանուր գեղարվեստական պայթույթի անհարազատ գործեր, կան նաև պարզապես ոչ տպավորիչ գրվածքներ:

Հնարածին այս վիպակում Ադասի Այվազյանի պատումային ոճն անգամ դառնում է բեկբեկուն, գրաֆիկականորեն ոչ հրատակ, մուլիսկ կարելի է ասել՝ անգույն: Անհայտ է մնում արձակագրի ասելիքը:

Դա, կարելի է ասել, իր տարերքը չէ:

Ին տարերքը, եթե մի հայտարարի բերենք նրա լավագույն սլառումները, մարդկային անհատականության ձևավորման ու զարգացման խնդիրն է, որ նա տեղադրում է ամենատարբեր բնույթի սլուծեների մեջ՝ սկսած ամենասովորական կենցաղային միջավայրից («Մեր տխրությունը կեծոյի շուրջ») անկաշի վիճակի մեջ հայտնված մարդկանց բառ ու բանից («Խեղճերի զրույցը լեռան վրա»), ֆանտաստիկական-արկածային դեպքերի վերապատումից («Սինյոր Մարտիրոսի արկածները»), ամենասովորական արլելիներից, ուր Ա. Այվազյանը բավականաչափ հմտությամբ կարողանում է կյանք տալ դիմակների թատրոնի արտահայտչաձևերին:

Միանգամայն ճշգրիտ է Արամ Գրիգորյանը «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած «В нем не было ни лжи, ни раздвоения» դիմանկարում Ա. Այվազյանի ոճային մտածողության սինկերտիկ բնույթը սահմանելիս: Արդարև, Ա.

Այվազյանի պատումային ոճի մեջ իրար են գալիս սովորական
կենցաղագրությունը և ռաբլեական կարճավալը, էլեգիան և
բուֆֆը, լացն ու ծիծաղը, ողբերգա-կատակերգական շաղախն
ու նկարագրությունների հասարակացում-«իջեցումը»,—մի խոս-
քով՝ ասացողական տարերքի այն կախարդանքը, որով արձա-
կագրին մտահոգող գաղափարները արձագանքում են ընթեր-
ցողների հոգու մեջ՝ նրան տանելով դեպի մարդկային բարձր
արժույթները՝ բնականության, բարության, անկաշկանդության,
սիրո, երազի տարբերակներով:

ՍՐԴԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐԸ ԵՎ
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Աներկբայելի ճշմարտություն է՝ քննադատության նկատմամբ անտարբեր չեն նույնիսկ այն գրողները, որոնք հրապարակալ բացարձակորեն հերքում են նրա ստաբիլությունը, ժխտում ընթացիկ գրականության մեջ նրա ունեցած դերն ու նշանակությունը: Իրականում նրանցից և ոչ մեկը սպառնալիքով չէ քննադատական այս կամ նայն ելույթում իր ստեղծագործության մասին դրվատանք ու գովասանք գտնելու «գայթակղությունից»: Խոսքը միայն գրական ողին նոր-նոր սկսող երիտասարդների մասին չէ. առանց վերապահությունների նույնը կարելի է ասել արդեն իսկ ճանաչում գտած, վաստակաշատ գրողների մասին:

Նման հարցապնդումն, իհարկե, անառարկելի չէ արդեն իսկ այն պարզ պատճառով, որ հիմնավորման համար վկայակոչվում է դրական արձագանքների նկատմամբ հետաքրքրությունը: Սակայն, հակառակ անտարբերության ու քամահրանքի «ցուցերի», բնավ անհասցե ու անպատասխան չեն մնում նաև օբյեկտիվ քննադատության խստությունն ու պահանջկոտությունը: Արձակագրի կամ բանաստեղծի հողվածները, որոնք գրվում են քննադատական այս կամ այն ելույթի դեմ և «հրմտորեն» քողարկվում ընդհանուր գրական մտահոգություններով, ավելի հաճախ ըստ էության ինքնապաշտպանման ու ինքնարդարացման, «անողոր» ու «դաժան» գտնված քննադատությանն ընդդիմանալու նպատակ են հետապնդում: Իսկ դա ամենից սուսջ խոսում է այն մասին, որ, հակառակ ցուցադրական անտարբերության, դիտողությունն անհասցե չի մնացել:

Քննադատությունից դժգոհում են և՛ ավագ սերնդի վաստակաշատ գրողները, և՛ երիտասարդները: Ի դեպ, եթե առա-

ջինները դժգոհում են լիբերալության հասնող ներողամտությանից, ապա վերջինները նեղարտում են քննադատության խստապահանջությունից: Արտաքուստ, կարծեք, օրինաչափ է, իսկ իրականում գրական քննադատության առաքելությունն անփոփոխ է՝ իրերը կոչել իրենց իսկական անուններով և այստեղ արդեն վերապահումների ու բացառությունների մասին խոսք անգամ լինել չի կարող:

Քննադատությունից դժգոհելիս՝ պատեն-անպատեն վկայակոչում են «դատապաշտպանի» նրա դերը, չգիտես ինչու, պահանջում հանդուրժողականություն ու ներողամտություն՝ դրանցում տեսնելով հույժ անհրաժեշտ արտացալիությունն ու գրականության շահերի գիտակցումը: Թե խստապահանջությունից ովքեր են դժգոհում, ոչ մեկի համար գաղտնիք չէ և սցնուամենայնիվ չես կարող անտարբեր մնալ անպալմանորեն ինչ-որ բանի ապավինելու անհեռանկար այդ դիրքորոշման նկատմամբ: Հենց այդպես է արմատավորվում քննադատական ամենալուրջ ու օբյեկտիվ դիտողությունները անհիմն ու հիվանդագին մանրախնդրությամբ ընդունելու սովորությունը: Մյուս էողմից, ակնհայտորեն սխալ է ընկալվում քննադատության, որպես դատապաշտպանի, դերը: Իրականում միանգամայն անմխիթար է այն դատապաշտպանի վիճակը, որը ճշմարիտ ոչինչ չունի հակադրելու օրինազանցության անհերքելի փաստերին:

Փորձը ցույց է տալիս, որ նշված երևույթները, հակասություններն ու ծայրահեղությունները գրեթե միշտ դրսևորվում են ժամանակակից պոեզիայի հարցերի առնչությամբ: Իրականում ի՞նչ է կատարվում և որո՞նք են շուրջ երկու տասնամյակ շարունակվող վեճերի բուն պատճառները: Եվ, որ պակաս կարևոր չէ, որպիսի՞ն է քննադատության դերն այս տեսչան ու անգիջում բանավեճերում:

1

50-ականների սվարտը և 60-ականների սկիզբը երկրի գրական կյանքում լուրջ և նշանակալից տեղաշարժերի ժամանակաշրջան էր: Ընթացքի մեջ էր խոր ու ընդգրկուն մի շարժում, որը ներառում էր գրականության բոլոր ժանրերն ու բնագավառները և նպատակաուղղված էր կենսական նոր տես-

րածքների խորքային, համակողմանի գեղարվեստական յուրացմանը: Նախորդ փորձն, անշուշտ, չէր բացապում, այն ուսանելի շատ դասեր ուներ և ամուր, անփոխարինելի հիմք էր: Բայց ակներև էր հակումը դեպի առավել տարողունակ չափանիշները, մարդաբանական-մարդագիտական հայացքի սթափ խորացումը:

Պոեզիայում ավելի վաղ, քան արձակում, յի հայտ եկան գրականության արդի փուլը բնութագրող նոր առանձնահատկությունները (պոեզիան, որպես կանոն, առավել նրբազգաց է և շատ ավելի անմիջական՝ կենսական ազդակների անդրադարձումներում): Վերջիններիս մեջ որակական զարգացման ոչ միայն ակնառու հայտանշաններ, այլև իրոք նշանակալի հայտնություններ կային, որոնք որոշակիորեն կանխագծում էին սովետական պոեզիայի անցնելիք ճանապարհը:

Մյուս կողմից, թարմ խուք ասելու օբյեկտիվ անհրաժեշտությունը ծայրահեղորեն ըմբռնվեց գրական ճանապարհը դեռ նոր սկսող որոշ ստեղծագործողների կողմից: Բնականաբար, չուշացան նաև այդ յուրօրինակ «ռադիկալիզմի» կոնկրետ դրսևորումները: «Գրականություն մտավ նոր սերունդ,— մի հարցազրույցում նկատում է Համո Սահյանը:— Նա վաղուց պետք է հաղթած լիներ, բայց իրենց ազատությունից օգտվել չկարողացան: Նրանք ազատությունը դարձրեցին քմահաճություն՝ ով ոնց ուզի, թող գրի, ում խելքին ինչ փչի՝ թող անի... Նրանք հեռացան իրենց հայրենական բանաստեղծության ավանդներից: Նրանք ավելի կիրթ, ավելի գրագետ չեն, քան Վարուժանն ու Չարենցը, բայց սկսեցին այնպիսի բաներ անոնեսել, որոնց շրջանցումն անգամ Վարուժանին սրբապղծություն էր թվում: Նրանք ավելի պակաս տաղանդ չունեն, քան իրենց նախորդները, բայց, չգիտես ինչու, հողից կտրվեցին, հեռացան: Նրանք ահա թե ինչ արեցին՝ փախան իրենց կենսագրություններից, իրենց թող որ ոչ հարուստ կենսագրությունները (եթե այդպիսիք կան) չկարողացան անհատականացնել: Ավելին՝ իրենց ժողովրդի կենսագրությունից փախան, իրենց լեզվի զրկումն համուժողից խուսափեցին: Նրանք իրենց մանկություններից չեկան»¹:

Ի տարբերություն նախորդ տասնամյակների սահմանա-

¹ Գարուն, 1984, № 9, էջ 44—45:

փակումների և որոշակի տեղաչին ներամփոփվածության, 60-ականներին գրական կյանքն աննախադեպ աշխտծությոն էր ապրում, մթնոլորտը հղի էր որոնման, բացահայտման ու հաստատման ոչ միայն կրքերով, այլև, որ շատ ավելի նշանակալից էր, համապատասխան գեղարվեստական դրսևորումներով: Լարված, բեղմնավոր երկունքով համակված մթնոլորտը որոշակիորեն քաց էր նաև օտար արձագանքների ու հովերի համար, որոնց ստեղծագործական յուրացումը միանգամայն արգասաբեր ու հեռանկարային ուղիներ էր նշում: Բնականաբար, «ընտրության» հնարավորությունները շատ էին գրական ասպարեզ մտնողների համար:

Նշված աշխտծությունը բնորոշ էր նաև հայ պոեզիային, որի նոր դրսևորումներն ընդհանրության մեջ վերականգնում էին ազգային բանաստեղծության խաթարված ընթացքը: Ժամանակից էտ ընկնելու մասին խոսք լինել չի կարող: Պ. Սևակն իր խիստ ժամանակահոնչ ու ինքնատիպ ստեղծագործությամբ ոչ միայն բանաստեղծական նոր մտածողություն և հոգեբանություն էր բերում, այլև նախանշում գալիք պոեզիայի հիմնական ուղղվածությունը: Լիովին անհատականացված, ժամանակի ոգուց ու տրամաբանությունից ելնող և ազգային բանաստեղծական ավանդների վրա ձևված իրենց թարմաշունչ խոսքն էին բերում Հ. Ծիրազը, Վ. Դավթյանը, Ս. Կապուտիկյանը, Հ. Սահյանը, Գ. Էմիրը և ուրիշներ: Այլ կերպ ասած, արդեն իսկ տեղական փորձը, ստեղծագործական մոտեցման դեպքում, ինքնադրսևորման լայն հնարավորություններ էր ընձեռում: Մյուս կողմից, նույն այդ փորձը չորացված ավանդներ, չբնակեցված տարածություններ էր նշում, չարեանցան հանճարի խորությամբ ու ընդգրկմամբ գտնված, բոլորովին էլ չտրորված ակոսներ բացում, որոնք ձիրք ու տաղանդի տեր սերմնացանների էին սպասում:

Սակայն «բացարձակ ինքնուրույնություն» ցուցադրելու գաթակղությունը առավել անհաղթահարելի գտնվեց, այնքան, որ նույնիսկ թույլ չտվեց զգալ բնական հողից հեռացումը: Եվ հենց այդ իրողությունը նկատի ունի Հ. Սահյանը, երբ ասում է, թե «նրանք իրենց մանկություններից չեկան»:

Ինչևէ, «վիճակը» հանված էր, և «արդյունքները» չուշացան: Սակայն, մի կողմից օբյեկտիվ քննադատության արդարացի ընդդիմությունը, մյուս կողմից՝ ինքնաստուգումն ու ներքին

բնական ձայնը, որոշ ստեղծագործողների շատ շուտով դուրս բերեցին գայթակղության «մոգական շրջանից»։ Ումանք միանգամայն արդարացիորեն նույնիսկ հրապարակավ հանդես եկան իրենց մոլորությունների սկզբունքային մերժմամբ՝ կոնկրետ ստեղծագործությամբ հակվելով դեպի պոեզիայի ճշմարիտ ուղին։ Սերնդի «սկզբունքային» ներկայացուցիչները առավել խորացան մոլորություններում՝ որոշելով «տեսական» աստիճանի բարձրացնել իրենց «դավանանքը»։

«Ցավի արժեքների» անգոսնումն այդ «տեսության» հիմնադրույթներից մեկն էր և եթե դատելու լինենք ըստ նրանց «բանաստեղծական ուսմունքի»՝ ժամանակակից հայ պոեզիա էր մտնում նոր ոճ ու մտածողություն։

Իրականում որո՞նք են այդ ոճի ու մտածողության «նորությունները», որ արդեն երկու տասնամյակ փնտրում և աչքպես էլ չեն գտնում այնքան ցանկալի պարարտ ու ջերմ հողը։

1983 թ. լույս տեսավ Հ. Էդոյանի «Երկրային ժամանակ» երրորդ ժողովածուն, որի շուրջ Գ. Էմինի խալիփություններով սկզբնավորվեց հերթական բանավեճը։

Երբ խոսել ցանկանաս քո կյանքի մասին մի օր,
ձուլված օդին, հողին, քաղաքին ու մարդկանց,
և բառերը ներխուժեն ինչպես թռչունների
Քաղցած մի երամ, դու այն բառերն ընտրիր,
որոնք միակն են, և թարմ, և անպաշտպան,
և բարի, և առույգ, ինչպես երեխաներ,
որովհետև բառերը սրվում են երկու կողմից...—

տողերը Էդոյանի ճշված գրքի «Երեք խորհուրդ իմ որդուն» բանաստեղծությունից են ու, թեև անուղղակիորեն, այնուամենայնիվ, ներկայացնում են նրա ստեղծագործական դավանանքը։ «Միակ, թարմ և անպաշտպան» բառերի վկայակոչումը պատահական չէ. խոսքը արդեն ճշված «բացարձակ ինքնուրույնության» մասին է, որի պաշտպանությունը, ինչպես նկատում ենք, ծրագրային նշանակություն է ստանում։ «Թարմ բառին» ասպլիները միանգամայն դրվատելի դիրքորոշում է, և այս դեպքում անհիմն, ուրեմն և ի վերուստ ժխտելի են բոլոր առարկությունները։ Նկատելով, թե «բառերը սրվում են երկու կողմից», հեղինակն, ամենայն հավանականությամբ, ներկայացնում է բանաստեղծության մեջ բառի ինֆորմացիոն տարողության, փոխաբերական «բովանդակության» իր ըմբռնումը։

Սովորաբար, երբ խոսք է լինում Էդոյանի ստեղծագործությունների մասին, վկայակոչվում է փոխաբերություն հասկացությունը՝ բացահայտ այն իրողության նկատմամբ, որ հենց փոխաբերական մտածողությունն է բնորոշ նրան: Չժանրանալով այն հարցապնդման վրա, որ փոխաբերական մտածողությունը գեղարվեստի ընդհանուր հայտանշան է, պարզապես նշենք, որ Էդոյանի մոտեցումը բոլորովին այլ է, և հենց այդտեղ պետք է փնտրել նրա դավանած «նորարարության» դրսևորումները: Ամբողջ հարցն այն է, որ նա փոխաբերությունների անընդմեջ շղթա է ներկայացնում, որի օղակներն ավելի հաճախ ընդամենը ներքին զուգորդություններ ունեն և ոչ թե լրացնում են միմյանց: Մյուս կողմից, միշտ չէ, որ նրա փոխաբերությունների հիմքում երևույթի էական ու ամենաբնորոշ հայտանշաններն են: Ի՞նչ է ստացվում. փոխաբերային կուտակումներ, որոնց կապն իրականացվում է բարդ ու խճողված զուգորդություններով, և դա սպասելի էր, երբ փոխաբերային կշռի միավորը երևույթի «պերիֆերիալ» հայտանշանն է:

Իմ քայլը մի կամուրջ է, որի վրայով
անցյալը գալիս է, մոտենում է ինձ,
ձեռքը դնում ուսիս, խոսում է ինձ հետ,
իմ քայլը այն շարժումն է, երբ հանկարծ մի պահ
սրիվում է վարագույրը, իսկ. բեմը դատարկ է դեռ,
և չկան դերասաններ: Իմ քայլը իմ մահն է,—

կարդում ենք «Դափնեճյուղը» բանաստեղծության մեջ՝ հաղորդակցվելով ժամանակի նրա ըմբռնմանը: Նորարարություն... Լսենք Թ. Ս. Էլիոթին. «Բանաստեղծի հետաքրքրությունը փիլիսոփայության, ինչպես ցանկացած առարկայի նկատմամբ, կենսական անհրաժեշտություն չէ: Մենք ուզում ենք միայն սատել, որ մեր քաղաքակրթության պայմաններում ապրող բանաստեղծներին... ակնհայտորեն անհրաժեշտ է լինել **դժվար** բանաստեղծներ: Մեր քաղաքակրթությունը շատ բարդ է ու բազմադեմ, և նրա այդ բարդությունն ու բազմադիմությունը, ներգործելով նուրբ ու զգայուն հոգու վրա, չեն կարող նույնքան բազմազան ու բարդ արձագանքներ չառաջացնել»²:

Մոդեռնիզմի նահապետը ամենաընդհանուր բնորոշմամբ

² *Տե՛ս* Литературная история Соединенных Штатов Америки, М., т. III, 1979, с. 471:

սրդարացնում էր իր կողմնորոշումը՝ «դժվար»՝ պոեզիայի գործնական ջատագովումը: Ըստ էության նույն կողմնորոշմանն է հանգեցնում նաև Հ. Էդոյանի ստեղծագործական փորձը:

Խնդիրն այն է, սակայն, որ նույն քաղաքակրթության և նույնքան մոդեռն բանաստեղծները բնավ էլ հակված չէին (և այսօր էլ չեն) հավելյալ բարդությամբ արձագանքել ստանց այն էլ բարդ կյանքին: Օրինակները շատ են. անգլիպետու բանաստեղծներից՝ Դիլն Թոմաս, Ռիչարդ Կարլոս Ռիչլանդ, Սիլվիա Փլաթ, Թեդ Հյուզ, Ուոլթեր Լոուենֆելդ, Դենիզ Լևերթոլ, Ռոբերտ Լոուել և նույնիսկ Ալեն Գինզբերգ ու Լոուրենս Ֆեռլինգերի: Վերջինս՝ «քիթնիկների» Սան Ֆրանցիսկոյի դպրոցի ղեկավարը, հիմնավորելով «փողոցի պոեզիայի» մասին իր գաղափարը՝ նույնիսկ գտնում էր, որ պոեզիան «արվեստի սոցիալական ձև» պիտի դառնա³:

Խոհական ուղղվածության առարկան, իսկապես, «երկրային ժամանակն» է, բայց վերերկրային, վերացական ու ներփակ են այդ ուղղվածության կոնկրետ բացահայտումներն ու փաստացի դրսևորումները: Էդոյանի «Պոեզիա» բանաստեղծության մեջ այսպիսի քառատող կա.

Հագնում եմ թռչունի ձայն
և կաշին քիզոնի,
որպեսզի նորից գտնեմ
կղզին Ռոբինզոնի:

Եթե, իրոք, «բառերը սրվում են երկու կողմից», ապա երկու իմաստով կարելի է հավանալ և զնահատել հեղինակի նկատումը: Նախ, ինչպես Հ. Մաթևոսյանը կասեր, որպես «հեղձուցիչ, եղծված տոթից նետված մի հալացք դեպի լեռնային բարձունքների կապույտ սառույցները», ամենօրյա լարում-սլորկումից ծնվող, անագնացող ձգտում դեպի նախաստեղծ անդորրն ու հովվերգականը: Հիշենք Վ. Դալիյանի բանաստեղծության տողերը.

Ես հավատում եմ,
Աշխարհում դեռ կան անհայտ կղզիներ,
Ծովերում կորած ցամաքներ կան դեռ,
Որ առավոտը այնքան նախնական ու այնքան է մեծ,
Որ թվում է, թե հենց նոր են ոգել այն «Լույս եղիցին»...

³ Писатели США о литературе, М., т. 2, 1982, с. 227.

Մյուս կողմից, որովհետև խոսքն ուղղակիորեն պոեզիայի մասին է, դա կարելի է ընկալել որպես գուտ ստեղծագործական ներփակվածության, մեկուսի «ինքնավարության» ու ինքնագնահատման և, որ ավելի քան մերժելի է, բացարձակ ինքնատանձնացման ներքին մղումի բացահայտում: Հ. Էդոյանի բանաստեղծական դրսևորումներն ամբողջության մեջ առավելապես կողմնորոշում են դեպի «խոստովանության» այս երկրորդ ըմբռնումը:

«Երկրային ժամանակ» գրքում շատ են տարաշխարհիկ (հատկապես հին արևելյան) մոտիվներն ու թեմաները, և դա սխառահական չէ: Հակառակ թեժ առարկությունների, որոնք, առանց բացառությունների, բնավ հիմնավորված չեն անհրաժեշտ ու համապատասխան դիտարկումներով, նշված մոտիվների ու թեմաների առկայությունը հին արևելյան բանարվեստի մի շարք առանձնահատկությունների հետ ներքին, բայց գրեթե շոշափելի կապի դրսևորումն է: Միանշանակ չեն այդ կապի հայտանշանները: Դրանք նախ արտաքին ռճավորման կամ մտակառուցման ընդհանրություններ են հնդկական թրահմանների և ուսպանիշադների հետ.

Ով խոսի քարի հետ— նա քար կդառնա,
ով խոսի բույսի հետ— նա կդառնա բույս,
ով խոսի ջրի հետ— կհոսի գետի պես,
ով խոսի մարդու հետ— կունենա անուն, դեմք ու
նակատագիր:

(«Ովքեր քեզ կլսեն»)

Այժմ մի քանի տող «Մահացումը Բրահմանի շուրջը» հին հընդ-շյական ստեղծագործությունից հենց Էդոյանի թարգմանությամբ.

Ով գիտի մահացումը Բրահմանի շուրջը, նրա շուրջը
մահանում են թշնամիները:
Ով փողփողում է այստեղ՝ Բրահման է: Նրա շուրջը
մահանում են այս հինգ աստվածները՝ կալծակը, անձրևը,
լուսինը, արևը, կրակը⁴:

Եվ ապա՝ դրանք հին եգիպտական հիմների տրամադրությունների ու ներքին հնչերանգի հայտանշաններն են՝ խոր-

⁴ Տե՛ս նաև Հիմն գլխից սկզբնաղբյուրին.— Հին Արևելքի պոեզիա, 1982, էջ 301—303:

հըրդավորությունն ու ծիսական հանդիսավորությունը: Հիշենք
Հ. Էդոյանի «Երկրային ժամանակ» պոեմի մուտքը.

Ես մտա քո դռնից, անցա քո միջով, և իմ վրայից
իմ աստղերն անհետացան, իմ թագը վերցրին
գլխիս վրայից, ասացին— «սա քեզ պետք չէ»,
ես հագուստներս թողեցի այնտեղ, թողեցի
իմ երգը, իմ հուշը, իմ բոլոր նշանները
և ես տեղ հասա այսպես, մերկ ձեռքերով...

Իսկ այժմ՝ փոքրիկ մի հատված եգիպտական «Մեռույների
գրքից».

Ողջույն քեզ, մեծ աստված, Երկու ճշմարտությունների
Տիրակալ:

Ես եկել եմ դիտելու գեղեցկությունը քո:
Ես ճանաչում եմ քեզ, ես գիտեմ անունները քառասուներկու
աստվածների, որոնք այստեղ են, Երկու ճշմարտությունների
Մեծ Պալատում, նրանք սպասում են չարագործներին և
նրանց արյունը խմում, երբ չարագործները ներկայանում են
Ունեեֆորի դատին: Ահա, ես ճանաչում եմ ձեզ, արդարության
Տիրակալներ: Ձեզ մոտ գալիս եմ արդարությամբ,
ձեզ համար ես մերժել եմ անարդարությունը:

Ներքին կապի, ընդհանրության հայտանշաններ կան նաև
քառասպաշարում: «Իհարկե, պոեզիան պետք է նորացվի, ոչ
միայն պոեզիան...»: Դա միայն գրական զարգացման տրա-
մաբանությունը չէ, այլև, առաջին հերթին, կյանքի տրամա-
բանությունը: Բայց ինչպե՞ս, ի՞նչ միջոցներով... Այս մասին է
խոսքը:

Միանգամայն այլ նախասիրություններ ու հակումներ ունի
Ա. Հարությունյանը: Նրա ստեղծագործություններում ևս շատ
են փոխաբերությունները, սակայն դրանք չեն ամենաբնորոշը:
Առաջին ու ամենամնայուն տպավորությունն այն է, որ Հա-
րությունյանը բանաստեղծական իր նկատումներն ու խոհա-
կան ներթափանցումները բացահայտում է «գիտակցության
հոսքի» սահմաններում.

Զբոսնել մինչև մայրամուտ,
Բռնել անտառի մերկ փեշից,
Որ ողեկցում է քավարան
Եվ կրակներ է սրարում:

Պտույտ առ պտույտ, բլուր առ բլուր
 Օղբ նետված է ցանցի պես
 Ել հոգիներ է հավաքում:
 Բլուրը պոզերն է խխունջի պես հանում:
 Կարո՞ղ ես շնչել անցած մի արև,
 Կարո՞ղ ես ձեռք տալ ստվերի սրտին,
 Երբ տերը վաղուց է հեռացել:
 Թեփալիորվում է քամին իր մեղքից:
 Խալաբը սնվում է մթությանմբ,
 Փշրանքներն են՝ աստղ և մի ձայն՝
 Նրանք հետևում են ապրողին:

Հատվածը «Ծեմ» գրքի . «Երջանկության շեմին» բանաստեղծությունից է: Դժվար չէ նկատել, որ բանաստեղծության մեջ ամփոփված են բանական, իմացական տարբեր շերտեր, որոնք, ըստ էության, բացառում են ավարտուն ամբողջությունը: Առաջին ու անմիջական տարվորությամբ հղացված պատկերին («անտառի մերկ փեշից») զուգորդվում է փոխաբերական, ներքին բարդ զուգորդություններով նկատումը («Որ ուղեցում է քսվարան Եվ կրակներ է արարում»): Աստիճանական անցման մասին խոսք լինել չի կարող և ոչ էլ թռիչքի. ակնհայտ է հատումը, որը պատկերի և խոհի միջակայքում «վակուում» է ստեղծում: Հետևողականությամբ ու խնամքով մտահղացված փոխաբերությունը, թեև անմիջապես հաջորդում է այդ «վակուումին», բայց, հավաստակ հեղինակի ցանկության, չի լցնում այն:

Տարասեռ «միավորների» այսպիսի զուգորդումը կամ, զուտ պայմանականորեն ասած, **հատումը**, շատ՝ ավելի բնորոշ է արդի ամերիկյան պոեզիային, հատկապես Թեոդոր Ռյոթքեի ստեղծագործությանը: Բերենք մի հատված Ռյոթքեի բանաստեղծությունից հենց իր՝ Ա. Հարությունյանի թարգմանությամբ.

Ցեխը լքեց ձեռքերս, եկվոր:
 Ափերս զգում են տաք ոունգները ձիու:
 Արահետը՝ գնաց գրոսնեղու:
 Արևը փայլում է կոհակից-կոհակ:
 Վաղորդյան էակը թափահարեց թևերը՝
 Հսկա ծփին լցվեց ճովողյունով:
 Լսիր, սեր իմ,
 Գեր արտույտը երգում է դաշտում.
 Հավեցի հողին, որ դեռ տաք էր թռչնի մարմնից,

Ժպտացին աղը և քարերը,
Զարխտը և տրոփող մողեսները իրենց կյանքն ունեն,
Եվ նոր շիվերը այնքան անվարժ են վեր ձգվում:

Պարզորոշ երևում է, որ Հարությունյանը առավել հետևողական է թվացյալ ինտելեկտուալ ներգործությամբ հատումներ ստեղծելու մեջ:

Ա. Հարությունյանը մաս համեմատաբար միաձույլ ստեղծագործություններ ունի: «Ծեմ» գրքում կարելի է նշել «Ընդգրկումներ» շարքի որոշ գործեր և հատկապես «Բաբելոն» հյուրանոցի տեսիլքը» պոեմը: Վերջինիս առիթով պետք է նկատել, որ ինֆորմացիայի որոշակի փակ ամբողջականությունը բացառել է ակնհայտ վերացարկումների հնարավորությունը: Նյութի միասեռությունն ի սկզբանե որոշ «կենտրոնացում» է պարտադրել: Սակայն այստեղ էլ դրսևորվել է Ա. Հարությունյանի բանաստեղծական դիրքորոշման մյուս ծայրահեղությունը:

Պոեմի ակներև հատկանիշը ինֆորմացիոն գերհագեցվածությունն է: Բավական մեծ է զուտ տեսողական ինֆորմացիայի ծավալային կշիռը, որի առանձին «միավորներն» էլ ավելի հաճախ ընկած են բանական խորացումների կամ ներքին զուգորդությունների հիմքում: Սակայն այդ ամենը ներկայացվում է որպես գիտակցության, թեև միանիմք, բայց անկանոն հոսք, որպես զուտ տեսողական և բանական ինֆորմացիայի հեղեղ:

Աննկատ՝ ոսկեջրած, օգոստոսափայլ մի կածան է անցնում,
հույսի և մահվան տարրերն իրար միաձուլած,
անցնում է հիվանդանոցի սրբացած խորհրդավոր դեմքով,
անցնում է վիրաբուժական բաժնի փոքրիկ պուրակով,
և աննկատ պորտալարի պես,
էլեկտրոնային լարը որոշում է չափը մարդկային անկման,
թվերի փոխում սրտի խփոցն ու հոգու աշխատանքը:
Փառք աստվածներին՝ որոնք բժիշկ են այսօր դարձել,
Հեսիոդոսի սկիզբը դանդաղ մոտենում է Ավարտին:
Անտառում մրմնջողը տերևի ծնում է մետաքսե մի անձրև,
հսկա քիմիա-թափոնների բրգերը մոտենում են
լուսնի մաքուր դեմքին...

Առանձին բռնկումներ կան, բայց բանաստեղծություն չի ստացվել: Հիշեցի մեր դարի ամերիկյան խոշորագույն բանաստեղծ Կարլ Սենդբերգի հանրահայտ «Չիկագոն» և հստակապես Ալեն Գինզբերգի «Վերջին գիշերը Կալկաթայում» բա-

նաստեղծությունը: Մի հատված վերջինից՝ ոռուերեն թարգմանությամբ.

До рассвета еще далеко. Тканье старых часов,
половина третьего. Под потолком
стрекочут сверчки. Дверь на улицу заперта—
свиные тела, усы, обнаженная плоть,
но никакого желания. Вялые москиты
напоминают о зудящих укусах,
медленно вращается вентилятор,
случайная автомашинна с ревом проносится

по асфальту;

где-то фыркает бык: во всем тревожное

ожидание.

Время остановилось в этих четырех

пожелтевших стенах,

пустоту наполняют лишь гудки паровозов

и лай собак, подхваченный в соседнем квартале⁵.

Տրամադրությունների ընդհանրությունը հավաստում է արարման հոգեվիճակների որոշակի համապատասխանությունը: Եվ իրոք, էկզոտիկ Արևելքը, թերևս, նույնքան հեղձուկ թվար ժամանակակից ամերիկացուն, որքան գերժամանակակից, բացարձակ հակադրություններով լի Լոնդոնը սոփեստական մարդուն: Սակայն համարժեք չեն ստեղծագործական արդյունքները, որովհետև Ա. Հարությունյանն օտար հիմքի վրա է ձևել իր ընկալումները՝ չկարողանալով իսպառ ազատվել իրեն այնքան համակրելի Ա. Գինգերզի «Արթնացում Նյու Յորքում»⁶ բանաստեղծության թանձր նստվածքներից:

Անպտուղ «խաչատերման» ու «պատվաստի» այս և նման դրսևորումները չեն ուզում նկատել որոշ «լավատես» քննադատներ՝ անարդարացիորեն ծայրահեղ միտումնավորություն համարելով լոկ գրական օբյեկտիվ շահագրգռություններից բխող մտահոգությունները: Ոչ ոք հակված չէ հերքելու Ա. Հարությունյանի բանաստեղծական տեսունակությունը կամ Հ. Էդոյանի խոհականությունը: Խնդիրը դրանք պոեզիային ծառայեցնելն է. այն, թե, ըստ էության, ինչի են նպատակամղված այդ հատկանիշները:

⁵ Поэзия США, М., 1982, с. 733.

⁶ Տե՛ս Անգլո-ամերիկյան պոեզիայի էջերից. XX դար (թարգմ. Ա. Հարությունյանի), 1982, էջ 100—104:

Հ. Գրիգորյանը հակված է ոչ միայն բանաստեղծական ինքնադրսկորումներով, այլ նաև «տեսականորեն» (քննադատական ելույթներով) հաստատել իր և նշված սերնդակիցների «փորձի» անհրաժեշտությունը: Բայց, նախ, տեսնենք, թե այդ «փորձի» սահմաններում ինչ տեղ ունի նրա ստեղծագործությունը և, ընդհանրապես, որոնք են վերջինի բուն հայտանշանները:

Գրիգորյանը ներքուստ այն համոզմունքին է, որ բանաստեղծություն կարելի է գրել գրեթե ամեն ինչի մասին: Կարելի՞ն՝ կարելի է, բայց ինչպե՞ս:

Կողմնորոշումը վավերացվում է երկու տիպի բացարձակապես անհամատեղելի դրսևորումներով: Օրինակները ցույց են տալիս, որ երկու դեպքում էլ գործ ունենք առավելապես լեզվատնական իրողությունների և ոչ թե բանական մակարդակի հայտանշանների հետ: Անտարակույս, բանականը միայն իրեն վերապահված ներքին-առանցքային դերն ունի: Սակայն խոսքն այս դեպքում արտաքին հայտանշանների մասին է, որովհետև հենց դրանք են «նյութականացում» ինքնարտահայտման առանձնահատկությունները:

Որո՞նք են ինքնադրսկորման այդ երկու ձևերը:

Մի դեպքում Հ. Գրիգորյանը հակված է բացահայտ պարզունակացման, սուրբեական, անգամ պրոզայիկ նկատումների անքոնազբոս ներկայացման.

Ծաղիկներ ստանց բուրմունքի,
երեխաներ ստանց անունների,
անորոշ տարիքի տղամարդ,
որ անվերջ խոսում է հեռախոսով
և աչքի տակով հայտն քառակուսի գլխարկով,
կլոր դեմքով կնոջը, որն արդեն
ներկել-վերջացրել է շրթունքները
և հիմա էլեկտրական լամպերն է հաշվում,
որոնք վառվում են ամբողջ օրը,
թեև ինչ իմանաս,
թե որտեղ է վերջանում օրը,
օրը,
Որը երբեք չի սկսվում այստեղ
և միայն ժամերն են շարվում կողք-կողքի
լիմոնադի դատարկ շշերի նման...

(«Կայարան»)

Մի բան սկներև է. բանաստեղծական գերթափանցումներ, խոհական խտացումներ բացարձակապես չկան. պարզունակ լեզվով նույնքան պարզունակ ինֆորմացիա է հաղորդվում: Նույն սկզբունքով, բայց և դրան ավելացրած անխոհեմ բանավիճակին կրթով առանձնացող համանման գործերում այդ արհեստականորեն մոգոնված բանավիճակին կրթերը վատնվում են անհասցե «մարտահրավերի» նշանակությամբ մտահղացված պրոզայիկ, հանրահայտ նկատումների նկարագրություններում:

Մյուս դեպքում Գրիգորյանը հանդես է գալիս նախորդին միանգամայն անհարիր ծայրահեղ դիրքորոշմամբ: Խոսքն ընդգծված ներանձնացմամբ ու անպատեհ «ինքնաստուգմամբ» կյանքի կոչված, երբեմն անհեթեթության հասնող ռեբուսային «մետաֆորների» ու զուգորդությունների մասին է.

Կապույտ երկնքում և ոչ մի աստղ—
ջութակների երամն է սահում պատաստով նրա,
տխտր աչքերով Տիրամոր որդին
աղ է շաղ տալիս վերքերիս վրա:
Մի ձայն, որ ցավն է ծնել անկասկած—
ներիր ինձ, ներիր, որդուդ մոլորուն,
մի մազմզոտ մարդ աչքերը փակած
ալազների մեջ խաչն է որոնում:
Կապույտ երկինքը ստեղ է վաղուց—
այս աշխարհում դու երբեք չես եղել,
ոչինչ չես տեսել, ոչինչ չես հիշում,
ոչ ապրել ես դու և ոչ էլ մեռել:

(«Սկիզբ»)

Հեղինակը բանաստեղծության ծնունդն ապահովող բնական նախահիմքերից օտարել է իրեն՝ նախընտրելով կիսամիտոիկականի և կիսաաբստրակտի ոլորտները, որոնք «ինտելեկտուալիստ» կամ «մոդեռն» օժեյլու գայթակղիչ զորություն ունեն:

Գրիգորյանի ստեղծագործությունների առիթով հարկ է անդրադառնալ ավանդական, քրեատոմատիկ, բայց այսօր հանիրավի երկրորդական համարվող կամ ընդհանրապես մոռացության տրված հարցին. խոսքը բանաստեղծության և արձակի ստանձնահատուկ տարբերանշանների մասին է, որոնց գոյությունը վաղուց ի վեր դադարել է զբաղեցնել ոչ միայն իրենց՝

ստեղծագործողների, այլև գրականագետ-քննադատների ուշադրությունը: Բնականաբար, քիչ չեն այն դեպքերը, երբ որպես բանաստեղծություն են մատուցվում ակնհայտորեն արձակին հարող գրվածքները: Ադայիսիք կարելի է ցույց տալ մաս չ. Գրիգորյանի «Անձրև մի տխուր ստիթով» գրքում:

Ուրախացնող քիչ բան կա Սամվել Կուսյանի «Լուսաբացի թռչուն» ժողովածուում: Ավելին, նրա «Երագ» վերտառությամբ գրվածքն ամմիջապես հիշեցրեց մեր դարի իտալացի բանաստեղծ Ալդո Պալացեսկիի հետևյալ տողերը.

Միևնույն է, այսօր ոչինչ
չեն պահանջում պոետներից:
Ինչո՞ւ իզուր տքնեմ, ջանամ...
Թողեք այսպես
գլխարճանամ⁷:

Իսկապես, շատ չի՞ էժանացել բանաստեղծ կոչվելու իրավունքը, շատ չե՞ն ցածրացել բանաստեղծության բնութագրման ու գնահատման չափանիշները: Մի կողմից անտարբերության, իսկ մյուս կողմից կրկնակի վնասաբեր անարդարացի հովանավորության հետևանքով բարենպաստ պայմաններ են ստեղծվել հանգավոր կամ անհանգ յուրաքանչյուր մտքի վարժանք (հուզախառն կամ անհույզ) բանաստեղծություն համարելու, իսկ հեղինակին բանաստեղծ օժելու համար:

Հենց Կուսյանի գրքի ստիթով չծնվեցին նշված մտահոգությունները: Դրանք մշտապես իրենց զգացնել են տալիս և դիպվածից-դիպված չեն կարող սպառվել, որովհետև իրականում անսպառ են չափանիշների եղծման ու անտեսման, դրանց լուռ կամ բարձրաձայն հովանավորման դրսևորումները: Նման եղծումներից ձեռնպահ չէ մաս Ս. Կուսյանը, և այդ իմաստով հիշատակված օրինակը միակը չէ: Ընդհանրապես, պետք է նկատել, որ նրան ևս բնորոշ է գերժամանակակից և գերինքնատիպ երևալու հոռի ձգտումը: «Հանգիստ պատմության», «Առավոտյան երգի» կեղծ ու շինծու կենսափիլիսոփայությունը, «Տոն», «Առավոտ» («Առավոտը արթնանում է սվելի:

7 Էջեր XX դարի իտալական պոեզիայից (թարգմ. Գ. Բաղդասարյանի և Ա. Ծեկոյանի), 1985, էջ 36:

շուտ»), «Հայկական մոտիվ» ստեղծագործությունների չոր ու ցամաք «ինտելեկտուալիզմ» ու «տրամախոսությունները» և, վերջապես, «Փոքր Մհեր» պոեմ կոչեցյալի անըմբռնելի «մտահղացումը» արմատապես հերքում են բոլոր հույսերը:

Օրինաչափ վարանումներ... Բայց խոսքը երրորդ գրքի մասին է, և ոչ թե ստեղծագործական անդրանիկ հաշտի: Եվ բացի այդ, որոնումները չէ, որ վավերացնում են տարամետ ծայրահեղությունները, այլ ընդամենը անպտուղ փորձարարություն:

2.

«Ժխտման բանաձևը» հոդվածում («Գարուն», 1985, № 11) Ա. Թովիշյանը ջանում է համոզել, որ ոչ այլ ոք, քան հենց Հ. Էդոյանը, Ա. Հարությունյանը և Հ. Գրիգորյանն են Պ. Սեփակի դալանած բանաստեղծական սկզբունքների հետևորդները: Բացահայտ և հիմքում անարդարացի իր միտումը գոնե մասամբ սթոդելու համար նշված երեքին ավելացնում է նաև Ս. Չիլոյանի, Ա. Մարտիրոսյանի և Է. Միլիտոնյանի անունները: «Հիշենք 1963 թվականի ուշ աշունը,— գրում է քննադատը,— երբ լույս տեսավ Պարույր Սևակի «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն և ուղղակի երկու-երեք տարի հետո ասպարեզ բերեց բանաստեղծների մի նոր սերունդ»:

Որո՞նք են հոդվածագրի «հիմնալորուման» փաստերը: Նախ, վկայակոչվում են Սևակի «Իմ կտակը» շարքը և «Ու եթե հայր եմ...» բանաստեղծությունը՝ գրված 1959 թվականին: Ծարքի մի բանաստեղծության միանգամայն առարկելի մեկնաբանությամբ նա հանգում է «Ժխտման» սևակյան բանաձևի հայտնաբերմանը՝ նկատելով, թե գրականության «իսկական շարունակման համար» բանաստեղծը «խորհուրդ էր տալիս մոռանալ» նախորդ գրականությունն ու ավանդները: Եթե նույնիսկ որպես նշգրիտ կուսիում ընդունենք քննադատի մեկնաբանությունը, դրանից ոչինչ չի փոխվի: Սևակի նույն 1959-ին գրած «Առանց հանգերի, բայց սրտի չափով» բանաստեղծությունն ըստ էության հերքում է նախ՝ Թովիշյանի, իսկ սուրա (եթե ընդունենք քննադատի մեկնության «նշգրտությունը») նաև իր՝ Սևակի պնդումը: Բայց ավելի լավ է լսենք իրեն՝ Պ. Սևակին.

Եվ իմ գողթնեցի յապերի մման
 Ես պիտի գրեմ առանց հանգերի,
 Ինչպես խոսում եմ մարդիկ իրար հետ,
 Ու եթե չափով՝
 Լոկ մրա համար,
 Որ սրտիս մման խոսքս էլ տրոփի...⁸

Նշված հարցադրումների ոլորտում փոքրիկ այս բանաստեղծությունը, որը գրքում գրեթե հաջորդում է «Իմ կտակը» շարքին, բայց որի գոյությունը միանգամայն հասկանալի պատճառներով անտեսում է Ա. Թովիշյանը, կարևորվում է երկու նշանակությամբ: Նախ, ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծը, հակառակ քննադատի «վարկածի», ուղղակիորեն արժեքավորում և ոչ թե հերքում է ավանդները: Եվ երկրորդը, որ պակաս ուշագրավ չէ, ըստ էության, բանաստեղծությունը բնորոշում է որպես հոգու խոսք («Որ սրտիս մման խոսքս էլ տրոփի...»), մի բան, որը տրամագծորեն հակադիր է Թովիշյանի հիմնական հովանավորչայների ճաշակին ու ըմբռնումներին:

Վերջինիս դեմ ևս «լուրջ ու հիմնավոր» առարկություններ ունի քննադատը: Վկայակոչելով Ս. Չիլոյանի և Հ. Գրիգորյանի ընդդիմախոսների «մոռացկոտությունը»՝ Ա. Թովիշյանը հիշեցնում է Պ. Սևակի «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի մախահիմքեր»-ի» հոդվածում արտահայտված այն միտքը, թե «արդի բանաստեղծությունը կարող է դնել իր «բանաստեղծական անբանաստեղծությունը»⁹: Բայց զարմանալիորեն ինքն էլ. «մոռանում» է 1970 թ. մի հարցազրույցում նույն Պ. Սևակի արտահայտած հետևյալ մտքերը. «...եթե խոսում ենք, ապա բանաստեղծ և հասկանալու համար և ոչ թե՝ ՌԵԲՈՒՍ: «Հանուն և ընդդեմ» ռեալիզմի մախահիմքեր»-ի» հոդվածը գրելու ժամանակ ես այդ վախճան արդեն զգում էի: Դժբախտաբար, իմ վախճան արդարացավ: Մեր շատ երիտասարդներ արդեն իրենց գրածը հասցրել են ռեբուսի, և եթե այդպես գնա՝ հիմա էլ ես մի ուրիշ վախճան զգացողություն ունեմ. վախճանում եմ, որ բանաստեղծությունը ՌԵԲՈՒՍԻՑ հասնի ԽԱՉԲԱՌԻ»¹⁰:

Թերևս, կարիք չկա անուն առ անուն հիշատակել այդ

⁸ Պարույր Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1976, էջ 101:

⁹ Գարուն, 1985, № 11, էջ 55:

¹⁰ Պարույր Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1974, էջ 408:

«երիտասարդներին»: Պարզապես այսօր արդեն լիակատար համոզմունքով կարելի է ասել, որ, իրոք, անտեղի չէր մեծ բանաստեղծի «ուրիշ վախի զգացողությունը», և ըստ այդմ բնավ չզայթակովել արտաքուստ մանիֆեստացիան հավակնող, բայց իրականում հմտորեն տարբված ու անվավեր այն հայտարարությամբ, թե՝ «Անհնար է հասկանալ Սևակին, ընդունել նրա պոեզիան, բայց հետևողականորեն դեմ լինել այդ պոեզիայի էությունից ծնված մի ամբողջ սերնդի ստեղծագործությանը»¹¹: Թե չէ այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե Պ. Սեվակի կանխագծած ուղիները տանում էին դեպի հին արևելյան և կամ ամերիկյան մոդեռնիզմի պոեզիան:

Իսկ այդ ընթացքում տարբեր խառնվածքի ու ձեռագրի տեր ուրիշ բանաստեղծներ մտել են ինքնահաստատման հունը և այսօր իսկ ուշագրավ խոսք են քերում: Սակաձը վերաբերում է Հրաչյա Սարուխանին, Դավիթ Հովհաննեսին, Արմեն Մարտիրոսյանին, Իգնատ Մամյանին, Արմեն Ծեկոյանին, Էդուարդ Միլիտոնյանին, Հակոբ Մովսեսին... Սրանց ստեղծագործական փորձերում կա և՛ նորարարություն, և՛ ավանդապահություն, որ դառնում են արգասաբեր որոնումների գումարելիներ: Այս հեղինակները տեսություններ չեն սարքում, բայց և շարունակում են պոեզիայի ուղին:

Հ. Սարուխանի «Եզրագծեր» անդրանիկ ժողովածուն, որ լույս տեսավ բավական ուշացումով, արդեն իսկ ուշագրավ հաջողություն էր: Երկրորդ՝ «Հրաշք օրեր» (1981) գիրքը, հակառակ որոշ քննադատների անսարքերության ու թերահավատության, հաստատեց բացասատեղծական նոր մտածողության գոյության իրավունքը:

Սարուխանն իր սերնդակիցների մեջ առանձնանում է անուրանալի տաղանդով: Հանձին նրա գործ ունենք սեփական բառի նկատմամբ ծայրաստիճան բժախնդի ու պատասխանատու բանաստեղծի հետ: Նրա ստեղծագործական դավանանքի մասին որոշակի պատկերացում են տալիս հետևյալ տողերը.

Թող որ համբուրեմ ճակատդ ոսկի—
Սրբազան ոգու տքնությամբ կնքած
Եվ թող հոտոտեմ բուրվառդ խոսքի
Եվ թող տառապեմ՝ քո ձեռքով ընկած:

Իմ սև բիքերի շրջագծերով
Անսահմանության ճերմակն է հոսում,
Եվ հողագունդը շրջագծելով
Տիեզերական իմ ձայնն է խոսում:

Ապավինումը տքնանք-տառապանքով գտնված բառին ողե-
փակոցներ չի դնում բանաստեղծական որոնում-բացահայտում-
ների ճանապարհին, ինչպես կարծում են որոշ նոր «տեսա-
բաններ»: Նույնիսկ դասական օրինաչափությունների մեջ
ակնհայտ են նոր մտածողությունն ու հոգեբանությունը, ժամա-
նակի ու իրականության անդրադարձումներով պայմանավոր-
ված աշխարհընկալումը.

Տարիների վանդակներից առևանգված
Կույր հավքեր են անթվակիր օրերը քո,
Ու թվում է՝
Մի անբարբառ բառն է՝ զանգված
Վանկարկում է տագնապներիդ սանդուղքը կոր:
Ու երբ ընդհատ
տագնապներիդ
սանդղաշարից
Կույր հավքերին երևում է եռաժանին—
Երկվորյակդ քեզ հուշում է անդրաշխարհից,
Որ դռները բաց կլինեն նշված ժամին...

Բանաստեղծը պատահականորեն չի վկայակոչում ամերի-
կացի դրամատուրգ Յուջին Օ'Նիլի բնորոշումը («Կա անլուրջ,
մակերեսային լավատեսություն, և կա առավել բարձր կարգի
լավատեսություն, որը և սովորաբար շփոթում են՝ հոռուտեսու-
թյան հետ»): Սարուխանի խոհաշխարհը գերզգայուն է ժամա-
նակի ու կյանքի ազդակների նկատմամբ: Նրա պոեզիայում
դրանք մնում են որպես ապրումի-թանձր կուտակումներ, բարդ
ու հակասական տրամադրություններ և, վերջապես, որ ամե-
նահատկանշականն է, ինքնատիպ լրջախոհություն, որը, բնա-
կանաբար, թախծի երանգներ է դրսևորում.

...Եվ ձուկը շրջվեց:
Եվ իմ կուպերը
Ժածկեցին նրա աչքերն անկեղծան,
Եվ ջրերն ասին՝ հրաշք օրերը
Ձկների նման կուգան ու կերթան...

Ձկի ընտրության հարցում Սարուխանը խնդիրներ չունի:
Բանաստեղծական ինքնադրսևորման գերքին մղումը ինքն է.

որոշում արտաքին գործվածքը: Այստեղից էլ ակներև բազմա-
ազանությունը, որի տիրույթներում իրենց տեղն ունեն և՛ անա-
կացիական ավանդները, և՛ նորագույն բանաստեղծության ան-
կաշկանդ ձևերը:

Բանավեճերից մեկում Ա. Թովչյանը նկատում էր. «Երբ
քննադատությունը և պոեզիան միաժամանակ իրենց ուշադրու-
թյունը սևեռում են միևնույն բանի վրա, պատահում է, որ լի-
նում են, այսպես ասած, մենավոր պոետներ, որոնք պրոցեսի
մեջ լինելով, միաժամանակ ասես դուրս են մնում նրանից:
Այդպիսին էր նաև Հրաչյա Սարուխանի ստեղծագործությու-
նը»¹²: Հարցադրումն այնպիսին է, որ թվում է, թե քննադատը
հակված է ողղել իր իսկ բացահայտած «սխալը»: Սակայն
պարզվում է, որ Սարուխանի պոեզիան պարզապես անհամա-
պատասխան է նրա ճաշակին: Եվ ստացվում է, որ Սարու-
խանը «ոռմանտիկ պոետներին հաստիկ իր որոշ տրամադրու-
թյուններով, դասական թախծով և բոհեմիկ կուլտով բնակա-
նաբար չէր կարող մերվել նոր սերնդին...»¹³: Չժանրանալով
«դասական թախիծ» և «բոհեմիկ կուլտ» մտացածին բնորո-
շումների վրա, ասենք, որ դրանք խնամքով նախատեսված
են դրվատական խոսք չառելու, բայց և այդ դեպքում անաչառ
երևադու նպատակով: Եվ զարմանալի պիտի չթվա, եթե տա-
րիներ անց նույն քննադատը խոսք բացի սերնդակիցներից Հ.
Սարուխանին «արհեստականորեն առանձնացնելու» մասին,
ինչպես վերջին բանավեճում ասվեց Ռազմիկ Դավոյանի մա-
սին:

Ի. Մամյանի «Երկնային քարերը» բանաստեղծական լուրջ
ձեռքբերում է: Վերագիրը (եթե նույնիսկ նկատի առնենք նրա
որոշ պաշմանականությունը) արդեն իսկ հուշում է բանաստեղ-
ծական նոր «տարածքների»: պեղման ու բացահայտման, հո-
գևոր ներթափանցումների ոլորտների ընդլայնման մասին:

Թող, որ բոցը տիրական
Այրի, կոփի ու տանջի,
Որ թախիծը զրնգա
Եվ կարոտը դողանջի...

¹² Սովետական գրականություն, 1982, № 4, էջ 134:

¹³ Նույն տեղը:

Ինձ խոհեր են պետք հրկեզ,
Քանզի երգը առնացի
Արարվում է աստծո պես՝
Ծխի միջից ու բոցի,—

բանաստեղծական այս դավանանքով հեղինակն, իրոք, հասել է իր նպատակին: Յուրօրինակ պանթեիզմը, որ շատ ավելի է բնորոշ Մամյանին, նրան չի պահում բնության հայեցողական արտացոլումների ու վերակերտումների սահմանափակ տիրույթներում: Բնության պատկերը, միավորը խոհական ներթափանցումների ազդակ են, որոնք շատ հաճախ տարողունակ ընդհանրացումներ են բերում: Բնաշխարհի արտաքին հայտանշանները ավարտում ու ամբողջական որակ են դառնում խոհական խոր երևակման ու բանական վերափոխարարչական «կերպարանքով», բացում խորապես բանաստեղծական, բայց նաև երկրային ու ժամանակակից աշխարհընկալում և հոգեբանություն, մտահոգություն և տագնապ, անուրջ և տվայտանք.

Տուր ինձ ճյուղդ, հաճաքենի,
Գնանք, կորչենք այս աշխարհից...
Թեև ես՝ մարդ, և ծառ ես դու,
Եվ ուրիշ են խոհերը քո,
Բայց հիմալուրց այս աշխարհում
Մենք ապրեցինք մույն օրերքով,
Մաքառեցինք մույն քամու դեմ
Եվ թրջվեցինք մույն անձրևով,
Ծերացել ենք, ծառ իմ, արդեն
Եվ տնքում ենք դեռ մույն ցավով:

Ծիանո տեսություններով «սարքվող» չափածո գրվածքների կողքին ահա այսպես իր ճանապարհն է հարթում նաև ճշմարիտ պոեզիան: Անհրաժեշտ է այն պաշտպանել և ոչ թե անտեսելով՝ անընդհատ ուշադրության կենտրոնում պահել «իմ-տելեկտուալ» միջակությունը: Ընդդեմ հարմարվողական և հաճոյախոսական քննադատության այդ դիրքերից է հանդես գալիս պահանջկոտ քննադատությունը: Բանաստեղծության դավանեպաակը պատկանում է տաղանդներին և ոչ թե նրանց, որ ուժի դիրքերից ուզում են իրենց պարտադրել և անընդհատ ջրի երեսին պահել իրենց անունները:

ԱՐՁԱԿԻ ԵՎ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

Սովետահայ արձակի և քննադատության պրոբլեմները մամուլում համակողմանիորեն արծարծվեցին Հայաստանի գրողների 9-րդ համագումարի նախօրեին: Այդ խնդիրների շուրջ ինչպես համագումարում, այնպես էլ հետհամագումարյան օրերին ուշագրավ ելույթներով հանդես եկան գրողների ու քննադատների տարբեր սերունդներ:

Ներկա հոդվածի նպատակն է այդ լայն խոսակցության համապատկերում անդրադառնալ արձակի և քննադատության փոխհարաբերության որոշ խնդիրների:

Ստեղծագործող անհատականությունը «մի աշխարհ է», որը քննադատությունից սպասում է անհատական մոտեցում և կոնկրետ վերաբերմունք: Գրախոսությունն այսօր դառնում է սովելի մեկուսացված գրական պրոցեսից, իսկ տեսական հոդվածների ընդհանուր ձևակերպումներին իբրև օրինակ կցված անունների ցանկն անխուսափելիորեն տառնում է դեպի անհատականությունների համահարթում, որը տաղանդի հակոտնյան է: Գրականությունը խորապես անհատական ոլորտ է, ստեղծման ասպարեզ, և նրա հանդեպ քննադատության վերաբերմունքն էլ պետք է լինի խորապես անհատականացված: Միայն այդ դեպքում քննադատությունը կարող է վճռական ազդեցություն թողնել գրական կյանքի վրա:

Քննադատությունն ամենից առաջ պետք է խորամուխ լինի և բացահայտի գրականության զարգացման օրինաչափությունները, թեմատիկ ու ժանրատնական առանձնահատկու-

թյունները, գաղափարական ու գեղագիտական լուծումների միտումները, մի խոսքով՝ պարզի գրական շարժման ուղեգծերը:

Գրաքննադատի առաջնագույն կոչումը տաղանդի հեռանկարայնության անմխալ ճանաչումն է, ճիշտ այնպես, ինչպես որ իսկական գրողին է միայն հաստուկ ընթացող, անավարտ կենսական սրողեսների զարգացման միտումների կուսումը: Ամբողջովին կուսում էր Պարույր Սևակի պոեզիան և պատահական չէ, որ այն իսկական փորձաքար եղավ քննադատության համար:

Դեռևս 60-ական թվականների սկզբներին լեռնային գյուղում հասունացող սոցիալ-հոգեբանական տեղաշարժերի զարգացման միտումները կուսեց տակավին պատանի Հրանտ Մաթևոսյանը: Եվ դա այն օրերին, երբ մեր արձակուրդեռևս տիրական էր կոլխոզային ռոմանտիկայի գյուղագրությունը, որի հալոնաբերած կոնֆլիկտներն ու դրամաները գերազանցապես ծավալվում էին հին ու նոր նախազանգների կամ քաղաքից եկած մասնագետի և ավանդապաշտ գյուղացու միջև:

Նույն Հ. Մաթևոսյանին այն օրերի աղմուկի մեջ գրական ասպազա կուսեցին Ս. Սղաքարյանն ու Լ. Հախվերդյանը՝ այն դեպքում, երբ «կարգ մը ակնոցավոր քննադատներ» նրա ճանապարհի հենց սկզբում տեսնում էին միայն փակուղի ու ծմալուտյան վերջաբան:

Գրականության պատմությունը հարուստ է տույն օրինաչափությունը հաստատող այլ օրինակներով: Այդպես են Ս. Իսահակյանին անվրեպ ճանաչել Հ. Հովհաննիսյանը, Զարեհցին՝ Աղբալյանը, Ծիրագին՝ Ծիրվանզադեն ու Չոսանյանը, Պ. Սեվակին՝ Ռ. Զարյանը:

Պալատական ու պաշտոնական գրիչների բազմության մեջ հենց Պուշկինին, Գոգոլին ու Լերմոնտովին անմահություն գուշակեց մոլեգին Վիսարիոնը: Այդպես է: Եթե քննադատը գուրկ է ներքմբռնողությունից, կուսեղու ունակությունից, նշանակում է նա ի վիճակի չէ կատարելու իր առաջնային, բայց և բարձրագույն առաքելությունը ժողովրդի և նրա գրականության հանդեպ: Քննադատությունը ռեպրտաժ չէ դեպքի վայրից, և ոչ էլ քննադատը՝ լուսանկարիչ-թղթակից: Նա ավելի շուտ կոչված է զնահատելու հոգեւոր ու մշակութային արժեքները: Այդպիսի քննադատության կողմից գրական ինչ-ինչ երևութների անհասցե, «տեսական» քննադատությունը, աճող տաղանդներին

հրամցվող քմահաճ դեղատոմսերն ապակողմնորոշիչ են և կարող են տաղանդի համար ճակատագրական լինել: Անհասցե քննադատամոլությունը ազատ է հետադարձ կապի հոգսերից և այդ իսկ պատճառով՝ էապես անպատասխանատու է:

Վերջին տարիների ընթացքում ակտիվացած այս ուղղության «ծառայությունների» ցանկում գրական շարժման շահերի տեսանկյունից առանձնահատուկ վտանգ է ներկայացնում այդ քննադատության կողմից առանձին կենսական խնդիրների այսպես ասած տաքուացումը, այս կամ այն թեմային կամայականորեն գերապատվություն տալը:

Ավելորդ չէ վերհիշել, որ հենց նույն դիրքերից Ս. Բակունցի, Վ. Թորոպենցի և Գ. Մահարու անգուգական էջերը ժամանակին գնահատվել են այսպես. «Ընդհանուրն այս երեք գրողների համար այս դեպքում այն է, որ նրանք խուսափելով այսօրվա սոցիալիստական պրակտիկան արտահայտող թեմատիկայից, իրենց հայացքն ուղղում են դեպի անցյալի ամենամոռյալ էջերը և ոչ միայն չեն կարողանում դիտել այդ անցյալը կոմունիզմի լուսարձակի տակ, այլև ակնհայտորեն արտահայտում են մեր դասակարգային թշնամու գաղափարական զինանոցից առնվող տրամադրություններ («Խորհրդային Հայաստան», 1934 թ., № 168):

Այս խոսքերը գրվել են տասնամյակներ առաջ՝ մեծ եղեռնի շրջանից առնված նյութի իբրև թե չարաշահման վերաբերյալ, որի նպատակը թեմայի «գեղեցիկ» մերժումն է:

Ֆրանց Վերֆելի գիրքը 35 տարի ուշացումով հասավ մեզ: Այսուհանդերձ այդ վեպը իր վիթխարի նպաստը բերեց մեր ազգային ինքնագիտակցության կազմալորմանը: Իսկ այդ գործը ձեռնարկելիս մեծ ավստրիացին սենսացիա չէ, որ փրկություն է, այլ միանգամայն որոշակի, խորապես մարդկային ու առաքինի մի նպատակ. «Եթե իմ գիրքը կարողանար օգնել անտեղյակ հայ երեխաներին զգալու իրենց ազգի անցյալն ու մաքառելու գիտակցությունը, ես ինձ մեծապես վարձատրված կզգայի կատարածս դժվարին գործի համար»:

Մաքառման ու ինքնագիտակցման գաղափարը մեր բովանդակ մշակույթի պարօսն է, նրա բարոյական սխրանքը:

Այստեղ անկարևոր չէ վկայակոչել մի չափազանց ուշագրավ տեսակետ ազգային ցավի գեղարվեստական արտահայտ-

ման մասին: Եղեռնի թեմայով առաջին լավագույն վեպերից մեկի հեղինակը՝ Զ. Սյուրմելյանը, վերհիշում է, թե իր համար որքան կակծալի է եղել ձեռք զարկել այդ նյութին. «Ես սիրտ չեմ անում մինչև իսկ մտածել այդ մասին,— գրում է նա:— Միաժամանակ այն զգացողությունն ունեի, թե իմ այս հայտնությանը մի սուրբ բան էի եղծում իմ մեջ»:

Ահա այսպիսի երկյուղածությամբ, տառապանքով ու երկմտանքով ձեռնարկելով «Ձեզ եմ դիմում, տիկիներ և պարոններ» «մեծարժեք ու ընտիր, վեհ, քնքուշ, քաղաքակիրթ, զեղում անմեղությամբ» (Վ. Սարոյան) գրքի ստեղծմանը, Սյուրմելյանն այնուհետև գրում է. «Ամբողջ պատմությունը, կրկնում եմ, չի պատմվել ու չի էլ կարելի պատմել: Տեսնողները ոչինչ չեն պատմում, իսկ վերապրողները տպկալիմ մունջ են: «Մուսս լեռան քառասուն օրը» հայի կողմից չգրվեց... Մենք վարպետ ենք ինքնախաբեության մեջ: Դիմակալորումն անհրաժեշտ է մեր հախաճարակչության և առօրյա գործերի բնականոն ընթացքի համար Լուս-Անջելետում կամ Նյու Յորքում, Բուենոս Այրեսում կամ Սան-Պաուլոյում, Փարիզում կամ Բեյրութում: Մենք կարող ենք զայրությամբ խոսել օրվա այս կամ այն լուրի առթիվ, բայց ոչինչ չասել մեզ ամենից ավելի մտատանջող բաների մասին, ծախում չհանել»:

Իսկ ահա թե ինչ է գրում հայության պատմական ճակատագրի, այդ թվում 1915 թվականի ցեղասպանության մասին խոր ու ճշմարտացի «Մեծամոր» էսսեի, «Ձեզոք գոտի» դրամայի և ուրիշ շատ էջերի հեղինակը՝ Հ. Մաթևոսյանը. «Կան պահեր, ասպարեզներ, որոնց գեղարվեստական գրականությունը չպետք է մոտենա: Օրինակ, 1915 թվականի արյունոտ ցեղասպանությունը...»:

Ուշագրավ է, որ դեռևս 1927 թվականին հայոց Եղեռնի մասին իր զուսպ ու սեղմ ստղերում Յան Ռայնիսը նույնպես շեշտում է այդ նյութը պատկերելու անհնարինությունը:

Այստեղ անհնար է չտեսնել գրողի հոգու ցավը, չլսել նրա ցավագին ճիչը. բայց և Սյուրմելյանը, և Ռայնիսն ու Մաթևոսյանը իրականում հեռու են այն մտքից, որ եղեռնի մասին, կորած երկրի մասին խսկապես հարկալիոր է լռել կամ այն մոռացության մատնել: Նրանք այդ նյութի մասին խոսում են իբրև անձնական ողբերգություն, որի վերնուշք հոգի է կեղեքում, բայց բացասման ու համոտաման դիալեկտիկան ոչ մի աղերս չու-

նի որոշ տեսաբանների անհոգի գործնականության ու «ամենակործան համարձակության մոդայիկ կեցվածքի» հետ:

Ելակետն այն է, որ ճշմարիտ տաղանդն իր ներըմբռնողությամբ միշտ կողմնորոշված է դեպի հասարակության, ժողովրդի ցավի կետերը: «Մեր դատավճիռներում ու ցուցումներում շատ ենք կտրական, անողոք ու մոռացկոտ,— իրավացիորեն նկատում է Ն. Սամոխինը,— մենք նմանվում ենք այն սալապանին, որը սանձը միշտ նույն կողմն է ձգում, մինչև որ այն սկսում է պտտվել տեղում» («Լիտերատուրնայա գազետա», 1986, № 23):

Դժվար է ստել, թե որքանով է իրավացի այն պնդումը, ըստ որի տաղանդն իր ճանապարհն ինքը կգտնի: Համենայն դեպս, անկասկած է և այն, որ տաղանդի դյուրընկալ, տպավորվող ու անմիջական էությունը սխալ քննադատությամբ դժվար չէ հանել իր տարերքից, և գրականության պատմությունը քիչ օրինակներ չունի այս բնագավառում:

Հենց միայն մեր բանաստեղծների 70—80-ական թվականներին ասպարեզ իջած սերնդի ամի դժվարությունների մի պատկառելի բաժինը այն քննադատության խղճին է ծանրացած, որը տարիներ շարունակ աճող տաղանդներին սնում էր «նհիլիզմի քաղցր թույնով»: Այդ քննադատությունը, որը սկզբից ի վեր մերժողական դիրքորոշում ուներ Ռ. Դավոյանի պոեզիայի և Հ. Մաթևոսյանի արձակի նկատմամբ, օտարամուտ «կիկոյական» ու «վերլիբրական» չմարտված հասկացությունները ներկայացնելով իբրև դարի պահանջ ու անհատկանպիտությունը՝ ժամանակի նշան, շատերին տարավ իր հետևից և ի վերջո խճճեց այդ մտայնության անել բավիղներում: Վերադարձի համար այդ սերնդի շատ ներկայացուցիչների այսօր էլ ինքնագտնման ջանքեր են պետք, իսկ ոմանք արդեն սպառել են բանաստեղծական տարիքի իրենց բնատուր պաշարները:

Սուբյեկտիվ, ինքնահնար տեսություններով գրականության նուրբ ու բարդ խնդիրները քննելը միշտ էլ վնաս է բերում

գրականության, ժողովրդի շահին: Տաղանդը միայն բնատուր տարերքի մեջ կարող է ծաղկել ու օգուտ բերել՝ հասարակությանը: Եվ հենց այստեղ է, որ պետք է օգնել նրան ճանաչելու ինքն իրեն և գնահատելու սեփական հնարավորությունները:

Իսկական տաղանդը միշտ էլ վեր է մոռալից, օրացուցալին պահանջարկից: Այն ներքնատեսորեն կողմնորոշվում է դեպի կյանքից եկող ձայները, դեպի մշտահոլով ու հարափոփոխ ժամանակը:

Թեմայի ընտրությունը քնահաճույք չէ: Դա ժամանակի հասարակական-քաղաքական մթնոլորտով, տաղանդի ուղղությամբ, տարերքով պայմանավորված իրողություն է:

Արդյոք պատահականությո՞ւն էր, թե՞ խորապես պատճառաբանված ու պայմանավորված, որ Հրանտ Մաթևոսյանի նորամուտը պետք է կայանար գյուղական կյանքից առնված ակնարկով, իսկ, ասենք, Վարդան Գրիգորյանինը՝ պատմավեպով կամ Վահե Պողոսյանինն ու Վանո Սիրադեղյանինը՝ այսօրվա սոցիալական ու հոգեբանական տեղաշարժերը արտացոլող պատմվածքներով:

Փակագծում ասենք, որ սոհասարակ արձակագիրների 70-ական թվականների սերունդը՝ Վ. Պողոսյան, Ա. Ղահրիյան, Ա. Պետրոսյան, Վ. Իսրայելյան, Ռ. Ծառոսյան և ուրիշներ, ավելի հակված են գրականության մեջ սոցիալական սկզբի բացահայտումներին, թեև դա ուղեկցվում է մի տեսակ սոցիալական հաշտության, չեզոք-տարեգրական օբյեկտիվությամբ, առանց գրողական մարտնչող կենսադիրքորոշման: Թերևս դա արդյունք է հասարակական հոգեբանության մեջ կատարված այն տեղաշարժերի, որոնք ուղեկցվում են քաղաքացիական որոշ պասսիվության դրսևորումներով: Տեղին է այստեղ նկատել, որ 60-ականների մեր արձակի սոցիալական պարթուր, թվում է, ավելի գորեղ էր, իսկ կենսական կոնֆլիկտները՝ առավել մասշտաբային, հասարակական հնչողությամբ՝ առավել նպատակասլաց ու արդիական: Վերցնենք ամենաբնորոշ երկերից մի քանիսը՝ Վ. Պետրոսյանի «Ապրած և չապրած տարիներ» վիպակը և «Մենավոր ընկուզենին» վեպը: Դրանք իրարից բաժանում է մոտ մեկ ու կես տասնամյակ, բայց այդ ընթացքում ինչքան բան է փոխվել կյանքում ու գրականության մեջ: Լևոն Ծաֆինյանից մինչև Սահակ Կամսարյան ընկած է մի կամուրջ,

որով որակական թոփշք է կատարել հասարակական գիտակցությունը և հասարակական հոգեբանությունը: Ներքին շարժում է ապրել նաև գրողի կենսադիրքորոշումը: Այդ կերպարները համեմատելիս՝ պարզ երևում է, որ Ծափինյանը ժամանակի նոր հովերի կրողն էր և իր մտահայեցությամբ վեր էր կանգնած հասարակական ճաշակից ու բարոյական հնացած ըմբռնումներից: Թեև նա ումանտիկ տարերքի կերպար է, բայց նրա կենսական համարժեքները, նախակերպարները միանգամայն իրական մարդիկ էին, բոլորովին նոր սերունդ, հասարակական նոր հոսանք: Գրողի ծառայությունը այդ տիպը հայտնաբերելն էր:

Ասել, որ Կամարյանը նույն Ծափինյանն է կենսական այլ հանգույցների՝ ոլորտում, ուրիշ սոցիալական միջավայրում, ճիշտ չի լինի, թեև երկու դեպքում էլ դրանք արտահայտիչն են հեղինակային դիրքորոշման:

«Քննադատությունը հասարակական գործ է և ոչ թե հեղինակային ինքնասիրությունների ու ամբիցիաների սպասարկման ոլորտ», — սա կուսակցության XXVII համագումարի առաջադրույթն է: Քննադատությունը գրականության դայակը չէ, որ մատնացույց անի, թե ինչի մասին պետք է գրի գրողը: Թեմաներն անսպառ են գրականության համար: ՍՍՀՄ գրողների 8-րդ համագումարում՝ շատ հստակ հնչեց այն միտքը, որ սովետական գրողի համար արգելված թեմաներ չկան, իսկ հաշվետու զեկուցման մեջ ընդգծվեց. «Մոտիկ ու հեռավոր անցյալի թեման ունի հույժ արդիական հնչողություն»:

Վերջին տարիների սովետահայ պատմական արձակը լավագույն օրինակ կարող է ծառայել այն բանի, թե ինչպես են ժամանակակից գաղափարները, մեր ժամանակակցի հույզերը մարմնավորվում անցյալի նյութի մեջ: Ժամանակների կապի սուր զգացողությունը, ազգային ճակատագիրն իբրև համամարդկային դրսևորման ձև ըմբռնելու և արտահայտելու միտումը, այն գեղարվեստորեն մարմնավորելու ձգտումը, անհատական մոտեցումների ու ոճերի տարապատկերով հանդերձ, կարե-

լի է տեսնել հատկապէս 60-ականներին ասպարեզ իջած սերունդի արձակում: Հ. Մաթևոսյանի «Մեծամոր» էսսեն և «Չեզոք գոտի» դրաման, Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզները», Պ. Զեյթունցյանի «Արշակ երկրորդ» վեպը և «Մեծ լուրջուն» դրաման, Ա. Այվազյանի «Սինյոր Մարտիրոսի արկածները», Ռ. Հովսեփյանի «Որդան կարմիր» և Զ. Խալափյանի «Մեռնող հառնող» վեպերը և ուրիշ երկեր ամենից առաջ վկայում են մեր արձակի բովանդակության համամարդկայնացման միտումների մասին: Եվ այն էլ՝ այնպիսի «զուտ» ազգային թեմայի յուրացման միջոցով, ինչպիսին է հայ ժողովրդի պատմությունը: Գրականությունը չի կարող տաքու հայտարարել նախորդ սերունդների ողբերգության, առավել ևս՝ համազգային ցավի անդրադարձումները, քանզի օբյեկտիվորեն անցյալը ոչ միայն բարոյական առումով է ժառանգելի, այլև՝ կենսաբանորեն, ընդամին ժառանգելի են ոչ միայն նախորդ սերունդների հաղթանակների պտուղները, այլև կորուստների ու պարտությունների ցավը: «Մեր նոր սերնդի, արևմտահայ կոտորված ժողովրդի ժառանգների կարոտն առ հայրենիք ավելի ուժեղ է, քան էն սերնդի, որ հրաշքով փրկվել է սպանդից», — գրում է Ս. Խանգադյանը: Այս իրողությունը գեղարվեստական ու պատմական ճշմարտապատում գույներով ու գծերով արտահայտված է հենց իր «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» վեպում և «Մեռածները հիշում են» վիպակում:

Գործնական օգտապաշտության ու մարդու ինքնամեկուսացման մեր օրերում մարդու հանդեպ մարդու պատասխանատվության, իսկական հոգևոր կոլեկտիվիզմի, նույն ընտանիքի զգացողության, կարեկցանքի ու ազգերի համազգայնության պրոբլեմը նույնպես արդի գրականության առաջատար միտումներից մեկն է, բելոռուս Ի. Շամյակիևի հերոսի «Ինձ տուր քո ցավը» թևավոր արտահայտությունը կարող է նշանաբան լինել բարձր մարդասիրության ու քաղաքացիության այն սկզբունքներին, որ հաստատում են արդի արձակի գաղափարակիր հերոսները: Սովետահայ գրականությունը կոչված է անդրադառնալու անցյալին ոչ թե սոսկ պատմության նկատմամբ չթուլացող հետաքրքրության մղումով, այլև՝ նրա համար, որ դա մեր գրականության գլխավոր ուղղություններից մեկն է: Մենք լիարժեք ենք անցյալով, որքան էլ այն արյունոտ է ու

պարտություններով լեցուն: Ժողովրդի պատմությունը նրա ինքնագիտակցությունն է, առանց որի առաջընթացի ճանապարհը չի կարող լուսավորվել:

Գրականության պրոբլեմատիկայի համամարդկայնացման միտումը երբեք չի նշանակում ազգային առանձնահատկությունների համահարթում, վերկյանքային, բացառապես ընդհանուր և ունիվերսալ խնդիրների արծարծում: Մեր քննադատության մեջ վերջին շրջանում նկատելի այս մտայնությունն արտահայտված է Ա. Թովչյանի հոդվածում («Գրական թերթ», 1986, № 18): Հոդվածի վերնագիրն իսկ՝ «Հայրենիքի ճամփան անցնում է աշխարհի միջով», վկայում է քննադատի հակվածությունը դեպի պարադոքսները, չափազանց ճիշտ է արտահայտում հեղինակի կողմնորոշումը և նրա գաղափարական մտայնությունը: Ամենից առաջ չենք կարող համամիտ լինել Թովչյանի արտահայտած առանցքային գաղափարի հետ և մեր հակադրույթը ձևակերպում ենք այսպես. աշխարհի ճամփան անցնում է հայրենիքի միջով: Սա, եթե սոսկ բառախաղ լիներ, ապա ծիծաղելի կլիներ և ուշադրության անարժան: Բայց այդ երկու հակադիր ձևակերպումները սահմանում են առաջադիր խնդրի իրարամերժ ընկալում և հակադիր գաղափարախոսություններ, որոնք ընկած են ոչ միայն գրականության, այլև՝ ամբողջ մշակույթի հիմքում:

Հայրենիքը մեր աշխարհընկալման ելակետն ու վերջնակետն է, ուստի այն, ինչ պահանջում է քննադատը, ճիշտ չէ, ավելին՝ անընդունելի է, որովհետև այն տեսական ձևակերպմամբ իսկ ոչ այլ ինչ է, քան աշխարհաբաղաբացիության կոչ: Սա պատմականորեն մերժելի ուղի է: Հիշենք մեծն Թոմասյանին, որը դեռևս 1910 թվականին գրած «Քաղաքականությունը և մենք» հոդվածում մարգարեանում էր, թե մեր բարոյական իրավասություններն ու գործնական հնարավորությունները գերազանցող, իրական շահերն անտեսող մտայնությամբ մենք կարող ենք մնանվել Եզովպոսի աստղաբաշխին, որը «...դիտակն աչքերին, աստղերը որոնելով, առանց իր ոտի տակի ճանապարհը նայելու առաջ է գնում ու գնում է ընկնում

ջրհորը»։ Նա կոչ էր անում, որ մեր հետաքրքրության առանցքում, մեծ պայքարների ու հզորների մեծ խաղերին միջամտիս լինելու հոգսից առաջ, «մեծ տեղը պետք է բռնեն մեր աշխարհը, մեր կյանքը, այդ կյանքի հարցերն ու նրանց լուրջ, համակողմանի ուսումնասիրությունը»։

Ակնհայտ է, որ ոչ ճիշտ մեթոդաբանությունը, իր տրասպարանությանը համապատասխան, պահանջում է որոշակի հիմնավորում՝ անհեթեթությունից խուսափելու համար։ Ա. Թովչչանի հոդվածում, որպես առաջ քաշված դրույթի հիմնավորում, ծառայում են մասնատրոսպես էստոնական գրականությունից վերցրած օրինակները։ Նկատենք, որ էստոնական մշակույթն ընդհանրապես առավել ուրբանիզացված և առավել եվրոպականացված է։ Սա որոշակի մի ժողովրդի պատմությանն ու մշակույթի անցած ուղին է, որն այսօր, պատմական ու հասարակական նոր պայմաններում, հարստանում ու լրացվում է։ Բայց ի՞նչ հիմք կա (չհաշված անձնական ցանկությունը) այն դարձնելու դրոշ։ Այլ է մեր պատմությունը, այլ է մշակույթը, այլ է ժողովրդի ճակատագիրը և սոցիալական հոգեբանությունը։ Էստոնական մշակույթը ձևավորվել ու գոյատևել է պատմական միանգամայն այլ հանգամանքներում, իսկ մեր մշակույթը հարատևել է հենց առնակատման պայմաններում։ Այլ է եղել մեր մշակույթի սոցիալ-պատմական նպատակը։ Որքան էլ կորցրել ենք մեր պետականությունը և քաղաքական անկախությունը, միևնույն է՝ գրականությունը, մշակույթը դարձել են այն հենասյունը, որն ազգ է պահել, և նրա մաքստման առաքելությունը դեռևս հեռու անցյալ չէ։ Չպետք է մոռանալ, որ մեծագույն մշակութային սրբագործությունը՝ գրերի գյուտը, նույնպես այդ նպատակն է ունեցել։ Մեր մշակույթը եղել և մնում է գոյության հաստատման մշակույթ։ Այն հայտնապես փոխարինել է զենքին ու զորքին։ Ահա թե որն է մեր գրականության իսկական կիրառական ունիվերսալիզմը։ Եվ այսօր ոչ մի հիմք չկա հրաժարվելու պատմականորեն ստուգված ու հաստատված մշակութային արմատներից, նրա գաղափարներից ու նվիրագործված ավանդներից։

Ուստի պետք է ճանաչել ոչ միայն օտար ազգերի, այլև սեփական ազգի պատմությունը։ Ով պատմությունը չգիտի, չի հասկանա ներկան և չի կարողանա կերտել իր ապագան։ Պատմությունը խաղալիք չէ։

Ներկայի հարցադրումն այն հիմնական փաստարկն է, որ հեղինակն զգտագործում է հիմնավորելու իր ստանցքային գաղափարը, այն է՝ հայրենիքի ճամփան անցնում է աշխարհի միջով: Անմիջապես հարց է ծագում՝ իրո՞ք այդպես է, թե ոչ: Կարծում ենք, որ ոչ: Տեսականորեն ոչ մի հիմք չկա պնդելու, որ եթե ժամանակակից հայ արձակույթն տիրապետող դառնա ներկայի թեմատիկան, ապա դրանով մեր հայրենիքի ճամփան կանցնի աշխարհի միջով: Բայց մի՞թե ներկան նույնքան ազգային չէ, որքան և անցյալը: Եվ ապա՝ ինչո՞ւ գրականության արդիականության հարցը հակադրել անցյալին: «Մենք կորցնում ենք այսօրվա հերոսին, չի երևում վաղվա հերոսը, նշանակում է իրավունք չունենք տեր դառնալու անցյալի ժառանգությանը», — գրում է Ա. Թովչյանը: Ինքնախաբազանման այս կիրքը, քննադատական յուրատեսակ «շախտե-վախտեն» մերժելի է հենց միայն նրա համար, որ չի տարբերակում դժբախտություն և մեղք հասկացությունները: Նախ, պատասխանենք այն հարցին, թե ինչու ենք կորցնում այսօրվա հերոսին և երկրորդ, եթե կորցնում էլ ենք, ապա դա բոլորովին չի նշանակում, թե կորցնելով նրան՝ մենք իրավունք չունենք ժառանգելու նաև անցյալը: Սա նման է այն բանին, որ մարդը կորցրել է մի աչքը, իսկ բժիշկը նրան ասում է, թե, ուրեմն, դուք իրավունք չունեք մյուս աչքն ունենալու: Այստեղ ոչ մի տրամաբանություն չկա: Ծիշտ այնպես, ինչպես որ այն չկա Թովչյանի ահա այս պնդումներում. «Որքան ավելի համընդհանուր և ունիվերսալ խնդիրներ շոշափի արձակը, այնքան ավելի կհստակվի (») նրա ազգային նկարագիրը»: Որքան մեզ հայտնի է, ողջ նախընթաց գրականության փորձը (Ա. Թովչյանի սույն հոդվածի հրապարակման օրից հաշված) ճիշտ հակառակն է վկայում: Այն, որ գրականության հոգսը, խնդիրը բոլոր ժամանակներում էլ եղել է **կոնկրետ**: Այդպիսին է և նրա բուն էությունը՝ կյանքն արտացոլել **կոնկրետ** կերպարների ու **կոնկրետ** պատկերների, ասել է՝ **կոնկրետ** խնդիրների միջոցով:

Անտեղի սուր ճոճելով մեր անցյալի դեմ, ջատագովելով ներկայի լուսաբանման անհրաժեշտությունը, Թովչյանը բառ իսկ չի ասում, թե ինչո՞ւ կամ որքանո՞վ է այդ ներկան անբավարար ներկայացված մեր գրականության մեջ: Սա է, որ մտածելու տեղիք պետք է տար: Հո չի՞ կարելի միայն մերկա-

պարանոց կոչ անել: Քննադատի առաջնագույն պարտքն է վերլուծել իրադրությունը, բացահայտել պատճառահետևանքային կապերը: Նա ծաղրում է անցյալի արմատների որոնումը, բազմանշանակ ակնարկով զգուշացնում այդ արմատների հետ խաղ չանել, բայց ինչպիսի՞ն է ներկայի նրա ըմբռնումը: Նա ուրիշներին մեղադրում է ներկան չտեսնելու, կորության մեջ, բայց այդ ներկան տեսնելու նրա կարողությունը, թող ներվի ասել, թվում է որոշակիորեն թեական:

Դնելով ներկայի պրոբլեմատիկայի հարցը, Ա. Թովչյանը երկու սխալ շարունակություն է ընտրում. մեկը հարձակումն է անցյալի վրա, իսկ մյուսը՝ ներկայով հակադրվելը հայրենիքին: Մինչդեռ ներկան նույնքան ազգային է, որքան և անցյալը (կամ ծայրահեղ դեպքում պետք է լինի): Ա. Թովչյանին թվում է, որ եթե անցյալը դենք մի. կողմ, ապա կդառնանք գերժամանակակից, աշխարհաքաղաքացի: Ներկան, ի տրխություն գրականագետի, հայրենիքի ճամփան աշխարհի միջով տանող միակ ուղին չէ: Անշուշտ, ուրախալի է տեսնել, որ գրականագետը փորձում է որսալ արդիականության գույները, տարբերակել զարգացման միտումները, բայց ինչու կարծել, որ ժամանակակից լինել՝ նշանակում է գրել միայն արդիական թեմատիկայով: Պակա՞ս ժամանակակից էին «Սամվել», «Վարդանանք» կամ «Մխիթար Սպարապետ» պատմավեպերը: Արդիականության հիմքը ոչ միայն և ոչ այնքան թեմատիկան է, որքան գաղափարը, միտքը, մտածողության կերպը: Եվ հետո, մի՞թե արդիականության միտումը միայն կամ գլխավորապես նույնության հաստատումն է: Մեզ թվում է, որ կա նաև մեկ այլ, ոչ պակաս հզոր միտում. դա արդիականության բազմազանության միտումն է: Ծառերին կարող է թվալ, որ տարազի կորստով ժողովուրդները կորցնում են մտածողության ինքնությունը, մշակութային առանձնահատկությունը: Միանգամայն սխալ պատկերացում: Այստեղ էլ երևույթը շփոթում են էության հետ: Մարդկությունն ապրում է ինտեգրման և դիֆերենցման մի բարդ ընթացք, և գրականությունը նրա պատկերակերպարային արտահայտիչն է:

Կարելի է քննադատել ներկայի արտացոլման թեկուզ անբավարար իրավիճակը, էլ ինչո՞ւ դատալճի՞ռ կարդալ մի ողջ գրականության ընդհանրապես: Կարծում ենք, գրականագետի նպատակը պետք է լինի նախ և առաջ գրական սրոցե-

սի հիմնական միտումների վերլուծությունը, մի բան, որ իսպառ բացակայում է հոդվածում:

Ոչ ոք չի կասկածում. պետք է բարձրացնել ներկայի գեղարվեստական պատկերման մակարդակը, որակը, բայց ինչո՞ւ ճիշտ հարցադրումն ուղղել սխալ հասցեով՝ մեր գրականության հիմքերին: Սա ոչ միայն սխալ, այլև (թող թույլ տրվի իրերն իրենց անուններով կոչել) ապակողմնորոշիչ և միանգամայն վտանգավոր քայլ է: Գրականությունը, բարեբախտաբար, չի զարգանում առանձին անհատների ցանկությամբ: Առաջադրենք՝ ու վերլուծենք էոր խնդիրներ, բայց ինչո՞ւ սուր ճոճենք եղածի դեմ, կոչ անենք քանդել հիմքը:

Ճակատագրի բերումով սովետահայ գրականության մեջ, առանձնապես արձակում, մեծ տեսակարար կշիռ ունի կարոտի թեման: Սկսած Բակունցից, Թորոլենցից, Մահարուց, մինչև Քոչար, Խանգաղյան, Դաշտենց, մինչև Մ. Գալշոյան, Հ. Մելքոնյան և շատ ուրիշներ, ներառյալ սփյուռքի գրեթե ամբողջ գրականությունը (Համաստեղ և Մեծուրի գագաթներով), ներառյալ մեր արձակի նոր ծիլերը, այդ թեման արծարծվել է, ստեղծվել են իսկական գրական արժեքներ, գրական կայուն սովանդոյթ: Բայց սհա Ա. Թովչյանը թեթև ձեռքով դատաւճիռ է արձակում այդ ուղղության հետևորդներին. «...Մեր արձակի էջերից իրենց պասերին կարոտած ջանել տարիքով, բայց պատալած հոգով երիտասարդները տնքում ու նվում են արդիական քաղաքի ծակոտներն ընկած»:

Ցավալին միայն այն չէ, որ գրականագետին չի հուզում երևույթի խոր պատճառաբանվածությունը. ավելին, նա չցատել նույնիսկ «հոգու սիմուլյանտի ինչ-որ բան» է տեսնում՝ ի հակադրություն, ասենք, Էստոնացի է. Բենեմանի վկայում առկա «կանացի պրոբլեմի տրագիզմի, կյանքի մատուցման դաժանության և անողորմ հումանիզմի»: Ցավալի է, որ գրականության սպասարկողը հնարավոր է համարում մայրենի գրականության մասին դատողություններ անել անսիրտ դիկտատորի լեզվով, որում տրագիզմի ու հումանիզմի ամենափոքրիկ հետքն իսկ չկա:

Գրականությունը պետք է ունկնդիր լինի ոչ թե մոդայի, այլ բուն ժողովրդի ձայնին. վնաս են բերում ոչ միայն թույլ գրքերը, այլև սխալ գաղափարները: Գրական պրոցեսը պետք է հեռու պահել սոցիալիսի միտումներից: Բայց հողվածագիրն այլ է. օրինակ՝ Լ. Ասիսի հանդես է գալիս ժամանակի անունից, պարտադիր ոչ իրավունքներով: Եվ ժամանակի բարձունքից էլ իր պահանջն ու հարցն ուղղում է պարտապանի դերում հայտնված հայ ժողովրդին և նրա գրականությանը, որոնք, պարզվում է, անտեղյակ են, որ «քիչ ժամանակ է մնացել քսաներորդ դարի ավարտին» և չգիտեն, որ դա «նշանակում է մոտենում է ոչ միայն հաշվետվության, այլև նոր դարը, նոր մտայնությունը, նոր մարդը ճրագրավորելու ժամանակը»: Այնուհետև շարունակությունից ընթերցողը տեղեկանում է, որ «մեր հսկա երկիրը, ամբողջ աշխարհի առաջադեմ (ընդգծումները մերն են — Ծ. Մ., Թ. Պ.) մարդկությունը արդեն այդ հոգսերի լուծման ճանապարհին է», իսկ մենք... բայց ավելի լավ է չկտրենք քննադատի մտքի թելը. «Վերջապես ե՞րբ, ինչո՞ւ և ինչպե՞ս պիտի մենք էլ մերը դնենք այդ ճանապարհին»:

Մեզ մնում է ավելացնել, որ, հիրավի, երբ հայրենիքի ճանփան նրա զավակի սրտի փոխարեն կտրում-անցնում է ինչ-ինչ «ընդհանուր և ունիվերսալ» աշխարհներով, այսպիսի հարցադրումը դառնում է ավելի քան օրինաչափ:

Անսպասելի բացնելի է, սակայն, որ քննադատը չի ուզում ընդունել, որ մենք արդեն ինչ-որ բան, այնուամենայնիվ, տվել ենք դարին:

ԱԼԵԵՐՏ ԱՓԻՆՅԱՆ

ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԸ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

1863 թվականին պաշտոնական ժյուրիի կողմից մերժում ստանալով, Փարիզի մի խումբ նկարիչներ կազմակերպեցին իրենց առանձին ցուցահանդեսը, որն ստացավ «Մերժվածների սալոն» խորհրդանշական անվանումը: Այս փաստի վրա կարելի էր և հատուկ կանգ չառնել, քանի որ դա դեռևս լիովին ձևավորված ուղղություն չէր, «մերժվածները» միասնական չէին իրենց գեղագիտական հայացքներով, սակայն հետագայում ևս մերժումները շարունակեցին հետևել մեկը մյուսին, դառնալով բնութագրական մի ամբողջ ուղղության համար: Այդ ուղղությունը՝ իմպրեսիոնիզմը, իբրև միասնական հոլանդ, գոյատևեց բավականին կարճ շրջանում և, եթե նկատի ունենանք առանձին ցուցահանդեսները, ապա նրա պատմությունը հաշվվում է ընդամենը 12 տարի (ստաջին ցուցահանդեսը կազմակերպվեց 1874, իսկ վերջինը՝ ութերորդը, 1886 թ.):

Ծակատագիրը որոշ իմաստով անարդար գտնվեց իմպրեսիոնիզմի հանդեպ: Այդ ուղղությունը մերժվեց սովորույթի ուժին գերի հասարակության կողմից, նրա նոր խոսքը և նվաճումները անարդարացիորեն թերագնահատվեցին: Մահվանից քիչ առաջ, պատասխանելով իրեն ուղղված շնորհավորանքներ-

րին, է. Մանեն գրում էր. «...այժմ շատ ուշ է հարթելու համար այն անարդարությունը, որը տևեց քսան տարի»:

Այնուամենայնիվ, ինչպես արվեստի յուրաքանչյուր արժեքավոր ուղղություն, իմպրեսիոնիզմը գնալով լայն տարածում գտավ: Այն ոչ միայն խոր հետք թողեց XIX դարի վերջի և XX դարի գեղանկարչության վրա, այլև յուրօրինակ արտահայտություն գտավ նաև արվեստի մյուս ճյուղերում՝ երաժշտության (Դեբյուսի, Ռավել, Սկրյաբին), քանդակագործության (Ռոդեն), գրականության (Գոնկուր եղբայրներ, Ծնիցլեր, Վեռլեն, Համսուն, Պրուստ, Թ. Մանն) մեջ: Ջնալորվեց իմպրեսիոնիստական ոճական ուղղություն, որից լայնորեն օգտվում էին տարբեր մեթոդների դավանող արվեստագետներ:

Իմպրեսիոնիզմի այսօրինակ տարածումն, անշուշտ, պատահական երևույթ չէր: Ծագելով ռեալիզմի հունի մեջ, իմպրեսիոնիզմն զգալիորեն հարստացրեց նրա գեղարվեստական համակարգը, մատնանշեց արվեստի զարգացման միանգամայն նոր, մինչ այդ անհայտ ուղիներ: Արվեստի պատմության մեջ իմպրեսիոնիզմն այժմ իրավացիորեն գնահատվում է իբրև հեղաշրջող ուղղություն, որն արմատապես վերափոխեց աշխարհընկալման մի շարք էական կողմեր: «Հին աշքերի փոխարեն կարծես թե դրվեցին նորերը, և աշխարհն այլևս մեզ համար երբեք չի լինի այնպիսին, ինչպիսին էր առաջ»¹: Ծառ արվեստագետներ են խոստովանել, որ իմպրեսիոնիզմն էապես շրջեց բնության և աշխարհի ընկալման ավանդական ձևերը: Բերենք միայն Մարսել Պրուստի խոստովանությունը. «Ես ձգտում էի գեղեցկություն որոնել այնտեղ, որտեղ նախկինում երբեք չէի մտածում գտնել այն, սովորական առարկաների մեջ...»:

Իսկապես, ո՞րն էր այն նորը, որն իր հետ բերեց իմպրեսիոնիզմը, և ինչո՞վ նա առաջ շարժեց գեղարվեստական մտածողությունը: Այդ ուղղությունը սովորականի մեջ հայտնաբերում էր անսպասելին, ակնթարթային-անցողիկը, այն, ինչ չի նկատում սովորական հայացքը: Արվեստագետի խնդիրն էր ընտրել և պատկերել այնպիսի գծեր, որոնք պետք է արտահայտեին առարկայից ստացված անմիջական տպավորությունը

¹ В. Днепров, Искусство человековедения, Л., 1985, с. 233.

(այստեղից էլ այդ ուղղության անվանումը՝ impression—տպավորություն): Որսալով ակնթարթային, անցողիկ, նույնիսկ պատահական իրավիճակներ, արվեստագետը հայտնաբերում էր նոր աշխարհ՝ նոր և անսպասելի գունախաղերով: Իմպրեսիոնիստները մշակեցին գունային հաղորդակցման մի բարդ համակարգ, որն զգալի ներդրում էր գեղարվեստական մտածողության զարգացման մեջ:

Իմպրեսիոնիզմի պատմության, անցած ուղու, գեղարվեստական նվաճումների գնահատման համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ նաև հետևյալ հանգամանքը: Այն ձևավորվեց, խորապես յուրացնելով նախորդ ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի դասական ավանդույթները, ստեղծագործաբար զարգացնելով և նոր մակարդակի բարձրացնելով դրանք: Հետագայում իմպրեսիոնիզմը բարդ խաչաձևումների գնաց այլ ուղղությունների հետ, ազդելով, օրինակ, նատուրալիզմի վրա, ինքն էլ իր հերթին որոշակիորեն ազդվելով նրանից: Հատուկ ուսումնասիրության առարկա է իմպրեսիոնիզմի կապը նորագույն ուղղությունների հետ: Իմպրեսիոնիզմի շատ առանձնահատկություններ ժառանգեց սիմվոլիզմը, այդ ավանդներին դիմեցին նաև անկումային արվեստի ներկայացուցիչները: XX դարի սկզբին իմպրեսիոնիզմը հանդես էր գալիս գլխավորապես իբրև ոճական ուղղություն, բայց նրա հիմնական գծերը սլավոփոլած էին այնքան, որ ներքաշեցին նրան անկումային հոսանքի մեջ: Դասական ավանդույթներից որոշակիորեն հեռացած իմպրեսիոնիզմը շարունակում էր գոյատևել, բայց դա սրդեն է. Մանեի, Կ. Մոնեի, Օ. Բեռնուարի իմպրեսիոնիզմը չէր, այլ մի ուղղություն, որը խախտել էր կապը իրականության հետ: Օբյեկտիվ վերարտադրությանը փոխարինելու եկավ իմպրեսիոնիստական սուբյեկտիվությունը՝ արտաքին աշխարհը ներկայացնելով խիստ կամայական ձևերով: Այդ էլ հիմք տվեց մարքսիստ քննադատներին (Պ. Լաֆարգ, Գ. Պլեխանով) դեմ արտահայտվելու իմպրեսիոնիզմին, որը, նրանց կարծիքով, ոչ թե արտացոլում, այլ ուղղակիորեն աղավաղում էր իրականությունը: Համեմատելով այդ ուղղության տարբեր սերունդների պատկանող արվեստագետների գործերը, Պլեխանովը գրում էր. «Եթե իմպրեսիոնիզմի առաջին (ժամանակի իմաստով) և գլխավոր վարպետների բնանկարները իրոք որ

լալն են, ապա նրանց բազմաթիվ հետևորդների շատ բնականորեն նման են ծաղրանկարի»²:

Այնուամենայնիվ, որքան էլ բարդ եղավ իմպրեսիոնիզմի ճակատագիրը, հետադարձ հայացքն այժմ հնարավորություն է տալիս ճիշտ արժեքավորելու այդ ուղղության դերը և նշանակությունը գեղարվեստական զարգացման պրոցեսում: Իմպրեսիոնիզմի «նախաանկումային» շրջանը, իրոք, մեծ և անհրաժեշտ հեղաշրջում էր, այն նոր լիցք հաղորդեց ռեալիզմին, հարստացրեց գեղարվեստական մտածողության և ընկալման համակարգը և պատահական չէ, որ XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին շատ նշանավոր արվեստագետներ դիմեցին իմպրեսիոնիզմի ավանդույթներին և փորձին:

Գեղարվեստական գրականության զարգացման վրա իմպրեսիոնիզմը նկատելի հետք թողեց: Այլ ուղղությունների ներկայացուցիչների հետ միասին ռեալիստ գրողները ևս համարձակ դիմեցին այն միջոցներին, որոնցով նշանավոր իմպրեսիոնիստները վերարտադրում էին մարդկային հարաբերությունների արտաքին ու ներքին աշխարհը: Ծառ հաճախ դա նույնիսկ գիտակցված կապ չէր, այլ արտահայտությունը այն ընդհանուր մթնոլորտի, որն ստեղծել էր իմպրեսիոնիզմը գրական նոր ուղիների որոնումներում:

Այդպիսին էր, օրինակ, Ա. Պ. Չեխովի կապը իմպրեսիոնիզմի հետ: Առաջինը Չեխովին իմպրեսիոնիստ անվանեց Դ. Մերեժկովսկին 1892 թվականին: Չեխովի իմպրեսիոնիզմի մասին է խոսել նաև Լև Տոլստոյը. «Չեխովն իր հատուկ ձևն ունի, ինչպես իմպրեսիոնիստները: Նայում ես, թե ինչպես մարդը կարծես առանց կարգի նկարում է գույներով, ինչ ձեռքն է ընկնում, և կարծես թե այդ վրձնահարվածները իրար հետ ոչ մի կապ չունեն: Բայց հեռանում ես որոշ տարածության վրա, և ընդհանուր առմամբ ամբողջական տպավորություն է ստացվում»³:

Հետաքրքիր դիտողություններ է թողել նաև ինքը՝ գրողը: Եղբորը ուղղված նամակներից մեկում նա գրում էր. «Բնության նկարագրությունների մեջ պետք է դիմել մանրամասների, խմբավորելով դրանք այնպես, որ ընթերցումից հետո, երբ աչ-

² В защиту искусства, М., 1979, с. 148.

³ Русские писатели о литературе, т. 2, Л., 1939, с. 153.

քերդ փակեա, ստացւի պատկերը: Օրինակ քեզ մոտ կատաց-
վի լուսնյակ գիշեր, եթե դու գրես, որ հողմաղացի թմբի վրա
փառ սատղի նման փայլիլեց ջարդված շշի սալակին և գնդի
նման գլորվեց շան կամ գայլի սև ստվերը»⁴: Այս պատկերը
օգտագործեց նաև Չեխովը: Ահա Տրեպլյովի մենախոսությու-
նը «Մայը» պիեսում. «Կսկսեմ նրանով, թե ինչպես անձրևի
սղմունկն արթնացրեց հերոսին, իսկ մնացած բոլորը դեն կշը-
ւալըրտեմ: Լուսնյակ գիշերի նկարագրությունը երկար է և թխա-
ծո: Տրիգորինն իր համար ձևեր է մշակել: Նրա համար հեշտ
է... Նրա մոտ թմբի վրա փայլում է ջարդված շշի բերանը և
սևին է տալիս հողմաղացի թևերի ստվերը՝ ահա և լուսնյակ
գիշերը պատրաստ է...»⁵:

Չեխովի բանավետի շատ առանձնահատկություններ
կապվում են իմպրեսիոնիզմի հետ: Ենթատեքստի, զուգորդա-
կան ընկալումների կիրառմամբ, ինչպես նաև բնանկարի կերտ-
ման նոր սկզբունքներով գրողը ընդլայնում էր ռեալիստական
սարսացումնան հնարավորությունները: Այս կապը բազմիցս
նշվել է նաև ժամանակակից գրականագիտության մեջ, թեև
հայտնի չէ Չեխովի որևէ վկայություն կոնկրետ իմպրեսիո-
նիստական ուղղության վերաբերյալ: «80-ական թվականների
վերջին և 90-ականների սկզբին, երբ ձևավորվեց Չեխովի գե-
ղարվեստական համակարգը,— գրում է Ա. Չուդակովը,—
«դասական իմպրեսիոնիզմի» շրջանն արդեն ավարտվել էր
(1892 թ. լույս տեսավ Ժ. Լեյոնտի՝ իմպրեսիոնիզմի առաջին
պատմությունը, իսկ 1894-ին՝ Գ. Ժեֆրուալի հայտնի գիրքը):
Չեխովը գեղանկարչության նոր հոսանքներին ծանոթ էր մի-
այն նրանց լիտանյան տարբերակով. իմպրեսիոնիզմի մասին
իր պատկերացումներով նա հազիվ թե առաջ է գնացել ամե-
նից ընդհանուրից: Բայց չիմանալով նրանց, նա շատ կողմերով
լիովին անկախ գնում էր նույն ուղիներով, քանզի դրանք հա-
մաշխարհային արվեստի ընդհանուր ուղիներն էին»⁶:

Դարասկզբին իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը գրական
տարբեր հոսանքների վրա որոշակի հիմք է տալիս նման եզ-
րակացության համար: «Ընդհանուր ուղիների» մատնանշումը,

⁴ А. П. Чехов о литературе, М., 1955, с. 36.

⁵ Ա. Պ. Չեխով, Երկեր, հ. 5, Ե., 1962, էջ 259:

⁶ А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, М., 1971, с. 278.

սակայն, չպետք է հասկանալ ուղակի իմաստով: Դա ոչ թե իմպրեսիոնիստական հատուկ մեթոդի և գեղագիտության անկախ ուղին էր, այլ նրա՝ այլ հոսանքների մեջ ներթափանցման ուղին: Ընդհանուր էր նրա մասնակցությունը տարբեր հոսանքների գեղագիտական որոնումներին: Ռուսական սիմվոլիզմն, օրինակ, լուրջ հետաքրքրություն հանդես բերեց իմպրեսիոնիզմի նկատմամբ, իր զինանոցը հարստացնելով նրա գեղարվեստական միջոցներով: Դա մի շրջան էր, երբ գրականությունը առավել մոտեցավ գեղանկարչությանը, ձեռք բերեց այդ արվեստի որոշ գծեր: Սիմվոլիզմի այս հակումը պայմանավորված էր այդ ուղղության գեղարվեստական առանձնահատկություններով՝ իմպրեսիոնիզմը խորապես համապատասխանում էր սիմվոլիստական արտացոլման և՛ խնդիրներին, և՛ նպատակներին: Պատահական չէ, որ հայ գրականության մեջ ևս իմպրեսիոնիզմը ներթափանցեց սիմվոլիզմի միջոցով՝ միահյուսված նրա գեղարվեստական սկզբունքներին: Հատկապես դարակգրի սրևմտահայ գրականությունը (Ինտրա, Տ. Չոլկուրան և այլք) տալիս է այս միտումի մի շարք օրինակներ:

Գեղարվեստական գրականության մեջ իմպրեսիոնիզմը չունեցավ իր թիչ թե շատ ամբողջական ուղղությունը: Այն միահյուսված էր տարբեր հոսանքների հետ և, ըստ այդմ էլ, ամեն անգամ հանդես էր գալիս տարբեր ձևերով: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է իմպրեսիոնիզմի ներթափանցումը դարակգրի ռեալիստական արձակի մեջ, որի մի շարք բնորոշ կողմերի պարզաբանման նպատակով էլ կանոդադատմանը Ստեփան Զորյանի ստեղծագործական փորձին:

Իմպրեսիոնիզմի հետ ունեցած իր կապի մասին հալոնի է Զորյանի հետևյալ վկայությունը. «Մի ժամանակ տարվեցի իմպրեսիոնիստներով և սիմվոլիստներով, բայց դա կարճ տևեց: Ռեալիստները միշտ էլ հալթում էին»⁷: Զորյանի այս խոստովանությունը, որը վերաբերում է նրա գրական ամենավաղ փորձերին, արժեքավոր է այն իմաստով, որ հաստատելով նրա կապը իմպրեսիոնիստական ոճի հետ, միաժամանակ պարզորոշ կերպով մատնանշում է նրա գեղարվեստական նախասիրությունների ռեալիստական ուղղվածությունը:

⁷ С. Зорьян, Обитатели белого дома, 1937, с. 7.

Խմայրեսիոնիզմը այս դեպքում ևս գործել է իբրև ոճական ուղղություն:

Զորյանի որոշ երկերում խմայրեսիոնիստական տարրի առկայությունը նշվել է նաև հայ գրականագիտության մեջ: Զորյանի առաջին քննադատը՝ Ն. Աղբալյանը, «Տխուր մարդիկ» ժողովածուի առաջաբանում նշում է (առանց խմայրեսիոնիզմ անվանումը տալու) իրականը «ներապրման» միջոցով արտացոլելու Զորյանի սկզբունքը, գտնելով նաև, որ «նրան գրավում են «սրատահական» և «անհասկանալի» դիպվածները, որ աշխատում է իրան և մեզ համար հասկանալի դարձնել»⁸:

Այս հարցին անդրադարձել է նաև Գ. Հովսեփյանը իր «Ստեփան Զորյանի ստեղծագործությունը» գրքում: Սակայն նա խմայրեսիոնիզմը նախապես որակում է իբրև «անկումային» երեվոյթ և Զորյանի դիմումը այդ ոճին բնութագրում որպես նրա հիմնական թերացումներից մեկը: «Խմայրեսիոնիզմը, որով նա առավել, — գրում է Գ. Հովսեփյանը, — որոշակի բացասական ազդեցություն գործեց երիտասարդ Զորյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության վրա: Իր գրական գործունեության այս էտապում Զորյանը գրեց նովելներ, որոնց մեջ արտահայտված են գրական տարբեր տեղեկեցներ. ռեալիզմի և խմայրեսիոնիստական կտավներ ստեղծելու ձգտումը»⁹:

Քննադատը նկատում է մի շարք առանձնահատկություններ, կապված Զորյանի ռեալիզմի նոր որակի հետ: Նշվում է բարոյական, փիլիսոփայական հարցեր առաջադրելու գրողի ձրգտումը, սակայն այդ բովանդակությամբ նովելները որպես օրենք կապվում են ֆրեյդիզմի, մատուրալիզմի, բիոլոգիզմի հետ և որակվում իբրև նահանջ ռեալիստական արվեստի սկզբունքներից: Նկատելով, որ «սկսնակ արվեստագետը չխզելով կապը ռեալիզմից, որոշակի կերպով հետևում էր խմայրեսիոնիստական մոդերն արվեստին», և որ Զորյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ «ռեալիստական արտացոլման տարրերը գոգորդված են խմայրեսիոնիստական ազդեցությանը», Գ. Հովսեփյանը գտնում է նաև, որ «հեղինակը միշտ չէ, որ պահպանում է ռեալիստական պատկերման տարրերը ու տեղեկեցը:

⁸ Տե՛ս Ս. Զորյան, Տխուր մարդիկ, Թիֆլիս, 1918, էջ 6:

⁹ Գ. Հովսեփյան, Ստեփան Զորյանի ստեղծագործությունը, 1951, էջ 9:

Երբեմն ռեալիզմի մեթոդով գրված գործերը վեր են ածվում ուղղակի ռեալիզմի հակադրության»:

Բերված մտքերի հետ, անշուշտ, չի կարելի համաձայնել: Ջորջանի մեթոդը մեկն էր՝ ռեալիզմը, որին նա հավատարիմ մնաց իր ողջ ստեղծագործական կյանքում: Իմպրեսիոնիզմի միակողմանի ըմբռնումը խանգարել է քննադատին ճիշտ մեկնաբանելու Ջորջանի ստեղծագործական ստաջին շրջանի և նրա գեղարվեստական մեթոդի հարցերը:

Այն մասին, թե ինչպես էր գնահատում Ջորջանը իմպրեսիոնիզմի արվեստը, կարելի է որոշակի պատկերացում կազմել նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանին նվիրված նրա հուշերի միջոցով: Մեջբերելով նկարչի խոսքը, թե «սկետք է հավատարիմ մնալ իրականությանն ու բնությանը: Դրանից դուրս ամեն ինչ կլինի կեղծիք և սալարդյուն աշխատանք: Եթե նկարչության մեջ չկա իրական ճշմարտություն, այլ դրա փոխարեն կա հիվանդագին երևակայություն՝ նա կկորչի», Ջորջանը ներքին համաձայնությամբ վերհիշում է նաև նրա մտքերը նոր ուղղության ներկայացուցիչների՝ իմպրեսիոնիստների մասին. «...Իմպրեսիոնիստներից ոմանք ունեն շատ նուրբ և հաջող գործեր... Մնացած ուղղություններին պատկանող նկարիչները կարծես նկարում են մարդ զարմացնելու համար: Շշմարիտ արվեստը ռեալիստական է և բնական...»¹⁰: Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, շեշտված է կարևոր մի միտք՝ իմպրեսիոնիզմի ռեալիստական ուղղվածությունը, որն էլ լուրջ հիմք դարձավ ռեալիզմի և իմպրեսիոնիզմի մերձեցման համար:

Ջորջանի իմպրեսիոնիստական հակումները վերաբերում են 1910-ական թվականներին, երբ ձևավորվում էին նրա գեղագիտական հայացքները: Գրողի խոստովանությունը, թե «մի ծամանակ տարվեցի իմպրեսիոնիստներով», հիմք է տալիս ենթադրելու, որ նա ծանոթ էր այդ ուղղության ներկայացուցիչների արվեստին: Այս ենթադրությունը ամրապնդվում է Ջորջանի այլ վկայություններով, ինչպես նաև այն խոր հետաքրքրությամբ, որ նա տածում էր արևմտաեվրոպական գրականության և արվեստի նկատմամբ: Այս դեպքում տեղին է հիշել նաև «ընդհանուր ուղիների» մասին արդեն ասվածը: Իմպրեսիոնիզմի պոե-

¹⁰ Ստ. Ջորջան, Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. 11, 1985, էջ 230: Այսուհետև համապատասխան հատորը և էջը կնշվեն բնագրում:

տիկայի առանձին կողմերին Չորյանը կարող էր ծանոթանալ նաև միջնորդալորված ճանապարհով: Փոխանցման փաստը չի բացատվում, քանի որ այդ շրջանում արդեն Չորյանի հետաքրքրությունների շրջանակում էին այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք են Չեխովը, Մոպսսանը, Համսունը, որոնց կապը իմպրեսիոնիզմի հետ ստավել քան որոշակի է:

«Տխուր մարդիկ» ժողովածուն Չորյանի ստեղծագործական ճանապարհի սկիզբն էր: Հենց առաջին գրքում գրողը կարողացավ վարպետորեն զուգակցել հայ գրականության դասական սովորույթները եվրոպական ձևերին, մի հատկանիշ, որն առաջինը նկատեց Դ. Դեմիրճյանը: Դա այնևս նախորդ շրջանի ռեալիզմը չէր, այլ բոլորովին նոր մակարդակ՝ կառուցվածքային ուրույն հատկանիշներով և ենթատեքստի գործուն դերով:

Իր պատմվածքներում և նովելներում Չորյանը կարծես չէր ձգտում ամբողջականության, այլ բավարարվում էր պատահիկներով: Նա ներկայացնում էր պարզ պատմություններ, սովորական միջադեպեր: Առանձին վերցված Չորյանի նովելը կարող է և անավարտ թվալ, ժողովածուի մեջ, սակայն, անավարտ պատկերները լրացնում են մեկը մյուսին, և ստացվում է այն տպավորությունը, որի մասին խոսում էր Լև Տոլստոյը Չեխովի պատմվածքների ստիթով: Չորյանի խորապես ինքնատիպ այս սկզբունքի ձևավորման մեջ, ահա, ակնհայտ է իմպրեսիոնիզմի մասնակցությունը: Իմպրեսիոնիզմը լիովին չկլանեց Չորյանին, նրա համար չդարձավ որոշիչ ուղի: Նրանից, իր իսկ խոստովանությամբ, գրողը շուտով հեռացավ («ռեալիստները հաղթում էին»), բայց այդ ոճի տարրերը, այնքանով, որքանով համապատասխանում էին ռեալիստական արտացոլման օրինաչափություններին, շարունակում էին գործել: Համենայն դեպս, 1910-ական թվականների Չորյանի ստեղծագործությունը տալիս է դրա շատ օրինակներ: Պատկերման հատվածային սկզբունքը, սյուժեի անավարտությունը և այլ հատկանիշներ վկայում են, որ այդ շրջանում գրողը ձգտում էր ռեալիզմի նոր որակի, իր որոնումներում նկատելի չափով հենվելով իմպրեսիոնիզմի նվաճումների, փորձի և սկզբունքների վրա:

«Տխուր մարդիկ» ժողովածուն կառուցվածքի իմաստով կարելի է համեմատել բանաստեղծական շարքի հետ: Տարբեր են

հերոսները, միջավայրը, բայց նույնն է ոգին: Այն արտահայտությունն է մեկ ընդհանուր աշխարհի, որի առանձին հատվածները ներկայացվում են նույններում: Ընթերցողը նախ պետք է ծանոթանա այդ հատվածներին, մանր ու չնչին միջադեպերին և այն բանից հետո, երբ կկարդացվի շարքի վերջին պատմվածքը, ակնհայտ կդառնա, որ գործ ունես մի աշխարհի հետ, ուր հավասար իրավունքով գործում են օրինաչափն ու սրտահականը: Փոքր, խեղճ մարդու կյանքը անընդհատ տարրերովում է այդ աշխարհում՝ կախված պատահական միջադեպից:

Զորյանի ուրիշ ոչ մի շարք չհասավ այն ներքին կոտ անբողջականությանը, որով հատկանշվում է «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն: Գրողը գիտակցում էր, որ անհատի ուղին առանձնացված չի կարող լինել, այն միշտ կապված է հասարակական կյանքի հետ: Նա պատկերում էր առանձին անհատներին, նպատակ ունենալով տալ հասարակության նկարագիրը: Այդ պատճառով էլ նույնի ավարտը չի ընդգծվում, այն շարունակելի է և շարունակվում է ոչ այլ կերպ, քան այլ նույններում: «Բարեկամներ», «Ծաքսրաման», «Վճռական մարդը» նույնների անվճռական հերոսների կյանքը շարունակվում է «Պրուսոս», «Կատակ» և այլ գործերում: Այս կապի շնորհիվ ժողովածուն ձեռք է բերում բացառիկ ամբողջականություն, ընդ որում, կապակցվում են ոչ միայն մասնատիպ երևույթները, այլև նրանք, որ արտաքուստ անհամատեղելի են: Ներքին հարազատություն զգալով իմպրեսիոնիստների ստեղծագործական սկզբունքների և հատկապես փոքր, հասարակ մարդու պատկերման նրանց միտումի հանդեպ, Զորյանը այն զուգակցում է կյանքի տերերի նկարագրին, այնտեղ հայտնաբերելով նույն տաղտուկը: Եվ նորից շարունակվում է կապը, այս անգամ տարածվելով «Ջերմաչափը», «Կամաց խոսեք», «Ծաշ» և այլ նույնների վրա. նույն տխրությունն է, նույն թախիծը, նույն «տըխուր մարդիկ»: Նրանք բոլորն էլ տխուր են ու խեղճ, անգամ եթե վարում են ապահով կյանք: Զորյանը վարպետորեն կապակցում է տարբեր երևույթներ, հայտնաբերում նրանց ներքին կապը:

Հատուկ ուշադրության է արժանի պատահականի առկայությունը, որը ևս կապվում է իմպրեսիոնիզմի հետ: Իմպրեսիոնիստները, թերևս, առաջինն էին, որ առանձին և լուրջ ուշա-

դրություն դարձրին սովորականի աննկատելի նրբերանգների վրա: Նրանք չէին վարանում թեմայի ընտրության մեջ, համարձակ դիմում էին սովորական, նույնիսկ պատահական երևույթների պատկերմանը: Նրանք ընտրում էին առանձին պատկերներ, պահեր, անգամ սկնթարթ, որի մեջ արտացոլված էին տեսնում ամբողջը: Պատահական պատկերներն ամբողջության մեջ ներկայանում էին նոր տեսքով, պատահականն այլևս կողմնակի և անհետաքրքիր մի բան չէ, այլ անհրաժեշտ բաղադրամաս, որ լրիվ իրավունքով մտնում է ամեն մի օրինաչափ երեւույթի կազմի մեջ: Իմպրեսիոնիստների ստեղծագործություններում պատահականի առկայությունը մատնանշեց օրինաչափի որոնման նոր և ինքնատիպ ձևեր:

Կապված այս հատկանիշի հետ, էական տեղաշարժեր կատարվեցին նաև սյուժեի ընթացման մեջ: Սյուժեի դասական ձևը փոխարինվեց նորով: Չլինելով ավարտուն, այն ձգտում էր ընդգրկել շարժման ու զարգացման մի հատվածը միայն՝ իր բոլոր պատահական գիզագներով:

Նման պատկերների տպավորություն են թողնում նաև «Տխուր մարդիկ» ժողովածուի շատ նովելներ: Մի դեպքում դա ներկայանում է գծոված բարեկամների տեսարանով («Բարեկամներ»), մեկ այլ դեպքում իբրև մի գիշեր հերոսների կյանքից («Ձմռան գիշեր») և այլն: Ի՞նչ սկզբունքով էր ստաջնորդվում Զորյանը, երբ ընտրում էր այդ թեմաները: Մի բան պարզ է, որ գրողը աչքի առաջ ուներ նովելների ընդհանուր տպավորությունը, շեշտը դնում էր ոչ թե առանձին, այլ ընդհանուրի վրա, որը պետք է երևար տարբեր հատվածների զուգադրումից: Թեմայի արտաբուստ պատահական թվացող ընտրությունը դրանով դադարում է պատահական երևույթ: «Արվեստում, լինչպես և կյանքում, պատահական ոչինչ չի լինում»՝ Չեխովի այս հավատամքը նաև Զորյանի հավատամքն էր: Այդ է պատճառը, որ պատահականի տարրը ոչ միայն չհակադրվեց Զորյանի ռեալիզմին, այլև յուրովի օժանդակեց նրա զարգացմանն ու հարստացմանը:

Այս գեղագիտական միտումը զուգակցվեց այնպիսի սկզբունքների, որպիսիք են լուրջ հետաքրքրությունը հասարակ, փոքր մարդու նկատմամբ, մանրութի, աննշան դեպքերի ուշադիր վերլուծությունը, որոնք ևս որոշակի կապ ունեն իմպրեսիոնիզմի հետ: Հատկապես ուշ շրջանի իմպրեսիոնիստները,

պոստիմպրեսիոնիստները լրջորեն հավկած էին դեպի մանր ու աննշան դեպքերի և հասարակ մարդու պատկերումը, մի ուղի, որն սկիզբ առնելով XIX դարի գրական ավանդույթներից, նոր օրերում նշանավորում էր արվեստի հումանիստական ոգու որոշակի զարգացում:

Զորյանը ևս ընտրեց այդ ուղին ռեալիստների և իմպրեսիոնիստների որոշակի օժանդակությամբ: Այստեղ հատկապես պետք է շեշտել Չեխովի «նովելային մտածողության» հետքը, որը կարևոր դեր խաղաց Զորյանի ոճի ձևավորման ու զարգացման գործում: Չեխովի և իմպրեսիոնիզմի հետ կապված այլ ռեալիստների (Մոպսսան, Համսուն և այլք) փորձը այն կապող օղակն էր, այն կամուրջը, որով Զորյանը հասավ իմպրեսիոնիզմի տարրերի ռեալիստական օգտագործման ու յուրացման դժվարին արվեստին:

Քննադատությունը միանգամից չնկատեց Զորյանի նոր խոսքը: Ավելին, այն երևում էր աննշան ու երերուն տեսարանների ձևով, իսկ գրողը՝ իբրև «մանր պատկերների» հեղինակ: Մինչդեռ դա, իրոք, մի ուղի էր, որով զարգանում էր ռեալիզմը: Ժամանակաշրջանը որոշակի նախադրյալներ էր ստեղծել գեղարվեստական նման տեղաշարժերի համար: Հիշենք Կ. Համսունի փորձը, որի ստեղծագործության վերաբերյալ սովետական նշանավոր գիտնական Բ. Լ. Սուչկովը նկատում է. «Նա կառուցում էր իր վեպերը իբրև կյանքի հոսքի յուրօրինակ նմանություններ, այդ պատճառով էլ ժամանակագրությունը նրանց կառուցվածքի առաջատար սկզբունքն էր: Նրա մոտ սյուժեն հետևողականորեն առաջ է շարժվում ժամանակի մեջ, իրենից ներկայացնելով շատ դեպքերի միացություն, որոնք երբեմն թվում են ոչ նշանակալից, և միայն միասնության մեջ են տալիս աշխարհի ընդհանրացված պատկերը: Ըստ էության, կյանքը նույնպես մարդուն ներկայանում է կարևոր ու աննշան իրադարձությունների տեսքով, և Համսունը իր վեպերով առաջացնում էր պատումից բխող հենց այդ զգացողությունը»¹¹:

Իր առաջին գրքի վերնագրի մասին Զորյանը օրագրում նշում է. «...Ես գիրքս անվանեցի «Տխուր մարդիկ», որովհետև նրա հերոս-պերսոնաժներից շատերը իրոք որ տխուր են

¹¹ Б. Л. Сучков, Кнут Гамсун.— В кн.: Б. Л. Сучков, Лики времени, т. 2, М., 1976, с. 126.

իրենց կյանքի դժբախտ պայմաններով...» (1, 515): Ծարքին առավել ամբողջական տեսք տալու նպատակով գրողը հետագայում նրանից դուրս թողեց երկու նովել՝ «Պապն ու թողը» և «Սպիտակ տան բնակիչները», հավանաբար դրանք անհարիր համարելով շարքի ընդհանուր ոգուն: Որոշ անհամապատասխանություն, իրոք որ, կա և վերաբերում է գլխավորապես կերպարներին: «Պապն ու թողը» նովելի հերոսին դժվար է պատկերացնել «տխուր մարդկանց» շարքում, նույնը կարելի է ասել նաև «Սպիտակ տան բնակիչները» նովելի հերոսների մասին: Նրանք իրենց ամբողջական, ժողովրդական հոգեբանությամբ և կենսագագողությամբ չեն հարմարվում «տխուր մարդկանց» թողոցիկ պատկերներին, աղճատված, քայքայման ճշաններ կրող կյանքին ու կենցաղին: Բայց չի կարելի չնշել և ընդհանրությունները, որոնք մի շարք կողմերով կրկին առնչվում են իմպրեսիոնիստական ոճի հետ:

«Սպիտակ տան բնակիչները» նովելը գեղարվեստական մեթոդի իմաստով հատկանշվում է որոշ բազմակողմանիությամբ: Ստեղծվելով իբրև ռեալիստական երկ, այն ոչ միայն չբացառեց տարբեր ոճերի սոկայությունը, այլև դարձավ բարդ խաչաձևումների մի հետաքրքիր օրինակ: Որոշիչ ու հիմնական ոճը՝ ռեալիզմը, այս դեպքում խորապես զուգակցված է ռոմանտիկական ու իմպրեսիոնիստական պատկերներին:

Զորյանը սովորաբար ժողովրդի մարդուն ներկայացնում է իբրև ամբողջական ու ներդաշնակ էություն: Այս միտումը որոշակիորեն արտացոլվել է նովելում, զուգակցվելով, սակայն, նաև այլ սկզբունքների հետ: Ծակատագրի այն դաժան խաղը, որը կախված էր «տխուր մարդկանց» վրա և ճնշում էր նրանց, ներթափանցել է նաև «բնական մարդկանց» միջավայրը: Զորյանի խոսքը այս նովելում մի տեսակ չի ձգտում ամբողջականության, ինչ-որ բան նա կիսատ է թողնում, դրանով իսկ գուշակություններ անելով ներկայի ու ապագայի վերաբերյալ: Այս ոճը ընթերցողի մոտ առաջացնում է տալավորությունների մի բարդ ցանց, որի թելերը ձգվում են տարբեր կողմեր: Դա իրական կյանքի անորոշությունն է՝ իբրև մենակ մարդու ճակատագիր, ձգտող, բայց չհասնող էություն: Այդ անորոշ էության որոնումներում Զորյանն առաջնորդվում էր նաև իմպրեսիոնիստական որոշ սկզբունքներով, որն էլ հնարավորություն էր տալիս նրան առավել խորանալու կյանքի անհիմանալի, մութ շեր-

տերի մեջ: Բնութագրական է, որ գրողը չի ձգտում հանգել վերջնական եզրակացության, նա չի հաստատում, չի ժխտում, այլ մատնանշում է ամուսնու անհայտ երևույթներ, տալով նրանց անմիջական, հաճախ նաև ակնթարթային պատկերները:

Ի վերջո, ի՞նչ էր պակասում «սպիտակ տան բնակիչներին», ինչո՞ւ նրանց եւ քաժին ընկալ «տխուր մարդկանց» ճակատագիրը: Ինչո՞ւ ամենակարող ու ամենագոր բնությունը այս անգամ երես թեքեց իր օրենքներով սպրող մարդկանցից: Կամ գուցե սա մի պատահական՝ պատկեր է, որից չէր խուսափում Զորյանը: Հարցերի այս բարդ կծիկը պետք է քանդի ինքը՝ ընթերցողը, չնոտանալով սակայն, որ անգամ պատահական լինելու դեպքում իրականության պատկերվող կողմերը միշտ ինչ-որ բան հուշում են: Նովելի այս որակը ստեղծում է մի իրավիճակ, որն անհնար է բացատրել միայն ռեալիզմի օրենքներով: Զորյանի իմպրեսիոնիզմը այս դեպքում «հատվածների», ակնարկների ու ռոմանտիկական զգացողությունների միջոցով ընթերցողին կողմնորոշում է դեպի անհայտի օրենքները, որոնց տնօրինությանն է ենթակա անգամ պարզ մարդկանց կյանքը:

Եթե «Սպիտակ տան բնակիչները» նովելում իմպրեսիոնիստական պատկերներին տրված են ինքնուրույն խնդիրներ, ապա «Պապն ու թոռը» նովելում նրանց դերն ավելի ենթակայական է: Իմպրեսիոնիզմն այստեղ միայն մեկ դեր ունի՝ բացահայտել պահի, ակնթարթի հոգեբանական խորքը: Նովելը ոչ թե ոճերի միահյուսման, այլ ռեալիզմի հոգեբանական խորացման բացառիկ օրինակ է: Սրտաքին աշխարհի երևույթների անմիջական զգացողությունները, զուգորդական մտածողությունը նովելին տալիս են անսովոր փայլ: Զորյանն ստեղծել է նորը հակադրություն՝ կույր մարդու խավար աշխարհում հայտնաբերելով շողշողուն գունախաղեր: Մեկ պահի մեջ ամփոփվում են անցյալի նվիրական հուշերը, ակնթարթը ենթարկվում է հոգեբանական տարրալուծման, նրա ամեն մի մասնիկը մեծ ընդգրկում ունի: Հայտնաբերել պահի, ակնթարթի ողջ գեղեցկությունը՝ ահա այն միտումը, որով նովելը կապվում է իմպրեսիոնիզմին: Կապի նշաններ են նաև բուրմունքով արբեցած բնության գունախաղերը, որոնցով պատկերները դառնում են գրեթե շոշափելի:

Զորյանի ռեալիզմի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը իրականության պատրանքի ստեղծման միտումն է: Տար-

բեր ստիթներով գրողն ինքն էր ստաջադրում այդ խնդիրը, որը, նրա կարծիքով, ռեալիստական արտացոլման գերնպատակը պետք է լինի: Վարպետորեն կերտված ռեալիստական պատկերը միշտ ձգտում է իրականության պատրանքի ստեղծման, իրականի գրեթե հավասարագոր արտացոլման:

Զորյանի հոդվածներից մեկը նվիրված է Հ. Թումանյանի «Պատրանք» բանաստեղծությանը: Պարզելով իր նպատակը, հոդվածի սկզբում Զորյանը նկատում էր, որ այդ բանաստեղծության մասին տարակույսներ կան, շատերը չեն հասկանում և ինքն էլ կտորձի բացատրել լեռնական կյանքի այդ պատկերը: Բայց կար մեկ այլ հանգամանք ևս: «Պատրանքը» հարազատ էր Զորյանին ոչ միայն իբրև ծանոթ գգացումի և ապրումի արտահայտություն, այլև հենց իբրև **պատրանք**: Իր բացատրության մեջ գրողը վարպետորեն ներկայացնում է այն բանաստեղծական հոգեվիճակը, որից ծնվեց Թումանյանի փոքրիկ գլուխգործոցը. «Եվ ահա տարիներ, տասնյակ տարիներ անց, երբ բանաստեղծը իր մանկության հետ կորցրել է և շատ հարազատների, տրամադրության մի տրտում պահի՝ մտքով փոխադրվում է հայրենի լեռները, նորից հիշում ու վերապրում լեռնային կյանքի դրվագներից մեկը...

Բանաստեղծն իրեն զգում է պատրանքի մեջ. ինչպես մանուկ օրերին կանչել է հեռացած շանն ու եղբորը, և նրանք վերադարձել սփուխել են իր մենակությունն ու վիշտը, նրան թվում է հիմա էլ կկատարվի նույնը, բայց ոչ ոք չկա, ոչ ոք չի դառնում. անցյալը գնացել չէ անդարձ, թողնելով սրտում միայն հուշ ու հիշատակ...»:

Այնուհետև Զորյանը նկատում է, որ կան «շատ անհայտ թելեր, բաներ, որ ավելի պետք է զգալ, քան շոշափել», և հենց այդ «երևութապես նախնականի» վարպետ ներկայացմամբ էլ բանաստեղծությունը համակում ու վարակում է ընթերցողին:

Պատրանքի ստեղծման այս միտումը ընկած էր նաև իմպրեսիոնիզմի գեղագիտության հիմքում: Իմպրեսիոնիստական կոտավներում պատկերվում էին իրականության աննշան ու ավորական հատվածներ, հաճախ ակնթարթային, անցողիկ ու պաշտահական, բայց պատկերվում էին այնպիսի խոր անմիջականությամբ, որ ձգում, ներգրավում էին դիտողին ու ընթերցողին գեղարվեստական իրականության ոլորտը: Զորյանի ստեղծագործական հիշյալ նախասիրությունը իմպրեսիո-

միտներին արվեստի հետ հաղորդակցման շնորհիվ ավելի ամրապնդվեց և գտավ դրսևորման առավել լիարժեք ձևեր:

Հատկապես Ջորջանի բնանկարներում այդ միտումի առկայությունը առավել քան ակներև է: «Լուռ, արծաթաշող գիշեր է. ձյուն է ու լուսին,— այսպես է սկսվում «Ձմռան գիշեր» նովելը:— Փայլում է ձյունը տանիքների վրա, փայլում է ցանկապատերին և շողշողում ծառերի ճյուղերին:

Ամեն ինչ ողորված է լուսնի սռատ լույսով» (1, 32):

Գրողի նովելների մեջ կա մեկը, որը մաս «գտարյուն» իմպրեսիոնիստական պատկերի օրինակ է տալիս: Խոսքը վերաբերում է «Տնօրհներ» նովելին.

«Ձյուն է, ցոփոտ:

Փոքրիկ գյուղը, ուր խոտի գեղերը տներից ավելի բարձր են, կարծես ցրտահար կուշ է եկել պատի տակ և տաքանալու համար շնչում, շնչում է անվերջ. մխացող չիբուխների նման՝ ծիրանի Նուխ է բարձրանում բոլոր երդիկներից... Եվ տանիքներից նստած, ծառերի ճյուղերին կախված, դեզերի գլխին թափված ու փողոցներում փռված շաքարավազի պես սրտուռ ձյունը շողշողում է արևի տակ, ասես ապակիների անհամար մանր կտորտանքով ցանված: Բայց, չնայած պայծառ արևին, ցուրտ է. սառնամանիքը կծում է քիթ ու ականջ» (1, 219): Այս վարպետորեն դիտված պատկերը յուրովի հիշեցնում է Չեխովի հայտնի տեսարանը («հողմաղացի թմբի վրա վառ աստղի նման փայլվիլեց ջարդված շշի ապակին»), որի մասին արդեն ակնարկել ենք:

Ստեղծագործական այս կողմնորոշումը Ջորջանին հնարավորություն տվեց խորանալու պահի, ակնթարթի, ապրումի նրբերանգների մեջ: Դրանից էլ ծնվեցին ազդեցիկ պատկերներ՝ շաղախված և՛ գեղեցկությամբ, և՛ ողբերգականի խոր զգացողությամբ: Ահա մի հատված «Մանուկներ» նովելից. «Մի անգամ էլ, երբ մայրն էր այդպես, նրան երևաց մայրը, որ աստղերը ճակատին, շորերն աստղազարդ, ասեղանման աչքերով իջնում էր ցած, իջնում էր երկնքից և ժպտում ու կանչում ձեռները պարզած:

Աշին խնդաց հանկարծ և միհար թաթիկները մեկնեց դեպի վեր, դեպի աստղերը ու մնաց այդպես, մինչև որ մայրը մոտեցավ կամաց-կամաց ու գրկեց նրան...» (1, 47):

Ստեղծելով գեղարվեստական պատկեր, Զորյանը ձգտում էր նաև, որ այն **տեսանելի** լինի: Օգտագործվում են բոլոր միջոցները, համադրվում են տարբեր կողմեր, որոնք, ի վերջո, միասնության մեջ տալիս են երևույթի խաչտաքդետ, բայց ամբողջական պատկերը: Դիպուկ օրինակ կարող է ծառայել Երեվանի շուկայի նկարագրությունը «Շուկայում» նովելի մեջ. «Եթե անձրև չի լինում՝ Երևանի շուկան եռում է. իրար են խստնվում հարչուրավոր շլապա, ֆուրաժկա, ծլավոր փափախ, կեպի, փեղույրով գլխարկ, պարսկական արաղչի, ու հարչուրավոր շինեղ, կիսամուշտակ մորթուց, կիսամուշտակ թաղիքից, վերարկու՝ գետան մորթու օձիքով, ու էլի շինեղ, շինեղ... Գորշ, բազմատարազ, բազմաբարբառ բազմություն, որ շարժվում, կանգնում և աղմկում է անդադար: Օդի մեջ կանգնած է մի խուլ, անկոնելի մոմոոց, որ ասես տարածվում, ծավալվում է հետզհետե, ինչպես այդ լինում է ամառը մեծ մեղվանոցում՝ բոռախաղի ժամանակ» (2, 282):

Տևքում, նվում է շուկան: Մի տեղ իր զարդերն է փռել մորուքավոր հրեան, նրա կողքին չիթ, թեյ են ծախում, շաքարով ու առանց շաքարի... Ծախում են ամենքը՝ առաջարկելով, սակարկելով, վիճելով... Իրերի այս խնչտաքդետ աշխարհը, որ տրված է բացառիկ վարպետությամբ, Զորյանը դիտում է խոհուն արվեստագետի աչքերով, նշմարելով այնտեղ նաև մարդկային հոգու անհամար ցավեր:

Կարելի է խոսել Զորյանի ստեղծագործության մեջ իմպրեսիոնիզմի նաև այլ դրսևորումների մասին, բայց, թվում է, ստվածն էլ բավական է պատկերացում կազմելու այն մասին, թե ինչ տվեց գրողի հաղորդակցումը արվեստի նշանավոր ուղղություններից մեկին: Իմպրեսիոնիզմը Զորյանի ստեղծագործության մեջ չդարձավ որոշիչ ուղի, այլ ենթարկվեց ռեալիզմի գեղարվեստական սկզբունքներին, դարձավ միջոց՝ առավել խոր, նորը վերլուծությունների համար: Զորյանի ռեալիզմը հարստացավ ենթատեքստի բազմակողմանի դերով, ձեռք բերեց խոհական իմաստավորման արժեքավոր գծեր:

Միաժամանակ Զորյանի առնչությունը իմպրեսիոնիզմի հետ կարևոր օրինաչափություններ է պարզում, որոնք վերաբերում են դարակազմի գրական շարժմանը և մատնանշում այն ուղին, որով զարգանում է XX դարի ռեալիզմը: Ռեալիստական ուղ-

ղության զարգացմանը նոր դարի սկզբին ուղեկցում և նրա որոնումներին մասնակցում էին մոդեռնիստական հոսանքները: Ի հայտ եկան մեթոդների խաչաձևման չափազանց բարդ օրինակներ, որը, սակայն, չհանգեցրեց դրական արդյունքի: Իր լավագույն դրսևորումներում XX դարի ռեալիզմը հակադրվում է անկումային ուղղություններին ու նրանց բանարվեստին, չդադարելով ընդունել և յուրացնել այն ամենն արժեքավորը, որ ձեռք է բերվել գեղարվեստական զարգացման տարբեր ուղիներում:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԲՆԱԳԻՐԸ ՈՐՊԵՍ
ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՆՓՈՓՈԽԱԿՆԵՐԻ ԱՄԲՈՂՋՈՒԹՅՈՒՆ

Ա. Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմի Լ. Միրիջանյանի թարգմանության վերջաբանում գրականագետ Լ. Մկրտչյանը գրում է. «Արտակարգ դժվար է թարգմանել «Տասներկուսը»: Պահպանել պոեմի փոփոխվող ուժերը, նրա ինտոնացիոն բազմազանությունը, տալ հարստագույն բարեհնչունությունը՝ այդ է այն խնդիրը, որն անհնարին է լուծել առանց կորուստների (ընդգծումն իմն է— Վ. Մ.): Հեշտ է գտնել բնագրի բառին համապատասխանող բառ, բայց ուրիշ լեզվում բառն ունի այլ հնչում, ավերվում է երաժշտական պատկերը: Չի կարելի խոսել «Տասներկուսի» ձայնային ֆոնի մասին: Հնչյունը այդ պոեմում ունի ստանձին, բարձրացված նշանակություն: «Տասներկուսում» Բլոկը տվել է հեղափոխության տիեզերական հունչյունը:

Երաժշտությունը չեն թարգմանում. այն, ինչպես գեղանկարչություն, մատչելի է բոլորին: Իսկ երբ բանաստեղծություն են թարգմանում, երևան է գալիս անհնարինի անհրաժեշտությունը, երաժշտության թարգմանության անհրաժեշտությունը»¹:

Թարգմանչի արվեստը, իրոք, շատ նման է «երաժշտություն» «թարգմանելուն». համարյա անհնարին մի գործ: Սակայն՝ նույնքան անհնարին, որքան արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի ստեղծումը:

Գեղարվեստական թարգմանությունը, արվեստի «մաքուր» տեսակների համեմատությամբ, որոշ առումով դյուրին գործ է: Դյուրին, որովհետև չի ստեղծելու, այլ վերստեղծելու է: Սակայն այն նաև դժվար է, որովհետև վերստեղծելու է որոշակի

¹ Ա. Բլոկ, Տասներկուսը, 1968, էջ 41:

և հայտնի ձևերի սահմաններում (ոճ, մտքեր, պատկերավորության միջոցներ), որոնք հաճախ թվում են անկրկնելի:

Թարգմանելիության բազմաչարչար խնդրին անդրադառնալիս, մեր կարծիքով, նախ պետք է ընդունել առաջին հայացքից զարմանալի թվացող մի պայման. բնագրի և թարգմանության լեզուների տարբերության պատճառով թարգմանությունը բոլորովին այլ լեզվական հանդերձ կունենա, քան բնագիրը:

Այս ճշմարտության հետ հստակապես դժվար են հաշտվում այն մարդիկ, ովքեր ավելի լավ են տիրապետում բնագրի լեզվին և բնագրին քաջատեղյակ են: Այսպիսի դեպքերում բնագիրը կամ նրա առանձին արժանիքներ քացարձակացվում են, դրանց թարգմանությունը առանց կորուստների թվում է անհնարին:

Իր զարգացման մեջ թե թարգմանելիության, թե թարգմանելիության գիտական հիմնավորման ու այդ գաղափարի իրականացման սկզբունքների ճշտմանն է վերաբերում Ս. Օպուլսկու մի պահանջը: Ներկայացնելով սովորական իրավիճակը, երբ թարգմանության տեսաբանները միահամուռ սորձանագրում են լավ թարգմանության մեջ «բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայության» և «հետազոտողի հաշվարկի» միասնության. բարերար ազդեցությունը, «Նախքան թարգմանելը» հողվածում Ս. Օպուլսկին իրավացիորեն դժգոհում է, որ չնայած դրան «... որքան էլ թարգմանության տեսության վերաբերյալ հողվածներ չկարդանք, մենք կրկին ու կրկին կհամոզվենք «բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայության» հստակ փառաբանությունների և համարյա ոչ մի բարի խոսք չենք գտնի «հետազոտողի հաշվարկների» կապակցությամբ»²:

Ցանկանալով մեր ուշադրությունը բևեռել «հետազոտողի հաշվարկներին» և այդ դիտանկյունից նայել «Տասներկուսի» հայերեն թարգմանությունների գեղարվեստական կողմին, կամենում ենք մի քանի խոսքով անդրադառնալ թարգմանչի համար սրտովաբեր «բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայությանը»: Բանն այն է, որ, ինչքան էլ դրոշ հարցերում ստեղծվածային, «ստեղծագործական երևակայությունը» նույնպես, ինչպես հայտնի է, օրյեկտիվ իրականության երևույթ է և դրա-

² А. Опульский, Прежде чем переводить.— В кн.: Мастерство перевода, М., 1973, с. 173.

նով՝ նույնքան «հաշվարկելի», որքան մյուս երևույթները: Գեղարվեստական թարգմանության ստեղծագործական բնույթն էլ պայմանավորում է նրա մի ստանձնահատկությունը: Թարգմանության ընթացքում գոյություն ունի ստեղծագործության մի վիճակ, երբ այն լեզվական մարմին չունի: Դա այն պահն է, երբ միտքը, գաղափարը, ձևը ազատվել է մի լեզվի բառերից, սակայն դեռ չի ամփոփվել մի այլ լեզվի մեջ: Դա հար և նման է մեկ այլ «աննյութական» վիճակի՝ հղացման ու իրականացման սահմանում գտնվող երկին:

Ահա հենց այս վիճակն է, որ Ժան Պարին, վոքը-ինչ մետաֆիզիկական ձևով պատկերացնելով, կոչում է բնագրի և թարգմանության նախօրինակ³: Այն ձևից անջատած բովանդակություն չէ, այն թե՛ ձևի, թե՛ բովանդակության նախագիծն է, ստեղծագործության ի մ ա ս տ ա յ ի ն ու գ ե ղ ա ր վ ե ս տ ա կ ա ն միացյալ ինֆորմացիան: Բնագիրը որպես ուղեցույց ունենալով, հնարավոր է հետ գնալ դեպի ինֆորմացիան, երկի հղացման վիճակը, ապա՝ դեպի իրագործում, սակայն, այս անգամ, ոչ թե բնագրի, այլ մալթենիի (նույնիսկ մի երրորդ լեզվի, եթե դրան տիրապետում ես կատարելապես) լեզվամտածողության ոլորտները: Գեղարվեստական և իմաստային ինֆորմացիայի տարանջատումը ստեղծագործություններից միայն պայմանական չէ: Գրականության շատ մեծերի խոստովանություններ հաստատում են, որ դրանցից մեկը կարող է ծագել մյուսից վաղ⁴:

«Բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայությամբ» ստեղծագործություններ «նվաճելը» պ ե տ ք է լ ի ն ի նորմա, որովհետև նրա արդյունքը սոսկ բնագրին համարժեք թարգմանությունն է: Այսպիսով, հազվադեպ պետք է լինեն այն ստեղծագործությունները, որոնք ինչ-ինչ պատճառներով հնարավոր է թարգմանելի չճանաչել: Սակայն այն փաստը, որ երևակայություն ունենալն այդքան բարձր արժանիք է համարվում թարգմանչի համար, խոսում է այն մասին, որ հեղինակի մեջ վերամարմնավորվելու արվեստին տիրապետելը առօրյա երևույթ

³ Տե՛ս I. PARIS. Translation and Creation (Թարգմանություն և ստեղծագործություն). „The Craft and Context of Translation“ գրքում, Austin (USA), 1961, p. 62—63.

⁴ Տե՛ս Է. Զրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 312—313:

չէ գեղարվեստական թարգմանության ասպարեզում: Սա մի կողմից անհրաժեշտություն է առաջացնում թարգմանչին նպատակամղել երկի ստեղծման նախապատմության, այլ օժանդակ տվյալների ուշադիր ուսումնասիրության միջոցով նրա հեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի ընթրօրինակմանը (նույնպես ստեղծագործաբար), մյուս կողմից, «հետազոտողի հաշվարկների» համար գտնել որոշակի հիմք ու էլակետեր, որ կապահովագրի նրան հնարավոր պապկներից և ընդհանրապես զգալի չստիով կնվազեցնի թարգմանչի անհատական ունակություններից ու մեթոդներից թարգմանության որակի կախումը:

Պատշաճը մատուցելով գեղարվեստական թարգմանության ստեղծագործական կողմին, մեծ ուշադրություն պետք է դարձնել նրա գ ի տ ա կ ա ն ո թ յ ա ն ը, քանի որ այս «հավասարման» մեջ կա հայտնի մեծություն՝ բնագիրը, որը ենթակա է վերլուծության:

Գրական բազմաթիվ ստեղծագործություններ, դատելով դրանց թարգմանական ու գրականագիտական տարբերություններից, պարունակում են բազմաթիվ իմաստալին երկակիություններ: Այդպիսի երկերից է, մասնաւորապես, Ա. Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմը, որ թե՛ իր գեղարվեստական յուրօրինակության, թե՛ հայերեն թարգմանությունների առատության (վեց) ու ոճական բազմազանության շնորհիվ հնարավորություն է բնծեռում հիմնավոր հետևություններ անելու⁵:

«Տասներկուսը» պոեմի վեց հայ թարգմանիչների առաջ ծառացած է եղել դժվարին խնդիր, պահպանել ամբողջ պոեմի երկակիությունը կամ պարզել ամեն մի տվյալ երկակիության առաջնալին իմաստը: Ըստ որում, ամբողջ պոեմի երկակիությունը պահպանելը համարյա անհնար է: Թարգմանիչը դիմում է մեկնաբանության համարժեքների ոչ միայն **ս տ ե ո ծ ա գ ո թ ծ ա կ ա ն**, այլև **ս տ ի պ ո դ ա կ ա ն** ընտրության պատճառով: Ստեղծագործական ընտրությամբ թարգմանվող բառի, սրտա-

5 Մեջբերումները պոեմի հայերեն թարգմանություններից կատարվում են ըստ հետևյալ հրատարակությունների՝ Ա. Բլոկ, Տասներկու.— Պալքար, 1923, № 6—7, 8, թարգմ. Ա. Խոնդկարյան, Ա. Բլոկ, Տասներկուսը.— 1925, թարգմ. Ա. Վարդանյան, Ա. Բլոկ, Տասներկուսը.— 1968, թարգմ. Լ. Միրիջանյան, Ա. Բլոկ, Լիրիկա.— 1968, թարգմ. Ա. Պողոսյան, Ա. Բլոկ, Հատընտիր.— 1981, թարգմ. Գ. Էմին, 20-րդ դարասկզբի ուսական բանաստեղծություն, 1982, թարգմ. Վ. Մարտիրոսյան:

հայտության, տողի հոմանիշների հնարավոր բազմությունից թարգմանիչը վերցնում է այնպիսիք, որոնք ընդգծում են բնագրի ձևի կամ բովանդակության այս կամ այն կողմը: Այսպես, «Տասներկուսի» նախավերջին երգի առաջին՝ «И ндыт без имени святого» տողը առնվազն երկու հիմնական մեկնաբանության հնարավորություն է ընձեռում: Վերջին բառերը կարելի է դիտել СВЯТОЕ ИМЯ բառակապակցության հոլովված ձև և ИМЯ СВЯТОГО բառակապակցության հոլովված ձև: Առաջին դեպքում ստացվում է, որ տասներկուսը գնում է առանց սրբության, ինչպես մեկնաբանել են պոեմի առաջին թարգմանիչները. «Ու գնում են ամեն սրբություն մոռացած» (Ա. Խոնդկարյան), «Ու տասներկուսն էլ առանց սրբության...» (Ա. Վարդանյան), երկրորդ դեպքում՝ գնում են առանց սրբի անվան (այստեղ արդեն կարելի է նկատի ունենալ որևէ որոշակի սրբի, որպես քրիստոնեության խորհրդանիշի, նույնիսկ պոեմի գործող անձ Հիսուսին): Այսպես են վարվել Գ. Էմինը՝ «...քալում են, առանց սրբի անունի» և Լ. Միրիջանյանը՝ «...Ու տասներկուսն առանց սրբի անվան»: Ա. Պողոսյանը ընդհանրացնում է երկրորդ մեկնաբանությունը՝ «Եվ գնում է տասներկու մարդ առանց խաչի», ընդգծելով այն հանգամանքը, որ տասներկուսը չի ընդունում քրիստոնեությունը:

Այս տարբերակները ստեղծագործական կամ ազատ ընտրության հետևանք են: Երկու խմբի թարգմանիչներն էլ կարող էին ընտրել թարգմանության երրորդ ճանապարհը՝ «Եվ գնում են առանց սուրբ անվան», որը հայերենում պահպանում է բնագրի իմաստային երկակիությունը: Այսինքն, այստեղ թարգմանիչները հանուն իրենց մեկնաբանության կամավոր կերպով կատարել են հոմանիշների տվյալ ընտրությունը:

Ստիպողական ընտրություն թարգմանիչը կատարում է, երբ բնագրի տվյալ կապակցության մեջ բազմիմաստ բառը, ելնելով մալթեմի լեզվի հնարավորություններից, պարտադրված է լինում թարգմանել միիմաստ բառով: Մի քանի իմաստից վերցնելով միայն մեկը՝ նա ակամա դիմում է մեկնաբանության: Դրա բնորոշ օրինակը կարող է լինել «Տասներկուսի» երկրորդ երգի «Крyгом—огонн, огнн, огнн» տողի թարգմանությունը: Նախադասությունը կարելի է հասկանալ և այնպես, թե պոեմի հերոսների շուրջը լույսեր են, այսինքն՝ լուսավառ քաղաքը,

մի բան, որ ակնհայտ կերպով հակասում է երկի սկզբում նկարագրված «սև երեկոյին» ու պարետային ժամի պատկերին («անցիր» հրաման-թույլտվությունը), և այնպես, թե տասներկուսը «շրջապատված է կրակներով (պայթյուններ ու կրակոցի ձայներ)»⁶, այսինքն՝ նրա շուրջը քաղաքի տարբեր մասերում բռնկված հրդեհներ են, տաքանալու համար պարեկների վառած խարույկներ և այլն, ինչը համապատասխանում է վերոհիշյալ իրադրությանը: Քանի որ հայերեն կրակները ավելի շատ կրակներ է նշանակում ու լույս երբ ավելի շատ՝ լույսեր, թարգմանիչը, զրկված լինելով բնագրին համարժեք բազմիմաստ բառ օգտագործելու հնարավորությունից, ստիպված է լինում ընտրություն կատարել և հեղինակի մեկնաբանությունը որոշակիացնել:

Ներկայացված տարբերակներից առաջինին հետևել են Գ. Էմինը և Ա. Պողոսյանը՝ «Իսկ շուրջը՝ լույսեր, լույսեր ու լույսեր», «Չորս դին լույսեր, լույսեր, լույսեր», երկրորդ՝ ճիշտ ելքը, ընտրել են մնացյալ թարգմանիչները՝ «ու շուրջը—կրակներ, կրակներ-կրակներ» (Ա. Խոնդկարյան), «Չորս կողմ կրակներ, կրակներ նորից» (Ա. Վարդանյան), «Շուրջը՝ կրակ, կրակ ու հուր» (Լ. Միրիջանյան): «Շուրջը՝ կրակ, կրակ, կրակ» (Վ. Մարտիրոսյան): Ըստ որում, առաջինները լույսեր—սև հանգն են կիրառել, ինչը մատնացույց է անում ընտրության կողմնակի դրդապատճառներից մեկը՝ այն, որ նրանց «գայթակղել է հանգը» (8, 407)⁷:

Չափածո երկի, առավել ևս պոեմի նման ծավալուն ստեղծագործության մեջ հնարավոր են ոչ քիչ բազմիմաստ բառեր ու արտահայտություններ և հենց միայն նույնքան իմաստների ստիպողական ընտրություն: Սրա և ստեղծագործական տարբերությունների հանրագումարը ինքնաբերաբար ձևավորում է թարգմանչի մեկնաբանությունը: Սակայն, որպեսզի գեղարվեստական թարգմանությունը կայանա, անհրաժեշտ է, որ այս կամ այն իմաստներին, բանարվեստի այս կամ այն մի-

⁶ Н. Мельникова, Трагическое в творчестве А. А. Блока.— Дис. канд. филол. наук, М., 1980, с. 137.

⁷ Մեջբերումը Ա. Բոկից է: Փակագծում նշված առաջին թիվը ցույց է տալիս հատորը, երկրորդը՝ էջը: Բոլոր մեջբերումները կատարվում են ըստ հետևյալ հրատարակության՝ А. Блок. Собр. соч. В 8 т., М.-Л., 1960—1963.

շոցին նսխապատվություն տալը լինի կանոնավոր և որոշակի սկզբունքների ենթարկված: Այս դեպքում արդեն կարելի է պարզել, թե ճիշտ կամ հնարավոր լավագո՞ւյնն է արդյոք թարգմանչի մեկնաբանությունը, ստուգելով այն բնագրի անփոփոխականների (ինվարիանտ) համակարգի օգնությամբ:

Յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ կան բառեր, պատկերներ, տողեր, ձևակերպումներ, լեզվաոճական տարրեր. որոնք թարգմանության համար անփոփոխակ են: Նրանք կրում են երկի գաղափարական-գեղարվեստական հիմնական բեռը, սրբունակում են նրա հիմնական ինքնուրույնությունը, թարմությունը, գեղեցկությունը: Թարգմանելիս այդ տարրերը պետք է անձեռնմխելի մնան, որովհետև նրանց ազատ մեկնաբանությունը դիպչում է ստեղծագործության հենց ողնաշարին:

Ասվածը լիովին վերաբերում է սրեզիային, մասնավորապես նրա որևէ համակարգից զուրկ թվացող այնպիսի տեսակին, ինչպիսին բանաստեղծությունն է: Մանրամասն ուսումնասիրության միջոցով հնարավոր է գտնել ու անջատել ամբողջ բանաստեղծությունից այն հենքը, որը կրում է երկի գաղափարական ու գեղագիտական ինֆորմացիան: Այն կարող է ներառել բանաստեղծության մեծ կամ փոքր մասը, պատկերը կամ համեմատությունը, հանգը կամ հանգավորման համակարգը, կամ՝ պատկերն ու համեմատությունը, հանգն ու հանգավորման համակարգը (թերևս, հնարավոր են բացառիկ դեպքեր, երբ այն կարող է ներառել ամբողջ բանաստեղծությունը մինչև վերջին տողակետը): Պետք թարգմանելիս, պաշմանավորված թե՛ նրա ծավալով, թե՛ կերպարների ու սյուժեի գոյությամբ և նրանց ներքին փոխկապակցությունների հարաճուճ կաշուողությամբ, բնագրի անփոփոխականների թիվը կրկնակի ավելանում է: Ժամանակի ընթացքում դրանց գումարվում են նաև բուն թարգմանության անփոփոխականները՝ բնագրի կրկնվող արտահայտությունները, լեզվի ու ոճի բնորոշ միավորները, որ ամեն կիրառման ժամանակ պետք է նույն կերպ թարգմանվեն, ինչպիսիք են բնագրի հաջորդ հատվածների ուղիղ, շարադասության, քառասյակցությունների բնույթի հնարավոր փոփոխության պատճառով դյուրին չէ: Որոշ «խոշոր» անփոփոխականներ (ինչպես՝ կերպարայինները) համեմատաբար հեշտ է որոշել, սակայն մյուս անփոփոխականները որոշելը պահանջում

է երկի, գրողի անհատականության, նրա գրական սկզբունքների խոր ու համակողմանի իմացություն: Անփոփոխակը «ճանաչելը» հատկապես դժվարանում է նրանով, որ որևէ պատկեր, անփոփոխակի դեր չկատարելով գրողի տվյալ ստեղծագործության համար, կարող է անփոփոխակ լինել նրա ամբողջ գրականության մեջ: Մանավանդ Բլոկի պոեզիայի մեջ, որտեղ «Անցողիկ խորհրդանիշները, մեկ անգամ ծագելով... սովորաբար այլևս չէին հեռանում: Առանձնահատկություն, որը կապված է Բլոկի բանաստեղծական մտածողության հենց հիմքերի հետ»⁸: Այդպիսի խաբուսիկություն ունեն «Տասներկուսի» առաջին երգի «Ветер веселый И зол и рад» տողերը, որոնք, հնարավոր է, որ հատուկ խորհրդանշական խորություն չեն կրում պոեմում, այսինքն, պարտադիր չէ դրանք նույն ձևով թարգմանելը: Սակայն պարզվում է, որ Բլոկի «Մահվան պարերը» շարքի 1914 թ. գրած բանաստեղծություններից մեկում հանդիպում է նույն зол и рад կապակցությունը. «Вновь богатый зол и рад» (3, 39):

Ուրեմն, մակդիրների այս զույգը անփոփոխակ է բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործության համար, նրա բանարվեստի կայուն միավորներից մեկը, որը պարտադիր է պահպանել նաև «Տասներկուսը» թարգմանելիս: Լ. Միրիջանյանը հիշյալ տողերը թարգմանել է այսպես. «Զվարթ է քամին, գոհ գնծում է»: Հայերեն տարբերակում չի հաղորդվել քամու հատկանիշներից մեկը (չար լինելը), չկա չարության ու զվարթության հակադրությունը:

Մյուս թարգմանիչները հարազատ են մնացել երկու ածականների հիմնիմաստներին և անպայման շեշտել են դրանց հակասությունը «Քամին գիծ, զվգրվան, և չար է, և ուրախ» (Ա. Խոնդկարյան), «Քամին է գնծում Եվ ուրախ, և չար» (Ա. Վարդանյան) և այլն:

Ինչպես տեսանք, անփոփոխակ կարող է լինել թե՛ որևէ պատկեր, թե՛ կերպարը բնորոշող որևէ արտահայտություն: Սակայն անփոփոխակների տեսակները սրանով չեն սպառվում: Ըստ որում, դրանց թվին դժվար է սահման դնել, որովհետև իմաստալիճ և բանարվեստի սովանդաբար կարևոր տարրերի կողքին այդպիսիք կարող են հանդիսանալ որևէ տվյալ ստեղծ-

⁸ Л. Гинзбург, О лирике, М., 1964, с. 284—285.

ծագործության անգամ ամենաանցանց մանրամասները, երբ հեղինակը ընդգծում է դրանք միտումնավոր կիրառությամբ: Այս երևույթի ցայտուն օրինակը իմաստային հանգի գործածությունն է: Եթե սովորաբար ոչ մի նշանակություն չունի, թե բնագրի ո՛ր բառերի դիմաց թարգմանության ի՛նչ բառեր են հանգավորված, ապա բնագրի իմաստային հանգը թելադրում է թարգմանության նույնանման հանգ: Այդպիսին է «Տասներկուսում» пес—роз—Христос հանգը, որի մեջ Բլոկը բեկել է տասներկուսի կերպարի հոգևոր էության երկու հակադիր՝ մեղսալի ու լուսավոր կողմերը:

Հարկ է ճշտել, որ անփոփոխակ տերմինը չի ենթադրում բնագրի համապատասխան տարրերի անվերապահ պատճենում: Թարգմանչական փորձը ցույց է տվել, որ երկի տարբեր կողմեր տարբեր սկզբունքներով պետք է արտացոլվեն թարգմանության մեջ: Եթե, ընդհանուր առմամբ շատ ուշագրավ և ոճական ու կառուցվածքային խնդիրներում՝ ունիվերսալ, գործառական վերակերտման սկզբունքը բավարարում է վերջիններիս գեղագիտական ինֆորմացիան ճիշտ համամասնությամբ թարգմանելուն, ապա բովանդակային հենքը արտապատկերելու համար այն զգալիորեն թերի է: Ստեղծագործության այս կողմը պետք է արտացոլվի ոչ թե գործառական ձևով, այլ՝ ճշգրիտ, որովհետև իմաստային անփոփոխակների յուրաքանչյուր մեծ կամ փոքր շեղում պատճառ է դառնում բնագրի կարևոր կողմերից մեկի աղավաղման: Այս հարցում հատկապես անհրաժեշտ է ճշգրիտ թարգմանություն, որովհետև այն նվազ դժվարությունների հետ է կապված, քան զուտ գեղարվեստական տարրերի թարգմանությունը: Այլ խնդիր է, որ բարդ է անփոփոխակները ճիշտ որոշելը, որովհետև այս ճանապարհին կարող են առաջանալ նույնիսկ այնպիսի արգելքներ, ինչպես գրողի տվյալ ստեղծագործության համար ոչ էական, սակայն նրա ամբողջ գրականության համար անփոփոխակներ հանդիսացող արտահայտությունները իմանալն է, որի օրինակները բերվեցին վերևում: Այս ելակետն ապահովում է հիմնավոր մոտեցում ստեղծագործության կողմերից մեկի թարգմանությանը: Այն հնարավոր է ընդունել որպես թարգմանության բնագրին հարազատ լինելու չափանիշ:

Եթե բանաստեղծական արտադրանքը պոեմ կամ այնպիսի ստեղծագործություն չէ, որը օժտված է սյուժետով, կոնֆլիկտով

և բովանդակային այլ ցայտուն բաղադրիչներով (ստեղծ, քննարակյալ կամ խոհանարարական ու պատմողական բանաստեղծություն), սակայն անփոփոխականեր հայտնաբերելու սկզբունքը չի դադարում գործելուց: Այս դեպքում էլ հնարավոր է գտնել ստեղծագործության «սյուժեն» (լինի դա գեղագիտական, զգացմունքային, թե տրամադրության «սյուժե»): Դա կլինի բանաստեղծության ողնաշարը կազմող այն ստանցքը, որը զգալիորեն կարևոր է նրա մյուս բաղկացուցիչների համեմատությամբ: Անկասկած, բանաստեղծության և ոչ ավանդական բնույթի չափածո ստեղծագործությունների նկատմամբ այս սկզբունքը կիրառելիս թարգմանիչը պետք է որոշակի նկունություն դրսևորի:

Հատկապես կարևոր է անփոփոխականների համակարգի կիրառությունը պոետիկայի տարրերը վերստեղծելիս, քանի որ դրանք սովորաբար լիովին թողնվում են թարգմանչի հայեցողությանը գործառական անվանվող հոտեցման ընդարձակ սահմաններում: Սակայն, երկու լեզուների և պոետիկաների բաղադրիչների ճշգրիտ համամասնությունը, որը ի հայտ է բերվում գործառական կոնկրետ լուծումների բազմության «միջին թվաբանականների» օգնությամբ, որոշակիացնում է ստեղծագործության յուրաքանչյուր գեղարվեստական տարրի անփոփոխակը:

Թարգմանչի առջև ծառացող հաջորդ դժվարությունը լեզվի խնդիրն է: Գրական ցանկացած երկ ամփոփված է լեզվի մեջ, որը տվյալ դեպքում սրդեն միայն «մտածողության ձևավորման ու հասարակական հաղորդակցման միջոցի ընդհանուր ու միասնական համակարգ»⁹ չէ:

Լինելով ոչ միայն շինանյութ, այլև շինարարական գործիք, գործածվելուց հետո այն իսկույն դառնում է գործի ներքին քերականական, իմաստային ու գեղարվեստական կապերի անխոլ կրող և, բացի լեզվի ընդհանուր կազմից, հանձին տվյալ երկի, դառնում մեկ այլ պայմանական ամբողջության անդամ, իրենով պաշմանալորում նրա բազմաթիվ կողմերը:

«Ստեղծագործության լեզվական պայմանավորվածությունը, կախված հեղինակից ու ստեղծագործության բնույթից, տարբեր է. որքան այն բարձր է, այն-

⁹ Է. Աղայան, Լեզվաբանության ներածություն, 1967, էջ 16:

քան դժվար է թարգմանությունը»¹⁰: Ընդ որում, չհաշված բարբառափրկներին, որքան տաղանդավոր է գրողը, այնքան մեծ է նրա ստեղծագործության լեզվական պայմանավորվածության չափը, որովհետև տաղանդավոր գրողը ավելի հմտորեն է կառուցում օգտագործել պատմական երկարատև մշակման արդյունք հանդիսացող ազգային լեզվի միջոցները: Ուստի՝ նույնիսկ տարբեր լեզվաոճեր արտացոլելիս, թարգմանության լեզուն պետք է ենթարկված լինի մեկ նրանգավորման, որը հենդիմակային ոճի անփոփոխակն է:

Կարող ենք եզրակացնել, որ գլխավորը թարգմանության մեջ երկի այսպիսի առանցքային տարրերի՝ անփոփոխակների գտնելն ու ճիշտ վերարտադրելն է: Ընդ որում, միայն իմաստային անփոփոխակների պահպանումը մեղ առումով թարգմանության ճշգրտության գրավական է, բոլոր՝ իմաստային և գեղարվեստական անփոփոխակների պահպանումը կարող է հասցնել լավագույն արդյունքի՝ թարգմանության լայն առումով ճշգրտության: Բանաստեղծական բնագիրը որպես իմաստային և գեղարվեստական անփոփոխակների ամբողջություն դիտելը հնարավորություն է տալիս թարգմանչին անփոփոխակների համակարգի միջոցով կառուցել իր թարգմանությունը: Նրա հետքերով քննադատը կարող է ճիշտ գնահատել գեղարվեստական թարգմանության արժեքը:

Եզրակացությունն այն է, որ գեղարվեստական թարգմանության (չափաժող ստեղծագործությունների) և նրա գիտական արժեքավորման առաջարկվող սկզբունքը, որի էական շատ տարրեր տարբեր ժամանակներում շրջանառության մեջ են դրվել թարգմանության տեսության մեջ (Ի. Լևի, Ա. Ֆյոդորով և այլք), ունի համակարգի վերաձևելու հնարավորություններ:

¹⁰ И. Левый, Искусство перевода, М., 1974, с. 57.

ԳԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ԱՐԵՎՈՏ ԱՆՁՐԵՎ
ԿԱՄ՝ ԿՅԱՆՔԻ ԾՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ԸՍՏ
ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ

«Փնտրիր բարին ամենուրեք ու երբ գտնես՝ դուրս
բեր թաքստոցից, և թող այն լինի ազատ ու աներկյուղ...
Արթնացրու առաքինությունը՝ ում սրտում էլ որ այն գաղտ-
նի ու տրտում թաքնվելիս լինի աշխարհի սարսափներից
ու ամոթից»:

Վ. ՍԱՐՈՅԱՆ

ՈՐՊԵՍ ՍԿԻԶԲ ԿԱՄ՝ «ԴՌԻՔ ՀԱՎԱՔՎԵԼ ԽՔ,
ՈՐ ԻՆՁԻ ՏԵՍՆԵՔ»

1981 թվականի մայիսի 18-ին, հայրենիքից շատ ու շատ
հեռու, իր ծննդավայր Ֆրեզնո քաղաքում մարեց համա-
տարած բարության, մարդկայնության ու մարդասիրության մեծ
ու բռնկուն մի ջան, որ լուսավորում էր մարդկանց հոգիները:
Հավիտենական հանգստի գնաց ամերիկյան գրականության խո-
շորագույն ներկայացուցիչներից ու հայ ժողովրդի եզակի գա-
լականներից մեկը՝ Վիլյամ Սարոյանը: Հավիտենական հանգստի
գնաց մի պայծառ անուն, որն իրենով խորհրդանշում էր գրո-

ղի ու գրական մարդու առաքելությունը լեզուների ու ազգերի բաբելոնյան այս խառնաշփոթի մեջ, որը անուն չէր ստակ, այլ՝ անկրկնելի մի երևույթ, որ եկել էր մխիթարանքի խոսքերի ասելու բոլորին:

Հայաստան կատարած իր վերջին այցելությունների ժամանակ շատերը ստիժ ունեցան տեսնելու ու լսելու նրան: Իսկ ովքեր այդ բախտին չարժանացան՝ նրանց մասին գրողն ինքն է ասել՝ «Իմ ողջույններս հաղորդեք անոնց, ասեք, որ Վիլյամ Սարոյանի սիրտը միշտ դռներու ետևը մնացած մարդերու քովն է»: Այսինքն՝ բոլոր նրանց հետ, ովքեր այս կյանքում միշտ էլ մնում են կես ճանապարհին, ովքեր տեղ են հասնում ուշացած, երբ ներսում արդեն լիքն են ու դռները փակ: Բոլոր կես ճանապարհին մնացածների, ուշացածների, բացակյանների աներևույթ ներկայությամբ էր նա խոսում: Խոսում էր բեթլեհեմի ծնողներից՝ Արմենակ ու Թագուհի Սարոյաններից սովորած իր չաղախաղված անարատ բարբառով: Ու երբ նա պատմում էր իր կյանքի վեպը՝ թվում էր, թե նա մեր ազգային էպոսի ասացողներից մեկն է, թվում էր, թե նա էպոսից է գալիս ու էպոս է ստեղծում: Ի՞նչ անկրկնելի հայերեն էր նրա հայերենը, ինչքա՛ն վիպական, ինչքա՛ն գրավիչ, որ նա կարողացել էր պահպանել, որ նա կարողացել էր չկորցնել:

Նրա ամբողջ մտածողությունը, պահվածքն ու նկարագիրն էր գալիս էպոսից: Եվ իզուր չէ, որ իր հուշագրության մեջ, խոսելով Սարոյանների տոհմի մասին, նա իրեն այսպես էր բնութագրում. «...իմ մեջ համադրված են իմաստուն մարդը և ծուրը»: Ծուր՝ ասելով՝ նա նկատի ուներ մեր էպոսը. «Սասունցի Դավիթը, օրինակի համար, ճուռ էր»:

Զարմանալի հմայքի, փառահեղ գեղեցկության տեր էր այն երևույթը, որը կոչվում էր Սարոյան, որի մի ոտքը Ըվկիանոսի այն ափին էր՝ Ֆրեզնոյում, մյուս ոտքը այս ափին՝ Փարիզում, որն անցել էր աշխարհի գրեթե բոլոր խաչմերուկներով, ճանաչել աշխարհի գրեթե բոլոր ժողովուրդներին, որը իր անցած տարիների մեջ թողել էր գրական վիթխարի մի ժառանգություն, և, որը, ահա, կանգնած իր բազմահազար հայ երկրպագուների առջև, պատմում էր իր պապերի, ծնողների և իր կյանքի ողիականը:

Օվկիանոսի աջ ու ահյակ կողմերում փոված աշխարհի բոլոր շքեղ քաղաքներում նա երազել էր տեսնել իր հայրենիքն

ու ծննդավայրը: Առաջին գրքի հոկտեմբերի 1-ին կտրեց ծովեր ու ցամաքներ և 1935-ին եկավ Հայաստան՝ իր ասելով տեսնելու, թե ո՞ր է հայությունը, ի՞նչ երևույթ ունի, ինչպե՞ս է ապրում, ինչպե՞ս է քայլում ու գրույցի՝ բռնվում և, ի վերջո, պարզելու, թե ո՞վ է ինքը և ի՞նչ ծառի պսոտը: Այս այցելության ժամանակ նա հանդիպեց Ե. Չարենցին, Գ. Մահարուն, Վ. Թորթվենցին, Ջ. Եսայանին և արվեստի ու գրականության շատ ուրիշ երևելիների:

Հետո, ավելի ուշ, երբ կրկնվեցին նրա այցելությունները և Հայաստանի այսօրվա սերունդները ևս տեսան ու լսեցին նրան՝ նա արդեն հարազատի սիրով ու եղբայրական գուրգուրանքով հուշեր էր պատմում Չարենցի ու Մահարու, Թորթվենցի ու Եսայանի մասին և տողեր արտասանում Չարենցի ու Մահարու բանաստեղծություններից: Ծառերի հետ մեկտեղ նաև նա էր, որ իմաստավորեց Չարենցի գրական ու մարդկային գոյությունը և այդ գոյության ուժով է՛լ ավելի գիտակցեց իր ո՞վ լինելը, է՛լ ավելի կարևորեց ոչ միայն... իր ազգային, այլև՝ գրական պատկանելությունը: Ահա նրա խոսքերը. «Երևանում ես հանդիպեցի շատ հայերի՝ երիտասարդ ու տարեց և ինձ միշտ թվում էր, թե նրանք իմ ընտանիքի անդամներն են... Սակայն այդ հայը, որին հանդիպեցի Մոսկվայում, ամենահասունն էր, լուսավորվածը, իմաստունը, խոռվահույզը և, թերևս, այդ պատճառով էլ նա հաջ կյանքի ու մշակույթի խորհրդանիշն էր, ինչ երկնքի տակ էլ որ գտնվեր: Ես զգացի, որ Չարենցը իմ եղբայրն է: Այսօր էլ այդպես եմ գգում: ...Ես սիրեցի նրան, հիացա նրանով: Ես հպարտ էի, որ նրա հայրենակիցն եմ, նրա արվեստակիցը: Ես առհասկետ հավատարիմ կմընամ Չարենցի հիշատակին»: Նա՛ էր, որ Չարենցի «Ես իմ անուշ...»-ը անգիր ասելով՝ այն համարում էր «մեր երկրին, մեր հողին, մեր պատմությանը նվիրված ամենեն գեղեցիկ երգը, գովաբանական աղոթքը, «Հայր մեր»-ին նման աղոթք մը»: Նա՛ էր, որ տարբեր ստիթներով Չարենցի մասին կրկնում էր. «Զինքը նկատեցի աշխարհի մեծագույն մարդոցմեն մեկը: ...Մեր տղան հավերժ Չարենցն է, հայկական արևի, հույզի, ծիծաղի, վիշտի և վերջապես լուռության»:

Հետո, թավ բեղերի երկարությամբ մատները սղալելով, նա հուշերն ընդհատում էր զուտ սարոյանական հմայքին ու պար-

գությանը բնորոշ մի բռնկուն ոգևորությամբ ու ասում՝ քայլում եմ փողոցներով, նայում մարդկանց աչքերին ու հաբաբանում, որ սլաօր ծիծաղը շատ է հաչի աչքերում, որ նրանց հաչացքի ծանոթ տխրության միջից լույս է ճառագում: Լույսը նորդուն առողջություն է:

Հայրենիքի հանդեսը խորացող սերը նրան տարավ ավելի հեռու՝ դեպի ծննդավայր: Նա տեսավ Բիրձիս քաղաքը, տեսավ իր ծնողների ու պապերի տունը, որը տունն էր իր կորուսյալ երկրի բոլոր աստանդակաճ գավակների: «Բանի մը տարի ստաշ մեր երկիր գացի՝ Բիրձիս: Քուրդ աշող մը կար հոն, վրաս երգ կապեց, երգեց: Բիրձիսեն գացի Վան, Վանս ծով տեսա, տեսա Աղթամար...», — պատմում էր նա: Տեսավ ու է՛լ ավելի խորքից, ասեպ պատմության հազարամյա եղևգան փողի կամ պղնձե գալարափողերի միջից հնչեց նրա կանչն ու կոչը՝ «Որ որ կերթա՛ս՝ պուս Հայաստան»: Իսկ նա աչք կանչի ու կոչի տերն էր թե՛ Ֆրեզնոյում ու Փարիզում, թե՛ Երևանում ու Բիրձիսում: Այդ կանչի տերն էր թե՛ իբրև մարդ, թե՛ իբրև գրող, թե՛ իբրև հայ և թե՛ իբրև ամերիկյան քաղաքացի:

Սարոյանի անունը, որը դրվում է 20-րդ դարի բախագուն գրողների անունների կողքին, դրվել ու աչտահետև դրվելու է նաև մեր բոլոր թանկ ու նվիրական անունների կողքին և լիզվելու է նրանց հետ ու նրանց պես: Ամերիկյան գրող, ամերիկյան գրական ալիանդությունը և հայ ոգու լիարժեք պրոսահայտությունն ու հաղթանակ: Զարմանալի զուգահեռություն, պատմության ու ժամանակի տարօրինակ քմահաճույք: Բայց ինչո՞ւ զարմանալի, բայց ինչո՞ւ՝ տարօրինակ, երբ հայերի՛ցան ոգին էր թև ու թռիչք տալիս ամերիկյան կյանքը նկարագրող և աշխարհի մարդկանց ու իր տարագիր ժողովրդի գաղափարի նակատագիրը պատկերող նրա երևակայությանն ու ներշնչանքին: «Ես հայերեն գիտեմ... Ասի ինձի կօգնե անգլիերեն գրելու», պնդեցին՝ «Ես կուզեմ հասկցվի, թե ինչն են անագին արժեքն, որ ես ունիմ իբր ազգ, իբր գրող՝ հայ ընդհանրապես, և հայ ըլլալ, երբ որ դիասպորայի մեջ եմ», — սրանք Սարոյանի խոսքերն են: Հետո՞: Հետո այն, որ Հայաստանի գրողների 8-րդ համագումարի ամբիոնից, 1981 թվականի մայիսի 7-ին ամերիկահայ արձակագիր Անդրանիկ Անդրեասյանը ցույցով ու տագնապով հայտնեց, որ Սարոյանը կաթվածահար

գամված է մահվան մահճին և ավելացրեց՝ Սարոյանը իր խմած ջրից, կերած հացից, ամենօրյա բարև-բարի լույսից, խոսք ու գրույցից սկսած հայ է։ Այս ամենը մի անուն ունի՝ մեծ ու ազնիվ հայրենասեր, մեծ ու ազնիվ հայասեր, որը քնում ու արթնանում էր իր տարագիր ժողովրդի դարավոր հիվանդությանը՝ հայրենակարոտով, որը ինքը կասեր «նոստալջի»։

Դժվար թե երբևէ որևէ մեկի մտքով անցած լինի, թե Սարոյանը իր գրողը չէ, քանի որ չի գրում իր լեզվով կամ չի գրում իր ժողովրդի կյանքից։ Սարոյանի պարագային այդ ամենը բացառվում է, որովհետև նա խոսում էր մարդկության անունից և իր խոսքը ուղղում համայն մարդկությանը։ Նա մի տեսակ մարդկայնության դասեր էր տալիս բոլորին և նրանց պատմում գեղեցիկ ապրելու ճշմարտությունը։

Սարոյանը թեև խոսում էր էպոսի հայերենով, բայց չէր գրում և չէր կարդում հայերեն։ Սակայն նրան, ինչպես ամեն մի գրողի առաջնորդում էին իր կենսագրությունը, իր ժողովրդի պատմությունը, իր ապրած միջավայրի կյանքն ու մարդկության բախտը։ Եվ դա՛ է պատճառը, որ նա նույնքան հոգևոր ու բարոյական ներգործություն է ունեցել երեկվա ու այսօրվա հայ գրական երիտասարդության վրա, որքան և մեր ամբողջ գրականությունը՝ իր հին ու նոր ժամանակների բոլոր մեծերով առանձին-առանձին։ Ամերիկյան վիթխարի գրող լինելով հանդերձ՝ Սարոյանը նաև մե՛ր գրողն էր, ի՛ր ժողովրդի գրողը, ի՛ր ժողովրդի այսօրվա գրականության ու մշակույթի հոգևոր սյուներից մեկը, որը ժամանակի մյուս հոգևոր սյուների հետ մեկտեղ իր վրա երազանքների կապույտ էրկինք էր պահում։ Ո՛վ էր, եթե ոչ նա՛, որ ասում էր. «Բախտավոր եմք, որ դուք զբաղված եք ան անուշ լեզվով, որ կը կոչվի հայոց լեզու, որ Նարեկացին մեզի ցուցուց հին ժամանակներեն, ի՛նչ գորավոր լեզու է»։ Այնուհետև՝ հայերեն լույս տեսած իր առաջին գրքի առաջաբանում, որ «Հայն ու աշխարհը» վերագրով 1940 թվականին տպագրվեց Լիբանանում, նա աշխարհով մեկ հրապարակեց այսօր արդեն բոլորիս ծանոթ խոսքերը. «Թեև անգլիերեն կը գրեմ ու հսկառակ անոր, որ ծնունդով ամերիկացի մըն եմ, ինքզինքս կը նկատեմ հայ գրող մը։ Գործածած բառերս անգլիերեն են։ Միջավայրը՝ որու մասին կը գրեմ ամերիկյան է։ Ոգին, որ կ'ստիպե ինձի գրել, սակայն, հայ է։ Ուրեմն հայ գրող մըն եմ ես։ Խորապես կը սիրեմ հայ

գրողներու մեծ ընտանիքին պատկանելու պատիվը»։ Սարոյանը իր անունով, գործով ու համաշխարհային ճանաչումով իրավամբ նվաճեց աշխարհասփյուռ հայ գրողների մեծ ընտանիքի նահապետը լինելու իրավունքը։ Իր մեջ համադրելով հարազատ ժողովրդի հնագույն քաղաքակրթության մնացորդներն ու նոր ժամանակների ոգին՝ նա հպարտ կանգնեց աշխարհի առջև և լիաձայն խոսեց իր մասին։ Եվ աշխարհը լսեց նրան ու համարեց իրենը։

Սարոյանը նաև օրինակ էր արտասահմանում ապրող հայ ժողովրդի և հայ մտավորականի համար։ Ծառերին էր նա ցույց տալիս Հայաստանի ճանապարհը։ Այս տեսակետից շատ ուշագրավ մի պատմություն է կապված գրող, լրագրող Մայքլ Առլեն Կրտսերի հետ։ Վերջինս անգլիական գրականության մեջ հռչակ ձեռք բերած հայազգի արձակագիր Մայքլ Առլենի որդին էր։ Ի տարբերություն Սարոյանի՝ Մայքլ Առլենը վարում էր հայախոս և հայադավ կողմնորոշում և այդպես էլ դաստիարակում իր զավակին։ Այդ կողմնորոշման համար, ինչպես կրտսերները առաջիկա էջերում, նա ենթարկվել է Սարոյանի խիստ քննադատությանը։ Բայց, ահա, հետաքրքիրն այն է, որ Սարոյանի ազդեցությամբ հոր սխալը քննադատում է և որդին, որը արդեն կիսով էր հայ, քանի որ մայրը հույն էր։ Սարոյանի հորդորով ամերիկոսի կնոջ հետ մեկտեղ գալով Հայաստան, վերագտնելով իր արմատները և դրանից հետո գրելով «Դեպի Սրարատ» գիրքը (1975, հայերեն թարգմանությունը 1977), նա այսպիսի դառը տողեր է գրում հոր մասին. «Ես սկսա ատել հայրս... Միշտ բան մը կար մեր միջև չխտված և (ըստ երեվոյթին) անհասկանալի բան մը։ Օգտարականներ էինք իրարու։ Կը հիշեմ, որ իր թաղման արարողությունը տեղի ունեցած էր հույն ուղղափառ եկեղեցու մը մեջ (մորս եկեղեցին) և ոչ թե հայկական։ ...Ինձի տրված էին եվրոպական արժեքները և անոնք կ'արհամարհեին հայերը։ Եվ ես ստած եմ հայրս... որովհետև ան ընկրկած էր և զիս հանձնած եվրոպացիներուն... Օ՛հ, հայեր։ Որքան դժվար է հայ ըլլալ»։ Այնուհետև, օրերից մի օր հայկական եկեղեցում հանդիպելով հայերի և նրանցից լսելով այսպիսի խոսքեր. «Դուք հայ եք։ Այնքան ալ տարօրինակ բան մը չէ հայ ըլլալ»,— նա գնում է Սարոյանի մոտ և վերջնականապես ճշտում իր անելիքները։ «Ուրախ եմ, որ որոշեցիր ճանչնալ հայերը,— ըսավ Սարոյան,— խենթանալիք

ժողովուրդ է, գիտե՛ս: Կամ՝ երբեմն այդպես կը-թվին: Բայց շատ պարզ մարդիկ են: Պիտի ըսեմ քեզի,— Սարոյան դարձաւ ինձի,— եթէ կուգես գիտնալ հայերու մասին, պետք է Հայաստան երթաւ... Մեղք, որ հայերեն չես գիտեր, թե՛ն պիտի կարենաս ապրիլ: Բայց հրաշալի լեզու է, հրաշալի հմշումներ»:

Ի վերջո, Սարոյանի ստեղծագործության մեջ խորապես առկա է այս վիթխարի աշխարհում հայ լինելու, հայ մնալու, հայ սուրբերու ծրագիր, որը նրա կյանքի նպատակն էր: Եվ պատահական չէր, որ նա, մի բուռ մոխիր դարձած, հեռուներից հավիտենապես վերադարձաւ նախնիների ու իր երկիրը՝ Հայաստան, վերջնական տեղը գտնելով Կոմիտասի, Թամանյանի, Իսահակյանի, Սարյանի, Խաչատրյանի ու մյուս ազգային սրբությունների կողքին:

Սարոյանը որպես երևույթ 20-րդ դարի մեր պատմության, ժողովրդի ճակատագրի, աշխարհով մեկ ավուլած հայության և մեր ազգային ոգու ամենաբնորոշ ու ամենամեծել արտահայտություններից մեկն է: Նրա անյունը հայրենիք տեղափոխելու և հայրենի հողին պահ տալու առիթով առանց վարանելու կարելի է վերհիշել այն տողերը, որոնք Չարենցը գրեց Կոմիտասի մարմինը հայրենիք տեղափոխելու կապակցությամբ և, ընդհանրապես, Կոմիտասին հայրենի հողին խառնելու ու նրա անունը ժողովրդի մեջ պահ տալու մասին.

Հայրենի երգն ես դու մեր՝
Վերադարձած հայրենիք:—
Դեմքիդ՝ տանջանք ու հուրեր
Եվ հանճարի կնիք ջեռ:
Ժողովրդի իմ անմահ
Ձայնն ես դարե՛ր տարագիր—
Որ գտանում ես հիմա
Ե՛վ ժողովուրդ, և՛ երկիր:

Սարոյանը գնաց հավերժական հանգստի, մնացողներին թողնելով իր անհանգիստ էությունը, որը գրականություն է առաջին հերթին և մարդկային վեհ մի նկարագիր՝ դարձյալ առաջին հերթին: Երևանյան հանդիպումներից մեկի ժամանակ նա, դառնալով դահլիճին, ասաց. «Դուք հավաքվել եք, որ ինձի տեսնեք»: Այո՛, և ա՛յն ժամանակ, իր ներկայությամբ, և հիմա՝ իր բացակայությամբ, մենք վերստին հավաքվել ենք,

որ տեսնենք նրան, ապրենք նրանով և շփվենք այն պարզ ու պայծառ, ինչպես ինքը կասեր՝ անագին իմաստությամբ, որի տերն էր ինքը՝ մեծն Վիլյամ Սարոյանը:

ԾԱՐՈՒՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԿԱՄ՝ ՍԱՐՈՅԱՆՆ ՈՒ ԱՇԽԱՐՀԸ

Գրական վիթխարի մի ժառանգություն՝ չորս ու կես տասնյակ տպագրված և մի աշոքան էլ չտպագրված գիրք ամեն ինչի հանդեպ հավատը կորցրած և կատաղի արագությամբ կյանքի ու բնության բոլոր գաղտնիքները բացող այս խենթ ու խելագար 20-րդ դարում գալիս է մարդկանց ապրեցնելու մի պարզ ու հախճական ճշմարտությամբ, որը դարի գրականության մեջ ունի իր որոշակի ակունքն ու գրանցումը և կոչվում է Վիլյամ Սարոյանի ճշմարտություն: Այդ ճշմարտությունը խոսում է սիրո, եղբայրության, գութի, մարդասիրության, թախծի ու կարոտի անունից, որի տերն են բոլոր նրանք, ովքեր լքված են ու միայնակ, ովքեր պարտվել են կյանքի բեռներում, բայց դեռ շարունակում են սիրել կյանքը և հիանալ ամեն ծագող պայծառ արեգակով: Այդ ճշմարտությունը հավաստի է ու կենսական, հեռու՝ մարդկանց խաբելու ու ստով մոլորեցնելու խարդախանքից, հեռու՝ արհեստականությունից ու կեղծիքից: Այդ ճշմարտությունը մի մեծ ու մանրամասներով հարուստ ինքնանկար է՝ ուրվագծված ճանաչողության բոլոր սահմանները պատռած 20-րդ դարի հենքի վրա: Այդ ճշմարտությունը Վիլյամ Սարոյան մարդ-անհատի կյանքի ճշմարտությունն է, որը մի կողմից արյան արմատներով խորանում է իր տոհմի ծագումնաբանության մեջ, իսկ մյուս կողմից՝ դեպի մարդկանց պարզ աշխարհը:

«Ես իմ կյանքը կը գրեմ: ...Ինձի համար գրել և ապրել կյանքն՝ նույնն են»,— իրեն բնորոշ ողջամտությամբ ասում էր Սարոյանը և հետո շարունակում. «Ջոնին ես եմ, բայց Մեք-Գրեգորի ալ ես եմ: ...Իմ մեծ մայր «Իմ սիրտը լեռներում է»— հոն է: ...Իմ հայրը, որ ճանչվոր չէի, բանաստեղծ էր: Եվ ատմասն իմ հայրն ատպես տեսա: Անուն էր Բեն Ալեքսանդր: Կ'ըլլա հայոց անուն Բենիամին Ալեքսանդրյան: Եթե գրագետներ սատանի մը վրա գրեն՝ պիտի նորեն իրենք ըլլան: Եթե հրեշտակի-վրա գրեն՝ նորեն իրենք պիտի ըլլան: Միջոց չկա ուրիշ

ձև ըլլալու»։ Եվ այսպէս՝ մեկ ու կէս հազարից ավելի պատմ-
վածքի ու նովելի, տասնյակների հասնող վեպերի ու վիպակ-
ների, բազմաթիվ թատերգությունների ու մտորումների, հու-
շապատումների ու օրագրային գրառումների մեջ անվերջ ու
անսպառ Վիլյամ Սարոյան. հարուստ մի էություն, որը մաս
սո մաս բացվում է աշխարհի առջև, մաս սո մաս իր շուրջը
համախմբում աշխարհը և ստեղծում իր հոգևոր եզերքի ձգո-
ղական դաշտը։

Ինչպէ՞ս եղաւ, որ Սարոյանը դարձաւ հատկապէս հաջո-
ղության չհասած, տխուր պարտությամբ ապրող, բայց և կեն-
սասիրությունը երբեք չկորցրած սովորական մարդկանց ու
նույնպիսի սովորական գրողների, դերասանների ու երաժիշտ-
ների կենսագիր։ Ինչպէ՞ս եղաւ, որ նա հեռու մնաց շուքից,
փայլից, հատուկ ծրագրով ժամանակակից ու խելոք երևալու
գայթակղությունից, անտեղի պաթետիկայից ու հերոսականու-
թյունից, հրաժարվեց արվեստն ու գրականությունը հովանա-
վորող դրամական մրցանակից և թե՛ իբրև գրող ու թե՛ իբրև
մարդ մնաց մի տեսակ աշխարհի աչքից՝ ընկած մարդկանց
կողքին։ Դա նախ և առաջ գալիս էր իր իսկ՝ Սարոյանի զուտ
անհատական մարդկային կենսագրությունից ու նկարագրից։
Նա իր հերոսների մեջ պատկերել է իր մանկության, պատա-
նեկության ու երիտասարդության տարիների կյանքը։ Այն տա-
րիների, երբ ինքն աշխատում էր իբրև ցրիչ, ագարակի բառ-
րակ, գրասենյակի ծառայող, բանվոր, փոստատար, երբ ծա-
ռայում էր բանակում և իբրև զինվոր զենք բանեցնում։ Այ-
նուհետև՝ Սարոյանի շատ ու շատ գործերում առկա հաջողու-
թյան չհասած գրողների ու արվեստի մարդկանց կերպարները
ևս ունեն ինքնակենսագրական սկիզբ ու շարունակություն։
Հայտնի է, որ մինչև առաջին գրքի հրատարակությունը, մինչև
գրական հաջողության հասնելը՝ Սարոյանը տարիներ շարու-
նակ բազմիցս մերժվել է հրատարակիչների կողմից։ Այս ինք-
նակենսագրական սկզբնաղբյուրը իր հետ բերում է նաև հա-
մապատասխան միջավայր, որը գլխավորապէս նրա ծննդա-
վայրի՝ փոքրիկ խաղաղ Ֆրեզնոյի կյանքն է։

Այնուհետև՝ պարտված մարդկանց լուսավոր կենսասիրու-
թյունը ևս ամենայն հավանականությամբ գալիս է նրա ազգային
պատկանելության կենսագրական նախահիմքերից։ Դա, նախ,
հայրենի Բիթլիսից օտարության մեջ ապաստանած տոհմի

կենսագրությունն է, որը նա ժառանգեց անմնացորդ. «Իմ մեծ մայր Ամերիկացի մեջ ալ Բիթլիս կապրեր»,— հիշում է Սարոյանը: Իսկ դա նշանակում է, որ հայկական մթնոլորտն է եղել նրա հասունացման օրրանը: Եվ ապա՝ «Հայերին համարում. էին երկրորդ կարգի մարդ, նրանց նեղում էին, բռնադատում, նրանց ասում էին, իսկ ես հայ եմ: ...Արհամարհվածների ու ստավածների թվում լինելը ինձ մի դառը ուրախություն էր պատճառում»: Սա արդեն նշանակում է կյանքը ոչ թե որպես թեթև պարգև, այլ՝ իբրև մաքառումների գոյամարտ սարքելու հոգեբանություն, արհամարհված ու վիրավորված հոգու տոկունություն, կրկնակի ազնվության հաղթանակ՝ ամենօրյա խաբեությունների դիմաց: Սա նաև նշանակում է օտարության մեջ գնալով ավելի ու ավելի զգացնել տվող հայրենիքի կարոտ, որովհետև հայրենիքի գոյությունը նաև մարդու գոյության իրավունք է:

Այս ամենն արդեն ոչ միայն մարդու, այլև գրողի ճակատագիր էր, որը պետք է դառնար գրականություն և ոչ թե շրջանցվեր ու դրվեր մի կողմ: Չարենցի մասին Փարիզի «Յուռաջ» թերթում տպագրած հուշի մեջ (1977, 22—23 հոկտեմբերի) նա այսպիսի տողեր էր գրում. «Խոսեցանք ու խնդացինք և սյդպես ընկելով իրարու հաղորդեցինք թե մենք հայեր ենք, եղբայրներ... և ապա՝ գրողներ.— հա՛յ գրողներ և ոչ թե ուր կամ ամերիկացի գրողներ»: Այնուհետև նա շարունակում է և ասում, որ ինքը բիթլիսցի հայ է, որը թեև ոչ մի նշանակություն չունի ամերիկացի իր գրական ժամանակակիցների համար, բայց որը էական գործոն է ի՞ր համար՝ թե՛ որպես մարդու և թե՛ որպես գրողի: «Ասիկա սակայն այնքան նշանակալից էր ինձի համար, որ չկրցա նույնիսկ գրել սկսիլ, մինչև որ հաստատեցի այդ պարզ ճշմարտությունը»: Իսկ սա նշանակում է, որ Սարոյանը իր գրական ճանապարհն սկսել է ոչ թե իրեն հարմարեցնելով ժամանակին, այլ՝ իրեն պարտադրելով, սկսել է առանց իր ինքնությունից որևէ բան զիջելու ու կորցնելու, առանց խաբելու նախ ինքն իրեն, իսկ հետո նաև իրեն լսող, իրեն կարդացող, իր հետևից գնացող մարդկանց:

Այս ամենն արդեն ձևավորում են աշխարհայացքի որոշակի նախադրյալներ, որոնք դառնում են այսպիսի բանաձև՝ «Հայերեն չեմ գրեր, բայց հայերեն կը նալիմ աշխարհին»: Սա թե ծագումնաբանական հավատարմություն է. նախնիների

կանչին և թե ինքնին մի կանչ, որ հնչում է 20-րդ դարի բազմադադակ կոկորդուլ մեկ: Մի կանչ՝ ուղղված ոչ միայն հայերին, այլև՝ ոչ հայերին՝ ասորիներին ու արաբներին, շոտլանդացիներին ու իռլանդացիներին, ճապոնացիներին ու մեքսիկացիներին և էլի ուրիշների:

Սարոյանի գրական ծագումնաբանության համար կարևոր է նաև այն, որ նա գրականություն էր քերում ոչ թե պահի հպանցիկ տպավորություններ, այլ ժամանակի խորքից եկող ճշմարտություններ՝ «Գրություն կուգա խորունկ ժամանակվրձե և էթն հերեկվրձե քերես... ավելի ժուրնալիզմ կ'ըլլա, լման գրություն չըլլար»: Մեկ այլ առիթով նա շարունակում է՝ «Մարդու արյուն իր հետ դարավոր հիշողություն կը քերե: Մեր հիշողություն մեր արյան մեջ է»: Իսկ այդ խորունկ ժամանակների ամենամոտիկ սահմանը նրա մանկության անադարտ տարիներն էին, որ մի մասով ամբողջովին կապված էին Ֆրեդնոյի հաշկական միջավայրի հետ, մյուս մասով՝ կյանքի ամերիկյան շարունակության: Իսկ ավելի հեռավոր սահմանները գալիս էին «Սասնա ծռերից» ու Նարեկացուց, որ նա գիտե՛ր և՛ լսելով, և՛ արյան հիշողությամբ: Անտեղյակության դեպքում անհնարին էր Նարեկացու այսպիսի ճշգրիտ բնութագրություն. «Նարեկացի որ կը գրե, խոսք կը գանձ, սա խոսք անոր միտք չի լմնցուցե. անի ուրի՛շ, զորավոր խոսք մը կուզե ու, գիտե՛ս, կերթա, կերթա, կուզե ուր միտք բռնվի խոսքին մեջ... ու Ըոբեն կերթա»:

Յուրաքանչյուր գրող ունենում է իր կայուն ու անփոփոխ ճշմարտությունները, որոնք ուղղություն են տալիս նրա խոսքին, դեմք ու դիմագիծ՝ նրա գրական ու մարդկային նկարագրին: Սարոյանի ճշմարտություններից մեկը իր նախնական ձևակերպումով գալիս է հորից՝ Արմենակ Սարոյանից, որի վերջին խոսքերը, ուղղված Սարոյան մորը, հնչել են այսպես. «Թագուհի՛, մի ծեծիր երեխաներին»: Այս խոսքերը ութ-իմը տարեկանում Սարոյանը լսել է մորից և հետագա ամբողջ կյանքի ընթացքում բազմիցս վերափմաստալորել դրանց խորհուրդը:

Սարոյանը հորից ժառանգել է մեկ այլ ճշմարտություն ևս՝ արյան հարազատությունը իր տոհմի կենսագրությանն ու ժառանգորդական կապը իր ազգի պատմությանը: Դեռևս 1933-ին, «Իմ անձը աշխարհի վրա» պատմվածքում, Սարոյանը գրում

էր. «Իմ վերև, այս պզտիկ, խառնշտոված սենյակին պատին վրա կա իմ մեռած հորս լուսանկարը, և ես ամա՛ծ եմ իր դեմքով ու իր աչքերով և անգլիներենով գրկու փրա եմ սլն, ինչ որ պիտի ան գրեր մեր բնիկ լեզվով... Կ'ուզեմ ձեզի ցույց տալ թե ես և հայրս նույն մարդն ենք»։ Չմոռանանք, որ Սարոյանի հայրը ևս գրերու փորձեր էր անում և ինքը՝ Վիլյամ Սարոյանը, տարին երկու-երեք անգամ գորոցներից դուրս էր հանում հոր թղթերը ու առանց կարդալ գիտե՞նալու ժամերով տնտղում դրանք։ Մի հարցազրույցում, տպագրված Փարիզում լույս տեսնող «Լա լիթր ֆրանսեզ» շաբաթաթերթի մեջ, Սարոյանը հոր քանաստեղծությունների և դրանց հանդեպ ունեցած իր վերաբերմանի մասին հետևյալն է ասել. «Դրանք վատն էին, բայց և նրան հուզեցին ինձ, որ ցանկացա շարունակել այն, ինչ նա չէր կարողացել հաջող ախարտի հասցնել»։

Կյանքի և իմացության հետագա ճշմարտությունները ձևավորում են Սարոյանի գրական հավատամքը և ստեղծում զեղարվեստական մտածողության այն ինքնությունն աշխարհը, որը ոգու ազատության մեջ նրան դարձնում է նույն այդ ոգու ազատության մասին պատմող գրող։

Ո՞րն է Սարոյանի գրական հավատամքը, ինչպե՛ս նա կարողացավ այս անսահմանորեն հարուստ 20-րդ դարի գրականության մեջ ստեղծել իր գեղարվեստական աշխարհը։ Եվ ոչ միայն ստեղծել, այլև դառնալ օրինակ ու սրժանավազել կանգնել ժամանակի մեծերի կողքին։ Սարոյանի ստեղծագործական ստանձնահատկություններից կարևորն այն է, որ նա վերականգնեց գեղարվեստական մտածողության պարզ ու անմիջական նախահիմքերը։ Նա միտքն ու սպորումը ազատեց երբեմն անտեղի բարդացված ու փիլիսոփայական տարբեր ըմբռնումների մեջ սեղմված, հաճախ խճողված շրջանակներից, խոսքը դեպի արհեստականություն տանող որոնումներից։ Սա նրա համար գեղագիտական դավանանքն էր, որը մի խորհրդածության մեջ այսպիսի արտահայտություն ունի. «Գիտե՛ս ինչու Բուշակ ասչափ սրարզ է ուր գթության մեջ։ ...Որովհետև կին կար, մարդ կար, կսիրեին իրարու։ Բան մը չէր խանգարեր»։ Ահա Սարոյանը ևս տեսնում է մարդը, կինը, սերը և նրանց ազատում այն ամենից, ինչը խանգարում է նրանց լինելու այն, ինչ կան։ Իսկ դա նշանակում էր դեն գետել հոգու ու մտքի վրա կուտակված իմացական բեռը և նախանցյալ ժամանակե-

րի ասացողների նման պարզ ու հստակ պատմել կյանքի մասին, պատմել մարդկանց մասին, գրի առնել կյանքի պատմությունները և այդ ընթացքում անմիջական խոստովանության ձևով միաքն ու հոգին բացել մարդկանց առջև: Ստեղծագործական այս կողմնորոշմամբ Սարոյանը դարձավ 20-րդ դարի խոստովանանքային գրականության ամենախոշոր դեմքերից մեկը: Այս կողմնորոշումն իր հետ բերում է խոստովանության կարոտ մարդ-անհատի նկարագրին բնորոշ, այդքանով արդեն գրականության համար թանկ ու անփոխարինելի հատկանիշների՝ անմնացորդ անկեղծություն, կենսական արժանահավատություն, մարդկանց մտերմացնող ու հարազատացնող զրույցի մաքուր մթնոլորտ, հոգևոր եղբայրության ու սրտակցության ջերմ ալիք: Ինքնաբերաբար այդ գրականության հոգեբանական նախադրյալները դառնում են կարեկցանքն ու գուրջը, սերն ու հավատը, խիղճն ու բարությունը:

Սարոյանը իրեն համարում էր ազատ ու անկախ գրող՝ հեռու կանգնած ԱՄՆ-ի գրական ու հասարակական շրջանակներից: Նա իրեն ազատ ու անկախ էր համարում նաև իր գրական դավանանքի մեջ: Առաջին գրքի առաջաբանում, առանց վախենալու գրական հերձվածող հորջորջվելու վտանգից, նա մի քիչ կատակով, մի քիչ սրամտությամբ, բայց, ըստ էության, լրջորեն ասում էր. գրելու դասական օրենքները սխալ են, որովհետև «անոնք զիս մոռցած էին»: Ու քանի որ այդպես էր՝ նա ինքն իրեն ասում էր. «Ուշադրություն մի՛ դարձնեք ուրիշ մարդոց շինած օրենքներուն: Մոռացիր Էդգար Լյան Պոն և Օ. Հեմրին և գրե այնպիսի պատմվածքներ, որոնք քեզի դուր կուգան: Մոռցիր ամեն ոք, որ երբևիցե որևէ բան գրած է»:

Իր գրական սկզբունքների մասին Սարոյանը բազմիցս խոսել է նաև պատմվածքներում ու վիպակներում, որոնցից մի քանիսի հերոսները հենց գրողներ են և տարբեր առիթներով խոսում են իրենց գրական ըմբռնումների մասին: Ու քանի որ այդ պատմվածքներն ու վիպակները ինքնակենսագրական հիմք ունեն, ուստի՝ այդ ամենի միջից շատ որոշակի առանձնանում է Սարոյան գրող անհատի գրական կերպարը, որը անընդմեջ խորհրդածություններով շարունակում է լրացնել իր հավատո հանգանակը: Ահա այդ խորհրդածություններից մի քանիսը: «Կարճ պատմվածքի համար մեծ նյութ չէ, որ կը գործածեմ: Այս գործին մեջ արտակարգ բան մը պիտի չպա-

տահի: ...Հիշատակելի տիպեր չէ, որ կը ստեղծեն: Գրելու խաբուսիկ ոճ մը չէ, որ կը գործածեն: ...Ըրածս լոկ արձանագրություն մըն է: Եթե քիչ մը կը թափառեմ գրելիքներու շուրջ, պատճառը այն է, որ նախ՝ անապարանքի մեջ չեմ և երկրորդ՝ գրելու օրենքները չեմ գիտեր: Եթե որևէ փափագ ունիմ, ատիկա մարդոց եղբայրությունը ցուցնելն է» («Յոթանասուն հազար ասորի»): «Այնքան մեծ պատասխանատվություն է բաներ գործածող մը ըլլալ: Չեմ ուզեր սխալ բան ըսել, չեմ ուզեր մեկ հատիկ կեղծ բառ արտաբերել: Ես պատմություն պատմող եմ և միակ պատմություն մը ունիմ՝ մարդը: Կ'ուզեմ այդ պարզ պատմությունը պատմել իմ սեփական եղանակովս, մոռանալով գրագիտության օրենքները, շարադրության հնարքները: Ըսելիք բան մը ունիմ և չեմ ուզեր խոսիլ Բալզակի նման: ...Կը ջանամ մարդը վերադարձնել իր բնական արժանապատվության և ազնվության: Կ'ուզեմ մարդը վերադարձնել ինքն իրեն: ...Ամբողջ կյանքիս մեջ խնդացած եմ կանոններու վրա և հեզմած ավանդությունները, ձևակերպությունները և պաճուճանքները: Ինչպես կանոն մը կրնա կիրարկվի այնպիսի հրաշալի ստեղծագործության մը, ինչպես մարդը: ...Կը գրեմ, որովհետև ինձի համար սովելի քաղաքակիրթ կամ վայելուչ բան չկա ընելիք» («Իմ անձը աշխարհի վրա»):

Արվեստի ճշմարտության և անկաշառության հարցում Սարոյանը անգիշող էր ու վեհ: Նա էր, որ, հրաժարվելով իր լավագույն՝ «Ձեր կյանքի ճամնանակը» թատերախաղին տրված ԱՄՆ-ի Պուլիտցերյան գրական բարձր մրցանակից, ասաց. «Դրամի ուժն իրավունք չունի խնամակալելու արվեստը»: Իսկ նույն այդ թատերախաղի հերոսներից մեկը՝ հաջողության չհասած պարող ու դերասան Հարրին, ասում է. «Տաղանդը, օրինակ, սովելի բարձր է կանգնած, քան փողը, ահա թե ինչ, և ես տնդանդ ունեմ»:

Սարոյանը այն գրողն էր, որը, Արամ Խաչատրյանին ձոնված «Ջիմ Դենդի» թատերգության բնաբանի խոսքերով ասած, «գիտե՛ք ճշմարտությունը և սովելի լավ բան էր որոնում»: Այդ ճշմարտության մասին շատ ուշագրավ խոսքեր կան «Վարսավիրը, որի քեռու գլուխը կրծել-պոկել էր կրկեսի վագրը» պատմվածքում: Վարսավիրը, որը դժվար ճակատագրի տեր, բայց իր կենսասիրությունը չկորցրած մի հայ էր, հայացքով կարծես թե ասում էր. «Աշխարհը: Ես ամեն ինչ

գիտեմ այս աշխարհի մասին: Չարիք և ժլատություն, ատելություն և վախ, անմաքրություն և փտություն: Թող այդպես լինի, ես սիրում եմ այն, ինչպես որ կա»:

Այս ամենը հուշում է այն միտքը, որ Սարոյանը, խորապես թախանցելով կյանքի ճշմարտության մեջ, որը երբեմն նաև ջլատում է մարդու հոգին, նրան դառնացնում, դարձնում հուսահատ, տխուր, հաշվեհեկատ, անգիր իմանալով այդ ճշմարտությունից ծնվող ունայնության զգացողությունը, աշնոամենայնիվ, չի կորցնում գլխավորը՝ կյանքի սերը, կյանքի անսամման սերը, որը վեր է ամեն տեսակի ճշմարտությունից: Եվ սա այն դեպքում, երբ Սարոյանի գրեթե բոլոր հերոսներն այնպիսի մարդիկ են, որոնցից հաջողությունը երես է թեքել, մարդիկ, որոնք միշտ սպասում են մի լավ քանի, մի ուրախ լուրի: Ընդհանրապես՝ Սարոյանի ամբողջ գրականությունը կարծեք պարտվածների վրեժ է իրենց պարտության մասում աշխարհի դեմ: Պարտվածների վրեժ՝ իրենց մարդկային արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ, հոգու վեհանձնությամբ և ապրելու խանդավառ սիրով: «Նարինջներ» պատմվածքի մականահառակ հերոսը՝ Լյուկը, այսպես է մտածում. «Ինչ միտք ունի ապրելը, երբ ամբողջ աշխարհում դու մեկ մեկնակ ես և չունես ո՛չ հայր, ո՛չ մայր, ո՛չ մեկը, որ սիրի քեզ»: Սարոյանի հերոսների մեծ մասը թեև այսպես լքված է ու միայնակ, թեև նրանք մոռացված են, ու չկա մեկը, որ սիրի ու գորգորի նրանց, աշնոամենայնիվ նրանք չեն խողովում կյանքից, երես չեն թեքում աշխարհից, այլ ավելի մեծ սիրով են սիրում կյանքը, ավելի մեծ նվիրումով կարեկցում իրար և կարոտով սպասում յուրաքանչյուր բացվող օրվան: Դժվարին կյանքի այս արևոտ սիրուց է սկիզբ առնում Սարոյանի գեղագիտության հաջորդ կետերից մեկը, որը հնչում է այսպես. «Աշխարհում յուրաքանչյուր մարդ ապրում է մի պատմվածք ամեն օր: Դա մի տեսակ նամակ է՝ ողղված ասածուն: Մարդիկ ամեն օր պատմվածք են գրում, բայց ոչ բառերով» («Հայրիկ, դու խենթ ես»):

Անհնարին է մի քանի էջերի մեջ ի մի բերել Սարոյանի վիթխարի գրական ժառանգությունը: Այդուհանդերձ, ուշադրության ոլորտում ունենալով նրա առավել նշանակալից ստեղծագործությունները, փորձենք հիմնական կողմերով բնութագրել-

ներկայացնել մեծ գրողի գեղարվեստական աշխարհը՝ շեշտելով այն առանձնահատուկ գծերը, որոնցով ստեղծվում է նրա հերոսների զուտ սարոյանական նկարագիրը:

Սարոյանի յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կյանքի մի որևէ բնագավառի հայտնագործություն է: Որևէ պատմության շուրջ նա համախմբում է մարդկանց, այդ պատմության միջոցով բացահայտում նրանց հոգեբանությունն ու վարքագիծը՝ կյանքի մեծ շարժման մեջ բառացիորեն հայտնագործելով մի ուրույն աշխարհ: Եվ պատահական չէ, որ Սարոյանի ստեղծագործության մեջ կայուն ու կարևոր տեղ ունի սերունդների ժառանգորդական կապը: Գրողը իր հերոսների աշխարհը պատկերում է հիմքից սկսած: Սկիզբը ճանաչել փորձող հայացքը քնականաբար պիտի տեր լինի նաև ընթացքին ու շարունակությանը: Եվ օրինաչափ է, որ Սարոյանի հերոսների կողքին գրեթե միշտ կանգնած են նրանց ժառանգները: Կյանքի տվյալ պահի մեջ հիմնականում ներգրավվում է ծնողների ու որդիների հարաբերությունը, որոնց կողքին շատ հաճախ կանգնում են նաև տատերը, պապերը, հորեղբայրներն ու քեռիները: Այս կապը ստեղծում է հերոսների այնպիսի հարաբերություն, երբ մի բևեռում կանգնած է կյանքի դառնությունների միջով անցած ու իմաստության հասած հասուն մարդը, իսկ մյուս բևեռում՝ պատանի հերոսը, որը նոր է սկսում ճանաչել կյանքն ու մարդկանց և իր համար սրբազան աշխարհի գաղտնիքը: Այսպիսի հարաբերությունը բացում է մի կողմից կյանք մտնող մանկան կամ պատանու հիացական ու գունագեղ պատկերացումների աշխարհը, իսկ մյուս կողմից՝ աշխարհի մեծ շարժումից մի կողմ քաշված միայնակ մարդու կյանքի փակագծերը: Այս կապը կոչված է հաստատելու կյանքի շարունակականությունը, որը արյան ժառանգորդական կապից զատ առավել չափով հենված է հոգևոր ժառանգորդականության վրա: Այս առումով Սարոյանի ստեղծագործության ամենացայտուն արտահայտություններն են «Մարդկային կատակերգություն», «Հայրիկ, դու խենթ ես» վիպակները, «Իմ սիրտը լեռներում է» թատերգությունը և տարբեր տարիների գրած տասնյակներով հաշվվող պատմվածքներ:

«Հայրիկ, դու խենթ ես» վիպակում պատկերված է միայնակ հոր և կյանք մտնող որդու հարաբերությունը, որը առնչություն

Է մեծ աշխարհի հետ: Մեծ աշխարհի հետ միայնակ հոր և կյանքը ճանաչել սկսող որդու հարաբերություն է պատկերված նաև «Իմ սիրտը լեռներում է» թատերգության մեջ. այստեղ առկա են նաև այլ կերպարներ՝ հոր մայրը՝ Մարեն, փողհար Ջասպեր Մեք-Գրեգորը, նպարավաճառ Կոսակը, նրա աղջիկ Եսթերը: Երկու գործերում էլ գլխավոր հերոսները՝ հայերը, գրողներ են, ընդ որում հաջողության չհասած գրողներ, որոնք, սակայն, արժանիորեն բարձր են գնահատում իրենց ձիրքը, իրենց համարում գրական գործի համար կոչվածներ՝ մի կտոր հացի համար բնավ չոտնահարելով իրենց ստեղծագործ մտքի արժանապատվությունը: Թե՛ այս և թե՛ մյուս գործերի պատանհի հերոսները գտնվում են ամենատպալուրվող հասակում, որոնց համար որպես կատարելության նմուշներ կանգնում են իրենց վեհաճան հայրերի կերպարները: Այս պատանհիները նաև զգում են, որ իրենց հայրերը կուլի մեջ են այս մեծ աշխարհի անարդարությունների դեմ, որ նրանք նեղացած են ու դժգոհ, որ նրանք պարտված մարդիկ են:

Հրատարակիչների հերթական պատասխանն նամակը ստանալուց հետո, դեռ ծրարը չբացած, բայց զգալով, որ դարձյալ մերժվել է, Բեն Ալեքսանդրն ասում է. «Ինչո՞ւ նրանք բարձրաձայն փառաբանում են ամեն բան, բացի լավագույնից»: Աշխարհից նույն մերժվածն է նաև փողհար Ջասպեր Մեք-Գրեգորը, որի սիրտը հեռու շոտլանդական լեռներում է, իսկ հոգնած մարմինը՝ ծերանոցներում: Ըստ էության նույն մերժված մարդիկ են նաև թատերգության մյուս հերոսները՝ Մարեն, որը դարձյալ հեռացել է իր հայրենիքից և որի ուշքն ու միտքը իր հեռու երկրում է՝ Հայաստանում, բարի նպարավաճառ Կոսակը, որի վերջը, ի վերջո, սնանկանալն է: Այսքանից հետո պատահական չէ, որ թատերգությունն ավարտվում է մի մեծ սխալի գիտակցությամբ, որ մանկական իր անկեղծ ու միամիտ պատկերացումներից բխեցնում է Ջոնին. «Ես ոչ մեկի անունը չեմ տալիս, պապա, բայց ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է»: Թատերգությանը Սարոյանը կցել է մի ուղերձ՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր մերժված են կյանքից, ովքեր կարոտ են կարեկցանքի ու սիրո, ովքեր թեև պարտված են, բայց չեն մոլորում, մի կտոր հացի համար չեն կորցնում իրենց կյանքի ճշմարտությունը, այլ ապրում են հոգով նպարտ ու արի: Ահա այդ ուղերձը.

'Ով որ անեղծ է,
 Ով կյանքում քանաստեղծ է,
 Բարձրին ու ցածրին, ում կյանքը երգ է,
 Եվ ծերին մանուկ, և մանկանն անվիշտ,
 Ով սրտով լեռներում է միշտ:

Ամենօրյա պարտությունն ու կյանքի պայծառ լույսը կողք-կողքի են «Հայրիկ, դու խենթ ես» վիպակում: Հրատարակիչներից մերժված գրողը մեկ այլ հրատարակչության պատվերով խոհարարական գիրք է գրում: Բայց դա սոսկ թեթև ինքնախաբեություն է, որովհետև նա երբեք էլ այդ գիրքը չի գրի և ի սկզբանե արդեն թքած ունի այդ ճանապարհով դրամ վաստակելու վրա: Խոհարարական գրքի գաղափարը պարզապես իր ամենօրյա հնարամտությունն է՝ չեղած բանից ինչ-որ հրաշքով նախաճաշ, ճաշ և ընթրիք պատրաստելու համար, մի բան, որը նա նկարագրում է արտակարգ բարեխղճությամբ ու մանրամասնությամբ:

Ինչ մի արտակարգ դեպք կամ գործողություն է նկարագրում Սարգյանը այս վիպակում: Բացարձակապես ոչ մի: Հայր ու տղա են, որ իրենց օրերն անց են կացնում տանը, ծովափին, զբոսանքի ու ճամփորդության մեջ, որ ուշադիր նայում են արեւին ու լուսնին, ամպերին ու ժայռերին, որ տնտղում են քարն ու խեցին և մտքեր փոխանակում այդ ամենի մասին: Օրվա "անցողւարձի մեջ որոշակի դեպքերի ստիթով էականը հոր և որդու պարզ ու անմիջական զրույցն է կյանքի մասին, աստծո ու արվեստի մասին, մահվան ու անմահության, սկզբի ու վախճանի մասին, բնությունն ու աշխարհը բանաստեղծական աչքերով ճանաչելու և կյանքը բանաստեղծության պես ապրելու մասին: Այդ բանաստեղծական հալացքն է, որ կոչված է նրանցից հեռացնելու կյանքի դառնությունները: «Դու և ես,— ասաց հայրս:— Մենք գրողներ ենք: Մեզ համար ամեն ինչ լավ է և ավելին արժե, քան որևէ մեկ ուրիշի համար»: Սա արժանապատվության պահն է, որը պահ չէ սոսկ, այլ՝ պահի պես ապրած և պահի պես անցած ամբողջ մի կյանք: Իսկ դրա տակ թաքնված է վշտի ծիծաղը. «Հայրս բարձրաձայն ծիծաղեց: Յր-նորված, քաղցած գրողի ծիծաղ, որ շատ դուր եկավ ինձ»: Այնուհետև գալիս է աշխարհաճանաչողության ժամանակը: Տղան ծովափից խնաքարեր է հավաքում և ցույց տալիս հորը: Հոշակաւ են՝ ասում է հայրը և այդ ստիթով բացում աշխարհա-

համաշոյութեան իր գաղտնիքը: «Պահիր դրանք ծորակի տակ և յորաքանջորին ուշադիր նայիր: Այդպէս են գրել սովորում, ամեն ինչին ուշադիր նայելով»: Այնուհետև նա տղային խորհուրդ է տալիս սովորական բաներին նայել այնպէս, ամեն առաջներում երբեք չես տեսել: Պարզ բաներից սկսվող խոսակցութիւնը խորանում և տղայի համար ավարտվում է իրոք որ նշանակալից գլուխով: Խնայարքերը ուշադիր զննելուց հետո, տղան ասում է. «Տեսա, որ յորաքանջուր փոքրիկ բան աշխարհում շատ ավելին է, քան այն, ինչ երևում է»: Աշխարհը զննելու, համաշէլու ընթացքում ամրապնդվում է հոր ու որդու վաղուց արթնացած սերը ասածո աշխարհի հանդեպ: Եվ հենց այդ արթնացած ու շարունակվող սերն է, որ հապրը ժառանգում է որդուն, որովհետև որդին զգում է, որ հապրը միշտ մի լավ բան ունի ասելու ամեն ինչի մասին՝ նույնիսկ պարտեզում աճած մոլախոտերի: Մինևույն ժամանակ՝ այդ արթնացած ու շարունակվող սերը ինքը՝ կյանքն է, և այդ սերն է, որ արևի շող է զգում աշխարհի վրա:

Հապրը որդուն սովորեցնում է ասպելու ճշմարտութիւնը, նրան փոխանցում իրեն հասած ու իրենով ստուգված կյանքի իմաստութիւնը: Հապրը այդ անում է շր ատ օր, քալ ատ քալ որդու համար հաշտնաբերելով աշխարհը: Դժվարութեան մեջ աշխարհը սիրելու արվեստը դառնում է այն մեծագույն պարգևը, որ հապրը ժառանգում է որդուն, որը, յորացնելով հոր դասերը, վիսլակի վերջում նրան ասում է. «Պա, ի սեր ասածո, արի երկուսս էլ գրենք մարդկանց ծիծաղեցնող բաներ, նույնիսկ, եթէ այդպիսով բոլորովին էլ դրամ չվաստակենք, որովհետև ինչի՞նչ է պետք այս կյանքը, եթէ մարդիկ չեն ծիծաղում»: Անտէղի չէ ավելացնել, որ աշխարհայացքային այս կողմնորոշումը, որ հիմնավոր տեղ ունի Սարուանի տեղծագործութեան մեջ, գրեթէ նույնութեամբ սուկա է նաև «Մարդկային կատակերգութիւն» վիպակում, որի պատանի հերոսը՝ Հոմերը, ծեր հեռագրիչ Վիլի Կրոգանին այսպէս է ասում. «Բոլորը այնքան տխուր ու շփոթված են, և ամեն ինչ այնքան թերի է, սխալ ու խառնակ, որ ես ստիպվում եմ երբեմն ծիծաղելի բաներ ասել: Ինձ թվում է, որ բազմի ողջ լինելուց մենք պետք է մի քիչ էլ ծիծաղենք»:

«Հալոյիկ, դու խենթ ես» վիպակում հալո ու որդի խոսում էին կյանքի ծիծաղի մասին և մի տեսակ լուսավոր տխրութեամբ

քաղում թափվող անձրևի տակ, աստիճանաբար հորդացող անձրևի տակ և քաղում տանը հակառակ ուղղությամբ. «Գիտե՛ինք, որ տունը կա»:

Ահա սա է Մարոյանը. լուսավոր ու պայծառ, տխուր ու թախծոտ, մոսխոն ու խենթ և միշտ ժպտուն, միշտ կյանքին սիրահարված: Մարոյան, որի ստեղծագործությունը նման է արեփոտ օրվա երկնքից թափվող երանելի անձրևի, որից չես ուզում փախչել ու պատսպարվել, այլ ուզում ես իր իսկ հերոսների պես քաշել այդ անձրևի տակ, իր իսկ հերոսների պես համոզված, որ այդ անձրևը աշխարհը ապականություններից ու անարդարություններից մաքրող ստառպելական ջրհեղեղի ավետաբերն է:

Կյանքի գեղեցկությունն ու սպրեկու հաճույքը Մարոյանը վերապիսի հաշտնագործեց նախաստեղծ պարզությամբ, առաջին անգամ աշխարհի վրա աչքերը բացած զարմացած, հիացած, պայծառացած մարդու հայացքով:

Ո՛րն է կյանքի գեղեցկությունը, ո՛րն է կյանքի բանաստեղծականության օրենքը: Այս հարցերի համար Մարոյանը ունի շատ պարզ մի պատասխան՝ գեղեցիկը սովորական, սոսրյա կյանքն է, կյանքի բանաստեղծականությունը ծագող արեգակի հավերժական վերակրկնությունն է, քո գլխին բացվող օրը՝ իր լաց ու ծիծաղով: Գեղեցիկը մարդկանց մեջ սիրով ու բարությունը սպրեկն է, մարդկանց կարեկցելն ու միմիջարեքը: Մարոյանը ասում է՝ այս է կյանքը, է այն դու պիտի ապրես, այս է բո կյանքի ժամանակը և քեզ տրված օրվա պարզեր սոսկ սրևի լույսն է, որով պիտի պայծառացնես հոգիդ, իսկ մնացածը՝ պարտությունների, հոգսերի, սպասումների աշխարհն է: Ուրեմն՝ մի կորցրու հոգուդ պայծառությունը, հակառակ դեպքում արդեն իսկ տանուլ տված կյանքդ կդառնա պատիժ թե՛ քեզ համար, թե՛ ուրիշների: Հոգու պայծառությունը աստվածալին լույսն է, որով Մարոյանի հերոսները կարծեք թե գալիս են իրենց կյանքով ապացուցելու հին ճշմարտությունը՝ ոչ միայն հացիվ կեցցե մարդ: Այս ամենով իր մարդագիտության բարոյականությամբ Մարոյանը հասնում է սպրեկու արվեստի հաշտնաբերմանը: Ասպրելու արվեստ՝ քեզ տրված ժամանակի մեջ, երբ դու դեռես ողջ և առողջ ապրում ես քո կյանքի յու-

րաքանչյուր օրը: Այս հայտնագործության բարձրագույն արտահայտությունը «Ձեր կյանքի ժամանակը» թատերգությունն է:

Չկայացած երազանքների ժամանակն է դա, և ամենօրյա պարտությունների ժամանակը, երկարատև սպասումներին հաջորդած նվազող հույսերի ժամանակը, և կյանքը որպես տանուլ տված գրավ ընդունելու ժամանակը: Վերջնական կորուստի կամ մի կերպ կյանքը կյանք դարձնելու ժամանակն է դա, որից հետո արդեն գալիս է մոռացության հավերժական գիշերը:

Փոքրիկ մի ռեստորանում իրար գլխի հավաքված իրենց հոգու գաղտնիքներն են բացում մեկը մյուսի հանդեպ ոչ մի պարտք ու պարտականություն չունեցող, բայց մի տեսակ հոգևոր եղբայրության մեջ գտնվող մարդիկ: Մարդիկ, որոնք բաժակ են բարձրացնում ու խմում մեկը մյուսի ոգու կենացը, որովհետև իրենցը ոգու աշխարհն է և ոչ թե իրերի: Ինքնին ոգու մի աշխարհ է այն վայրը, որտեղ նրանք հավաքվել են: Դա Նիկ անունով մարդու ռեստորան-գվարճավայրն է, որը բավականին հեռու է շքեղ լինելուց և շքեղությունից ձանձրացող մարդկանց սպասելուց: Այդտեղի հաճախորդներն են բարեհոգի Ջոն, կյանքը երազների մեջ օրորող Կիտի Դյուվալը, որը զգայախաբության մեջ, երազանքը իրականություն համարելով, բոլորին համոզում է, թե ինքը եղել է թատերաֆարսի թագուհի, կյանքում իրենց տեղը չգտած դերասան Հարրին ու երաժիշտ Ուելլին, որոնք սպասավորի կամ աման լվացողի գործ են որոնում Նիկի մոտ, աշխարհից բեզարած արաքը, որը զարեջրի բաժակը ձեռքին արևելյան իմաստունի պես անընդհատ նույնն է կրկնում՝ «Անհիմն է, փուչ, սկզբից մինչև վախճան», սիրահարված Դադլին ու Էլզին, որոնք մեկը մյուսի աչքերի մշուշի մեջ սեր են որոնում, իսկ իրականությունը նրանց հիշեցնում է ապրելու դժվարին պարտականությունը՝ «մի՞թե չես տեսնում, որ սիրել հնարավոր չէ այս աշխարհում», և հետո էլի մարդիկ, որոնք գալիս են ու գնում կյանքի այդ փոքրիկ բեմի վրայով: Փաստորեն Սարոյանը պատկերում է հատակի մարդկանց կյանքը, բայց ինչպիսի՞ բարձր բարոյականություն կա այդ մարդկանց մեջ և այդ վիճակում կյանքը սիրելու ինչպիսի՞ բարձր արվեստ:

Նիկը՝ գվարճավայրի տերը, ինքը ևս իր հաճախորդների ընկերն է ու բախտակիցը: Նա շատ լավ է ճանաչում իր այցե-

լուներին՝ «Ես վարում եմ ամենաքոստ գվարճավայրը Ֆրիսկոյում, և ահա գալիս է մի տղա և ինձ ստիպում է շամպայն մատակարարել: Ներս եմ գալիս պոռնիկներն ու գոճում, թե իրենք լեդիներ են...»: Այսքանով հանդերձ նա միաժամանակ հասկանում է հատակում ընկած մարդկանց վիրավորված արժանապատվությունը և մարդկայնորեն բարձր հարգանքով լըցվում նրանց հանդեպ: Լրագրավաճառ տղայի երգից ոգևորված՝ նա ասում է Ջոյին. «Ջո, ի՛նչ սքանչելի են մարդիկ: Ապա նաչիր այդ պատանուն»: Նիկը նաև պաշտպանում է իր շուրջը համախմբված մարդկանց արժանապատվությունը այն տրորել ցանկացողներից: Այս առումով շատ կարևոր երանգ է մտցնում նրա նկարագրի մեջ հսկիչ-նստիկան Բլիքի՝ ամբողջ թատերգության մեջ միակ բացասական նկարագրի տեր մարդու հետ ունեցած միջադեպը, որին նա ասում է. «Ես քեզ չեմ կարողանում տանել և ոչ էլ քեզ նման որևէ մեկին: Դու կոչված ես աշխարհը փոխելու վատից վատթարագույնը, այսինքն՝ դարձնելու քեզ նման»: Բլիքը մի մարդ է, որը ժանգոտ մեխի սխեխրվում է մարդկանց օրվա մեջ և իր կասկածաբնեքով ու հետաքննություններով ստորացնում նրանց: Բլիքի ներկայությունն ինքնին սովեր է գցում մարդկայնության այն մաքուր, բանաստեղծական մթնոլորտի վրա, որի մեջ գտնվում են թատերգության մնացած հերոսները: Ել բնական է, որ բարձր մարդկայնության՝ այսինքն ոգու հաղթանակի թելադրանքով, նա սիրտի վերանար: Այդպես էլ լինում է. գվարճավայրի հաճախորդներից մեկը՝ ծեր մարտիկ Կիտը, սպանում է Բլիքին: Բլիքի հակապատկերն է ծովափի ուստիկան Կրուսը, որը, սակայն, հիստորիկված ինքն իր գործից և զգալով, որ աստիճանաբար իր համազգեստի տակ մեռնում է ազատ ու ճշմարիտ ոգու տեր մարդը, անգործ մնալու տխուր հեռանկարի տագնապով անգամ ուզում է հրաժեշտ տալ իր ուստիկանական ստոր կենսագրությանը: Բլիքի դեմ ուղղված ատրճանակի կրակոցը, նաև նրա ոգու ազատության վերադարձն է:

Մարդկայնության մի արժանավոր ներկայացուցիչ է Ջոն, միայնակ մի մարդ, որը ոչ ոքի և ոչ մի բանի այլևս չի սպասում կյանքում, որի կենսագրության մասին ոչ ոք ըստ էության ոչինչ չի իմանում, բայց որը ամեն կերպ, սակայն առանց երևացող, ցուցադրական ճիգ ու ջանքի, աշխատում է օգնել մարդկանց: Նա է, որ ասում է. «Ասրելը արվեստ է: Հաշ-

վաստահոյություն չէ»։ Դարձյալ նա է, որ ասում է. «Եվ երբ մի տեղ կամ մի մարդու մեջ ես հայտնաբերում եմ մի գեղեցկություն, միճդե՛ք բոլոր իրավունքներով այնտեղ պետք է հայտնաբերված լինե՛ին միայն այսանդակություն կամ մահ, ապա ես նախանում եմ, որ կյանքը լի է բարությանը»։ Նա է, որ հոգեպես նախաշեղով Կիտի Դյուվալին, որի միջից կյանքը հանել էր մաքուր երաժշտությունը և դրա տեղը դրել «անկոմսագնություն ու հոգեկան տանջանքի բազմաթիվ տեսակներ»՝ բաժակ է բարձրացնում և խմում նրա ոգու կենացը։ Նա է, որ հասկանալով Կիտիի երազանքը, որը ամբողջ կյանքում տուն է երազել, բաց որը չունի, որը ամբողջ կյանքում սեր ու ընտանեկան անդորր է երազել, որը դարձյալ չունի, որը ամբողջ կյանքում երազել է ու երազանքը եղել է այս՝ «Ես ուզում էի դերասանուհի դառնալ և ուզում էի, որ մի երիտասարդ բժիշկ գար թատրոն, տեսներ ինձ, սիրահարվեր ինձ և ծաղիկներ ուղարկեր», — նրա համար անում է ամեն ինչ։ Կիտիին նա ամուսնացնում է իր բարեկամ Թոմի հետ, վերջինիս համար աշխատանք ճարում, տուն վարձում նրանց համար և կյանքի հատակից հանում արևելես։ Ջոն ամբողջովին սիրո ու կարեկցանքի մարմնացում է դեպի մարդիկ։ Նա կարողանում է ինչ-որ բան անել նրանց համար, որովհետև նա ես դեռ ամենից շատ հավատում է երազներին, քան կյանքի վիճակագրությանը, որը նույն հաշվապահությունն է։

Ապրելու արվեստը այն անասնման մաքուր մթնոլորտն է, որ ստեղծում է Սարոյանը իր հերոսների շուրջ, զուտ սարդյանական մի, մթնոլորտ, որը խոստովանանքային անկեղծության է մղում յուրաքանչյուրի։ Այդ մթնոլորտի մեջ՝ ստեղծված հոգու բանաստեղծականությունից ու երաժշտականությունից, մարդը հանկարծ հիշում է անցյալում արած մի որևէ սխալ, որևէ ոչ մարդկային արարք, և ամոթի շիկնանքը դառնում է նրա ականջները։ Մարդը մտածում է, որ չպետք է խնայի իր ունեցած դրամի թեկուզև վերջին սենտն ու կուպեկը, չպետք է խցանի ականջները և փակի աչքերը մարդկանց ցավի առաջ, չպետք է կողպեք դեմ հոգուն, այլ հեղին պիտի դարձնի քաղաքան՝ մարդկանց մեղքերից մաքրելու և ճշմարիտ ու գեղեցիկ կյանք պարզելու համար։ Սա է Սարոյանի ապրելու արվեստի փիլիսոփայությունը, որը հին աստվածաշնչյան ոգով ասում է բոլորին՝ տվեք մարդկանց ինչ որ ունեք, նրանց հետ կիսեք

ձեզ բաժին ընկած աստծո պարգևը: Այստեղից էլ հոգու այն շնայությունը, որ ունեն նրա հերոսները, և այն զուտ սարո- յանական զգացողությունը, որը գալիս է այս փիլիսոփայու- թյունից՝ աշխարհում թերևս չկա ավելի ծանր վիճակ, քան այն, երբ շուրջ մարդը այլևս ոչինչ չունի բաժանելու:

Մի տեսակ հոգեկան ներքին ամուր կապվածություն կա Սարոյանի հերոսների միջև: Նրանք միշտ ապրում են մեկը մյուսի բախտով և լուռ լսվիս մեկը մյուսի ցավի համար: Այդ ցավը նաև երբեմն մնում է լրիվ չբացահայտված, բայց մարդ- կայնության ներքին բնագոյով բոլորն էլ հոգեպես անմնացորդ հասկանում են բառերի չվերածված և լուռության մեջ թաղված այդ ցավը: Այդպիսին են Սարոյանի գրեթե բոլոր գործերը, այդ թվում նաև «Ծիծաղ» վերնագրով շատ նուրբ պատմված- քը: Աշակերտը՝ տասը տարեկան Բենը, պարսապմունքի ժա- մանակ ծիծաղել է և խաճախել դասը: Փոխարինող ուսուց- չունին, որը վաղը այլևս չի գալու, որովհետև հիմնական ուսուց- չունին ապաքինվել է հիվանդությունից, դասից հետո պահել է տղային և որպես սրտիժ ստիպում է ծիծաղել: Բենը էրկար ժամանակ ոչինչ չի կարողանում անել: Այդ ընթացքում ուսուց- չունին իր մեջ խեղդում է չափող ցավից եկող հեծկլտոցը: Բենը ուսուցչուհու պահանջով փորձում է ծիծաղել, բայց դա ստափում է անառիթ ու արհեստական: Հետո, զգալով ուսուց- չուհու զսպված հեծկլտոցը, նրա սուտ ծիծաղը աստիճանաբար փռվում է սրտալի լացի: Այնուհետև, երբ ուսուցչունին տղա- չին ճամփում է տուն՝ նա նստում է մայթեզրին և հոնգոր- հոնգոր լսվիս ուսուցչուհու բախտի համար: Լալիս է՝ ստանց լացի պատճառի հստակ իմացության, բայց հոգեկան ցավի այնպիսի գիտակցությամբ, որ գուցե ուսուցչունին միայնակ է, որ աստօր նրա վերջին դասն էր ու վաղը գուցե նա այլևս ոչ մի տեղ չունի գնալու, որ ինքը գուցե անտեղի վիշտ պատճա- ռեց ուսուցչուհուն և, ով գիտե, գուցե ինչ-որ հիշողության ար- ցունքներ էին դրանք, որ դուրս էին հորդում այդ պահին հո- գին տակնուվրա անող կարեկցանքի միջից: Իսկ ինչո՞ւ էր հեծկլտում ուսուցչունին՝ գուցե նույն այս զգացողություններն էին արթնացել նրա հոգում, գուցե նա էլ իր համար էր լալիս կամ տղայի, որի մանկական միամիտ, անհոգ ծիծաղը կյանքը լացի էր փոխելու: Սարոյանը այստեղ ևս չի կաշկանդում հո- գու ազատությունը...

Մարդկանց այս հոգևոր ազնիվ կասարկածության հիմքը շատ խորունկ է, որը «Մարդկային կատակերգություն» վիպակում ավելի լրիվ է բացում իր ներքին տարողությունը: Մայրը, դիմելով ուրիշների վշտի համար լաց լինող որդուն՝ Հոմերին, ասում է. «Կարեկցությունն էր, որ քեզ ստիպեց լաց լինել: Կարեկցություն. կարեկցություն ոչ միայն այս կամ այն անհատի նկատմամբ, որ տառապում է, այլ ամեն ինչի, ամեն ինչի էության նկատմամբ: ...Միայն բարի մարդիկ են լաց լինում»: Իսկ Սարոյանի հերոսները, հազվադեպ բացառություններով, բարի մարդիկ են: Այսպես՝ «Վեպի Զեկսոնի արկածները» վեպում Վեպին երկար լաց է լինում այն ամենի համար, ինչի համար ընդհանրապես լալիս է մարդկությունը: Նա լալիս է իր խեղճ ու միայնակ հոր համար, բոլոր դժբախտ մարդկանց համար, իր բոլոր ընկերների համար, որոնք գնում են պատերազմ և գուցե այլևս տուն չդառնան, նա լալիս է նաև իր համար՝ մոռվի պատկերացնելով իր երագած տունը, կինը, երեխան, որոնք գուցե հանկարծ նաև չլինեն իրենը, ի՞վերջո, նա լալիս է նաև բոլոր փոքր ազգերի ու կղզիաբնակ ժողովուրդների բախտի համար («Ինչի՞ վրա կարող է հույս դնել փոքր ազգությունը»): Վեպիի լցված հոգու մեջ տեղավորվում է ամբողջ աշխարհի վիշտն ու դժբախտությունը: Ահա այսպիսին է Սարոյանը, որը իր հերոսների նկարագրով, մեկը մյուսի նկատմամբ ունեցած նրանց սիրով, նվիրվածությամբ, մեծահոգությամբ, բարեսիրտությամբ, կարեկցանքով ազնվացնում է մարդուն:

Մարդկանց հոգևոր եղբայրությանը գալիս է ավելանալու նաև այն, որ Սարոյանի գրեթե բոլոր հերոսներն էլ երագողներ են: Այսինքն՝ Սարոյանը, շարունակելով իր փիլիսոփայությունը, մարդկանց ազատելով դրամի, կեղծիքի, խաբեության և բազմապիսի ստոր կրքերի ցանցից, նրանց համար ստեղծում է ոգու գոյության բարձրագույն աստիճանը՝ երազանքների թևավոր աշխարհը: Օգու՞մ թևածող հրեշտակի պես Սարոյանը թափանցիկ, լուսավոր, արևոտ մշուշից ստեղծված աննյութեղեն երազանքների լուսապսակ է իջեցնում իր հերոսների գլխին: «Է՛, աշխարհ, աշխարհ», — ասաց հեծանվորդը՝ վերնագրով «խառնվածքի մեջ հայրը որդուն հետևյալն է ասում. «Քեզ պետք չէ Դամասկոս կամ մեկ ուրիշ տեղ գնալ: Դու պետք է միայն ձգտես գնալ ու հասնել: Դա լիովին բավական է»: Սա բաղձալի ափի երազանքն է, որը մի դեպքում

աշխարհի համապարհին ընկած Դամասկոսն է, մեկ այլ դեպքում՝ հեռվում մնացած հայրենի երկիրը, այնուհետև՝ հաջողության հասնելու տենչը և այսպես շարունակ:

Փխրուն հոգիների սոլապատանքի ժամեր, անհասանելի երազանքների ժամեր, ահա այն ամենը, ինչը կազմում է Սարոյանի հերոսների կյանքի ժամանակը, «Ձեր կյանքի ժամանակը», ինչպես կասեր նա:

Սարոյանի պատանի ու տարեց հերոսները անընդհատ ժամանակի շարժման մեջ են: Սարոյանը իր ստեղծագործական բնավորությամբ թեև չի ձգտում պատմական խիստ ճշգրտության, բայց և երբեք չի շրջանցում ժամանակի պատմությունը, որը նրա համար ոչ թե ժամանակագրություն կամ տարեգրություն է, այլ՝ ժամանակի հոգեբանական պատմություն, պատմական ժամանակի մեջ իմաստավորվող կենսագրություն կամ որևէ արարք: Այս առումով նրա հերոսների աշխարհը մի յուրահատուկ զգացմունքային երանգավորում է ստանում պատերազմի ժամանակ: Սարոյանի որոշ հերոսներ նկարագրվում ու պատկերվում են երկու պատերազմների նախօրյակին ու ընթացքում: «Իմ սիրտը լեռներում է» թատերգության դեպքերը տեղի են ունենում 1914 թվականի օգոստոս-նոյեմբեր ամիսների: «Ձեր կյանքի ժամանակները»՝ 1939-ին: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի շրջանն են ընդգրկում «Վեսլի Ջեկսոնի արկածները» վեպը, «Մարդկային կատակերգություն» վիպակը, «Պատերազմ», «Պատերազմ է հայտարարվել» պատմվածքները: Այս գործերում Սարոյանի նպատակը ոչ թե պատերազմի պատկերումն է, այլ դրա թողած հետևանքների զրննումը մարդկանց հոգիների վրա և հոգեկան ճգնաժամի այդ ծանր օրերին նրանց մեջ վերստին մարդկայնության ոգին պահել-պահպանելու իր դերի գիտակցումը՝ որպես գրողի ու մարդու:

«Պատերազմը» պատերազմի դեմ ուղղված մի արարքի պատմություն է: Թաղի փոքրերը իմանալով, որ պատերազմն սկսել են գերմանացիները՝ ծեծում են իրենց ընկեր Հերմանին: Ծեծում են, որովհետև նա գերմանացի է և նրա հայրենի երկիրն է սկսել պատերազմը: Երեխաների միամիտ հաշվեհարդար... Հաջորդ պատմվածքում նկարագրված է պատերազմն սկսվելու բոթն առած վարսավիրի աստիճանաբար կու-

տակված զայրույթի պոռթկումը: Պատերազմի լուրն այնպիսի լարվածության է հասցնում վարսավիրին, որ սա իր բողոքը հայտնում է՝ զայրույթը թափելով այդ աղետալի լուրը գոծող տղայի և այդ տղայի հետ մեկ-երկու նախադասություն փոխանակած հաճախորդի վրա, որը գրող է՝ նրանց երկուսին էլ դուրս անելով իր վարսավիրանոցից: Վարսավիրի նյարդային ջղագրգռությունը հիմքեր ուներ. «Թերթը լույս է տեսնում, վերնագիրը՝ պատերազմ: Տղան վազելով գալիս է խանութ՝ պատերազմ: Դուք գալիս եք մազ հարդարելու՝ պատերազմ»։ Այս պատմվածքներում փոքրիկ պատմություններով Սարոջանն ստեղծել է աղետալի տագնապներով լի այն ջղաձիգ հոգեվիճակը, որն ստեղծվում է կյանքի հոգեբանական հալխասարսկչոության խախտման հետևանքով:

«Վեալի Զեկտնի արկածները» վեպը պատերազմի մեջ գտնվող զինվորի կյանքի զվարճալի ու տխուր դեպքերի պատմությունն է: Պատմությունն առաջին դեմքով պատմում է ինքը՝ Վեալի Զեկտնը, որը, հետևելով «Ժպտացեք թեկուզ արցունքների միջից» գրքույկի հեղինակ քահանայի խորհրդին, սկսում է գրել իր կյանքի պատմությունը և դառնալ գրող: Լայն ընդգրկում ունեցող այս վեպը, պատերազմող զինվորի իրական կյանքի պատմությունը լինելով, միաժամանակ, կյանքի հանդեպ նրա ունեցած ճշմարտության հաստատումն է: Վեալին մի նամակում գրում է հորը. «Ասում ես՝ աշխարհում չկա մի տեղ, որ մարդ կարողանար հանգիստ ապրել ու որդիներ մեծացնել»: Սա է կյանքի տրորված ճշմարտությունը, դեպի որը փորձությունների միջով գնում է Վեալին, գնում է գտնելու հղի կնոջը և դրանով վերականգնելու միակ ճշմարտությունը:

Ընդհանրապես, Սարոյանի հերոսների մեջ խոսում է հանուն որդու, հանուն ցեղի ու սերունդի շարունակության ապրելու մի կենսականորեն հզոր ուժ, որը, գիտակցական լինելու հետ մեկտեղ, նաև արյան կանչով եկող բնագդային տարերք է, մարդկային ցեղը պահպանելու և իր տոհմը շարունակելու նախահինքի կանչ: Իր ամուսնության օրը գրանցելով ընտանեկան Աստվածաշնչի մեջ, Վեալին ավելացնում է. «...հանուն որդու, եթե աստված կամենա»:

Մանուկների աշխարհը Սարոյանի համար կյանքի ճշմարտության նախահիմքն է: Ու եթե աշխարհում այլևս տեղ չկա նրանց համար՝ նշանակում է դա կործանվելիք աշխարհ է:

«Յոթանասուն հազար ասորի» պատմվածքում Սարոյանը այս մասին շատ որոշակի է արտահայտվում. «Մանուկները, որ տակավին որևէ լեզու չեն սովորեցուցված խոսելու, միակ ցեղն են աշխարհի վրա. մարդու ցեղը, մնացած բոլորը կեղծիք է. այն ինչ որ մենք քաղաքակրթություն կը կոչենք՝ ատելություն, վախ, ուժի քաղձանք է»։ Այս ամենի հետ մեկտեղ Սարոյանի ստեղծագործության մեջ ու հատկապես այս վեպում կարևոր տեղ ունի նաև ընտանիքի պաշտամունքը, որը նրա թափառական, միշտ տնից հեռու, աշխարհի ինչ-որ ճանապարհներից գտնվող հերոսների երազանքն է։ Դա ավելի սուր է արտահայտվում պատերազմ գնացող զինվորների հոգեբանության մեջ, որոնք գուցեև վաղն իսկ հետ չդառնան։

«Վեպի Ջեկսոնի արկածները» վեպը մի տեսակ մանրամասն շարադրանք լինելով զինվորների կյանքի մասին, իր մեջ ունի նաև կյանքի ճշմարտության ճանաչման, այնուհետև մաքառման ուժով դրան հասնելու նպատակադրում։ Աստվածաշնչյան ոգին ու ոճը, որ ընդհանրապես հատուկ է Սարոյանին, այս գործում ունի ավելի խոր արտահայտություն։ Քանի որ տեղը եկել է, ասենք, որ Սարոյանի գրական ձևավորման գործում ակնհայտորեն մեծ տեղ է վերապահվում Հին ու Նոր Կտակարաններին, որոնցից նա շատ բան է յուրացրել։ Այս վեպում արդար քրիստոնյայի ձայնով Սարոյանը սիրո ու բարության քարոզներ է կարդում մարդկության գլխին, այդ ամենը որոշակիորեն ցուցադրելով իր հերոսների հոգեբանական հասունացման ընթացքով։ Այս տեսակետից վեպը կարելի է վերանվանել նաև՝ «Ավետարան՝ ըստ Վիլյամ Սարոյանի»։

Այս վեպում ևս ներքին պատճառակցական կապով շարունակվում է Սարոյանի համար շատ սիրելի մարդկային հարաբերության գիծը՝ հոր ու որդու առնչությունը։ Հայրը առաջին մեծ պատերազմի մասնակից է, հիմա ընտանիքից հեռացած միայնակ ու հարբեցող մի մարդ, որդին՝ երկրորդ մեծ պատերազմի զինվոր, որը սեր ու ընտանիք է որոնում և մարդկային մտերմություն։ Հայրը տղային նամակ է գրում և ասում «...ոչ մի բանի մեջ չկա ճշմարտություն, գեղեցկություն, արդարություն, երկինք ու աստված, բացի սիրուց»։ Որդին իր հերթին սեր է որոնում, նաև ճշմարտություն, գեղեցկություն, երկինք ու աստված։ Հայրը հեռանում է երազների աշխարհից, որդին գնում է դեպի այն և, ի վերջո, երկուսն էլ հանդիպում

են իրար այդ աշխարհում, որովհետև հաշրը վերագտնում է իր կյանքի նախկին ժամանակների հոգևոր գեղեցկությունը:

Այս գործում ևս Սարոյանը ստեղծում է հոգևոր եղբայրության մի անաղարտ մթնոլորտ, որը, բարձրանալով ամեն տեսակի պատկանելություններից, մարդկանց միավորում է մի ուրիշ աշխարհում: Ամերիկյան իտալացի Վիկտոր Տոսկան ամերիկյան անգլո-իռլանդացի Վեալի Ջեկսոնին ասում է. «Դու իտալացի չես, իռլանդացի ես կամ մի ուրիշ ազգից, բայց մեկ է՝ մենք եղբայրներ ենք»: Այս եղբայրության զգացողությունն է, որ վեալի հերոսներից մեկին՝ Լուին մղում է ազնիվ նվիրվածության Վեալիի հանդեպ, ընդհուպ այն աստիճանի, որ Լուին գտնում է Վեալիի կորած հորը և հոգում նրա պահանջները: Այս եղբայրությունը այնքան մաքուր է պահում նրանց, այնքան ամուր է պահում նրանց ներքին հավատը, որ անձնագրոհությունը դառնում է մեկը մյուսի կյանքը շարունակելու հոգևոր պահանջ և ոչ թե անտեղի հերոսություն կամ պարտականություն: Այդպես եղբոր՝ Վիկտոր Տոսկայի համար իր կյանքի գնով ընկերոջն է փրկում Դոմինիկ Տոսկան, որովհետև Վիկտորը կրտսեր եղբայր էր և հետո՝ ընտանիքի ու մոր սիրելին էր ու նա պիտի՝ ապրեր: Նախախնամության ձեռքով ընկերներից մեկն էլ մեկ ուրիշ ճակատում դարձյալ իր կյանքի գնով փրկում է Վիկտորի կյանքը:

Այս գործում ևս Սարոյանը իր հերոսներին ազատում է դրամի ստորացնող գերությունից, որովհետև նրանք ևս ոգու աշխարհի մարդիկ էին՝ հարդագողի ճամփորդներ: Վեալի Ջեկսոնը պայես է խորհում. «...արդարակյաց մարդը չպետք է ընկնի այնպիսի դրության մեջ, երբ նա իր հաշողությունները ճանաչում է այնպիսի կոպիտ ձևով, ինչպիսին դրամն է»: Ոգու լիակատար ազատության մեջ Սարոյանը իր զինվոր հերոսներին քալ առ քալ տանում է դեպի ճշմարտությունն ու գեղեցկությունը: Եվ պատերազմում դա՛ է նրանց հաղթանակը և ոչ թե սպանությունն ու նվաճումը, կեղծիքն ու խաբեությունը:

«Վեալի Ջեկսոնի արկածները» գիրքը գրելուց հետո Սարոյանը, ըստ իր խոստովանության, խենթացել է. «72 ժամ խենթ եղա, խենթություն եկավ վրաս»: Խենթության պատճառը այն ահավոր մեղամաղձությունն էր, որ պատճառել էր պատերազմը: Սա նշանակում է, որ Սարոյանը, որպես մարդ, առավել ևս որպես ստեղծագործ անհատ, յուրաքանչյուր նյարդով էր զգում

այն ահաւոր ողբերգությունը, որը կախվել էր ոչ միայն մարդկության գլխին, այլև՝ մարդկայնության:

Պատերազմական տարիների կյանքի նուրբ ու հուզիչ մի պատմություն է «Մարդկային կատակերգություն» վիպակը, որը Սարոյանի ստավել հայտնի գործերից է: Վիպակը Սարոյանը ձոնել է մորը, ձոնել է այն հույսով, որ այն օրերից մի օր կթարգմանվի հայերեն և մայրը հնարավորություն կունենա կարդալու որդու գրածը: «Ես այն գրել եմ այնքան պարզ, ինչքան հնարավոր էր, լրջության և զվարթամտության այն խառնուրդով, որը յուրահատուկ է հատկապես քեզ և մեր ընտանիքին», — գրել է Սարոյանը վիպակի ուղերձ-ինձայնականում: Լրջությունն ու զվարթամտությունը վիպակում շաղախված են հոգին լցնող այնպիսի թախիծով, կույ տված լացի այնպիսի պահերով, որ եթե չլիներ Սարոյանի պաշտոն, լուսավոր հայացքը ուղղված աշխարհին՝ վիպակում պատկերված կյանքը կդառնար ծանր մղձավանջ:

Տասնչորսամյա Հոմեր Մաքոյին հեռագրեր է ցրում: Պատերազմի տարիներ են և քիչ չեն դեպքերը, երբ ռազմական բաժանմունքից ստացված հեռագրերը գուժում են որևէ մեկի մահը: Եվ, ահա, Հոմերը բաժանում է նաև աղբյիսի հեռագրեր, մեր ձեռք սասած «սև թղթեր»: Բաժանում է՝ մխիթարանքի խոսքեր ասելով մարդկանց, նրանց հույս տալով, թե գուցե հեռագիրը սխալ է, և ընտանիքի որդին կամ ընտանիքի հայրը դեռևս կվերադառնա: Առաջին մահվան հեռագրերը հասցեատիրոջը՝ հանձնելիս՝ Հոմերը հանկարծ զգում է «որ ինքը մասնակից է ամբողջ սխալին», այսինքն՝ անհերքելի պատերազմին, որի հետ ինքը ոչ մի կապ չունի: Բանակում է նաև Հոմերի սովագ եղբայր Մարկուսը, որը ռազմաճակատ մեկնելուց առաջ մի շատ հուզիչ նամակ է գրում Հոմերին: Երկու եղբայրների մտերմությանը և ընտանիքի հոգսերին վերաբերող զգացմունքային տողերի հետ մեկտեղ Մարկուսը նաև աշապիսի տողեր է գրում. «Իմ թշնամին մարդը չէ, որովհետև ոչ մի մարդկային էակ չի կարող իմ թշնամին լինել, ...որովհետև նա ինձանից տարբեր չէ: Իմ պայքարը մարդու դեմ չէ, այլ նրա մեջ եղած այն գազանի դեմ, որը առաջին հերթին ուզում էմ իմ մեջ ոչնչացնել»: Իսկ մի քանի օր հետո հեռագիրը գուժում է Մարկուսի մահվան լուրը: Այս անգամ ո՞վ պիտի մխիթարի

Հոմերին, նրա մորը՝ տիկին Մաքսիին, քրոջը՝ Բեսին, փոքրիկ եղբորը՝ Յուլիսիին: Մխիթարանքը գուցե այն պահի մեջ էր, երբ ինքը՝ Հոմերը, առաջին մահվան հետագիրը տարավ մեքսիկացի կնոջը, ուր գրված էր, որ նրա որդին այլևս տուն չի դառնա: Ահա այդ պահին էր, որ եթե մեքսիկացի կինը Հոմերին խնդրեր գրավել իր որդու տեղը, ապա նա «պիտի չկարողանար մերժել, որովհետև պիտի չիմանար, թե ինչպես մերժեր»: Ահա այսպես Մաքսիների ընտանիք է գալիս Հոմերի սպանված եղբոր ընկերը՝ Թոբի Ջորջը, որբ մի տղա, որը այնպես հարազատորեն է ոտք դնում Մաքսիների շեմքից ներս, որ կարծես Մարկոսն էր տուն վերադարձել: Սա մխիթարանքի զուտ սարոյանական սկզբունք է, որը նաև շարունակվում է այն պատկերացմամբ, թե լավ մարդը երբեք չի մեռնում:

Վիպական մարդկային մտքի իմաստության կրողը տիկին Մաքսիին է, որը մի քանի տարի առաջկորցրել է ամուսնուն և մնացել չորս երեխաների հետ: Տիկին Մաքսիի կերպարի նախատիպը Սարոյանի մայրն է՝ Թագուհի Սարոյանը: Եվ ընդհանրապես, վիպակի հիմքում ընկած է Սարոյանների ընտանիքի պատմությունը: Տիկին Մաքսիի կերպարի մեջ խտացված է բարությանը գոյավորվող կյանքի իմաստությունը: «Դու փորձիր հասկանալ, փորձիր սիրել քո հանդիպած բոլոր մարդկանց», — ասում է մայրը Հոմերին: Ամբողջ վիպակը կյանքի բարոյախոսություն է, որ այս անգամ որդուն է փոխանցում մայրը: «Եթե կյանքը տխուր է, ազնիվ կամ հիմար, դրա պատճառը մարդն է: Եթե հարուստ է և գեղեցկությամբ լեցուն, ուրեմն ինքը՝ մարդն է այդպիսին և ոչ թե նրա շրջապատը: Եթե որևէ բան վատ է, տգեղ կամ խեղճ, միշտ ինքը՝ մարդն է այդպես, և յուրաքանչյուր մարդ ինքն իր մեջ մի աշխարհ է: Յուրաքանչյուր մարդ մի ամբողջական աշխարհ է, որ նա կարող է վերակառուցել և սիրելի մարդկանցով բնակեցնել, եթե նրա սիրտն ընդունակ է սիրո կամ՝ լցնել ատելի մարդկանցով, եթե նրա սիրտն ընդունակ է ատելության: ...Կյանքում միշտ վիշտ կլինի, սակայն այդ բանի գիտակցությունը չպետք է մարդուն հուսահատեցնի: Լավ մարդը պիտի աշխատի վերացնել այդ վիշտը»: Մեկ այլ առիթով, հիշելով իր մահացած ամուսնուն, նա իր Յուլիսիս որդուն հետևյալն է ասում. «Նա մեռած չէ, որովհետև դուք ողջ եք: ...Բարին երբեք չի

վերջանում: Եթե վերջանար՝ աշխարհում մարդիկ գոյություն չէին ունենա», — սրանք սալրելու դասեր են, դժվարին կյանքում արժանապատիորեն սալրելու դասեր, որ մայրը տալիս է իր զավակներին:

Կյանքի շարունակականությունը, մեռած ամուսնու կենդանի ներկայությունը Սարոյանը վիպական լուծել է գեղարվեստական բարձր վարպետությամբ: Տիկին Մաքոյի արթմնի տեսիլքների մեջ ամուսինը հանկարծ հայտնվում է որդիներից մեկի շարժումների, մյուսի ծիծաղի մի երանգի նմանությամբ: Ահա այդպիսի հատվածներից մեկը. «Հոմերը տնից դուրս եկավ: ...Այդ ժամանակ նա (տիկին Մաքոյին — Դ. Գ.) շոտ եկավ դեպի որդու սթոդը և այնտեղ տեսավ Մաքոյու Մաքոյիին, որը ճիշտ Հոմերի նման զննում էր գդալը»: Համապատասխան պահի մեջ իրականությունն ու զգացողությունը Սարոյանը այնպես է միաձուլում, որ ապրած կյանքի սկիզբն ու ընթացքը, հիշողությունն ու շարունակվող իրականությունը դառնում են անբաժանելի ժամանակի միասնական դրսևորում:

Որպես Սարոյանի ստեղծագործական նկարագրի կալում օրենք՝ այս վիպական ևս բոլոր հերոսները դրական նկարագրի տեր մարդիկ են: Դրական են ոչ միայն Մաքոյիների ընտանիքի բոլոր անդամները, այլև՝ բոլոր նրանք, ովքեր ընդգրկված են կյանքի վիպական շարժման մեջ: Այդ թվում՝ հեռագրատան վարիչ Թոմաս Սպանգլերը, որը իր մոտ աշխատանքի է ընդունում Հոմերին և բարի աչքով նայում նրան: Այնուհետև՝ նա փող է տալիս մի մոլորված թափառաշրջիկի ու իր գումարով նրա մորը հեռագիր ուղարկում: Հանցագործության ճանապարհին կանգնած, դրամի համար հենց իր՝ Սպանգլերի վրա ստորճանակ պահած նույն տղային նա տալիս է բալականին գումար ու ասում. «...վերցրու փողը և գնա: Դու դրա կարիքն ունես: Դու հանցագործ չես»: Դրական ու բարի մարդիկ են նաև ծեր հեռագրիչ Վիլլի Կրոգանը՝ իր գործին նրաշաղիորեն տիրապետող միայնակ մի մարդ, որը սիրում է խմել և աշխատանքից ազատ ժամերին փիլիսոփայել կյանքի ու բարության մասին, խորտկարանի տեր Կորբետը, որը զինվորների տված մեկ դոլարի դիմաց սպասարկում է նրանց, իսկ վերջում վերադարձնում այդ մեկ դոլարը, որովհետև նրանք զինվոր են, փող քիչ ունեն և գուցե վաղը ևս ցանկություն ունենան մտնել խորտկարան ու մի քիչ զվարճանալ, դպրոցի

հին պատմության ուսուցիչ. միս Հիքսը, որը իր աշակերտներին
 հոգևոր եղբայրության էր կոչում, խանութի պատահական աչ-
 ցելու Մեծ Քրիսը, որը թակարդի միջից ազատում է Յուլիսի-
 սին ու վճարում երեխային փրկելու նպատակով իր իսկ կոտ-
 րած թակարդի գինը: Այսպես մարդկային գեղեցկության կրող-
 ներ են մաս վիպակում հայանցիկ երևացող ու անցնող այն-
 պիսի հերոսներ, ինչպիսիք են սպանված մեքսիկացի զինվո-
 րի մայրը, Մարկուսի ճշանած Մերին, իրենց մայրերին ու կա-
 նանց հնոագիր ուղարկող չարաճճի զինվորները, գնացքի մի-
 ջից Յուլիսիսին ձեռքով անող անցորդը, կյանքի ճշմարիտ ճամ-
 փից շեղված՝ ապա դարձի եկող թախառաշրջիկ տղան՝ Ջոնը,
 ծերուկ Հենդերսոնը, որի ծիրանի ծառի վրա հարձակվում են
 թաղի տղաները, իսկ ինքը հեռվի իր թաքստոցից բարենոգա-
 բար ժպտում է նրանց և մտքում ասում՝ եթե հնար լիներ ձեր
 հաճույքի համար այս պահին իսկ խակ ծիրանները կհասու-
 նացնեի, հայ նստալվաճառ Արամը, որը մի պահ հիշելով,
 որ պատերազմ է, աշխարհում սով ու մահ, զայրանում է լիու-
 թյան մեջ ուռճացող քմահաճույքների վրա: Բոլորը բարի են,
 արդար ու գեղեցիկ, որովհետև բոլորն էլ Սարոյանի ոգու կրող-
 ներն են, նրա հոգևոր զավակները: Վիպակում միակ նախա-
 տական վերաբերմունքն ուղղված է դարոցի ֆիզկուլտուրայի
 դասատու Բալֆորդի դեմ, որը քծնող է ու սուտասան, խաբե-
 բա ու անհասկացող, հետևողական բոլոր: Բալֆորդը Սարոյանի
 վիպակի միակ Թերսիդեսն է և հսկիչ-նստիկան Բլիքի երկ-
 վորյակը: Բոլոր մարդիկ, բացառությամբ այս թշվառականի,
 արդար են, իրար հասնող, կարեկցող, սիրող, ներող, մարդ-
 կայնորեն շատ բարձր: Այդ մարդկայնությունը ապրելու ուժ է՝
 ուղղված կոպիտ ու վախկոտ աշխարհի դեմ, մարդկանց ան-
 ընդհատ լարվածության մեջ պահող պատերազմի դեմ: Հան-
 ցագործության ճանապարհը բռնած թախառական տղան՝ Ջո-
 նը, բողոքելով անարգ աշխարհից ու նույնքան անարգ մարդ-
 կանցից՝ Սպանգլերին ասում է տարիներ շարունակ մտքում
 կրկնած այս խոսքերը. «Թող աշխարհում չստականված գեթ
 մի մարդ գտնեմ, որպեսզի ես ինքս անբասիր լինեմ, որպեսզի
 հալաւորամ և ապրեմ»: Չստականված մարդու օրինակ նրա
 համար դառնում է Սպանգլերը: Սարոյանի հերոսները թե՛
 առանձին-առանձին, և թե՛ բոլորը միասին այդ մի մարդն են,
 որը կոչված է լուսավորելու կյանքը: Այստեղից է սկիզբ առ-

նում ու շարունակվում Սարոյանի գրականության բարոյական օրենքը՝ բարձրացնել մարդուն, նրա մեջ բարձր պահել մարդկայնությունը, ամեն կերպ ամենաընկած մարդու մեջ անգամ գտնել լուսավոր մի կետ, ճշմարտության մի կետ և այն հենակետ դարձնելով՝ նրան շուտ տալ արդար ուղի: Սարոյանը մի տեսակ աստծո հայացքով էր նայում աշխարհին ու մարդկանց և այդ հայացքով էլ ստեղծում իր գեղարվեստական աշխարհը:

Ահա, կյանքը այսպես տեսնելու ընթացքում ձևավորվում է Սարոյանի ստեղծագործության հիմնական ճշմարտությունը, որի վրա էլ, ըստ նրա հերոսների պատկերացման, կառուցված է աշխարհը: Դա ազատ ու աներկյուղ բարոյությունն է, մարդկային կարեկցանքն ու մխիթարանքը, աշխարհը ստի անհեթեթություններից մաքրող իմաստուն ազնվությունը և ժամանակի խարդալանքից հեռու, ստորություններով կյանքը ջլատող հարաբերություններից հեռու, իրենց բաժին ընկած դժբախտություններով հանդերձ, մի սլարգ, մարդկային երջանկության հասնելու երազանքը:

Սիրտը շոտլանդական լեռներում թողած շեփորահար երաժիշտը՝ սղքաստ ու սոված Ջասայեր Մեք-Գրեգորը, հոգևոր պայծառացման մեջ ձեռքը վերցնելով շեփորը, այսպես է ասում շուրջը հառաքված մարդկանց. «...ձեզ համար կնվագեմ մի երգ, որը հիմնովին կփոխի յուրաքանչյուրիդ կյանքի ընթացքը, մղելով այն դեպի լավը»: Դժվար կյանքից ծնված, բայց սիրով ապրելու նույնախի՛ս ճշմարտություն են ժառանգում նաև Բեն Ալեքսանդրը, տիկին Մաքուլին: Եվ բնական է, որ նրանց ժառանգները պիտի դառնան «մեծ կարեկցության» ժառանգորդ, կարեկցություն՝ ուղղված ոչ միայն նրանց, ում կյանքը անընդհատ ցավ ու դառնություն է պատճառել, այլև՝ «ամեն ինչի նըկատմամբ»:

Սարոյանի ամբողջ ստեղծագործության համար բնութագրական են երկու հատկանշական գծեր՝ հանուն գեղեցիկի մի լավ բան անելու ցանկությունից ծնված պայծառ խենթությունը և տան կարոտը, որը օջախի կարոտից վերածվում է հայրենիքի ու ծննդավայրի կարոտի:

Սարոյանի հերոսների վարքագծում կա մի լուսավոր ու զվարճալի խենթություն, որը գալիս է ազնիվ, գեղեցիկ ու հըպարտ կյանքով ապրելու գիտակցությունից: Այդ խենթություն-

ըն իր բռնկման մեջ շատ հարազատ է Սասնա տան դյուցազունների ծոռությանը: Սարոյանը արչամբ էր ժառանգել այդ ծոռությունը, ուստի ինքնամոռաց խենթության վարքագիծը ամենիմ պատահական ու օտարոտի չէ նրա հերոսների համար: Այս տեսակետից մի հրաշալի պատմվածք է «Նոնեհիների պուրակը»: Ահա թե ինչպես է նկարագրում Սարոյանը իր հերոսին: «Իմ հորեղբայր Մելիքը թերևս ամենաձախտող ֆերմերն է ամբողջ աշխարհում: Նա չափից ավելի մեծ երագող էր ու պոետ, այնպես, որ իր շահի մասին չէր մտածում: Գեղեցկություն—ահա թե ինչի էր ձգտում նա: ...Հաճախ հորեղբայրս ձեռքը մեկնում էր գնած վեց հարյուր ութսուն ևսկր անապատի կողմը և ասում ամենաբանաստեղծական հայերենով, որսիսին դուք երբևէ լսել եք. «Այստեղ, այս սուվկայի անապատում այգի կսփթի, գետնից սառնորակ աղբյուրներ կբխեն, և կյանք կառնի ամենը, ինչ որ գեղեցիկ է»: Այն ամենը, ինչ երագում էր Մելիքը «զուտ գեղագիտություն էր և ոչ թե գյուղատնտեսություն»: Նա իր հսկայական եռանդը գործի դնելով՝ ծրագրում է անապատը այգի դարձնել և այնտեղ տնկել նուռ, դեղձ, ծիրան, թուզ, թուփ՝ իր հին հայրենիքի պտուղները: Նուռ մի կերպ հաջողվում է անեցնել, բայց գնորդ չի ճարվում, որովհետև տեղի մարդիկ չգիտեն, թե ինչ բան է նուռը: Ի վերջո, անապատը նորից անապատ է մնում, իսկ սնանկացած Մելիքին մնում են միայն բարի երազները:

Այսպիսի զվարճալի-ողբերգական խենթության մի պատմություն է բովանդակում նաև «Վարսավիրը, որի քեռու գլուխը կրծել-պոկել էր կրկեսի վագրը» պատմվածքը: Վարսավիր Արամը, որը ամբողջ օրը անց է կացնում «Ասպարեզ» և ուրիշ հայկական թերթեր կարդալով, ծխախոտ փաթաթելով, պարապությունից, դուռն առաջ նստած, անցորդներին դիտելով, պատմում է իր մշեցի քեռու՝ Միսաքի պատմությունը: Անգործ Միսաքը աշխարհը ոտնատակ տալուց հետո Չինաստանում ելույթներ ունեցող ֆրանսիական կրկեսում մի տարօրինակ գործ է ճարում: Նա ներկայացումների ժամանակ գլուխը դնում է վարժեցրած վագրի երախը ու հանում: Թեհրանում այդ վագրը երախը փակում է Միսաքի գլխի վրա ու այլևս չի բացում: Այս զավեշտական դժբախտությունը վարսավիր Արամը պատմում է այնպիսի հումորով, որ իր մշեցի քեռու ծոռությունը խառնվելով իր խենթությանը ստանում է այնպիսի երանգավո-

րում, որը կարծեք ասում է. ոչինչ, ի՞նչ կա որ, այդպես էլ կպատահի, վագրը կարող է նաև մարդու գլուխ փրցնել, ո՞վ էր ասում նրան գլուխը դնել վագրի երախի մեջ, բայց դա հո հետաքրքիր է, բայց հո Չինաստանից մինչև Պարսկաստան մարդը գլուխը դրել է վագրի երախի մեջ ու բարենաջող հանել:

Այնպիսի հոգեբանության տեր մարդիկ, ինչպիսիք են Մելիքը, Միսաքը, Արամը կոչված են մի արտասովոր ձևով հետաքրքիր դարձնելու կյանքը ու նաև սովորական օրերի մեջ չկորցնելու կյանքի գեղեցկության զգացողությունը:

Սարոյանը բազմազգ երկրի գրող էր ու քաղաքացի: Նրա աչքի առաջ էր թե՛ հսկայական մի կաթսայի մեջ տարբեր ազգերի ներկայացուցիչների ձուլման, վերացման պատկերը, և թե՛ հսկատակ երևույթը՝ տարբեր ազգությունների ներկայացուցիչների գնալով խորացող հայրենակարոտը: Հոգեբանական այս վիճակը մարդկայնորեն բնութագրական է նաև Սարոյանի համար, որը, օտարության մեջ ապրող անգլիագիր գրող լինելով հանդերձ, մեծ ու խելահեղ հայրենասեր էր: Այդ հայրենասիրությունն էր, որ պարբերաբար նրան քերում էր Հայաստան, հոգեպես ու ֆիզիկապես նրան հաղորդակցում իր երկրի մարդկանց, հողին, ջրին, քարին և ժամանակավորապես, մինչև հաջորդ աչքեկություն, բուժում, ապաքինում նրա «նոստալջիկ»: Կենսականորեն հավաստի հոգեբանական այս վիճակը սուկա է Սարոյանի շատ ու շատ գործերում: Առկա է ոչ միայն Ամերիկայի եկվորների՝ հայերի, սսորիների, իռլանդացիների, շոտլանդացիների, արաբների, ճապոնացիների կերպարներում, այլև՝ բուն ամերիկացիների: Հայրենի Իթաքա քաղաքի կարոտը այնքան բուռն էր ամերիկացի զինվորի հոգում, որ նա, հասնելով իր քաղաքը, համբուրում է կայարանի սալահատակը («Մարդկային կատակերգություն»): Նույն վիպակում զինվորներից մեկն ասում է. «Մարդ սկսում է ավելի շատ սիրել հայրենիքը, երբ այն վտանգի մեջ է»: Միաժամանակ, նույն վիպակի հույ հերոսներից մեկը՝ նպարավաճառ Արան, խոսելով իր որդու՝ Ջոնի հետ, հիշում է հեռվում գտնվող իր հայրենիքը: Այստեղ Սարոյանը ավելացնում է. «Բնական էր, որ թախիժ լինեի նրանցից յուրաքանչյուրի աչքերում»: Եվ ապա՝ «Չգիտես ինչու նա (Արան— Դ. Գ.) հանկարծ համակվեց զայրույթով և մտքում անիծեց այն մարդկանց, որոնք այժմ ապրում են յոթ հազար մղոն հեռու և մի ժամանակ, հսկատակ հարևաններ լի-

նելուն, իրենց նկատմամբ եղել էին անմարդկային, անողորմ, կամ առնվազն տգետ: «Ա՜խ, շներ», — հայհոյեց նա սրտի խորքից»:

Այնպես որ, Սարոյանի ստեղծագործության մեջ հայրենասիրությունը ոչ միայն եկվոր ազգերի հավիտենական ու ինչ-որ տեղ նաև խանգարված ու հիվանդագին զգացողության վերածվող կարոտ է, այլև մարդկային ամենաբարձր զգացմունքներից մեկը, որը բնորոշ է բոլորին:

Այսուհանդերձ, Սարոյանը մի առանձնահատուկ վերաբերմունք ունի բոլոր նրանց հայրենակարոտի հանդեպ, ովքեր կորցրել են իրենց երկիրն ու ծննդավայրը, ովքեր իրենց մարդկային ճակատագրի ու ժողովրդի պատմության բերումով կտրված են հայրենիքից և, աստված գիտե, նորից կտեսնե՞ն այն, թե՞ ոչ: Այսպիսի կերպարներ թեև կան Սարոյանի գրեթե բոլոր գործերում, բայց առանձնահատուկ են հատկապես «Սպիտակ ձիու ամառը», «Յոթանասուն հազար ասորի», «Հայն ու հայը», «Խեղճուկրակ արաք», «Գյուղացին» պատմվածքները, որոնց հոգեբանական հիմքը օտարության մեջ ընկած մարդկանց հոգում գնալով ավելի ահագնորեն հնչող նախնիների կանչն է, մայր երկրի կանչը: Մի տեսակ որբություն կա, որը գալիս է ոչ միայն նրանից, որ հայրդ գլխիդ չէ, այլև նրանից, որ հայրենիքդ գլխիդ չէ: Այդ որբությունը մարդու դարձնում է տխուր ու լուռ ու նաև օտար՝ կողքին եռացող կյանքի հանդեպ:

Արևալույսի մեջ շամանդաղի պես բարձրացող մի նուրբ, մի անսահմանորեն նուրբ ապրում ցավի կայծկտուն բռնկումների ոգեղեն հրդեհի մեջ է առնում բոլոր նրանց, ովքեր հեռու են հայրենի տնից, ովքեր լաց լինելու չափ տխրում են այդ հեռավորությունից, ովքեր այդ հեռավորությունը տեսնում են ոչ թե իբրև տարածություն, այլ՝ իբրև կորուստ ու պարտություն: Ֆրեզկոյի «Արաքս» սրճարանում հանդիպում են Խոսրով քեռին ու խեղճուկրակ արաքը՝ Խալիլը: Խոսրովը Խալիլին բերում է քրոջ տուն: Երկուսով ժամերով նստում են ու լուռ: Ո՛չ մի խոսք, ո՛չ մի զրույց, ո՛չ մի պատմություն: Լռության մեջ նրանք լրիվ հասկանում են իրար, քանի որ երկուսն էլ այդ պահին խորհում են միայն հեռվում մնացած հայրենիքի մասին: Ու մի օր էլ արաքը մեռնում է: Նրա հետ մեռնում է նաև Խոսրովի հոգին տակնուվրա անող մի խոսուն լուրջություն: «Արաքը մեռավ: Որք մեռավ օտար աշխարհում, հայրենի տնից վեց հա-

գար մղոն հեռու: Ուզում էր տուն գնալ ու մեռնել: Ուզում էր նորից տեսնել իր տղաներին: Ուզում էր նորից խոսել նրանց հետ: Ուզում էր նրանց հոտն առնել: Ուզում էր նրանց շունչը լսել»:

Ասորի Ջոն Բայրոն, որ «մենությունից հայերեն խոսել էր սովորել» մեկ ուրիշ պատմվածքում գանգատվում է նույն Խոսրովին. «Սպիտակ ձիւ, որ անցյալ ամսին գողացել էին, դեռ չի գտնվել: Չեմ հասկանում»: Այսքանը բավական էր, որ Խոսրովը գրգռվեր, բորբոքվեր, բռնկվեր ու դառնար ասորուն. «Վնաս չունի, ինչ մեծ բան է մի ձիու կորուստը, ամբողջ հայրենի երկիրն ենք կորցրել: Մի ձիու համար եկել ես լաց ես լինում»:

Բիթլիսցի ու մշեցի երկու հայ, միևնույն պատմության երկու որբեր Ռոստովի գարեջրատանը գտնում են իրար և, ճանճերով լցված կեղտոտ սրահում անհամ գարեջուր խմելով, ժամերով խոսում հայրենիքի մասին: Ժամերով խոսում ու վերապրում իրենց բաժին ընկած պատմության ծաղրը: Հրաշալի նկարագրությամբ է սկսում Սարոյանը պատմվածքը. «Ռոստով քաղքին մեջ, գիշերվան ուշ ատենին, գինետան մը քովեն անցա ու սպիտակ վերաբկոտով սպասավոր մը տեսա, որ վստահորեն հայ մըն էր, որով ներս մտա ու մեր լեզվով հարցուցի. ինչպե՞ս ես, աստված տունդ ավրե, ինչպե՞ս ես: Չեմ գիտեր, թե ինչեն կուահեցի իր հայ ըլլալը, բայց կուահեցի: ...Մեր ցեղը զարմանալի ցեղ մըն է, ու ես դեպի Հայաստան կ'երթայի»: Զրույցի ընթացքում գնալով սաստկացող սագային ցալը երկու հայերին հասցնում է այնպիսի կատաղության, որ կործանված ծննդավայրը՝ Բիթլիսն ու Մուշը հիշելով, անավոր զայրույթով նրանք ծառն են լինում բոլոր նրանց դեմ, ովքեր մարդուն զրկում են հայրենիքից, տնից ու հարազատներից, ովքեր գողանում են պապերի երկիրն ու մարդու ծննդավայրը և փշե ցանկապատ կապում այդ ամենի շուրջ: «Քանի որ Հայաստան չկա, պարոններ, Ամերիկա ալ չկա, Անգլիա ալ չկա, Ֆրանսա ալ չկա, Իտալիա ալ չկա, միայն աշխարհը կա, պարոններ», — բղավում է Սարոյանի հերոսն ու ավելացնում. «Աշխատեցեք, կործանեցեք այս ցեղը: Ենթադրենք, որ դարձյալ 1915-ն է: ...Տեսեք, որ ցեղը դարձյալ պիտի չապրի՞, երբ անոնցմե երկուքը իրարու հանդիպին գարեջրատան մեջ, քսան տարի հետո, ու խնդան, ու խոսին իրենց մայրենի լեզվով»:

Երկու հայերի հանդիպումն ու գրույցը, որ տեղի է ունեցել 1935 թվականին, շատ նման է դեռևս այսօր շարունակվող երկու անձամոթ հայերի հանդիպումներին ու գրույցներին: Եղեոն, հերոսամարտ, գաղթ տեսած սերնդի մարդիկ իրար դիմում են նույն ձևով՝ «հա՛յ, բնիկ ո՞րտեղացի ես», երկու հայերի ծանոթության ատաջին իսկ պահին նրանց ծագումնաբանության ու տոհմի անցած ճանապարհի ստուգաբանությունը շարունակվում է նաև այսօր՝ «Ձերո՞նք որտեղացի են»... Եվ սկիզբ է առնում ժողովրդի ողբերգական պատմության ու անպայման Անդրանիկի կամավորական խմբերում մղած կռիվների մի որևէ ճյուղի ասքը, որը յուրաքանչյուրի համար անհատականացված կենսագրություն է: Սարոյանը, ահա, որսացել է կենսականորեն ճշգրիտ այս փաստը, որը օտարության մեջ է՛լ ավելի տառապագին երանգներ է ստանում ու է՛լ ավելի մերձեցնում երկու անձամոթ հայրենակիցների: Սարոյանի հերոսների հոգեբանությունից էլնելով, կարելի է ասել՝ էլ ի՞նչ անձամոթ, եթե հայրենակիցներ են և այն էլ՝ հայեր: Սերը առ հայրենիք դառնում է Սարոյանի հերոսներին միավորող հզոր ուժ, նրանց գոյությունը իմաստավորող նախապայման:

Հայրենիքը Սարոյանի հերոսների համար վեր է «Որտեղ հաց, այնտեղ կաց» հոգեբանությունից: Հանապազօրյա հացի կռիվը նրանց բնավ չի վերածում անասունի, քանի որ ի սկզբանե նրանք մի այլ բարոյականության կրող են: «Գյուղացին» պատմվածքում խուլթիկցի Սարգիսն ընկնում է Կալիֆոռնիա, մեծ դժվարությամբ տուն ու տեղ դնում, զավակներ ունենում: Բայց քիչ թե շատ ապահովվելուց հետո՝ նա ավելի ծանր է տանում օտարությունը և հայրենիքի կարոտը գնալով դառնում է ավելի զորավոր: Հայրենի եզերքից օտար ավեր ընկած մարդիկ իրենց օտարացումն ավելի են զգում իրենց իսկ հաշորդ սերունդների՝ որդիների ու թոռների աստիճանական ուժացումով, որոնք կտրվում են ազգային հիմքից, կորցնում լեզուն, մոռանում սովորությունները, հեռանում ավանդույթներից: Հայրենիքի անթեղված կարոտը այս դեպքում դառնում է կեցության միակ նախապայման՝ իր մեջ ամփոփելով և կորուսյալ անցյալը և, ժառանգների օտարացումով, կորուսյալ ապագան: Կարոտը դառնում է պատմության չորացած ծաղին կառչած մի տերև:

Մեծ աշխարհում սպրող փոքր ազգությունների անհեռա-
նկար ճակատագրի պատկերման տեսակետից, այն ազգություն-
ների, որոնց բախտի համար լալիս էր Վեպի Ջեկսոնը, ստանձ-
նահատուկ է դեռևս 1933 թվականին գրված «Յոթանասուն հա-
զար ասորի» պատմվածքը:

Նոր աշխարհի կենտրոնում՝ Ամերիկայում, հանդիպում են
հին աշխարհի կենտրոններից պոկված երկու ազգի ներկա-
յացուցիչներ՝ հայն ու ասորին: Ասորին վարսավիր է, հայը՝
գրող, որ եկել է մազերը կտրելու: Հայելու անկյունում կար-
դալով ասորու անունը՝ Թեոդոր Բադալ, հայը հարց է տալիս.
«Հայ ես դուն: ...Մենք փոքր ժողովուրդ մըն ենք ու երբ մեզմե
մեկը կը հանդիպի մյուսին, աստիկա դեպք մըն է: Մենք միշտ
մեր շուրջը կը հայինք մեկու մը հետ խոսելու համար մեր լեզ-
վով»: Եվ սկսվում է զրույցը: Հայն ասում է, թե մեզանից շա-
տերը թուղթ ու մատիտ են առնում, գծում Հայաստանը և հաշ-
վում, թե աշխարհում դեռ ինչքան հայ կա: Եվ զրույցի ընթաց-
քում նորից բռնկվում է պարտված ու տարագիր ժողովրդի զա-
վակ լինելու ողբերգական զայրույթը՝ ի՞նչ ենք արել աշխարհի
վրա, որ այսպես պատժվում ենք. «Արդարաւեր ու աստվածա-
վախ ազգ մը չե՞նք: Ի՞նչ է մեր մեղքը»: Հետո, իր հաճախորդի
մազերը կարճացնելով, իր ժողովրդի ցավից է խոսում ասորին:
«Ասորերեն չեմ կրնար կարդալ: Երկիր ծնած եմ, սակայն, կ'ու-
զեմ մոռնալ գայն: «Ինչո՞ւ»,— ըսի: «Ինչո՞ւ, կուզես մոռնալ
գայն»: Խնդաց ու ըսավ. «Պարզապես ամեն բան խորտակված
է այդ կողմը: ...Ատենոք մեծ ժողովուրդ մըն էինք: ...Այժմ
մենք միայն հին ազգաց պատմության մեջ նյութ մըն ենք: ...Իբր
ազգ քանդված ենք, վերջացած ենք»: Երկրագնդի վրա, ըստ
Թեոդոր Բադալի, մնացել է յոթանասուն հազար ասորի և այդ
թիվն էլ գնալով նվազում է: Իսկ դա նշանակում է, որ քանդ-
ված ու վերջացած է նաև ինքը՝ հնագույն պատմության ու մեծ
քաղաքակրթության ժառանգ ասորին:

Սա այն պատմվածքներից է, որ Սարոյանի ստեղծագոր-
ծության համար ունի ծրագրային նշանակություն: Պատմված-
քը Սարոյանն սկսում է շատ էական խորհրդածություններով իր
գրական սկզբունքների մասին, ասում, որ գրողը միշտ փափա-
գում է ունենալ «դեմքի մը կամ անձերու մասին հարկ եղած
ճշմարտությունները», ապա մանրամասնորեն խոսում գրակա-
նություն ստեղծելու իր գեղագիտության մասին, այնուհետև

Ակաբագրում պատմվածքի միջուկն հանդիսացող հայի ու ասորու հանդիպման ու գրույցի պատմությունը և վերջում անում շատ էական մի եզրակացություն: Եզրակացությունը բանավեճ է դարձյալ անգլիագիր հայ գրող Մայքլ Առլենի (Տիգրան Գույումճյան) դեմ: Գնահատելով հանդերձ Մայքլ Առլենի գրական շնորհքը, Սարոյանը այսպանում է նրան այն բանի համար, որ նա գրում է սոսկ այնպիսի նյութի մասին, որը կարող է գոհացնել անգլիական հասարակությանը, հանո լինել նրա քիմքին: Այդ ամենը ուղեկցվում էր ազգային հիմքերից հեռացումով և հայկական ոգու լքումով: Առանց խոսքը կտորը գցելու Սարոյանն ավելացնում է, որ ինքը, ի հեճուկս փոքր ժողովուրդներից իր ջրաղացի ջրին կապող այս մեծ աշխարհի խաղերի, ահա գրում է հայի ու ասորու մասին և նրանց պատմությունից «քամած» նյութը համարում «հավիտենական մարդու մեջ»: Այս բանավեճը բանավեճ է նաև օտար միջավայրում ազգային հիմքից հեռանալու դեմ, ազգային ոգին կորցնելու դեմ: Բանավեճին հաջորդում է Սարոյանի պայծառ ձոներ, որով ավարտվում է պատմվածքը. «Այս կտորը հարգանք մըն է Այովային, Ծապոնին, Ասորեստանին, Հայաստանին, մարդկային ցեղին ամենուրեք, այդ ցեղին արժանապատվության, ապրող էակներու եղբայրության»:

Սարոյանի ճշմարտություններից մեկն, ահա, օտարության մեջ անգամ հայրենիքո՛վ ապրելու, հայրենիքո՛վ քաղաքացի լինելու, իր դարավոր արմատներո՛վ մարդ լինելու հին ու անփոփոխ օրենքն է, որովհետև հայրենիքի զգացողությունից դուրս, իր հիմքերի ուրացումից հետո՝ մարդը դադարում է պատմության մաս ու շարունակություն լինելուց և վերածվում է «ցավին անտեղյակ, դավին անտարբեր» աշխարհաքաղաքացու (կոսմոպոլիտի), որը չի կարող լինել նաև մարդկության հոգևոր պատմության մաս ու շարունակություն: Սարոյանը հուշում է, որ անգամ մեծ աշխարհի մեջ, անգամ բազմաթիվ ազգերի բաբելոնյան այս խառնաշփոթի մեջ մարդուն մարդ պահող գլխավոր ուժը հայրենիքն է, և այն մոռանալով, որը նույնն է, թե հայրենիքին դավաճանելով՝ նա հեշտությամբ կարող է դավաճանել ամեն ինչի, կարող է մոռանալ մարդկայնության օրենքները և, ի վերջո, վերածվել անասունի: Պատահական չէ, որ բոլոր երկրներում ամենածանր պատժի ու նզովքի են արժանանում և դարեդար անարգանքի սյունին գամվում հայրենիքի

դավաճանները: Իսկ հայրենիքի դավաճանությունը ամեն ժամանակ իր նորանոր ձևերն ու հնարավորություններն ունի: Ահա այս ամենի դեմ է իր ձայնը բարձրացնում Սարոյանը:

Մայքլ Առլեն անվամբ խորհրդանշվող գրական երևույթի դեմ Սարոյանի սկսած բանավեճը պատահական չէր: Դա գալիս էր Սարոյանի խորապես հայ գրող, հայ ոգու ներկայացուցիչ լինելու դավաճանքից: «Հայն ու աշխարհը» հայերեն լույս տեսած գրքի առաջաբանում, գիրք, որը բացվում է «Զոն՝ ընտանիքիս, հայության. սիրով, հիացումով ու երախտագիտությամբ» ընծայականով, Սարոյանը իրեն հայ գրող համարելուց հետո, որի մասին խոսք եղել է սկզբում, մեծ հարգանքով խոսում է նաև իր ժողովրդի բնավորության գծերի մասին և իրեն համարում այդ գծերի ժառանգորդը: Ահա նրա խոսքերը. «Հայ ժողովրդին ազնվականությունը, քաջությունը, ուշիմությունը, խիզախությունը, պարզությունը, հեզմանքը, սրամտությունն ու անվեհերությունը հպարտություն կը պատճառեն ինձի: Այս բարեմասնությունները ճշմարիտ բոլոր հայերու ժառանգությունն են: ...Գալիք տարիներու ընթացքին, նույնիսկ, երբ աշխարհ վաչրենությունների մեջ կը մխրճվի, հաշը հարագատ պիտի մնա այն հոգեկան օրենքներուն, որ իր ժառանգությունը կը կազմե: ...Պիտի աճինք մենք: Ոչ թե թիվերով: Ոչ թե աշխարհի մեջ աննպատակ կերպով ապրող մարդերով: Այլ մարդերով՝ որ կը ճանչնան իրենք զիրենք, իրենց ցեղը, իրենց ժառանգությունը ու իրենց պարտավորությունները՝ ազնվորեն ու արդյունավետ կերպով ապրելու: Պիտի աճինք մարդերով, որոնք աշխարհին մեջ ժամանակին վատնումը չեն: ...Հայու ոգին գորավոր ոգի մըն է: Ատիկա չի պարտվիր չար աշխարհով մը: ...Ուրախ եմ, որ քիչ մը բան, որ ըսած եմ ու ըսելու վրա եմ... պիտի վերադարձվի այն լեզուին, որուն ոգին ստիպեց զիս խոսելու: Հայաստանի սքանչելի լեզուին»: Թե՛ այս խոսքերի և թե՛, ընդհանրապես, Սարոյանի ամբողջ գրականության առանցքն ու ոգին ինքն է՝ Սարոյան հաշը, Սարոյան մարդը, որի բնավորությանն ու նկարագրին բնորոշ հայկականությամբ էլ ողողված են նրա գործերը: Իրենով աշխարհին նախող հայացքն է, որ այսպիսի խոսք ասաց. «Ամեն մարդ հայ է»:

Սարոյանի հայկականությունը զգալի է նաև նրանով, որ նրա շատ ու շատ գործերի գլխավոր կամ երկրորդական հե-

րոսները հայեր են: Պատմվածքներում ու թատերգություններում երբեմն նաև նրանք խոսում են հայերեն: Նրա ամբողջ ստեղծագործության մեջ առատորեն օգտագործված է հայկական նյութ՝ պատմություն, կենցաղ, բնավորության գիծ և այլն: Կալիֆոռնիայում ապրող հայերի կյանքին է նվիրված ամբողջ «Խաղողի այգին» թատերախաղը, որը նա հատուկ գրել էր Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրելու համար (որը և բեմադրվեց): Նրա հերոսներից մեկը՝ Մակարը, իր թոռներին դեռևս պատմում է Սասունցի Դավթի վիպաքը, մյուսը՝ Տիգրանը, ապրում է իր հորինած հայկական ռապսոդիայի երաժշտությամբ: Հայկական ոգու, նյութի, պատմության, կենցաղի փայլուն արտահայտություն է «Իմ անունը Արամ է» պատմվածաշարը, որը աշխարհով մեկ թնդացրեց Սարոյանի անունը և նույնիսկ, իր խոստովանությամբ, Ծապոնիայում նորածիններին սկսեցին կնքել Արամ անունով...

Սարոյանի ստեղծագործության գաղտնիքը նրա խոսքի սուրվետի մեջ է: Կյանքը կյանքի ձևով վերարտադրելու ու պատմելու առանձնահատկությունը, որը Սարոյանի ինքնատիպության գլխավոր տարբերակիչ գծերից մեկն է, նրա խոսքին հաղորդում է մի կողմից անհավատալի պարզություն, մյուս կողմից՝ նույնքան անհավատալի բարդություն ու հարստություն, որպիսին միայն կարող է ունենալ կյանքը: Սարոյանը պատմում է հանգիստ ու անշտապ, պատմում է հիմնական ասելիքը լրացնող մանրամասներով ու զուգահեռ, հարակից պատմություններով: Պատմում է՝ գործողությունների ընթացքում անընդհատ խորհրդածելով և՛ գրողի ճակատագրի, և՛ գրականության իր ըմբռնումների, և՛ ապրելու գեղեցկության, և՛ կյանքի իմաստի մասին: Պատմում է մի տեսակ առանց էական բան ասելու նախապատրաստվածության, առանց ճիգ ու ջանքի: Եվ երբեմն նույնիսկ այն տպավորությունն է առաջանում, որ կարծես պատմվածքն ստեղծվում է հենց գրելու ընթացքում, տրվյալ օրվա կամ տվյալ դեպքի թողած տպավորությունները թրդթին հանձնելու պահին, քիչ առաջ տեղի ունեցած գրույցը արձանագրելու ժամանակ: Բայց երբ ամբողջական հայացքով լրիվ ընդգրկվում է Սարոյանի որևէ գործ՝ անկախ ժանրից ու ծավալից, նոր է երևում, թե ինչ հմուտ վարպետ է նա, թե ինչ բնական կատարելությամբ է նա մի քանի էջի վրա ստեղծում

կյանքի թրթռուն մի պատկերի գեղարվեստական տարբերակը:

Սարոյանը մի տեսակ թեթև ու ազատ ձեռք ունի իր գրի մեջ: Այդ թեթև գիյը գալիս է մի կողմից հոգու ներքին ազատությունից, մյուս կողմից՝ այս առանց այն էլ ծանր կյանքը չծանրաբեռնելու ցանկությունից, եթե կուզեք՝ կյանքի լուստ սարոյանական փիլիսոփայությունից: «Սարոյանը կամ մարդ լինելու արվեստը» հոդվածի մեջ («Յումանիտե», 1961, 15 հունիսի) ֆրանսիացի գրող Անդրե Ստիլը այսպես է բնութագրում Սարոյանի ոճը. «Կա մի հաճույք, որ զգում ես միայն Սարոյան ընթերցելով: ...Ամենաարժեքավորը հաճախ այն գրքերն են, որոնք կարծես հեղինակը գրել է առանց որևէ ճիգի: Սարոյանի ամեն մի գրվածքն էլ կարդացվում է առանց ճիգի և կարծես գրված է կյանքի հետ խաղ անելով»: Սարոյանի ուսերեն լույս տեսած թատերգությունների ժողովածուի («Զեր կյանքի ժամանակը», 1966) վերջաբանում («Գլխավոր դերում Վիլյամ Սարոյան») Յան Բերեզնիցկին իր հերթին նույնաճաման մեկ այլ բնութագրական ձևակերպում է տալիս նրա դրամատիկական երկերին. «Ծեքսպիրյան «աշխարհ-բեմը» Սարոյանը ընկալում է անուղոր թարմությամբ, սուր և ուժեղ: Սարոյանի պիեսներում իրական կյանքը վեր է ածվել պոեզիայի խաղի»: Գրել «կյանքի հետ խաղ անելով» և «իրական կյանքը վերածել պոեզիայի խաղի» արտահայտություններն այլ բան չեն նշանակում, քան սեփական կյանքը մարդկային շփումների ու ճանաչողության հոգեկան ոլորտում՝ գրականության մեջ, անմնացորդ ու ազատ կերպով վերապրելու վկայություն, որը ամեն տեսակի թույլատրելի ազատության մեջ, ինչի հնարավորությունն որ տալիս է կյանքը, ունի նաև այսպիսի արգելքներ՝ չհնարել, չսարքել, չկեղծել, ուրիշներին չընդօրինակել, արհեստական դիմափոշի ու շրթներկ չքսել կյանքի երեսին, չապականել աստծո աշխարհի գեղեցկությունը, այլ պարզապես դուրս բերել հոգու միջով անցած և անհատականացված ապրումների ու պատմությունների այն շղթան, որի գեղարվեստական շարադրանքը ինքնին գրականություն է:

Սարոյանի գրականությանը հատկանշական են ինքնարտահայտման մի քանի խիստ ընդգծված առանձնահատկություններ, որոնք են՝ քնարականությունը, բանաստեղծականությունը և ասելիքի խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորումը: Սա-

յոյանը սիրում է խորհրդածել կյանքի մասին և կյանքի տվյալ նյութից, տվյալ պատմությունից ու հոգեբանական վիճակից դուրս կորզել դրա զգացմունքով ներծծված փիլիսոփայությունը: Գոյության իմաստի փիլիսոփայությունն է դա, որ ստեղծում է կյանքի ճշմարտությունն ըստ Վիլյամ Սարոյանի: Եվ քանի որ Սարոյանը իր կյանքն է պատմում, և քանի որ ազնվությունն ու արդարությունը նրա ինքնարտահայտման ելակետներն են, ուստի, նրա ամբողջ գրականությունը մնան է մարդկային հոգիների խոստովանության, երբեմն լուռ աղոթքի, որը սրբազան արարողության նկեա հնչեցնում է լցված, փխրուն սրտերի լուծյան ձայնը: Բնական է, որ այսպիսի հոգեաշխարհի դրսևորումը պիտի ընթանա քնարականության ու բանաստեղծականության, նուրբ ու անզգալի սպրումով, հակառակ դեպքում կոչնչանա մեկը մյուսի դեմ կեսգիշերային ծաղիկների պես բացվող հոգիների խոստովանաբային անկեղծությունն ու արդարությունը: Իր հերոսների մեջ Սարոյանը արթնացնում է կոշտ ու կուպիտ իրական կյանքի մեջ անջող այն մրբությունը, որը նրանց մղում է հոգեկան մաքուր ինքնարտահայտման, որը իր կատարյալ ձևի մեջ, իր փիլիսոփայական խորհուրդի մեջ մոտենում է քնարական պոեզիայի: Իրական կյանքի հարաբերություններից, նույն կյանքի ոլորտում, առանց կտրվելու սրտաքին աշխարհից՝ շարժում դեպի հոգու բանաստեղծական աշխարհ. ահա այս անցումով է բնութագրվում Սարոյանի արվեստը:

Արվեստի այս օրենքի գեղարվեստական գործադրման ձևերից մեկն այն է, որ Սարոյանը, իր հերոսներին մղելով հոգևոր աշխարհի հնարալուրին չափ լրիվ քաղվածության, հասնում է մեկը մյուսին ուղղված խոսքի այնպիսի անկեղծության, որ կարծես դրանք գրված լինեն իբրև նամակ: Ինքն է ասել. «Նամակի ձև ամենեն կատարյալն է, որովհետև այդ ձևի մեջ ինչ ուզես կը գրես»: Մեկ ուրիշ առիթով՝ «Ես նամակ կը գրեմ հասարակ մարդերու ու անոնց շատ պարզ լեզվով կը գրեմ արդեն իսկ իրենց գիտցած բաներու շուրջ»: Եվ իրոք, այդպիսի նամակների տպավորություն են թողնում նրա շատ ու շատ գործեր, միաժամանակ՝ նամակներով հարուստ են նաև նրա առանձին ստեղծագործություններ: Հիշենք Մարկոսի գրած նամակը Հոմերին «Մարդկային կատակերգություն» վիպակում: Նամակագրական ինքնարտահայտումը առանձնահատուկ տեղ

ունի «Վեպի Ջեկսոնի արկածները» վեպում: Վեպի սկզբում Վեպին տխրում է այն բանի համար, որ աշխարհում չկա մեկը իրեն սպասող, որին ինքը մամակ գրեթե և ստիպված մամակ է գրում կիրակնօրյա դպրոցի ուսուցչուհուն, որը, սակայն, վաղուց մեռել էր (այդ մասին Վեպին չգիտեր), իսկ եթե ապրեր էլ՝ դժվար թե հիշեր իր նախկին սանին: Այնուհետև Վեպին մամակներ է գրում անհայտությունից հայտնված հորը, իսկ հայրն էլ՝ որդուն: Նամակը դառնում է հոգին՝ մարդկանց առաջ բացելու հնարավորություն, հոգևոր կապ՝ աշխարհի մի անկյունում ապրող արտակից մեկի հետ: Նույն վեպում այդպես մի միայնակ մարդ մամակներ է գրում՝ հասցեագրված «ամբողջ աշխարհի մարդկանց» և բոլորին խորհուրդ տալիս թափանցել իրերի խորքը, ճանաչել աշխարհի գաղտնիքը: Մի առիթով Վեպին այսպես է խորհրդածում. «...բոլոր մամակներն ասես ծնվում են մարդկանց համար ընդհանուր միևնույն աղբյուրից և, ըստ իս, այդ աղբյուրը միայնությունն է»: Մարդիկ լուռ են ու ներամիտի, սակայն ընկեր ու գրուցակից են որոնում, երագում են մեկին, որը գա ու նստի իրենց կողքին և լսի իրենց հոգու ձայնը: Բայց այդ մեկը չի գալիս, իսկ գուցե նա միլիոնավոր մարդկանց մեջ է, որը ևս հոգեկից մտերիմ է որոնում: Ու այդ զգացողությամբ ծայր են առնում Սարոյանի մամակները, որոնք նրա հոգու լուռ գրույցն են աշխարհի ու մարդկանց հետ: Նամակ՝ ոչ միայն իբրև մամակագրություն, որն, ի դեպ, գրության տարածված ձև էր 19-րդ դարի արձակում, այլև մամակ՝ իբրև ընդհանրապես ինքնարտահայտման ձև: Իզուր չէ, որ Սարոյանը մի առիթով ասում էր, թե «Այն ամենը, ինչ մարդ գրում է, հենց մամակ է, որ կա: Նամակ գրեք բոլորին»: Սարոյանը ինքն էլ բարեխղճորեն կատարում էր իր պատվիրանը. ամեն սուսվոտ՝ բարձրացող արեգակի ու արթնացող թռչունների երգի հետ մեկտեղ նա նստում էր հնացած, բայց հավատարմորեն ծառայող գրամեքենայի առաջ և գրում իր մեկ-երկու էջը, իր մեկ-երկու էջ մամակը, որը հետո կարող էր պահպանվել և՛ իբրև մամակ, և՛ կամ վերածվել պատմվածքի ու մտորումի: Սարոյանը գրում էր աշխարհին ուղղված իր մամակը և, առանց մարդկանց տագնապի մեջ գցելու, ասում՝ ձեզ կխաբեն, ճշմարտության տեղ ձեզ սուտ կասեն, ստով ու խաբեությամբ կվիրավորեն ու կստորացնեն ձեզ, կտրորեն ձեր արժանապատվությունը, ու միշտ չէ, որ դուք կկարողանաք

կամ ձեզ թույլ կտաք խոսել ու բողոքել այդ ամենի դեմ, որովհետև ձեր կյանքի նպատակը բողոքելը չէ, այլ ավելի բարձր մի բան, որովհետև բողոքը չէ, որ սկսոք է վերականգնի ձեր մարդկային արժանապատվությունը, որը ձեզ համար ապրելու գրավական է։ Այդ պահին դուք վեր բարձրացրեք ձեր գլուխը ու արդարություն որոնող ձեր թախծոտ աչքերով ժպտացեք ծագող սլաշմառ արեգակին, իսկ եթե գիշեր է՝ երկնքում որոնեք ձեր բախտի ցլուն աստղը և մտածեք լուսի ու բարության մասին, և մտածեք, որ դուք ամեն օր դեռևս ապրում եք ձեր կյանքի ժամանակը, և մտածեք բոլոր այն մարդկանց մասին, որոնց հանդիպել եք կյանքում և որոնք լուսի սերմեր են ցանել ձեր հոգու մեջ։ Թափ տվեք ձեր ձեռքը այն ամենի վրա, ինչը դուրս է մարդկայնության օրենքներից, մտածեք ձեր տան, ձեր սիրո, ձեր զավակների մասին և շարունակեք ապրել՝ ամեն օր վերստին հայտնաբերելով աշխարհը և գնալով ձեր երազների հետևից։

Տխուր և ուրախ, բայց միշտ չափից դուրս հուզիչ, անգամ գգայացուցից խոստովանություն-խորհրդածություն են այդ նամակները կամ նամակի ոգով գրված էջերը, որ հարազատը գրում է հարազատին։ Երկու մարդու այդ անկեղծ զրույցը ընթանում է այնպիսի անկաշկանդ մթնոլորտում, որ կարծես նույնիսկ ոչ ոք նրանց չի լսում, որ կարծես էլ ուրիշ մեկը չի կարդալու նրանց գիրը։ Սա Սարոյանի էությունն է, նրբագույն մի էություն, որ կարողանում է իր հերոսների մեջ այնքան մաքրություն գտնել, որ նրանց հասցնում է նամակագրության աստիճանի։ Նրա ամբողջ ստեղծագործությունը կարծես այսպես հարազատի նամակ լինի՝ գրված միլիոնավոր հասցեներով։ Հարազատի նամակ, որի էությունը լցված ու փխրուն հոգու ձայնն է, որը, իր վիշտը հոգում պահած, սլաշմառ ապրելու խորհուրդներ է տալիս և տողերի արանքից տխուր աչքերով ժպտում աշխարհին։ Ահա այստեղ է թաքնված Սարոյանի ստեղծագործության էական ճշմարտություններից մեկը ևս, որը նամակագրության անկեղծությամբ իրար հետ խոսող մարդկանց հոգիների հաղորդակցումն է տարածության միջով, հեռվից հեռու հոգիներով իրար հետ խոսելու արվեստը։

Սարոյանի ստեղծագործական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա գեղարվեստական շարադրանքի մեջ կարևոր տեղ է հատկացնում իրենց նրբության մեջ երբեմն

պարզապէս անորապի մանրամասներին, դրանք արձանագրելով թե՛ հերոսների գիտակցական արարքների մեջ և թե՛ անգիտակցական, ինչ-որ չափով բնագոյային, որոնք, սակայն, ներքուստ խորապէս գիտակցված են: «Հայրիկ, դու խենթ ես» վիպակում շերտ-շերտ բացվում է զգացողությունների մի նուրբ աշխարհ, որն ստեղծվում է և՛ առարկաներն ու երևույթները ճանաչելու ընթացքում, և՛ մեկը մյուսին ուսումնասիրելու: Հայրը ջրի տակ պահած խնաքարերի պէս զրույցների ընթացքում ուսումնասիրում է տղային, տղան մտովի քննում է հոր վարքագիծը, պահվածքը, խոսքն ու զրույցը: Ստեղծվում են փոխադարձ ճանաչողության ոչ միայն բացահայտ, այլև թաքնված վիճակներ, որոնցով ընդհանրապէս հարուստ է Սարոյանի ըստեղծագործությունը: Թաքնված ճանաչելով՝ ընդարձակվում է փոխադարձ հաղորդակցման հոգեկան տարողությունը, բացվում են շփման սահմանները: Ահա՛ «Անկողին մտանք: Երբ մեկը մթան մեջ արթուն է, ես այդ զգում եմ և գիտեի, որ հայրս արթուն էր»: Ահա նաև հոր ու տղայի զրույցից մի հատված. տղան հարցնում է հորը, թե՛ նա ինչպիսի պատասխան է ակնկալում իրենից, երբ որևէ հարց է տալիս, այնուհետև գալիս է նրանց երկխոսությունը.

«— Անշուշտ, ճշմարտությունն եմ ուզում:

— Ուրեմն, ամեն անգամ, որ այդպիսի հարց ես տալիս, ցանկանում եմ ճշմարտությունն ասել, բայց հանկարծ սկսում եմ մոտածել, թե արդյոք ինչ կուզենայիր, որ ասեի: Փոխանակ ճշմարտությունը ասեմ, քո ցանկացածն եմ ասում:

— Որքա՞ն ժամանակ է, որ այդ հոգեվիճակում ես:

— Ամբողջ կյանքումս:

— Դա շատ վատ է: Իմ բոլոր հարցերին պատասխանիր ազնվությամբ»:

Այսպիսի նուրբ դիտարկումներով է ընթանում Սարոյանի հերոսների վարքագծի ու հոգեբանության պատկերումը: Այս տեսակետից շատ հետաքրքիր է «Մարդկային կատակերգություն» վիպակի առաջին գլուխը, երբ փոքրիկ Յուլիսիսը ձեռքով է անում գնացքով անցնող մարդուն և նրանից ստանում պատասխան ողջույնը, այնուհետև, երբ այդ պատասխանն ողջույնից իրեն մարդ զգալով, միաժամանակ իր վրա զգալով մոր հետևող հայացքը, հանկարծ մոռնում է հավաքուն, մի ձու հանում և, Մաքովիների առանձնահատուկ ժպիտը դեմքին, այն

հանձնում մտքը: Երբեմն նաև հեղինակի կողմից չբացատրվող մանրամասներ են սրանք, որոնք, սակայն, ունեն հերոսներից կերպավորելու և նրանց նկարագրի գաղտնիքը բացելու մեծ ուժ: Այնքան պարզ, բայց նաև խորհրդավոր է այս ձվի տեսարանը, որ իր հերոսի այդ արարքը բացատրելու համար Սարոյանը հետագայում գրեց առանձին հոդված:

Կյանքի թաքնված հոսքը Սարոյանի գրչի ծայրին է, ու նաև դա է, որ մի տեսակ լրիվություն, ավարտունություն է հաղորդում պատկերվող նյութին:

Մարդկային կյանքի շատ ուշագրավ նրբություններ են թաքնված Սարոյանի երկերում, որոնց բնորոշ է փոքրիկ թվացող պատմությունների մեջ ներքաշված մեծ աշխարհի ճշմարտությունը: Անգամ ծավալուն գործերը՝ վեպերն ու վիպակները, նա տրոհում է մանր մասերի, նյութը համախմբում փոքրիկ, բայց ամբողջական պատմությունների շուրջ, պատճառը զարգացնում ոչ թե շնչահեղձ անելու չափ անընդմեջ հոսքով, այլ՝ շունչը տեղը բերող դադարներով: Ինչպես ինքն է ասում՝ նրա համար պատմվածք կարող է դառնալ յուրաքանչյուր բացվող օրը, յուրաքանչյուր հանդիպում ու զրույց: Այդ ամենը չծախսահղացված ու չխաթարված շարժում կյանքն է՝ իրար գլխի չթափված ու իրար չխանգարող պատմություններով: Այդ ամենը Սարոյանի հալացքով դիտված կյանքն է՝ յուրահատուկ կտրվածքով ու մեկնաբանությամբ:

Անձնական կյանքի ճշմարտությամբ Սարոյանը խոսեց կյանքի ճշմարտության մասին: Իսկ նրա անձնական կյանքը նաև նրա ճանաչած մարդկանց կյանքն էր: Անհատականացված ճշմարտություններ, որոնք գրողն ստեղծում էր բազմաթիվ մարդկային կենսագրություններից, իր ժամանակի փորձից ու իր ժողովրդի պատմական ճակատագրի փիլիսոփայությունից:

ՈՐՊԵՍ ՎԵՐՋԱԲԱՆ ԿԱՄ՝ ՄԱՐԴ, ՈՐԸ ՄԻՇՏ ՔՈ ԿՈՂՔԻՆ Է

Մեծ է Սարոյանը: Մեծ է որպես գրող, որպես 20-րդ դարի մտածող, որպես հայ ոգու երևույթ: Մեծ է, որովհետև իր գրականությամբ ստեղծեց այս դժվարին կյանքում զվարթ ապրելու արվեստը, որովհետև աստծու պես, իր ստեղծածի պես սիրում էր աշխարհը և հավատում մարդուն: Ահա նրա օրերը...

«Ես կը հաւատամ մարդուն բարոյեան: Ես կը հաւատամ, որ մարդուն ճակատագիրը ազնիւ ճակատագիր մըն է: Կ'ատեն այն ուժերը, որ կ'աշխատին քնաջնջել մարդուն ազնւոյթյունը: ...Իմ գեներ աշխարհի ապականյալ ուժերուն դէմ անաչառ աչք, անկեղծ միտք, մաքուր սիրտ և խանդակաթ ոգի մըն է, որ կ'ստիպեն ինձի գրելու»: Մեծ է Սարոյանը, որովհետև իր խոսք ու գրույցով մխիթարանքի խոսքեր գտաւ յուրաքանչյուր մարդու համար և կանգնեց նրանցից ամեն մեկի կողքին առանձին-առանձին: «Ոչ մեկը չպետք է մի պահ կասկածի, որ ես իր հետ չեմ»,— արանք Սարոյանի խոսքերն են: Եվ իրոք դա այդպէս է:

...Երևանում, Սարոյանի աճյունը հողին հանձնելու ժամանակ, շատ արժանապատիւ մտաւորական մի կին, որը տարիներ առաջ կորցրել էր իր սղջկան, լաց լինելով Սարոյանի համար ու նաև երկի բոլոր նրանց համար, ում հիշում էր, արցունքների միջից խզված ձայնով ասաց. «Գիտե՞ք ինչո՞ւ եմ սիրում Սարոյանին. այն պահին, երբ թվում է թե ամեն ինչ վերջացած է, նա քեզ համար կյանքի շարունակւոյթյուն է գրում և մխիթարանքի խոսքեր ասում»: Այդ պահին անմիջապէս մտաբերում ես Հոմերի կերպարը և մտածում, թե ինչքան մեծ է ճշմարիտ գրողի դերը կյանքում: Գրող, որը ոչ թե ճառեր է ասում, այլ պարզապէս գալիս կանգնում է կողքիդ: Ահա մխիթարանքի, գութի, սիրո, խղճի, բարոյեան բոլորին անհրաժեշտ ձայներն էին, որ 20-րդ դարի բարդ ու խճճված գրականւոյթյան մեջ, մեքենայացվող և փոխադարձ օտարացման միտվող կյանքի ու կենցաղի մեջ հնչեցրեց Սարոյանը և մարդկանց նորից միավորեց հոգևոր եղբայրւոյթյան մեջ:

«Ես պատմւոյթյուն պատմող եմ և միակ պատմւոյթյուն մը ունիմ՝ մարդը»,— ասա սա է Վիլյամ Սարոյանը. Մարդու կողքին կանգնած Մարդը, Մարդու անունից խոսող Մարդը, 20-րդ դարի գրականւոյթյան մեծագույն երևույթներից մեկը:

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ
ԵՎ ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ալիշան-Պեշկեշաշյան-Դուրյանով հաստատված արևմտահայ իրավ բանաստեղծությունը 1890-ականների սկզբին, 80-ականների ռեալիստական արձակի ազդեցությամբ, իրապաշտ հակումներ ունեցավ, բայց 95—96-ի դեպքերով խտորվեց իր ճոր հունից: Արևմտահայ բանաստեղծությունը մինչև 1908 թ. պիտի ստանար երկնյուղ ընթացք. մեկը՝ արտասահմանում, ազատության մեջ, բայց հեռու հայրենիքից ու կարոտ հայրենիքին, մյուսը՝ համիդյան բռնապետության պայմաններում, թեև մոտիկ բնաշխարհին: Ու չնայած անբնական այս գոյավիճակին, ազգային կյանքի այս ծանր պայմաններում, գուցե և հենց դրանով պայմանավորված՝ պիտի թոփչբ առներ դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծությունը, որովհետև՝ «ցավն է հաճախ սուաջ մղում»: Արևմտահայ բանաստեղծության ճոր որակը, ճոր ռոմանտիզմի զգեստով, բայց առավել մոտ կյանքին՝ թելադրված ազգային-սոցիալ-քաղաքական խնդիրներով, պիտի դառնար աննախադեպ իր ընթացքի, իր պատմության մեջ, հատկապես 1909—1914 թվականներին, երբ բաժանված երկու ճյուղերը (արտասահմանի ու երկրի) միացան, և ճոր հուն մտավ գրականությունը: 1900—1915-ը արևմտահայ բանաստեղծության բարձրագույն մակարդակն էր, կնքված Յարճանյանի ու Վարուժանի, Թեթեյանի ու Սևակի, Մեծարեճի ու Չրաքյանի անուններով:

Բայց արևմտահայ կյանքի պես անբնական եղավ և արևմտահայ պոեզիայի ընթացքը: Պատերազմն սկսվեց, և չորս տարի իսպառ լոճցին մուսաները: Պատերազմն ավարտվեց, բայց հայ գյուղերն արդեն դատարկ էին, բնակիչները՝ նահատակ կամ տարագիր: Պոլսում կրկին հավաքվեցին փրկված հայ գրողները, բայց գրականությունը զլխատված էր: Ու չնա-

յաճ գրական կյանքի անհավաստալի ու զարմանալի ճիգերին, նոր թոփշքը չստացվեց: Չկային բանաստեղծության մեծերը, չկար հաչքենի երկիրը, հետո՝ նորից խտացան ամպերը, և 1922-ին Պոլիսը կրկին դատարկվեց: Արևմտահայ պոեզիայի պատմության վերջին չորս տարվա մխիթարանքը գիտավորի նման հույսոված Մատթեոս Զարիֆյանը եղավ, որ վերջին ներկայացուցիչն էր արևմտահայ կոչվող բանաստեղծության:

Այնուհետև արևմտահայ ժողովրդի ու նաև բանաստեղծության խտորված ճակատագիրը նոր անուն պիտի ստանար՝ Սփյուռք ու սփյուռքահայ բանաստեղծություն: Ու որքան էլ տարագիր ժողովրդի տարագիր բանաստեղծները 20—30-ական, հետագա թվականներին փորձում էին «շարունակել» իրենց նախորդներին, իսկ քննադատությունը 20—40-ականի գրականությունը որակում էր որպես արևմտահայ գրականության արդի կամ անմիջական շրջան, այնուամենայնիվ դա այդպես չէր, դա նոր գրականություն էր: Ծիշտ է նկատվել, թե «սփյուռքահայ բանաստեղծությունը ըլլալով մեկտեղ շարունակական մեկ օղակը նախաեղեռնյան շրջանին ստեղծված արևմտահայ բանաստեղծության, կտարբերի անկե իր բնորոշ հոգեխառնությամբ»¹: Եվ համեմատության խորացմամբ, ասենք, թե շրթայի այդ նոր օղակը կրկնությունը չէր նախորդ օղակների, նոր էր, ինքնահաստուկ, տարբերվող, բայց և նույն շրթայի օղակն է, այլև՝ նոր լինելով, այն մերձ էր ու ագուցված շրթային: Այլ ձևով ասած՝ սփյուռքահայ բանաստեղծությունը լինելով նոր ժամանակների, նոր պայմանների մեջ ապրող ոչ թե արևմտահայ, այլ սփյուռքահայ մարդու «հոգեխառնության» արտահայտությունը, բերելով նոր հատկանիշներ, կապված մնաց իր հիմքերին, շարունակեց արևմտահայ մեծ բանաստեղծների ստեղծած ավանդույթները, բանաստեղծներ, որ միմի դպրոց էին ու նոր սերունդը չէր կարող չանցնել նրանց դպրոցով: Կար և մի ուրիշ հանգամանք: Փրկված՝ վերապրող կամ մնացորդաց անվանվող արևմտահայ բանաստեղծները մի որոշ ժամանակ դեռ պիտի ընթանային նախորդ ընթացքի շարժումով: Նախաեղեռնյան շրջանի ճանաչված բանաստեղծներից մի քանիսը (Ռուբեն Ռոբերյան, Վահան Թեքեյան, Ահարոն

¹ Պեպո Սիմոնյան, Ակնարկ մը սփյուռքահայ բանաստեղծության վրա.— Զանաւեր, Բեյրութ, 1970, № 2—3:

Տատուրյան, Էդուարդ Գոլանճյան, Վահրամ Մալեզյան, Վահրամ Թաթուլ, Արսեն Երկաթ և ուրիշներ) շարունակեցին նաև ստեղծագործել սփյուռքյան շրջանում, ինչ-որ տեղ կատարելով անցման կամրջի կամ միացնող օղակի դեր: Նրանք շարունակում էին արևմտահայ բանաստեղծությունը, կամա թե սկիսում էին լեզուաբանական հոգեբանության ձևավորման ընթացքին: Իհարկե, նրանց ստեղծագործական դադարով չէ, որ սկսվում է սփյուռքահայ բանաստեղծությունը, այլ միահյուսներթափանցված, նոր սերնդի երևումով: Ավելին՝ նախորդ սերնդի աստիճանական հոգեփոխությամբ «հեներֆց» ոմանք սկսումս դառնում են հենց Սփյուռքի բանաստեղծը: Լավագույնը՝ Թեքելյանի օրինակն է, կամ Ահարոն Տատուրյանին: Մասամբ՝ Կոստան Զարյանին: Մասամբ, որովհետև նա ստեղծագործական արգասավոր ճանապարհ անցավ միայն 20-ականներից հետո, հատկապես սփյուռքյան շրջանում: (Նկատի չառնենք այն վեճը, թե նա արևելահայ էր և այլն, և այլն):

Ահա, արևմտահայ վերապրող բանաստեղծների հետ զուգընթաց՝ 20-ականների ձևավորման և 30-ականների ամրապնդման շրջանում հանդես եկավ մի նոր սերունդ՝ զուտ սփյուռքյան, որն էլ տասնամյակներ շարունակ պիտի իր ուսերին տաներ սփյուռքահայ բանաստեղծության ճանապարհի բերքը:

20—30-ականին գրական ասպարեզ իջած այդ սերունդը (Վազգեն Ծուշանյան, Նիկողոս Սարաֆյան, Բյուզանդ Թուփալյան, Վահե-Վահյան, Մուշեղ Իշխան, Անդրանիկ Ծառուկյան, Ժագ Հակոբյան, Արշամ Տատուրյան, Սեմա, Միսաք Մանուշյան, Կարապետ Սիտալ, Դև և ուրիշներ), ստեղծագործական տարբեր կարողություններով, դրսևորում էր և՛ անհատական, և՛ սերնդային ինքնատիպ դիմագիծ: Ստեղծվածն իրոք նոր պոեզիա էր, որ կարող էր լիիրավ կրել սփյուռքահայ անվանումը: Կարևորություն չտանք և չկրկենք երբեմն արված հարցադրումը: Ի՞նչ տվեց նոր պոեզիան, ի՞նչ անհատականություններ, ծնվեցի՞ն նոր Վարուժան կամ Մեծարենց: Մեծերն ամեն օր չեն ծնվում: Իսկ տաղանդավոր անհատականություններ Սփյուռքը տվեց: Տվեց բանաստեղծական սերունդ, ինչ-որ տեղ միասնացող դիմագծերով, չնայած Սփյուռքի տարածքի անսահմանությանը՝ Ամերիկայից Եվրոպա ու Արևելք, չնայած տարաշխարհիկ հասարակական-քաղաքական

բարոնեզի բազմազան գույներին: Պատերազմի օրերին ու առավելապես պատերազմից անմիջապես հետո գրական ասպարեզ իջալ սփյուռքահայ բանաստեղծության երկրորդ սերունդը՝ Զարեն Մելքոնյան, Գառնիկ Սորբարյան, Վահրամ Մավյան (հետո անցալ արձակին), Զահրատ, Զարեն Խրախունի, Պեպո Սիմոնյան և ուրիշներ), նոր գծեր ավելացնելով սփյուռքահայ բանաստեղծությանը: Պիտի գար և 60—70-ականների երիտասարդ սերունդը՝ նոր որոնումների փորձերով:

Սփյուռքահայ բանաստեղծության անցած ճանապարհի բնութագիրը չէ, որ այսօր պիտի տանք, այլ արևմտահայ բանաստեղծության ավանդների մի քանի դրսևորումները սփյուռքահայ բանաստեղծների ալիագ սերնդի ստեղծագործության մեջ:

Արևմտահայ պոեզիայի պատմությունը մեզ հուշում է, թե տարբեր տասնամյակներում գրական ասպարեզ իջած նոր սերունդը, որքան էլ նոր խոսք ունենար ասելու, զարմանալի ակնածանք ու սեր է հանդես բերել նախորդների նկատմամբ. 80-ականին՝ 70-ականների նկատմամբ, 90-ականներին՝ նախորդների նկատմամբ, 900-ականներին՝ անցյալ դարի գրողների նկատմամբ: Ել ոչ միայն հիացում, այլև անպայման ազդեցություններ կամ սովանդների օգտագործում: Հիշենք, թե ինչ հիացումով է խոսել ու գրել երիտասարդ Չոպանյանը Դուրյանի մասին, Վարուժանն ինչ երկյուղածությամբ է համբուրել Ալիշանի շիրիմը կամ խոսել նրա ու Պեշիկթաշյանի մասին, Զարիֆյանն ինչպես է սիրել Դուրյանին ու Մեծարենցին, 1918—1922-ի պոլսահայ սերունդն ինչպես է բարձրացրել Դուրյանին, Մեծարենցին, Վարուժանին: Ոչ զարմանալիորեն, երբեմն նոր սերունդի նշանավոր բանաստեղծները սիրով են հիշում նույնիսկ երկրորդական դեմքերի, ասենք՝ Թերզյանի, Մալեզյանի, Սեթյանի և ուրիշների անունները, ինչ-որ տեղ նրանց էլ համարելով իրենց համար գրական ուսուցիչներ: Որեմն, ավանդների շարունակման խնդիրն արևմտահայ բանաստեղծության պատմության էական հատկանիշներից է: Սփյուռքահայ բանաստեղծությունը, որքան էլ նրան կյանքի նոր հոգսեր ու խնդիրներ առաջադրվեք, չէր կարող կտրվել իր արմատներից: Ամենից առաջ այն պատճառով, որ արևմտահայ պոեզիան մեծ նվաճման էր հասել և ուսուցանելու իրավունք ձեռք բերել: Ապա՝

այն հայ մարդու էությունից թելադրված պոեզիա էր, իսկ սփյուռքահայ բառի հիմնարմատը հայն էր: Ապա՝ այն ազգային ու համամարդկային այնպիսի հուզումներ էր պարունակում, որ ոչ թե օտար էր, այլև շատ հարազատ սփյուռքահայ մարդուն ու նոր տազնապներով լցված բանաստեղծներին: Եվ վերջապես, սրևնտահայ նահատակ գրողների նկատմամբ սփյուռքահայ բանաստեղծը, իր հոգում բանաստեղծություն ունեցող անհատը, պիտի որ ուրիշ զգացում ունենար: Ինչ-որ տեղ նրա հիշատակը սրբանում է: Եվ Դուրյան, Մեծարենց, Սիմոնյան, Վարուժան, Սևակ ու Թեքեյան մեծերը պիտի ուսուցիչներ դառնային:

Սփյուռքահայ բանաստեղծության համապատկերում, հատկապես առաջին տասնամյակներին (և ոչ միայն), տարբեր անհատականությունների գոյությամբ, այնուամենայնիվ որոշակիորեն նկատելի է զարգացման երկու ուղի: Բանաստեղծներ, որ ավելի կառչած են մնում արևմտահայ (ոչ միայն արևմտահայ), այլև մեր դասական պոեզիայի ավանդույթներին և ինչ-որ չափով ավանդախախտ բանաստեղծներ, որոնք փորձում են հետամուտ լինել 20-րդ դարի եվրոպական պոեզիայի միտումներին, իրենց ժամանակի գրական տարբեր ու հատկապես նորագույն հոսանքներին: Բնականորեն, այդ տարբերությունները հատկապես ընդգծվում են Մերձավոր Արևելքի և Ֆրանսիայի հայ գաղթօջախների գոյությամբ: Լիբանան-Սիրիա-Եգիպտոս-Իրան տարածքի հայ բանաստեղծությունն ավելի ավանդապաշտ է (Վահե-Վահյան, Իշխան, Ծառուկյան, Ժակ Հակոբյան, Դև և ուրիշներ), ֆրանսիականը՝ նորագույնի հետամուտ (Ն. Սարաֆյան, Բ. Թոփալյան, Հ. Կոստանդյան): Թերևս դա այն բանի հետևանք էր, որ Եվրոպան և հատկապես Փարիզը հայ բանաստեղծին պարտադրում էր բարձր մշակույթ ու պոեզիա, սալա կյանքի իր բոլոր ընթացքով, Սարաֆյանի բնորոշմամբ, սովորեցնում էր լինել անհոգ և անհավատ, ավելի ճիշտ՝ անտարբեր անցյալի ու եղածի նկատմամբ, մղում էր առօրյա մտահոգությունների: Արևելքի բանաստեղծությունը՝ ավելի մոտիկ զանգվածներին, մնաց եղեռնի տալավորությունների շրջագծում և անմիջաբար չշփվելով ավելի բարձր մշակույթի հետ՝ առավել կասկած մնաց ազգային բանաստեղծությանը: Միաժամանակ խոսելով Մերձավոր Արևելքի երկրների հայ բանաստեղծության վրա արևմտահայ պոե-

զիսյի առաւել ընդգծված ազդեցության, ազգային արմատների հետ ավելի սերտ կապերի մասին, չի կարելի ամբողջովին անտեսել արևմուտքի հայ բանաստեղծության մեջ ազգային ավանդույթների գոյությունը: Ծիշտ է, ինչպես արդեն ասել ենք, այդ բանաստեղծությունը նկատելիորեն ավանդախախտ է, բայց ազգային արմատներից կտրված չէ ամբողջովին: Ավելին, այնտեղ էլ, շատ բանաստեղծներ շարունակում են ամբողջովին կապված մնալ արևմտահայ պոեզիային:

Հիշյալ հոդվածում Պեպո Սիմոնյանի արած այն դիտողությունը, թե «սիյուոքահայ բանաստեղծությունը բարերար ազդեցություններ կրեց Մեծարեցեն, Սիամանթոյեն, Վարուժանեն... Թեքեյանեն» (կարող ենք ավելացնել նաև Դուրյանի, Սևակի, Զարիֆյանի անունները), հավասարապես վերաբերում է Սիյուոքի ամբողջ տարածքի հայ բանաստեղծությանը:

1920—40-ական թթ., տարբեր գաղթօջախներում լույս տեսնող հայ մամուլը ողողված է բանաստեղծություններով, որոնց հեղինակներն ամենատարբեր սերունդների ներկայացուցիչներ են (անցյալ դարի 80-ականներից մինչև 40-ականին ասպարեզ իջածները), այդ նույն ընթացքում լույս են տեսել բազմաթիվ ժողովածուներ, և այդ ամբողջ արտադրանքը (չափազանց թույլ ոտանավորներից մինչև բանաստեղծական ճշմարիտ արժեքները) վկայում են այն մասին, որ տարագիր աշխարհում սիյուոքահայ բանաստեղծությունը, որքան էլ նոր հոգեբանություն, կենաց նոր պայմանների արգասիք, որքան էլ երբեմն զարտուղի զարգացումով, շարունակությունն է արևմտահայ դասական բանաստեղծության և եթե սնգամ նոր է (լավագույն էջերով), ապա պահում է նրա հետ տեսանելի կապեր, որ միանգամայն տրամաբանական է, այլև՝ հոգեբանական: Տարագիր հայության էության անբաժան մասն էր հայրենին՝ հեռու և խլված, տարագիր բանաստեղծության մասը չէր կարող չիլնել նախորդ բանաստեղծությունը՝ որպես ժառանգություն, որպես արյան կապ:

1920—40-ականի սիյուոքահայ բանաստեղծության մեջ ներառվող բոլոր անունները չէ, որ արժանի են ուշադրության, մեզ չեն հետաքրքրում «ոտանավորաշինության» կամ մեծերին կրկնօրինակելու փորձերը (որոնք ավանդույթի փոխանցման փաստեր չեն), մեզ չեն հետաքրքրում նաև «վերապրող» երկ-

բորդական դեմքերը: Կարևորն ու արժեքավորը, մեզ զբաղեցնող հարցի տեսանկյունից, շուրջ մեկ տասնյակի հասնող այն բանաստեղծներն են, որոնք զուտ սփյուռքյան շրջանի ծնունդ են, որոնք օրական ասպարեզ իջան 20-ականի երկրորդ կեսին կամ 30-ականին և առաջին իսկ գրքերով առանձնացան որպես մոր՝ սփյուռքյան բանաստեղծության վավերական անուններ: Եվ հենց նրանց (Շուշանյան, Թոփալյան, Սարաֆյան, Վահյան, Իշխան, Ծառուկյան, Հակոբյան և ուրիշներ) ստեղծագործության մեջ (որպես սփյուռքահայ բանաստեղծության որակ) արևմտահայ դասական պոեզիայի ավանդույթների գոյությունն է, որ ընդհանուր գծերով կամենում ենք մատնանիշ անել: Ընդհանուր գծերով, հոդվածի սահմաններում, քանի որ մանրամասների ու նրբերանգների դիտարկումը՝ քննարկման չափազանց մեծ սահմաններ է պահանջում:

1920—30-ականի այս բանաստեղծները, որ ճանաչում գրտան արդեն առաջին գրքերով, արգասավոր եղան հատկապես 40—50-ական թթ., մասամբ նաև հետագա տարիներին և դարձան ու մնացին սփյուռքահայ բանաստեղծության առավել նշանավոր դեմքերը: Ու հենց նրանց ստեղծագործության մեջ դժվար չէ տեսնել Դուրյանից մինչև Թեքեյան ձգվող արևմտահայ բանաստեղծության ծանոթ նրբագծերը: Անշուշտ, խոսքը միայն արտաքին ձևին չի վերաբերվում, բանաստեղծական տան կառուցվածքի կամ պատկերների նմանությանը: Արևմտահայ բանաստեղծական, տաղաչափական կառուցվածքները բնականաբար կրկնվում ու շարունակվում են: Ավանդույթների կիրառումը սոսկ ձևի ու չափերի շրջանակում չի ամփոփվում: Հոգեհարազատությունը ոգու, մտածողության եղանակի, բնության ու մարդու նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մեջ է: Փոխանցվողը դուրյանական սիրո նվիրումն է ու կյանքի անսահման տենչանքը, Սիամանթոյի ու Վարուժանի հայրենական խորունկ տառապանքը՝ հույսի, վրեժի ու պայքարի շաղախով, Վարուժանի հեթանոս սերն ու համամարդկային տառապանքը՝ բանվորական աշխարհի պատկերներով, Մեծարենցի անանձնական սերն ու բնապաշտությունը, թեքեյանական սիրո ու կարոտի բաղձանքը, տարագիր հայի նակատագրով տագնապած բանաստեղծի դրաման:

Դուրյանը պաշտամունք էր 80—90-ական թթ. սերնդի համար: Համակրանքը շարունակվեց, սերն անմար էր նաև 900-

ականների պոլսահայ բանաստեղծների շրջանում: Մեծարեն-
ցի՝ Դուրյանին նվիրված բանաստեղծությունն ամենամեծ վկա-
յությունն է.

Մեռա՛լ, խանդավառ սերերն երգելն՝
ու պիտի հավետ միտքերն հմային
իր թունդ քնարեն, ու երգերն ալ հին
պաշտումով ըզմեզ միշտ պիտի գերեն:

Լ..Հիացքներ կերթան իրեն ետևեն...

Մեծարենցը մահ եկող սերունդների անունից էր ասում՝ եր-
գելը նրա «զմեզ միշտ պիտի գերեն»: Պատերազմի ավարտից
հետո, պոլսահայ պոեզիայի մոր զարթոնքի կարճատև տարի-
ներին Դուրյանը կրկին բորբոքեց մոր սերնդի ոգևորությունը:
«Հայ արվեստի տան» առաջին գրական մեծ հանդիսություն-
ները նվիրվեցին Դուրյանի մահվան 50-ամյակին: Եվ օրերի
բանաստեղծը՝ Մատթեոս Զարիֆյանը, բերում էր դուրյանական
ու մեծարենցյան հարազատ շեշտեր: Դարասկզբի արևմտահայ
բանաստեղծության մեծերը, գտնվելով Դուրյանի ու սփյուռք-
յան սերնդի միջև, մի տեսակ ասես պատմեշում ու հեռաց-
նում են Դուրյանին մորերից, սակայն սփյուռքահայ 20—30-
ականի սերնդի հոգեկան ծանր տագնապները նրանց ակամա
մոտեցնում են արևմտահայ բանաստեղծության առաջին մեծե-
րից մեկին՝ Դուրյանին: Այս սերունդը Դուրյանից ժառանգում
է ապրելու տենչը, բնության ու սիրած էակի նկատմամբ ունե-
ցած մաքուր ու անապական ըղձանքը: Սյուրմելյանի, Ծուշան-
յանի, Վահյանի և այլոց բանաստեղծություններում նկատելի
են դուրյանական մտորումների հիմքերը, երբեմն մահ դուրյա-
նական պատկերները: (Հիշենք Ծուշանյանի «Երջագգեստին
փրփուրե շրշյունին հետ» և Դուրյանի «Երջագգեստ մը շրշեց իմ
շուրջ» տողերը): Նորագույն բանաստեղծության մեջ քիչ ան-
գամ չեն երևում հայրենիքին դեռ չօգնած՝ մեռնելու դուրյանա-
կան ցավը («Իմ ցավը»), հիշատակը թառամելու դեպքում մի-
այն իսկապես մեռնելու մտորումը («Իմ մահը»), սիրած էա-
կին «իրեն մոռնալու» չափ նվիրվելու խոստովանությունը («Սի-
րել»), կնոջ գեղեցկության նկատմամբ ունեցած պաշտամուն-
քը: Այս ամենը նկատելի են հատկապես սիրո թեմայի շրջա-
նակներում (Վահյան, Իշխան, Թուփալյան, Ծուշանյան և այլք):

Դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության մեծերը՝ Վարուժանը, Սիամանթոն, Մեծարենցն ու Թեքեյանը, բնականաբար ավելի մոտիկ էին կանգնած սիյուոքահայ բանաստեղծության ավագ սերնդին, անմիջական նախորդներն էին նրանց և ազդեցությունը ավելի զգալի ու տևական պիտի լիներ:

Ա. Յարճանյանը բանաստեղծական իր ձևի մեջ մնաց անկրկնելի: Առանձին դեպքերում ազատ ոտանավորի սիամանթոնական կերտվածքին դիմելու փորձեր եղան (Շուշանյանի պոեմը, մասամբ՝ Սարաֆյանի «14»-ը), սակայն այնպես, ինչպես կրկնվեց Վարուժանի, Մեծարենցի և այլոց բանաստեղծական տան կառուցվածքը կամ դասական բանաստեղծության չափերը, Յարճանյանը հետագայում այդպես չկրկնվեց, բայց նրա մտածողության, պատկերավորության ինչ-ինչ կողմեր, բնականի ու անբնականի, կյանքի ու ոճի, արդարության ու անարդարության հակադրությունը, բարբարոս ցեղի քստմնելի արարքների դեմ վրեժի առաջադրությունը չէր կարող դրսևորումներ չգտնել այն սերնդի պոեզիայում, որ իր աչքերով էր տեսել եղեռն ու աքսոր, հարազատների մահը, ճաշակել որբության դառնությունը: Դա որբերի կամ գրեթե որբերի, որբանոց ու օտար սոփեր ընկած սերունդն էր (Վազգեն Շուշանյան, Վահե-Վահյան, Կարապետ Սիտալ, Լևոն-Զավեն Սյուրմեյան, Անդրանիկ Ծառուկյան, Միսաք Մանուշյան, Գեղամ Աթմաճյան և ուրիշներ): Շուշանյանի պոեմի «Մահվան ճամփաներ» գլուխը Յարճանյանի «Մահվան տեսիլքների» պատկերներն է հիշեցնում.

Մահվան ճամփաներ, ձեր քարերուն վրա
Մեր մանուկներուն մատաղ գլուխները փշրեցին...
...Ու մենք
Մահը կողկողալեն պաղատեցանք ու չստացանք զայն:
...Արևը կիցնա խեղդամահ իր աղյան մեջ...

Ժագ Հակոբյանի «Մեսրոպաշունչ» ժողովածուն (1946), որ «պատմությունն է տանջահար ու թախծոտ տղու մը որբ», խոփ էր ներկայի մասին՝ անցյալի պատկերների հիմքով, բնականաբար անդրադարձ ուներ նաև մեր «Կարմիր վեպը»: Գրքում զետեղված «Ատելություն» շարքը, որ պատմությունն է մեր նորագույն ողբերգության ու հեղինակի անթաքույց աստելությունը ոճրագործների նկատմամբ, յարճանյանական կրքի շեշ-

տերն ունի: Կարևոր էր, անշուշտ, որ գրքում կային նաև «Սերեր», «Տեսիլքներ», «Հայրենիքիս հետ» և այլ շարքերը՝ նոր հայրենիքի մասին սիրո ու նվիրումի երգերով:

Այդպես, սուսնձին շեշտերով, Յարճանյանն առկա է բանաստեղծների հիշատակված սերնդից շատերի ստեղծագործությունների մեջ, սակայն ոչ անմիջաբար ցուցադրելի պատկերներով, այլ միջնորդավորված փոխանցումներով:

Վարուժանը՝ բազմալար իր քնարով, ընդգրկումների լայնությամբ, բանաստեղծական ձևերի ու ոճերի հարստությամբ բնականաբար ավելի՝ խոր արմատներ պիտի ձգեր բանաստեղծների հաջորդ սերունդների ստեղծագործության մեջ: Ընդգծելի է այն հանգամանքը, որ Վարուժան անհատականությունն իր մեջ ամփոփում էր միանգամից մի քանի բանաստեղծ: Թող տարօրինակ չթվա այս միտքը: «Ցեղին սրտի», «Հեթանոս երգերի», «Հացին երգի» հեղինակը մեկն է, բայց կարող էին երեքը լինել: Դա բանաստեղծական խառնվածքի հարստության, տաղանդի հզորության վկայությունն է: Ուստի և հետևորդող սերնդի տարբեր խառնվածքի ու հետաքրքրության բանաստեղծներ կարող էին հմայվել նրանով կամ ուսուցիչ ունենալ նրան: Եվ իսկապես այդպես է: Մեկին գրավել է նրա «հեթանոս» սերը՝ սիրո գեղեցկության,՝ ուժի պաշտամունքի կրքոտ, հուզումնավոր բանաստեղծության ձևի մեջ: Մյուսին գրավել է «Գողգոթայի ծաղիկների» իրական աշխարհը՝ տառապյալների, բանվորական կյանքի մանրամասներով, իրապաշտ, թանձր պատկերների դաջվածքով: Երրորդին՝ «Ցեղին սրտի» հայրենասիրական ոգին, չորրորդին՝ գյուղաշխարհի իդիլլան՝ «Հացին երգի» տեսքով: Մի ուրիշին՝ երկուսը միասին: Սփյուռքահայ բանաստեղծության մեջ տեսնում ենք վարուժանական այսպիսի փովածք:

Հիշենք Վազգեն Ծուշանյանի բանաստեղծություններն ու արձակը միաժամանակ և վարուժանական հեթանոս ու խենթ սիրո օրինակը մեր առջև է: Իրականության ու երագի հակադրությունները, որով Ծուշանյանը կառուցում է իր շատ ստեղծագործություններ, ինչ-որ տեղ վարուժանական են: Իդեալ և իրականություն՝ այդպես էր հակադրում Վարուժանը «Հեթանոս երգերն» ու «Գողգոթայի ծաղիկները»: Աստղիկի ու Վահագնի սիրո պատմությունը Ծուշանյանի «Գարնանայիճում»

հեթանոս սիրո երազի և բուն իրականության հակադրությամբ է կառուցված: Բախումի մեջ հեթանոս սիրո ոգևորությունը դեմ է առնում կյանքի սոցիալական շերտաւորվածության հատակ պատկերին, և ծնված ըմբոստությունը հասնում է կյանքի տա-
նապակոծ բազմությանը պայքարի կոչելու տրամադրության: Սիրո պատկերներում խենթ ու հեթանոս Շուշանյանը զուսպ, բայց և կրքոտ սիրով է կապված «չորրորդ դասին», ինչպես Վարուժանը՝ «բանվորական» երգերում: Հիշենք «Ամուսն գի-
շերների» մեջ Շուշանյանի՝ Վարուժանի մասին մտորումները, և պարզ կդառնա, թե ինչպիսի պաշտամունք ուներ նա Վարու-
ժանի նկատմամբ և ինչպես նրան պաշտելի էին բանաստեղծի
հեթանոս ու բանվորական երգերը միաժամանակ: Սիրած աղ-
ջըկա հետ «սենյակում դիւլանին երկնցած», հեթանոս սիրո,
«երկարորեն» համբույրների արանքում, բանաստեղծությունը
ըմբռնխնող քնարական հերոսի հիշողության մեջ մերթ ընդ
մերթ պայծառանում է սիրած բանաստեղծի՝ Վարուժանի կեր-
պարը, հոգեկան պահանջ է դառնում նրա բանաստեղծություն-
ների բարձրաձայն արտասանությունը: Լրիվ հիշում է «Կլեո-
պատրան»՝ «արևելյան մեղապարտ ու սարսոռն» թագուհու
մասին բանաստեղծությունը: «Կրնա՞ք գիտենալ թե ինչ քաղցր
է այս ճամփորդությունը՝ սիրված բանաստեղծի մը պարտե-
զին մեջ», — հարցնում է Շուշանյանը և հիշում «Ո՛վ Լալագեն»,
սպա հուզումով ու մի տեսակ ներկայից վերացած՝ իրեն գրտ-
նում Վարուժանի պատկերած աշխարհում. «Ու ածուն ածու ու
երգե երգ՝ հոգիս կճամփորդե հիմա, թեթևոտն ու մրրկավազ,
կհպիմ ծաղիկներու, կկախվիմ ճյուղերե, տող առ տող, բառ առ
բառ կհառաջանամ ու կգգամ, որ սիրտս երջանկութենե կտրո-
ւիե»²: «Ո՛վ Լալագեից» անցնում է «Գեղեցկության արձանին»,
հիշում «տող առ տող», ապա «քայլում» կրկին ու հանդիպում
«բանվորուհուն», Վարուժանի բառերով նրա նկատմամբ իր սի-
րո խոստովանանքն է անում:

Բնականաբար, Շուշանյանի բանաստեղծությունների մեջ
վարուժանական պատկերներ էլ պիտի հայտնվեին, եթե նրա
պոեզիան նա «գոց» գիտեր ու գմայլված էր նրանով: Հիշենք
միայն մեկ օրինակ՝ «Ընդունելությունը»:

² Վ. Շուշանյան, Երկիր հիշատակաց, 1966, էջ 143:

Պարտեզին մեջ պիտ թողում ո՛չ մեկ մեխակ, ո՛չ մեկ վարդ,
Ոչ մեկ ծղոտ ունհանի, ոչ մեկ շուշան կուսական,—
Պիտի կանչեմ կոշունքի նույնիսկ շրջիկ լուսնկան,
Պիտի բանամ դուռս լայն հովիկին դեմը զվարդ:

Պիտի կենամ ջլեբաց,— շրթանցս սույլը վճիտ,
Պիտի քակլի ոստոստուն վտակն ինչպես ձորն ի վար,
Պիտի կանչեմ կոշունքի տխակները սիրահար
Ու ողջ աստղունքը երկնից տանիքս ի վար շիթ առ շիթ:

Պիտի ծորին,— հյուսելով դրասանքներ երփներփյան,
Կաջծոփկներն իսկ ցոլուն ու բզեզներն իսկ հեշտիվ
Պիտի շողան տոնական աչքելությանն ի պատիվ:

Հայնժամ պարտեզս ամբողջ պիտի բացվի րերկրության
Թևերուն մեջ, երբ լավի իր ոտնաձայնը փափուկ
Շրջագզեստին փրփուրե շրջունին հետ խուսափուկ:

Պատկերը հիշեցնում է Վարուժանի «Գրգանքը», որի մեջ գրեթե նույն սպասումն է և շարունակության մեջ տեղի է ունենում այն ամենը, որ Ծուշանյանի մոտ դեռևս մտածում է ու՝ «պիտի»: «Գրգանքի» հերոսը բնության մեջ, մենավոր լճակի ափին կախարդական տնակ է սարքել և սպասում է սիրած սուղջրկան: Իսկ երբ նա գալիս է՝ տնակը բույրով է լցվում, շնչափորվում է ամբողջ բնությունը: Տղան գրգարան է պատրաստում գարնան վարդերից, նունուֆարներից, հողի ու ջրի ծաղիկներից, տատրակների աղվամազերից:

Ավարտի մեջ «Գրգանքը» խոր իմաստներ ունի, Ծուշանյանի հղացումը կապվում է հերոսի սպասման և հերոսուհու հայտնվելու պատկերների հետ, և զգացումի ծավալումով, հայտնաբերում է նորովի հուզապրում, բարձրանում է «ազդեցության» բացասական իմաստից:

Կնոջ և սիրո վարուժանական ընկալումների արձագանքները սփյուռքահայ պոեզիայում ձգվում են մինչև մեր օրերը: Առաջին սերնդի (Վահյան, Իշխան, Թովիսյան, Ծառուկյան և այլք) սիրային քնարերգության մեջ կնոջ, գեղեցկության, իսկական սիրո նկատմամբ դրսևորվող մղումները երբեմն էլ ակունք ունեն վարուժանականը, անշուշտ, ոչ բացահայտ նմանությամբ, այլ ներքին շերտերով, տրամադրությամբ: Իսկ երբեմն էլ՝ որոշակի բանաստեղծություն ու տրամադրություն հիշեցնող: Կինը և սերը, ասենք, Վահյանի մոտ, հենց առաջին՝

«Արև-անձրև» գրքում, (Բեյրութ, 1933) ինչպես Վարուժանի մոտ, հանդես են գալիս որպես կյանքի խորհրդանիշներ: Վարուժանի նման՝ Վահյանը սրբագործում է այն: Դիմելով կնոջը՝ Վահյանը գրում է.

Հավետ օրհնյալ ըլլաւ դուն, անխոցելի, անվախճան,
Կին, դուն աղբյուր մաքրության, արարչության, լիության...

(«Խորան սրբության»)

Իսկ մի ուրիշ՝ «Սեր» խորագրով բանաստեղծության մեջ՝

Սեր, կաղոթեմ խորանիդ, ողջակեզի մը շունչով...

Առանձին բառերի, դարձվածների նմանությունից ավելի ընդգծելի է կնոջ ու սիրո արժեքավորումը, որ գալիս է Վարուժանի «Օրհնյալ ես դու ի կանայս» բանաստեղծությունից, ընդհանրապես «Հեթանոս երգերից» կամ թեկուզ Յարճանյանի ստեղծագործության մասին կարդացած զեկուցման մեջ կնոջը տրված հայտնի բնութագրությունից:

Վարուժանի «Գողգոթայի ծաղիկների» մեջ վերակերտված բիրտ իրականությունը, սուօրյա կյանքի ողբերգական, դրամատիկ պատկերները, աշխատավոր, բանվոր մարդկանց տառապանքները խոր հետք թողեցին հետվարուժանական պոեզիայի վրա: Բանվորական աշխարհի պատկերները Վարուժանի պոեզիայում, հայտնի է, արտացոլումն էին ոչ արևմտահայ կյանքի, այլ եվրոպական, կոնկրետ՝ բելգիական բանվորական Գեհա քաղաքի, ուր սովորում էր Վարուժանը: Եվ ահա, սփյուռքահայ պոեզիայում, բնականորեն պիտի արտացոլվեր այն կյանքը, որի մեջ ապրում էին սփյուռքահայ հեղինակները: Չմոռանալ, որ նրանցից շատերը իրենց հացը վաստակում էին երկար ժամանակ բանվորական ծանր աշխատանքով (Ծուշանյան, Սեմա, Մանուշյան և ուրիշներ):

Մ. Մանուշյանի «Գործագուրկները», «Կարոհիները», Սեմայի «Բանվոր եղբորս», Հ. Գույումճյանի «Տանջվող ժողովուրդներուն», Կ. Սիտալի «Մայիս մեկ», «Փակված գործարան», «Ցույցը» և այլոց այլ բանաստեղծություններ վկայությունն են ոչ միայն բանվորական-սոցիալական թեմայի գոյության, այլև վարուժանական ավանդների շարունակման: Անշուշտ, դրանք իրենց բանաստեղծական արվեստով հեռու են

Վարուժանի նույն թեմայով գրված գործերից, չնայած որ արդյունք են գաղափարական նոր համոզմունքների՝ սոցիալ-քաղաքական պայքարի գիտակցության: Ամեն դեպքում, դրանք վկայությունն են նաև վարուժանական ավանդույթների կիրառման:

Սիյուոքահայ պոեզիայում Վարուժանի բարերար շունչը զգալի է ոչ միայն թեմատիկ փոխանցումներով, նյութի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, այլև բանաստեղծական հրնչերանգի, կրքի ու պարօսի սահմաններում և բանաստեղծական վարուժանական ձևերի ու չափերի մեջ: Երբեմն կարողում էս որևէ բանաստեղծություն, և նրա ոիթմը, չափը, մեղեդին քեզ հետ են տանում ու հիշում էս Վարուժանին: Բանաստեղծական տարբեր չափերը, անշուշտ, այս կամ այն բանաստեղծի մենաշնորհը չեն, բայց կան ոիթմեր ու չափատողեր, որ ստալել մշակման են ենթարկվել կամ կիրառվել են հատկապես մեկի կողմից: Հայտնի է, որ Վարուժանն օգտագործել է տաղաչափական զանազան ձևեր՝ տարբեր վանկանի տողեր, տարբեր ձևի տներ, որ օգտագործել են նաև ուրիշները, սակայն նա ստեղծել է նաև տաղաչափական մի համակարգ, որ կարելի է իրենն անվանել: Դա եռանդամ 11 և երկանդամ 7 վանկանի տողերով խառը, անհամաչափ դասավորումով, բանաստեղծական տան սահմանների անտեսումով կառուցված ոտանավորն է, որը հնարավորություն է տալիս խոսքի հորդաբուխ, անկաշկանդ ընթացքի, մտքին հաղորդում է թափ, գործողություն, ոիթմականություն: Այս նվաճումը բնականաբար պիտի օգտագործվեր հետվարուժանական բանաստեղծության մեջ (և՛ սիյուոքահայ, և՛ սովետահայ), երբեմն-երբեմն խախտելով միայն վանկերի քանակությունը:

Սիյուոքահայ բանաստեղծներից գրեթե բոլորի մոտ կարող ենք ցույց տալ նման օրինակներ, բավարարվենք հիշելով Ա. Ծառուկյանի «Առագաստները», Մ. Իշխանի «Հայաստան» պոեմը, Ժազ Հակոբյանի «Հայատրոփը», Թոփալյանի, Մելքոնյանի, Ադդարյանի և այլոց շատ բանաստեղծությունները: Ընդամենը մեկ օրինակ «Հայաստան» պոեմից.

...Քեզմե հեռու, Հայաստան,
Լքված միմակ, առանց զենքի, զրահի,
Ռազմադաշտի լեռնաթափալ պողպատին
Գրոհին դեմ ամենի

Եվ ինչպե՞ս կամ ու կտե՞մ տակավին.
 Ժխորին մեջ տորմիղներու գիշախանձ
 Ինչպե՞ս հոգիս կսավառնի դեպի վեր
 Եվ կգրկե թևաբաց
 Քու երազիդ միշտ նույն հրաշքն աներեր:
 — Դուն լույսի հանք ես ու սեր
 Եվ այս մեծ սերը կյանքիս
 Զիս կհանե բանակներու դեմ անեղ
 Եվ աճխորտակ զբահներով կօծո՞ւն գիս³:

Սփյուռքահայ սրտզիայում տևական եղավ նաև Մեծարեն-
 ցի շունչը: Մեծարենցյան բնապաշտությունը, բնության տրո-
 փուն զգացողությունը, բնապատկերի գունագեղ ընկալումը,
 կյանքի, ասպեկտ բաղձանքը, ցավատանջ հոգու թախիծը, արե-
 վապաշտությունը, ապա անանձնական սիրո, մարդկանց ան-
 մնացորդ նվիրվելու ձգտումը փոխանցվում է հետևորդ բանաս-
 տեղծական սերնդին բանաստեղծի մահից ոչ շատ ուշ: Ամե-
 նախոսուն օրինակը Մատթեոս Զարիֆյանն է, որ հանդես եկավ
 1920-ական թթ. սկզբին: Մեծարենցի բախտակից, նույն ցա-
 վով՝ երիտասարդ տարիքում կյանքին հրաժեշտ տված բա-
 նաստեղծը, որին Չոպանյանը դասեց «Մեծարենցին քովիկը»,
 համարեց անոր մեկ կրտսեր եղբայրը, Մեծարենցի նման զգաց
 ու երգեց բնության գեղեցկությունները, «սիրո տենչը, երազի
 մեջ ապրված կյանքի քաղցրությունն ու ցավը, դարանակալ
 ակնդետ մահվան տեսիլը»¹ և նրա նման նվիրվեց մարդկանց:

1920—30-ականի սփյուռքյան սերունդը, անորոշության ու
 տագնապի տարիներին ապավինեց մեծարենցյան թախծին ու
 երազին: Ինչպես սովորաբար լինում է՝ հասարակական-քա-
 ղաքական կյանքի հեղձուկից դուրս գալու ելքը գտավ անխար-
 դափս բնության մեջ, և դարձյալ Մեծարենցն օրինակ էր: Տա-
 րազիր հայի ճակատագրով մտահոգ բանաստեղծներն իրենց
 նվիրումը դրսևորեցին ինչ-որ տեղ օրինակ ունենալով դար-
 ձյալ մեծարենցյան «անանձնական ուրախությունը», հուսա-
 նիզմը:

Կանգ չստնելով 20-ական թթ. բանաստեղծության մեջ հետք
 չթողած բազմաթիվ անունների վրա, որոնք քիչ անգամ չէին
 կրկնում մեծարենցյան թախծի երանգներն ու սպասկերները,

³ Սփյուռքահայ բանաստեղծություն, 1981, էջ 207:

¹ Ս. Չոպանյան, Երկեր, 1966, էջ 521:

այդ շրջանից հիշատակենք միայն Լևոն-Զալեն Սյուրմեյանի «Լույս զվարթ» փոքրիկ ժողովածուն (1924 թ.), որ սիյուոքահայ պոեզիայի առաջին նշանակալից արտահայտությունն էր։ Այս գրքով սկսում էր բաբախել, թեև թույլ, սիյուոքահայ ճշմարիտ բանաստեղծության այն երակը, որն անցած տառապանքին, ջարդերին ու աքսորին հակադրում էր ժողովրդի վերածնության գաղափարը։ Դա կյանքը հաստատող երակն էր։ Այդ ժողովածուն բերում էր բանաստեղծական զուլալ մի ձայն, որի մեջ նկատելի էր նաև Մեծարենցի մեղեդին, նրա բնագագողությունը։ Մեծարենցյան մեղմ գույներից փոխառյալ երանգներով, բայց ի՛ր վրձնով, երբեմն անվարժ, երբեմն էլ չդողացող ձեռքերով՝ Սյուրմեյանը բնապատկերներ էր նկարում, մեղմ ու տաք գույներով, լուսավորված ու տեսանելի։ Մեծարենցյան բնապաշտություն է բերում, հողի ու բնության նկատմամբ սեր ու նվիրվածություն («Զարմացում», «Իրիկնամուտի անձրևեն վերջ»)։ Մեծարենցի «Ըլլայի, ըլլայի» շարքի նմանությամբ պատանի Սյուրմեյանը «Փափագ» է խորագրում իր մի երգը, որի մեջ երագում է օգտակար լինել մարդկանց։

Ըլլա՛մ գյուղի հին կամուրջ մը փայտե,
Մամուսպատ աղբյու՛ր մ'որ հագիվ կերգե,
Գեղջուկին կավե ամանը բարի՝
Որ քաղքի ծարավն ալ մեջս մարի։

Մեծարենցյան տրամադրություններն ու սխալները շարունակվում են «տնավորվել» 30—40-ական թթ. բանաստեղծության մեջ։ Մի երանգ, մի մեղեդի, մի գույն հաճախ են տեսանելի դառնում ամենատարբեր խառնվածքի բանաստեղծների գրքերում։

Այսպես՝ Թովհալյանը բերում է «Տո՛ւր ինձի, տե՛ր» բանաստեղծության մարդասիրությունն ու նվիրաբերման բաղձանքը, ցանկություն է հայտնում «երթալ նետվիլ հոգիների մեջ տըրտում», «երթալ, լույս տալ, աստղազարդել, ձոնել հոգիս բոցավառ», («Լուռ է սիրտս...»), բերում է «Ըլլայի՛, ըլլայի՛» շարքի ըղձանքները.

Ըլլալ նվագ՝ համատարած ու թրթռուն
Սե՛ր անհուն
Ու թափանցիլ ամեն ինչի մեջ սիրով...
Ու մեղմությամբ մտերմանալ շրջապատող հոգիներուն.

Սրտերու մեջ լուսարձագանք
Ըլլալ գերագույն համադրություն:
Ըլլա՛լ ընկեր ու բարեկամ մտերիմ,
Փոքրիկ հեծյուն, վարդագունակ թարմություն,
Գրկող համբույր, փետրասովոր վարդ մը տրտում...
Երջանկության թեկն վրա հրկիզվող
Լուսնաթիթե՛ն ըլլալ սիրով անձնագոհ...

Թուփալյանը մարդկանց նվիրվելու, մարդասիրության իր տրամադրություններն արտահայտում է բազմաթիվ երգերում, իսկ գրքերից մեկի համար ընտրում է «Համայնական սեր» խորագիրը:

Թեև ոչ մեծարենցյան բանաստեղծությունը հիշեցնող եղանակներով, սակայն մարդկանց օգտակար լինելու, նրանց նվիրվելու բաղձանքներ են հայտնում Սեման, Մանուշյանը, Վահյանը և ուրիշներ:

Բայց ահա Վահյանը դրսևորում է որոշակի հոգեհարսզատություն Մեծարենցի հետ: «Արև-անձրև» ժողովածուի, մասամբ նաև «Ոսկե կամուրջ»-ի շատ երգերում նա մեծարենցյան չափ ու ձևի մեջ է կերպավորում իր խոհերը, երբեմն էլ ծանոթ մեղեդու նոտաներով: «Արև-անձրևը» «Ծիածանին» մերձենում է քնարական հերոսի թախիծով, տրտմության երանգով, սպասման տենդով ու արևականչությամբ.

Երջանկացած իր այցեն՝— Արև՛, արև՛, կաղերսեմ,
Թափե գգվանքդ թավիշ, լեցուր սենյակս հեզասեմ,
Զի ծարավի եմ շողիդ, շառայներուդ ոսկեդեմ,
Ես ցրտահար ու հիվանդ՝ կյանքի դաժան քամիեմ:

Ծանոթ աղերսանք է՝

Ծողա՛, ո՛վ արև, շառափներովդ ոսկեծայր...
Ծողա՛, շողա՛, բարի՛ արև, հիվա՛նդ եմ...
Պատուհանիս հեղուկ ծոցին մեջ ինկած խելահեղ...
Թևատարած կապասե՛մ...

Մեծարենցյան թախիծը, ապրելու տենչը, արևի բաղձանքն ու սպասումը կա նաև «Արև-անձրևի» ուրիշ երգերում («Տնակն ամայի», «Առանձնություն»), «Ոսկի կամուրջի» «Աղջամուղջ» շարքում: Կա նաև կյանքի սերը, որ երբեմն ներքին պահանջ է, երբեմն էլ՝ «ոգորելու, մաքառելու» ցանկություն ու որոշում՝

սիտի «գրկեմ արևն արարիչ՝ կյանքի սիրով պատարուն» (հիշենք Մեծարենցի «Պիտի ըմպեմ բոցն արևին՝ ճառագայթի՝ եմ ծարավի» տողը): Եվ դարձյալ Մեծարենցի հանգույն՝ որպես կյանքի խորհրդանիշ նա բերում է կնոջ ու սիրո երգը, նաև՝ անանձնական սերը.

Անձրևներուն ու մեգերուն ընդմեջեն
Հոգետեսել ծիածաններն հեռալոր...
Ծառագայթել համայնական հույսն աղվոր:

1930-ականի երկրորդ կեսին գրական ասպարեզ իջած Ժագ Հակոբյանն իր ստաջին երկու գրքերում («Գաղտնի ճամփան», 1938, «Մեղրալուսին», 1943) իր հասարակական ու անձնական տազնապները կերպավորեց բնության ու սիրո երգերով: Այս գրքերի հերոսը բնության գեղեցկությունների նրբերանգները զգացող մի էություն է, քնարական խառնվածքով, մեղմ բնավորությամբ, շատ կողմերով հոգեկից Մեծարենցի քնարական հերոսին: Ուստի Մեծարենցի (նաև Տերյանի) բանաստեղծական աշխարհը շատ մղումներ ու գույներ է թելադրում Հակոբյանին:

. Հոգեհարազատության ու սովանդությունների փոխանցման վկայությունն այս դեպքում անթաքցնելի է ինչպես ընտրված բնաբանների, բնության ու սիրո նմանատիպ պահերին անդրադառնալու օրինակներով, այնպես էլ՝ բնությունն զգալու, բնության ու երազի աշխարհում լավի ու գեղեցիկի որոնման:

Մեծարենցի ազդեցությունը ոլորշակի էր, բայց այն իրավունք չի տալիս Հ. Օշականին թերահավատորեն խոսելու նրա ինքնատիպության մասին, նրան համարելով պարզապես «համակրելի տաղասաց», որ «Մեծարենցի, այսինքն որևէ վարպետի ճամփով» շատ շատ կարող է հասնել «բառական դաշնակության»⁵: Հենց նույն ժամանակ Հակոբյանը արժանացավ ճշմարիտ գնահատումների: Ասվեց, թե նա շարունակում է Մեծարենցի գիծը, ունի նույն կարգի ոգի, բայց ոչ նույնը: Նրա «արտահայտության եղանակին նորությունը» և լեզվական հարստությունն արժանացավ նրբանաշակ Թեքեյանի ողջունին:

⁵ Հ. Օշական, Սփյուռք և իրավ բանաստեղծությունը, Երուսաղեմ, 1945, էջ 35:

Նրա բանաստեղծական խառնվածքը, աշխարհը զգալով տեսնելու ունակությունը գնահատեց Ն. Աղբալյանը, ասելով, թե «նա մի նոր աչք է հայ աշխարհի դիմաց և մի նոր հայ սիրտ, որ ներապրում է բնությունը»⁶:

Մեծարենցի նման՝ Հակոբյանը բնության գույների մեջ զգում է արյունոտ մի սիրտ, բնության ձայների խորքում՝ հողմացրիվ երազի արձագանք, անգամ ծաղիկներից արձակված բույրերի մեջ՝ վերքի ցավ: Բնության նկատմամբ սերը, կարոտն ու բաղձանքը Հակոբյանի (նաև տարագիր ուրիշ բանաստեղծների) համար մի ուրիշ երանգ էլ ունի՝ հայրենի բնությունից հեռու լինելու պայմանով թելադրված կարոտը: Բնականաբար, հայրենի բնության երգը ծնվում է ոչ անմիջական տպավորությունից (օտար երկրի բնությունն էլ կարող է ներշնչումներ բերել), այլ հիշողությամբ, և, անտարակույս, գրական ազդեցությամբ (Դուրյանի, Մեծարենցի, Տերյանի, Թեքեյանի, Զարիֆյանի):

Մեծարենցի, Տերյանի (նաև ուրիշների) բնության հրապուրանքը, բնությանն ապալիճումը հասարակական կյանքի (նաև քաղաքային կյանքի) հեղձուկից դուրս գալու մղումի թելադրանք է: «Գաղտնի ճամբան» ժողովածուի առաջին իսկ երգում Ժագ Հակոբյանը նույն կերպ է բացատրում իր բնապաշտությունը: Անցորդին (իմա՝ ընթերցողին) առաջարկում է շուտ թողնել պողոտան (քաղաքը): Եվ բնության գաղտնի ճամփալով ընթերցողին տանում է դաշտերի, գետերի, ծիլ ու ծաղիկների զմայլելի աշխարհը: Իր կարոտը՝ բնության, տենչը՝ հեռուների նկատմամբ («Քաղցր հեռուներ, ջիմջ հեռուներ, ով հմայող հեռուներ»), փոխանցվում է ընթերցողին: Իր հոգեկան կացության պահի պատկերները («Հեռուներու ափին կանգնած շլացման պահն է ոսկի», «Ուր հոգին իր սպիին կզգա բացվիլը նորեն», «Այնքան կարոտ եմ կանչին սրինգի մը հեռավոր»), ապա բնապատկերները («Իրիկունը ծառերուն մեջ իր պրիսմակն է փշրեր», «Հյուղը հեռուն՝ բլրան լանջին կօրորվի», «Լույսն է կախեր ծառերեն պատմունճան մը կախարդի» և այլն), և բանաստեղծական հնչերանգ-մեղեդին մերթ ընդ մերթ մեզ հիշեցնում են Մեծարենցի հուզումն ու մեղեդին («Զմուն

⁶ Ժագ Հակոբյան, Մեղրալուսին, Գահիրե, 1943, էջ 6 (Առաջաբան):

պարզ գիշեր», «Գետափի երազանք», «Տապի նուպաներ», «Նավակները» և այլն): Ավելորդ չէ հիշել նաև, որ Հակոբյանը շատ անգամ է բնաբաններ ընտրում Մեծարենցից և բանաստեղծությունը կառուցում բնաբանի ներշնչանքով, տրամադրության ու ռիթմի հանգույն:

Այսպես, «Կարոտ» խորագրով բանաստեղծության մեջ, որ բնաբան ունի Մեծարենցի «Զմռան պարզ գիշեր» բանաստեղծության «Համբույրիդ, գիշեր, պատուհանս է բաց» տողը, Հակոբյանը խոստովանելով իր կացությունը՝ «Շուրջս ես կզգամ խուսափում մը լիառատ», հայտնում է իր բաղձանքը («Այնքան կարոտ եմ կանչին սրինգի մը հեռավոր») և հոգեկան անդորր ու մխիթարանք փնտրելով բնության մեջ, խնդրում է աստղերին՝ իրենց «լույսի բոժոժներուն մեջ արծաթ» հնչեցնել իր համար «գորովալից երգ մը տաք», «աղվոր իրիկունին», որ կերպավորվում է որպես շնչավոր էակ, խնդրում է «աղջկա նուրբ շուրթերով» համբուրել իրեն ու պինդ գրկել», սիրել «մոլուցքով»: Ու եթե Մեծարենցը շնչավոր գիշերվա համբույրի համար պատուհանն է բացել, Հակոբյանը շնչավոր իրիկունի համբույրի ու սիրո համար բաց է թողել «դուռը պարտեզի»: Մեկը իր հոգեկան մեմակության մեջ պաղատում է գիշերին՝ «հոսե սրտիս մեջ դյութանքիդ ալիք», մյուսը իրիկունին աղերսում է՝ «օ՛հ, պարուրե իմ հոգին խարտյաշությանք քո սիրույն»...

«Գալտնի ճամբան» գրքի վերջին երգի մեջ Հակոբյանը, ընթերցողին հրաժեշտ տալուց առաջ, խնդրում է մի պահ նշատել կողք-կողքի, բնության մեջ, գիշերով, մենակ և՛

Սիրահարներ գերդ մանուկ, մենք սիրտ սրտի երազենք՝

Գիշերվան մեջ այս աննենգ,

Երկա՛ր խոկանք մեծ սերեր, ոսկի տարփանք, հույսեր նոր,

Վաղորդացնե՛ր լուսավոր:

Մեծարենցյան «սպասման երկարաձիգ գիշերվան» ու այդ գիշերվա մեջ լուսալսին հավատով սպասելու տրամադրությունն է ասես, որ վերածնվում է նոր ժամանակներում, նոր իմաստների հավելումով՝ կապված սիլյուրքյան իրականության հետ:

Նոր ձևավորվող (ու նաև հետագա) սփյուռքահայ պոեզիան կարևոր ազդակներ ստացավ նաև արևմտահայ վերապրող գրողների (Չոպանյան, Մալեգյան, Որբերյան, Օջական, Թեքեյան և ուրիշներ) գրական ու հասարակական գործի դրական օրինակից: Հող ու հայրենիք կորցրած, դեռևս կյանքի փորձ չունեցող նոր սերունդը դեգերումների մեջ էր սկզբնապես՝ լցված մեհակության, լքվածության, ճակատագրի անորոշության, բայց և հույսի ու հավատի խառն զգացմունքներով: Եվ նրան հունի մեջ դնելու, դեպի կյանք՝ ու պայքար, դեպի Խորհրդային հայրենիքի փրկարար իրողությունը կողմնորոշելու գործում համոզիչ ու խրախուսիչ օրինակ եղավ վերապրող բանաստեղծների կյանքն ու գործը: Գաղափարական մղումներից բացի սակաւ կարևոր չեղավ նաև բանաստեղծական ավանդույթների ժառանգումը: Այս առումով բացառիկ է Վահան Թեքեյանի՝ արևմտահայ բանաստեղծության մեծերից մեկի ստեղծագործության նշանակությունը:

Թեքեյանի անունը սերտորեն կապված է սփյուռքահայ բանաստեղծությանը ոչ միայն այն պատճառով, որ շուրջ քառորդ դար նա եռանդուն կերպով գործել ու ստեղծագործել է սփյուռքյան շրջանում, այլև Սփյուռքի բանաստեղծության կազմավորման գործում ունեցած դերի, ինչպես նկատվել է՝ «ստավելաբար իր ներգործող ազդեցության»: Ընդգծելով այն միտքը, թե սփյուռքահայ բանաստեղծությունը «բարերար ազդեցություններ կրեց Մեծարեւոյն, Սիամանթոյն, Վարուժանն», սփյուռքահայ ժամանակակից բանաստեղծ ու արձակագիր Պ. Սիմոնյանը վերը նշված հոդվածում առանձնացնում է Թեքեյանին, գրելով. «Սփյուռքահայ քերթողության վրա ազդող և ներգործող տիրական դեմք մնաց Վահան Թեքեյան՝ իր արվեստով և թեքնիքով»: Իհարկե, բանաստեղծական ձևը, արվեստը, տեխնիկան դժվար չէ նկատել ազդեցություններ որոնելիս, սակայն ավելի կարևորը Թեքեյանի ստեղծագործության բովանդակությունն էր՝ եղեռնի, ազգային ողբերգության, կորցրած հայրենիքի մորմոքուն կարոտի, տարագիր հայության ճակատագրի, ուժացման տագնապի, ընդդիմադիր ոգու, Խորհրդային Հայաստանի ու գեղեցիկ հույսերի մասին բանաստեղծի

մտորումները, որ կերպավորվում էին զուսպ, պարզ ու պատկերավոր, զգայական ու տպավորիչ, խոհուն ու մտերմիկ բանաստեղծությունների դասականորեն կատարյալ ու հղկված ձևերի մեջ:

Դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծության մեծերից միսկ փրկվածը՝ Վահան Թեքեյանը, որ մինչև 40-ականի կեսերը ազգային-գրական կյանքին տոն տվողն էր Մերձավոր Արևելքի հայ գաղթօջախներում, բնականաբար, առաջին հերթին պիտի օրինակ ծառայեր գրական ասպարեզ իջնող նոր սերունդի համար: Իր անձով, իր անձնվեր գործունեությամբ, իր հին ու նոր պոեզիայով Թեքեյանն արժանացավ բացառիկ պիրո ու հարգանքի: Հենց կենդանության տարիներին ու հետագայում նրա մասին գրքեր գրվեցին, հոդվածներ ու հուշեր, որոնց մեջ նա արժեքավորվում էր որպես իսկական մարդ, հայրենասեր քաղաքացի ու մեծ բանաստեղծ: Այդ պարագայում բնական պիտի լիներ նաև ազդեցությունը: «Սիյուոքը և իրավ բանաստեղծությունը» վերնագրով գրքի մեջ, նվիրված Թեքեյանի ստեղծագործությանը, Հ. Օշականը գտնում էր, թե Թեքեյանը «Սիյուոքի բանաստեղծության մատուցած է լայն բարիք մը», որ արժանի է դարձնում իրեն երախտագիտության: «Ատիկա համարձակություն թելադրելն է ամեն երիտասարդի, որպեսզի ըսե իր ըսելիքը, եթե ունի»⁷: Իրավ, Թեքեյանը մշտապես սատարում ու ոգևորում էր երիտասարդ գրողներին: Հիշենք Լևոն-Ջավեն Այուրմեյյանի օրինակը. նրա «Լույս զվարթ» գրքի՝ սիյուոքահայ բանաստեղծության առաջին վավերական արժեքի լույս ընծայման համար պարտական ենք Թեքեյանին (Թեքեյան-Այուրմեյյան ճամականուն ծանոթ ընթերցողը գիտե մտերմության ու խրախույսի հմայիչ մի պատմություն): Այդպես նա խրախուսել ու ոգևորել է նաև ուրիշ բանաստեղծների (և ոչ միայն բանաստեղծների): Ուստի բնական է, որ նրանք պիտի դառնային այսպես կոչված «թեքեյանական» անվանվող ուղղության հետևորդներ:

Մերձավոր Արևելքի հայ բանաստեղծությունը 30—40-ական թթ. դիմագծվում է հիմնականում Վահյանի, Իշխանի, Ծառուկյանի ու Հակոբյանի ստեղծագործությամբ: Ծարունակելով արևմտահայ (ոչ միայն) դասական բանաստեղծության ավանդույթները,

7 Հ. Օշական, Սիյուոքը և իրավ բանաստեղծությունը, էջ 88:

ըը, նրանք իրենց ուղին սկսեցին Թեքեյանի անմիջական ազդեցությամբ: «Արտասահմանի մեջ հասակ նետող սերունդը,— գրում է հենց այդ սերնդի ներկայացուցիչներից մեկը,— մանավանդ հոգեկան իր կազմավորումը ստացավ մեծ մասամբ Թեքեյանի քերթվածներում ազդեցության տակ: Սկսնակ գրողներն շատեր իրենց քայլերը նետեցին անոր բացած ճամբուն մեջ և ոմանք մնացին հավատարիմ հետևորդը Թեքեյանին»⁸: 1933-ին լույս տեսավ Թեքեյանի նշանավոր «Սեր» ժողովածուն, որ բանաստեղծական նշանակալի երկույթ էր և իր նյութով ու արվեստով չէր կարող հետք չթողնել գրական ասպարեզ իջնող նոր սերնդի ստեղծագործության վրա: Վահե-Վահյանը, որի երախայրիքը լույս տեսավ նույն թվականին, տարիներ անց նույն այն օրերի հիացքով է չափելորել Թեքեյանի վաստակը և «Սեր» ժողովածուն մասնավորապես: «Սիյուոքը»,— գրում է նա,— այդ տարիներուն, չըգոցված վերքեր էր տակալին, չպահած զայրույթ, չհագեցած ողբ: Որբություն էր ան, «ոճիրեն ավելցած» մանուկներու շվարած բազմություն, որ դառնալէ առաջ վաղվան հալը, կկարոտեր պաշտպանության ու խնամքի: Կորսված անուշություններու կարոտն էր Սիյուոքը, սիրտ արյունող վերհուշ: Տեսական գրկանքներու և քարացած դառնություններու հետ ամենօրյա շփումէ տարօրինապես դյուրագրգիռ դարձած ջիւղերու բորբոքումն էր երբեմն, ներքին ճակատներու վրա կատաղի բախում... դասալքություն էր նաև, եվրոպական ոստաններու մեջ մանավանդ, ուրացում և ուծացում: Նույն ատեն անդուլ մաքառում էր Սիյուոքը հացի և երդիքի չափ նաև լույսի համար...»: Այս և այլ «վիճակներեն ու տրամադրություններեն ծնունդ առած հույսերու և խոհերու» «մակընթացության ու տեղատվության» բանաստեղծականացումն է Վահյանը համարում Թեքեյանի «Սեր» ժողովածուն⁹:

Այդպիսին պիտի համարենք նաև Վահյանի ու վերը թվարկված մյուս բանաստեղծների՝ 30—40-ականներին լույս բնծած ժողովածուները, որոնց մեջ Թեքեյանը ներկա է նախ որպես ոգի, ապա նաև բովանդակային ու ձևային կերպավորում:

⁸ Մ. Իշխան, Արդի հայ գրականություն, հ. գ., Բեյրութ, 1975, էջ 171:

⁹ Վահե-Վահյան, Վահան Թեքեյան-բանաստեղծը.— Բերքահավաք, Երուսաղեմ, 1978, էջ 24:

Նկատենք նաև, որ ինչպես «Սեր» ժողովածուում տեղ գրտած, այնպես էլ այդ շրջանում գրված ուրիշ բանաստեղծությունների մեջ Թեքեյանը հասավ ձևի և բովանդակության, մտքի ու զգացումի մի այնպիսի ներդաշնակության, որ չէր կարող գայթակղիչ չլինել նոր սերնդի համար, որը քիչ անգամ չասարվինեց այդ բովանդակությանն էլ, ձևին էլ:

Վահե-Վահյանի «Արև-անձրև» ու «Ոսկի կամուրջ» գրքերի մեջ հեղինակի մտերմությունը Թեքեյանի հետ տեսանելի է «սովորական աչքով» և աղերսների, ներշնչումների ազդեցության (բնավ էլ ոչ մեղադրելի) մասին մանրամասն խոսքը մեզ հեռուն կտաներ, ուստի առաջ անցնելով՝ վկայակոչենք նաև մեկ ուրիշ բանաստեղծի՝ Ժագ Հակոբյանի թեքեյանական մղումները:

Եթե Ժագ Հակոբյանի առաջին երկու ժողովածուներում գերիշխողը տերյան-մեծարենցյան ազդեցություններն էին և Թեքեյանը միայն մասամբ էր զգալի, ապա 40-ական թթ. նրա ստեղծագործությունը հիմնականում թեքեյանական ներշնչումներ ունեցավ: Տարագիր հայությանը, հին ու նոր հայրենիքին նվիրված այդ երգերը հավաքվեցին սկզբնապես «Մեսրոպաշունչ» ժողովածուում (հետագա տասնամյակներին պիտի լույս տեսնեին նաև «Մասիսածին», «Հայատրոփ», «Հրաշադար» հատորները):

Բնության և սիրո երգերից Հակոբյանի անցումը Հայրենիքի երգին, պայմանավորված էր ժամանակի իրադարձություններով, բայց կար նաև մի ուրիշ պայման. կյանքի այդ շրջանում, թեև ոչ տևական, մտերմությունը Վահան Թեքեյանի հետ: Նրա պոեզիայով և մարդկային առաքինություններով հիացած բանաստեղծը երազի կապույտ աշխարհից պիտի իջներ իրական աշխարհ, լսեր ու հասկանար վարպետի խոհն ու խորհուրդը, համակվեր նրա «Հայերգությամբ»¹⁰, նրա սթափ ու զգաստ մտածողությամբ, սփյուռքահայության ճակատագրի

10 Վ. Թեքեյանի «Հայերգություն» (1948) ժողովածուում հավաքված են հին ու նոր հայրենիքի, Սփյուռքի հայոց փառքերի ու ողբերգությունների մասին հեղինակի տպագրված ու անտպ գրականությունները: Թերևս Թեքեյանի գրքի ինքնատիպ խորագրի ներշնչումով են հղացվել Ժագ Հակոբյանի «Մեսրոպաշունչ», «Մասիսածին», «Հայատրոփ» («Հայավեպ» ենթախորագրով) ժողովածուների խորագրերը:

մասին մտորումների լրջախոհությամբ, խորհրդային հայրենիքի նկատմամբ տաժաժ բացառիկ սիրով: Թեքեյանի՝ նման տրամադրություններն արտահայտող պոեզիան մեզ լավ ծանոթ է և մանրամասնելու հարկ չկա: Որ Ժաֆ Հակոբյանը այդ տարիներին լցված էր Թեքեյանով, դժվար չէ ցույց տալ նրա «Մեսրոպաշունչ» ժողովածուի (1946) մեջ և այս դեպքում Թեքեյանը ոչ թե ազդեցության աղբյուր էր, այլ՝ ներշնչանքի, մղումների տվող և ուղեցույց: Կարելի էր բերել նաև հղացումների մեծության, ասելիքի նույնության օրինակներ, իհարկե, ուրիշ պատկերներով: Ասենք, կարելի է հիշել Թեքեյանի՝ Սփյուռքի ու տարագրության մեջ հայոց լեզվի մասին խոհերը կերպավորող «Սփյուռք», «Փռչի ազգ», «Լեզուն որով գրեցի» և ուրիշ բանաստեղծությունները և միաժամանակ Հակոբյանի «Հա՛յր, հայերե՛ն սորվեցուր», «Ո՛վ հայ, խոսե հայերեն», «Նախաբան» և «Մեսրոպաշունչի» ու «Հայաստրոփի» (որ բանաստեղծը «Հայավեպ» է անվանել) շատ բանաստեղծություններ: Կարելի է հիշել Թեքեյանի «Ներկա Հայաստանին» շարքի երկրորդ («Հող այնտեղ և հողին վրա ցեղ») ու երրորդ («Երկիրը հոն իր զավակինն է այլևս») բանաստեղծությունները և նրանց արձագանքը Հակոբյանի «Հողս», «Պողոտային մեջ Աբովյան», «Երևան» և ուրիշ երգերի մեջ:

Բայց Թեքեյանի նկատմամբ Հակոբյանի սիրո ու հիացքի որոշակի ապացույցն ունենք՝ մի ամբողջ ժողովածու՝ հենց Թեքեյանի մասին, գրված նրա մահվան առիթով, որ լույս տեսավ 1947-ին, «Մարդ մը մեռավ» խորագրով: Գրքի սկզբում Հակոբյանը խոսում է Թեքեյանի գործունեության, նրա հետ իր բարեկամության, նրանից ստացած խոր ապրումների մասին, բնութագրում է նրան որպես մարդ, ապա մի ամբողջ ժողովածուի տաղերով փորձում կերպավորել նրա էությունը:

Ինչպես այս գրքի, այնպես էլ «Մեսրոպաշունչի» վրա նկատելի են նաև Թեքեյանի բանաստեղծական մտածողության ու ձևի շատ կողմեր: Հաջորդ գրքերում ձևական մեծությունները գրեթե նկատելի չեն դառնում: Թեքեյանը պարզապես բացում էր նրա երգի նոր ուղին:

Այսպես կարելի է Թեքեյանի բանաստեղծությունների մեջ արձարծված տարաբնույթ հարցերի ու թեքեյանական բանաստեղծությանը առանձնահատուկ հատկանիշների ուրիշ ժառանգություններ:

գորդների անուններ էլ հիշել 30—40-ական ու նաև հետագա տասնամյակների սփյուռքահայ բանաստեղծության մեջ, ուստի և իրավացի համարել «Թեքեյանական» ուղղության առանձնացումը:

Արևմտահայ դասական բանաստեղծության ավանդույթների շարունակումը սփյուռքահայ բանաստեղծության մեջ վկայությունն է այն բանի, թե որքան էլ սփյուռքը տարագիր հայության նոր գոյավիճակն էր ու նոր բանաստեղծությունը, «Նոր սերնդի պատմությունը» (Հակոբյանի «Մեսրոպաշունչի» ենթախորագիրն է), նոր որակ՝ իր առանձնահատուկ գծերով, այնուամենայնիվ, արևմտահայ բանաստեղծությունը շարունակվում է սփյուռքահայ բանաստեղծությամբ:

ՀԱՅ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՍՓՅՈՒՌԻ ՕՏԱՐԱԳԻՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՃ

1923 թվականին չորրորդ հրատարակությամբ լույս տեսավ Ղևոնդ Ալիշանի կազմած ու թարգմանած «Հայոց երգք ուսկականք» ժողովածուն, որ հայ ժողովրդական բանահյուսությունից մի փունջ էր ներկայացնում անգլիախոս ընթերցողին: Երկնեզվյան այդ ժողովածուն՝ հայերեն և մույն գործերի անգլերեն թարգմանություններով, ուշագրավ է իր երկակի առաջնեկությամբ: Մեկը 1852-ին, երբ, առաջին անգամ լույս տեսնելով, սկիզբ դրեց հայ բանահյուսությունը օտարախոսին ծանոթացնելու գործին, իսկ 1923-ին էլ դարձյալ առաջինը եղավ, որ երևան էր գալիս արդեն սփյուռքի սրբանշաններում՝ հետամըտելով մույն նպատակը:

Այդ երկու թվականների միջև ընկած՝ ժամանակաընթացքում հայ բանահյուսությունը բազմակողմանիորեն ներկայացվել է օտարախոսին: Թեև ժամանակի հոլովույթի հետ փոփոխվել են այդ ծանոթացման բուն շարժառիթները, բայց բոլոր դեպքերում մույնն է մնացել բանահյուսությանը դիմելու նախաձեռնողությունը, այն է՝ հաղորդել հայի կենսահայեցողությունը, ազգային մտածողության ու հոգեբանության յուրահատկությունը, դարերի խորքից եկող նրա՝ բարոյաբանությունը, սիրո, աշխատանքի, բնութենապաշտության, պատմական առօրյայի ժողովրդական հյուսվածքները: Գեղարվեստական գրականությունն իր հերթին ժողովրդի հոգևոր ու նյութական կյանքի հայելին է, բայց այն կրում է անհատականության կնիքը՝ և կարող է բացատրիկ ու եզակի պոթելում լինելու մեկնաբանության մղել: Իսկ ժողովրդական բանահյուսությունը հեռու է այդպիսի սահմանափակման ենթարկվելուց: Նրա հեղինակը, մույնիսկ անհիշելի ժամանակներից, ժողովուրդն է, որ սերնդից սերունդ է փոխանցել իր էությունը հատկանշող հույզերի ու խոհերի անդադրում ալիքները:

Ժողովրդի ոգու այդ բնական ու բնածին տարերքը օտարին ներկայացնելիս խաչաձևվել են դրա ճանաչողական ու գեղագիտական արժեքները, ցույց տալով, որ դրանք դիմացել են պատմության փորձություններին և այդօրյա պայմաններում էլ խոսում են այդ արժեքներն ստեղծող ժողովրդի բնատուր օժտվածության մասին: Բացի այդ, օտարին ներկայացվող բանահյուսությունն ստացել է նաև իր տեսական բացատրությունները, որոնք մեծավ մասամբ ելակետ են սփյուռքում լույս ընծայվող օտարագիր հայ գրականության համար, ուստի դրանց անդրադարձը ոչ միայն շարունակվող աւլանդների վկայությունը կարող է լինել, այլև կպարզի այն շրջափոխությունները, որոնց ենթարկվել է օտար լեզուներով հայ բանահյուսության երևան գալը:

Դիմելով իր ժողովածուի անգլերեն ընթերցողին, Ղևոնդ Ալիշանը հայ ժողովրդական երգը կարևորում էր Արևելքի հոգևոր կյանքի ճանաչմանը բերած դրա յուրահատկություններով, ընդ որում՝ Նահապետը չէր անտեսում պատմության փորձություններին դիմակայող դրա կենսունակությունը: «Զի կարելի ժխտել,— ասում էր նա բրիտանացի ընթերցողին,— որ մի այնպիսի ժողովրդից, ինչպիսին հայն է, որը, իրավացիորեն, հպարտանում է Արևելքի հնագույն ժողովուրդներից մեկը լինելով և որը այնքան երկար ժամանակ բարենպաստ պայմաններ է ունեցել զարգացած ու ծաղկուն գրականության, այդ ժողովրդից հնարավոր է ակնկալել ինչ-որ ճոխ ու նրբագեղ բան. սակայն նկատի ունենալով այդ դժբախտ ժողովրդի կյանքի հաճախակի հեղաբեկումները և բարբարոս բազում ցեղերի ասպատակությունները, ցեղեր, որոնք, ստրկության մատնելով բնակիչներին, ոչ միայն ոչնչացնում էին նրանց ու նրանց գրականությունը, այլև նույնիսկ հանգցնում էին Արարատի որդիների բանաստեղծական կրակի վերջին ցուցլանքը, պետք է հուսալ, որ նույնիսկ այս համեստ ժողովածուն սոսկ մի նմուշ է ներկայացնում...» հնամենի Արևելքի ընդարձակածավալ դաշտից¹:

Ժողովածուում ընդգրկված տասնհինգ երգերը հորինվել են

¹ Leo Alishan, *Armenian Popular Songs*, Venice, 1852. p. 1—2 (Այս և հետագա բոլոր մեջբերումները՝ արձակ և չափածո, տրվում են մեր թարգմանությամբ— Վ. Փ.):

XIII—XIV դարերում և հետագայում: Դրանց թվում կան այն-
պիսի հանրահայտ երգեր, ինչպիսիք են «Ի Լևոն որդի Հեթում
Ա.», «Ողբ Ջուղայեցվոց», «Պանդուխտ առ կոռնկ», «Երգ
կաքավու», «Մանուկն ու ջուրն», «Երգ հարսին», «Երգ հար-
սանյաց փեսայի» և այլն, որոնք բերում են հայոց պատմության
արձագանքները, կենցաղի, պանդխտության, երգիծանքի ար-
տագոլումները:

Հայոց բանահյուսության ուրույն արժանիքները ներկայաց-
նելու առումով՝ նշանակալից մի առաջընթաց էր Ա. Հովհան-
նիսյանի գերմաներեն հրատարակած «Հայկական գրադարան»
մատենաշարի չորրորդ հատորը (1886-ին): Այն ընդգրկում էր
ժողովրդական բանահյուսության տարբեր ժանրերից գործեր՝
հեքիաթներ, զրույցներ, անածներ և, մանավանդ, Գ. Սրվան-
ձըտյանի գրի առած «Սասունցի Դավիթ և Մհերի դուռ» վի-
պասքը: Հատորը բացվում էր հայտնի հայագետ Գ. Խալաթ-
յանցի առաջաբանով, որը լուրջ մի ուսումնասիրություն է՝ հայ
ժողովրդական բանահյուսության, նրա սյուժեների, կերպար-
ների համաշխարհային զուգահեռների մասին²:

Այդ հատորը, այնուամենայնիվ, գերմաներեն ընթերցողին
ծանոթություն էր տալիս հայ ժողովրդական բանահյուսության
հատկապես էպիկական գործերի մասին: Եվ, ահա, Արթուր
Լայստը, որ գործուն մասնակցություն ուներ հիշյալ մատենա-
շարի ստեղծման մեջ, եկավ ընդարձակելու այդ ծանոթության
սահմանները: Իր կազմած «Հայ բանաստեղծներ» ժողովածու-
ում նա առանձին բաժին հատկացրեց հայ ժողովրդական եր-
գին՝ դրա թեմատիկ լայն ընդգրկումով³:

Այդ նյութերը՝ համաշխարհային իրենց զուգահեռներով,
Արևելքին հատուկ իրենց գույներով հանդերձ, ցույց էին տալիս
ստեղծագործելու, երևակայության, զգայելու հայկական առանձ-
նահատկությունները: Այս կապակցությամբ արժե հիշել և Ա.
Սեքլեմյանի ժողովածուի լույս ընծայման հետ առնչվող իրո-
դությունները:

Ինչպես հայտնի է, 1896-ին հրատարակելով «Հայկական

² Տե՛ս Հայ գրականության միջազգային կապերը, հ. 1, 1983, էջ
334—336:

³ Arthur Leist, Armenische Dichter, Dresden und Leipzig, 1898,
Volkslieder բաժինը:

բանաստեղծություններ» անգլերեն ժողովածուն, ամերիկոսի Ալիս Բլեքուելն իր ուշադրությունը առավելաբար բևեռել էր հեղինակային ստեղծագործությունների վրա և ընդամենը չորս երգ էր ընդգրկել ժողովրդական բանահյուսությունից: Իսկ դա այն դեպքում, երբ ժողովածուի առաջնահերթ նպատակն էր «այն հավատը, որ թուրքերի ձեռքից անասելի տանջվող հայերի նկատմամբ տածվող համակրանքը կարող է խորանալ՝ ճանաչելով ժողովրդի խառնվածքն ու օժտվածությունը, որոնք երևում են նրա բանաստեղծության մեջ»: Մինչև այդ համոզման բազմակողմանի դրսևորման հասնելը (1917-ին, երբ «Հայկական բանաստեղծությունը» լույս տեսավ երկրորդ, լրացված հրատարակությամբ, հայոց բանահյուսությունից, ևս տասնհինգ երգերի ընդգրկումով), Բլեքուելը հմտալից առաջաքան գրեց Սեբեմյանի ժողովածուի համար: Ոչ միայն տրվյալ ժողովածուն, այլև հայտնի «Հայկական գրադարանի» չորրորդ հատորը, Մ. Չերազի պարբերաբար ֆրանսերեն հրատարակած «Անտիպ Արևելքը» («L'Asie mine» երկշաբաթաթերթի էջերում) հնարավորություն տվեցին հիմնավոր խոսք ասել հալ բանահյուսության մասին:

«Բազում հանգամանքներ համատեղվում են՝ հայկական բանահյուսությունը առանձնակի արժեքավորելու համար,— ասվում է այդ առաջաբանում:— Այդ հանգամանքների թվում են՝ հայ ցեղի մեծ վաղեմությունը և իր սեփական գաղափարներին ու ավանդներին նրա եզակի կառչածությունը»⁴:

Աշխարհագրական դիրքով կամուրջ լինելով Ասիայի և Եվրոպայի միջև, Հայաստանը դարեր շարունակ ենթարկվել է եկող ու գնացող նվաճողների կոտորածներին ու ավերածություններին, և «հրաշք է այն, որ դեռևս մնացել են հայերը, որպես ուրույն ցեղ: Այժմով հանդերձ, ոչ մի ցեղ երբևէ չի կարողացել իր ինքնատիպ հատկանիշները այդքան հստակորեն պահպանել...»⁵: Նույնիսկ քրիստոնեությունը չի կարողացել արմատախիլ անել նրա հեթանոսական տոնակատարությունները: Այդ ժամանակներից է գալիս և այն, որ «Հայ գյուղացու համար ամբողջ բնությունը լեցուն է առասպելներով: Անտառ-

⁴ A. G. Seklemian, The Golden Maiden and other folk tales and fairy stories told in Armenia, Cleveland, 1898, p. VI.

⁵ Ibidem, p. VII.

ները, աղբյուրները, լեռները, լճերը, ծաղիկները՝ բոլորը ոգիներ ունեն։ Անսահման քանակությամբ զարմաւալի սնահաւատությունների մի տիրապետություն, սնահաւատություններ, որոնց մի մասը կարող է արժեքաւոր լույս սփռել Ասիայի վաղ շրջանի դիցաբանության վրա»⁶։

Այդ առաջաբանում Հայաստանը ներկայացվում է որպէս չլուծված հանելուկների մի երկիր՝ իր ավերակ քաղաքներով, քարանձաւներով, չհետազոտված գերեզմանաբլուրներով ու թումբերով, իր կիսաջնջված արձանագրություններով և հնամենի վանքերում գտնվող թանկարժէք ձեռագրերի պահանոցներով։ Սակայն այդ ամենը չեն կարող ուսումնասիրվել, ինչպէս նաև նրա արգասաբեր դաշտերը անմշակ կմնան այնքան ժամանակ, «մինչև որ խաղաղւի երկրի ներկա խանգարված իրավիճակը»⁷։

Հնամենի և իր ինքնատիպությունը պահպանած ժողովրդի հոգևոր հարստության մի վավերացումն էր տալիս Ա. Մեքլենյանն իր «Ոսկե աղջիկը և Հայաստանում պատմվող ուրիշ ժողովրդական պատմություններ ու կախարդական հեքիաթներ» ժողովածուով, որտեղ ընդգրկված էին այդ բնույթի քսանինը գործ (հետագայում Բոստոնի և Նյու-Յորքի «Արմենիա» անգլիագիր ամսագրում տպագրվեցին նույն բանահավաքի ուրիշ հեքիաթներ)։ Հեղինակը դրանք լսել էր իր ծննդավայր Ադալայում, հաւաքել էր նաև Էրզրումում՝ որպէս ուսուցիչ պաշտոնավարելիս։ Նա էլ իր հերթին նշում է («Հեքիաթասացն իր ունկնդիրներին» ներածականում), որ «Հայաստանի գրավոր պատմության մեջ ներկայացված շատ առասպելներ նկատելի նմանություններով երևան են գալիս ներկայի բանահյուսության մեջ»⁸, այսինքն՝ չի խզվել կապը ժամանակների մեջ։

Հարցադրման ավելի որոշակիությամբ ու միտումի շեշտումով Ա. Չոպանյանը 1903-ին ֆրանսերեն ընթերցողի ուշադրությանը հանձնեց իր կազմած «Հայ ժողովրդական երգեր» ծավալուն և թեմատիկ բազմազանությամբ հարուստ ժողովածուն։ Բանահյուսական քսաներեք ժողովածուներից քաղված հայ ժողովրդական երգը, բանաստեղծությունը՝ ստեղծված Հա-

⁶ Ibidem, p. XI.

⁷ Ibidem, p. XIII.

⁸ Ibidem, p. XVII.

յաստանի տարբեր գոտիներում (Վան, Մուշ, Էրզրում, Զեյթուն, Վասպուրական, Ալաշկերտ, Զավախք, Մոկք և այլոր) ներկայացվում էր տասնմեկ ենթաբաժիններով՝ սիրո, պարի և տոնավաճառության, հարսանեկան, օրորոցային, երգիծանքի, թաղման, կրոնական բնույթի, պատմական դեպքերի, պանդխտության, ազգային-հայրենասիրական և այլ երգերով: Այդ երգերն ստեղծող ժողովուրդը, ասում է Ա. Չոպանյանը ժողովածուի առաջաբանում, որն ընդարձակ մի հետազոտություն է, այդ ժողովուրդը, որն իր ողջ պատմության ընթացքում եղել է խառնազանք ու աշխատասեր, որ հաճախ է իր արյունը հեղել հաճումն իր ազատության, այդ ժողովուրդն այժմ կանգնած է ոչնչացման վտանգի առաջ:

Շատեր են արտահայտվել ի պաշտպանություն հայության և դրվատել նրան, բայց նրա արժանիքները լավագույնս դրսևորվում են նրա պատմության մեջ և նրա ստեղծած էջերում, «որտեղ այս ժողովուրդը բացարձակ անմիջականությամբ տրապալորել է իր սրտի պոռթկումները, իր մտքի ձգտումները, խնդության թրթիռներն ու վշտի ճիչերը, զգայելու, խորհելու և սպրեկու իր եղանակը, մի խոսքով՝ իր հոգու կենդանի պատկերը»⁹:

Իսկ Արամ Բաֆֆու նույնպես ընդարձակ ուսումնասիրության մեջ, որ ընդգրկված է Զ. Բոյաջյանի «Հայկական առասպելներ ու բանաստեղծություններ» անգլերեն ժողովածուում, տրվում են ոչ միայն հայոց պատմությունն ու գրականությունն իրենց գլխավոր իրադարձություններով ու ականավոր դեմքերով («Հայաստան. Նրա վիպերգությունը, ժողովրդական երգերն ու միջնադարյան բանաստեղծությունը»), այլև ուշագրավ դիտարկումներ են արվում հայ ժողովրդական բանահյուսության մասին, որ ժանրային բազմազանությամբ ներկայացվել է ժողովածուում:

Գրավոր գրականությանը զուգահեռ, ասվում է այդ ուսումնասիրության մեջ, բանավոր գրականությունն էլ մեծ ծավալում է ստանում: Միջին դարերում լայնորեն տարածվում են ժողովրդական երգն ու հեքիաթը, առական ու առածը: Որոշ հեքիաթներում իրենց արձագանքն են գտել պատմական դեպ-

⁹ Archag Tchobani. n, Chans populaires arméniens, Paris, 1903. p. XXXIII.

քերը, իսկ ընդհանրապես «...հեքիաթներն արտահայտում են ժողովրդի կենսահայեցողությունը և արգասիք են նրա կենսափորձի, որն ավանդվել է սերնդից սերունդ»։ Ահա, օրինակ, հմայության երգերը, որոնցից հազարներով են պահպանվել։ «Իրենց ձևով դրանք շատ պարզ են։ Երբեմն երկու իրար հաջորդող տողեր լիովին տարբեր նյութ են արտահայտում, բայց հանգավորվում են իրար հետ և նույն կառուցվածքն ունեն։ Ամեն մեկը մի կատարյալ բանաստեղծություն է»¹⁰։ Ուսումնասիրության մեջ խոսվում է «ամեն մի իրադարձության առթիվ» ստեղծված ժողովրդական երգերի՝ պանդխտության, ծննդի, ամուսնության, աշխատանքային և դրանց հատկանիշների մասին։

Այս բոլոր հետազոտություն-բացատրականները իրենց առարկայական հիմնավորումն են ստացել հայ բանահյուսության բազմազան մոտիվներով։ Հատկապես անգլերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն ներկայացվել են հայ ժողովրդական բանահյուսության էպիկական ու քնարական բոլոր տեսակները՝ էպոսից մինչև առած ու վիճակի երգեր։ Այդ ամենով օտարախոս հանրության, գիտական շրջանների, տարաշխարհիկ Արևելքով հետաքրքրվողների առաջ կանգնում էր մի ժողովուրդ՝ իր զգացմունքների խորությամբ ու հարստությամբ, կյանքին արձագանքելու անմիջականությամբ; իր ձգտումների և պատմական իրականության սուր հակադրություններով։ Այդ տպավորությունն է համադրել ֆրանսիացի հայտնի վիպասան Փոլ Ադամը՝ Ա. Չոպանյանի «Հայ ժողովրդական երգեր» ժողովածուի առաջաբանում գրելով. «Սա մի ժողովրդի ամբողջ մարմինն է, որ բաբախում է այստեղ էջ առ էջ, տուն առ տուն։ Այս երգերն իրենց ողբագին կյանքի համար շփոթահար տրրտունջն է նրանց, որ խաղաղ եղանակի մեջ ապրելու բոլոր միջոցներն ունեն։ Ժողովածուն միաժամանակ ամենօրյա գվարնության երգն է, գոռոզությունը մոր, որ զարդարում է ու փառաբանում իր գեղանի դստերը, բարի երգիծանքն է գյուղացու, որն իր լծկան եզների հետևից է գնում, որպեսզի առավոտյան, թարմ օդի մեջ իր գործն անի։ Կյանքի բոլոր երեսներն են ուրախացնում կամ իրենց տրտունջը հարուցում։ Մեծ բնու-

¹⁰ Zabella C. Boajian Armenian Legends and Poems, London, 1916, pp. 157—158, 151.

թյունն է թրթռում տարբեր երգիչ անձնավորությունների թիկունքին»¹¹:

Կամ Զ. Բոյաջյանի ժողովածուի առթիվ, որ լույս տեսավ հայոց մեծ ողբերգության օրերին, օտար մամուլը հատկապես ընդգծում էր հայ ժողովրդական բանահյուսության պարփակած կենսահաստատ խորհուրդը: «Երգերի և առասպելների այս սքանչելի ժողովածուն,— գրում էր «Աթենիքս» ամսագիրը,— պիտի որ հետաքրքրություն հարուցի Հայաստանի նկատմամբ... Ժողովրդական երգերն իրենց բնույթով, մասնավորապես, հմայիչ են և խորհրդածությունների են մղում այդ ժողովրդի կյանքի մասին...»: Իսկ «Նեյշըն» թերթը, կարծես, լրացնելով նախորդ ընկալման շրջանակները, ավելի խոր ընդհանրացումներ էր կատարում՝ դրանք մակաբերելով հայոց բանահյուսության մեջ մարմնավորվող կենսահայեցողությունից: «Այս տեսակի բանաստեղծությունների մեջ,— գրում էր նա,— կա երևակայության ինչ-որ պերճություն, որ մարդ ակնկալում է կայուն հիմքեր ունեցող մի հավաքականության գրականության մեջ, քան թե տառապող մի ցեղի... Մեզ թվում է, որ մի ցեղ, որ այսքան արյունալի պայմաններում կարող է սոխակների և զանգակածաղիկների մասին երգել, պետք է որ արտասովոր կենսունակություն ունենա...»¹²:

Տեսական այս հիմնավորումներն ու բացատրությունները իրենց հիմնական դրույթներով արծարծվում են նաև սփյուռքում օտար լեզուներով լույս տեսնող հայ ժողովրդական բանահյուսությանը նվիրված գրականության մեջ: Ասենք՝ այդպես էլ պիտի լիներ, որովհետև այդ բանահյուսության մեջ առկա հոգեբանական, մտածական, բարոյաբանական նստվածքները մնալուն են՝ որպես ազգային բնավորության անկապտելի տարրեր: Սակայն հայ բանահյուսության գաղափարական ու գեղարվեստական հատկանիշների վերարծարծումներն արդեն հազեցվում են նաև ուրիշ միտումներով ու նպատակներով, որոնք պայմանավորվում են սփյուռքի յուրահատուկ իրավիճակով:

Այստեղ էլ շարունակում է մնալ այն անհրաժեշտությունը, որ ոչ միայն գեղարվեստական գրականության, այլև բանա-

¹¹ Ա. Չոպանյանի նշվ. ժողովածու, էջ VIII—IX:

¹² Մեջբերումները ըստ՝ „Ararat“, N.—Y., vol. I, №3, p. 28.

հյուսության միջոցով հաշը ներկայացվի օտարին: Այդ անհրաժեշտությունը հատկապես բխում է հաշի ինքնությունը՝ նրա պատմությունը, ստեղծած հոգևոր արժեքները ճանաչել տալու նախանձախնդրությունից, որովհետև հայության հոծ զանգվածներ են ապրում օտար երկինքների տակ, երբեմն՝ ժողովուրդների խառնարաններում, ուստի մեծ կարևորություն է ստանում ազգային դիմագծի պարզումը՝ հայ ժողովրդի ստեղծած նաև բանահյուսության միջոցով:

Մակայն այդ շահագրգռությանը զուգահեռ՝ սփյուռքի պայմանների թելադրանքով ծառանում է և այն հաշի հաղորդելու և հաղորդակցվելու պահանջը, որը տարբեր հանգամանքների (ուսումնառության, միջավայրի հարուցած դժվարությունների, կյանքի առկա պայմանների) բերումով թեև օտարախոս է դարձել, բայց չի կորցրել ազգային պատկանելիության զգացումն ու արժանիքը:

Ահա այդ երկակի նպատակների համատեղումով՝ թարգմանական տարբեր եղանակների կիրառմամբ և, հատկապես, ստեղծագործական ուրույն մատուցմամբ հայ բանահյուսությունը ներկայացվում է օտարին և օտարախոս հաշին: Իսկ թե որքանով ամուր հիմքեր ունի այդ ձգտումը, կարելի է հետաամուս լինել դրան սփյուռքահայ գրականության ողջ ընթացքում:

Վաղ կատարված թարգմանությունների վերահրատարակությանը զուգահեռ, արդեն 30-ական թվականներին օտար լեզուներով երևան եկան հայ բանահյուսության ինքնատիպ նմուշներ, որոնք առավել բազմազան դրսևորումներ ստացան հետպատերազմյան շրջանում, հատկապես 60-ական թվականներից, երբ սփյուռքի տարբեր հորիզոնականներում լույս ընծայվեցին հայ բանահյուսության նշանակալի երկեր:

Բանահյուսության նկատմամբ ցուցաբերվող այդ հարանուն հետաքրքրությունը՝ մեկուսացած չէր սփյուռքի գրական զարգացման ընթացքից, «կորուսյալ աշխարհի» վերստեղծման միտումից: Եվ ուշագրավն այն է, որ եթե այդ միտումը տարիների առաջացման հետ երանգալիփխվում է, ականատեսի կարոտախտից վերածվում է ժառանգված կարոտախտի, ապա, բանահյուսությանը դիմելիս, վերանում են սերնդալիփխությանը պայմանավորվող այդ աշխատությունները. բանահյուսական նյութը իր հարամնա հատկություններով, դարերի խորքից եկող կենցաղի, երազանքների, իմաստության ինքնատիպ խտա-

ցումներով ընկալվում է միանշանակ՝ ստեղծելով ժողովրդի պատմական անկորնչելի պատկերի արտացոլումը: Իսկ այդ պատմականն էլ ինքնին քարացած մի վաղնջականություն չէ, այլ շարժվող պատմությունը, որ անհիշելի ժամանակներից բերում-հասցնում է բնության ու հասարակական կյանքի ընկալման, հուզապրումների հայկական նորանոր կոտակումների:

Այսպես, 1939-ին լույս տեսավ Արթին Ծալյանի «Հեթանոսական հովվերգություններ» անգլերեն ժողովածուն, որ հրատարակվել է նաև ֆրանսերեն և՛ արաբերեն թարգմանություններով: Բաշ ծանոթ լինելով հայոց ուրարտական և հեթանոսական շրջանների գիտահետազոտական ուսումնասիրություններին, Ծալյանն ստեղծել է այդ ժամանակաշրջանների ըմբռնումներին ու բարքերին համապատասխանող պատումներ: Այդտեղ առասպելականն ու հոգեբանորեն ճշմարիտը միախառնված են հանդես գալիս՝ իրենց համադրության մեջ արտացոլելով վաղնջական խոհեր ու ապրումներ, բարու և չարի մշտամնա պայքարը, որոնք ընկած են հայոց բանահյուսության հիմքում: Այդ պատումների արտաքին միջավայրը հայկականն է՝ Եփրատի գետափն ու Տարոնի սարերը, Անահիտ աստվածուհին ու Նալաարոյան տոնախմբությունը, որտեղ ծավալ առնող դեպքերը, հոգեկան դրությունները բացահայտում են հնօրյա հայի կապը բնության հետ, հավատալիքները, կենցաղի սուսնձին կողմերը: Բացարձակ իմաստով այդ առասպելախառն պատումները հայ ժողովրդական բանահյուսության մշակումներ չեն, բայց սնվել են հայոց առասպելաբանությունից, վաղ պատմական Հայաստանի մասին գիտության հաղորդածի գեղարվեստական ընկալումից: Հատկանշական է, որ այդ պատումների մեջ ազգային մտածողությունը դրսևորվել է իր պատմական զարգացմամբ, կրած շրջավորություններով՝ գեղեցիկի որոնման, երջանկության հասնելու լարված պահերով: Երբեք բոլոր դեպքերում՝ Խարբերդից Ամերիկա հասած գրողը, թարգմանիչը, բանագետը կիրառում է գեղագիտական այն սկզբունքը, թե «մարդ ասացվածքների, առածների, վիպերգության և բանահյուսության մեջ մշտապես ձգտում է արտահայտել ճշմարտության էությունը, որքանով որ աստիճանաբար իրագել է դառնում դրան»¹³:

¹³ „Ararat“, N:—Y., 1961, №4, p. 23.

Հայ բանահյուսության առանձնահատուկ մի ժողովածու է «Սարոյանի առակները», որ լույս տեսավ 1941-ին, Նյու Յորքում: Դրանք պարզ ու կարճատև առակներ են ու անեկդոտներ, որոնք արտահայտում են ժողովրդի կենցաղային իմաստասիրությունը, բարոյական հասկացությունները: Դրանք ապրված անցյալի հետ գալով, ձուլվում են և նոր օրերին, սփյուռքի պայմաններում էլ պահպանում են իրենց խորհրդատու հատկությունը, երևույթների գնահատման չափանիշը: Այս իրողությունը կարևորել է Սարոյանը՝ ժողովածուի համար աղբյուր ու խթան հանդիսացող հանգամանքների մասին նշելով. «Անընդհատ լսելով հայկական հին պատմություններ, որ իր հարազատները հիշում էին Հին երկրից, (հեղինակը) գրի է առել դրանք շատ պարզ անգլերենով, ինչպես նաև իր ծննդավայր Ֆրեզկոյի (Կալիֆոռնիա) որոշ թվով երիտասարդ ու տարեց հայերի մասին զանազան պատմություններ, որոնք նույնպես թղթին են հանձնվել՝ առաջին անգամ լինելով մի որևէ լեզվով»¹⁴:

Ամեն մի առակի մեջ երևում է այդ կապը, հմերի դիտողականությունը հաղորդող «բանասացը», որ որևէ խրատ, իմաստասիրություն պարզաբանում ու հիմնավորում է համապատասխան որևէ պատումով: Այսպես, հայտնում է հեղինակը, «Իմ մեծ մայր Լյուսին, լուսաբանելու համար աստուծո նկատմամբ հավատի չափազանց գեղեցիկ լինելն ու հուսահատության անհերթելությունը, պատմում էր մեզանից հարյուրավոր տարիներ առաջ ապրող հյուսնի պատմությունը...», կամ՝ «Այն մարդկանց ծիծաղելի բնությունը ցուցադրելու համար, որոնք գլխովին տարված են փառասիրությամբ ու երազամոլությամբ, մորեղբայրս նաև պատմում էր երկու արաբների պատմությունը, որոնցից մեկը իմաստուն էր, իսկ մյուսը՝ հիմար, և երկուսով գնացին դեպի բլուրները՝ արջ որսալու...»:

Այսպիսի գրականությունը՝ առակներ, հեքիաթներ, հանելուկներ¹⁵, բանահյուսական այլ ժանրերի գործեր, ժողովրդին, կարծեք, ներկայացնում է իր առտնին կյանքով, խոհականությամբ հնգեցած պարզության մեջ՝ ավելի անմիջական ցու-

¹⁴ William Saroyan, Saroyan's Fables, N.—Y., MCMXXXI.

¹⁵ Տե՛ս Kh. Kardashian, 500 new riddles with key separately, Nicosia, 1937.

ցաղրելով նրան համակած ձգտումների, ցանկությունների, հույզերի աշխարհը: Այդ ճանապարհով արված հայտնություն-
նը նպաստում է ժողովրդի կեցությունը ըմբռնելու, պարզելու
նրան առաջ տանող գաղափարները, իդեալները, որոնց անդ-
րադարձումն էլ իր հերթին հոգևոր ներքին կապի վկայությունն
է, ինչպես որ այն արտահայտվել է Լևոն Սյուրմելյանի «Ան-
մահության խնձորներ» անգլերեն ժողովածուով:

Այդտեղ ընդգրկված են հրաշապատում և իրապատում քա-
ռասուն հեքիաթներ, որոնք վերցված են Սովետական Հայաս-
տանում հրատարակված հեքիաթների ժողովածուներից: Այդ
հեքիաթները տառացիորեն կամուրջ են ստեղծում հայ ժողո-
վրդի սլաւոնական իրականության հետ և իրենց գեղարվես-
տական արժանիքներով այնպիսին են, որ կարող են համաշ-
խարհային չափանիշներով չափվել: «Ներածության» մեջ, որ
գիտապատմական լուրջ ուսումնասիրություն է, Սյուրմելյանը
գրում է. «Այս ժողովածուի հեքիաթները գրի են առնվել Հա-
յաստանի բարձրավանդակի, ի մասնավորի՝ Արարատ սարի
շուրջ փոված գյուղերի անուսում գյուղացիների՝ շրթունքներից:
Որպես մի հայ երեխա, ես հասակ եմ պոել այս հեքիաթներով:
Այսօր ես դրանց նայում եմ որպես ամերիկյան մի գրող և գրա-
կանության ուսուցիչ և չեմ կարող զարմանքս զսպել. մի՞թե այս
հեքիաթները, ինչպես որ հայերն են անվանում իրենց ժողովրդ-
րական պատումները (բացատրում է հեղինակը, որովհետև
շարադրանքում անգլերեն տառերով հայերեն է գործածվել
«հեքիաթները» — Վ. Փ.). այն անչափ գեղեցիկ ու հետաքր-
քրաշարժ հեքիաթների շարքում չեն, որ որևէ լեզվով մենք
ունենք: Մի՞թե դրանք այնքան լավ չեն, որքան Գրիմ եղբայր-
ների անմահ «Ընտանեկան հեքիաթները», գուցե և նույնիսկ
ավելի լավը: Խորաթափանց ընթերցողն ինքը կարող է հա-
մոզվել, որ այս հատորով ներկայացվող վկայությունն արդա-
բացնում է նման խանդավառությունը»¹⁶:

Ծատ ավելի զգաստ ու քննախույզ աչքով նայելու դեպքում
էլ հայ հեքիաթները պարզում են իրենց «զարմանալիորեն լու-
սաշող գեղեցկությունը»: Ել անձամբ իր համար դրանք ուշա-
գրաւ են նրանով, որ վերաթեմացնում են իր մանկության օրե-

¹⁶ Leon Surmelian, Apples of Immortality, Berkely and Los Angeles,
1968, 11.

րը, երբ Տրապիզոնում, 5-ամյա տատի կողքին նստած, լսում էր ու տարվում այն աշխարհը, որտեղ հուրի-փերիներ են, թագավորի հնարամիտ կրտսեր որդին, հազարան-բլբուլը, հրեղեն ձին, և «Հայաստանի այս հրեղեն ձիերը, — գրում է նա, — թոչում են տարածության ու ժամանակի միջով, և ես վարում եմ դրանք մինչև օրս»¹⁷:

Ահա այսպես, ուղղակի թարգմանություններով, ուրույն մշակումներով, երբեմն դրանց կցված հմտալից ներածություններով, օտարախոս հային և այլազգի ընթերցողին են ներկայացվել հեքիաթներ ու առասպելներ¹⁸, առածներ և ասացվածքներ¹⁹, հայ ժողովրդական երգը²⁰:

Բանահյուսական այդ բազմազան գրականության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում հայ ժողովրդական հերոսապատումը՝ «Սասունցի Դավիթը»:

Հայտնի է, որ Էպոսի առաջին թարգմանությունը (գերմաներեն) կատարվեց անցյալ դարի 80-ական թվականներին (Գ. Խալաթյանցի կողմից): Եվ այնուհետև, ներկա դարասկզբից, հայտնվեցին այլալեզու տարբեր թարգմանություններ, որոնց ծաղկուն շրջանը փթեց 60-ական թվականներին: Բալական է ասել, որ սփյուռքում «Սասունցի Դավիթը» ավելի քան տասն անգամ հրատարակվել ու վերահրատարակվել է ամբողջությամբ կամ առանձին ճյուղերով՝ անգլերեն, ֆրանսերեն (ինչպես և լեհերեն): Հատկապես սուտ են անգլերեն հրատարակությունները: Թեև այդ թարգմանությունները ստեղծագործական առումով նույն մակարդակի չեն²¹, բայց հագեցված են գիտա-

¹⁷ Ibidem, p. 12.

¹⁸ Contes et Legends arméniens, adaptes C. Der-Melkontian, Beyrouth, 1964, M. Kudian, Three apples fell from heaven..., London, 1969, որտեղ ընդգրկված են և Հ. Թումանյանի հեքիաթներից.

¹⁹ Armenian Proverbs and Sayings, trans. by G. Bayan, Venice, 4-th ed., 1932.

²⁰ Poésie antique et populaire բաժինը՝ La poésie Arménienne (anthologie), Paris, 1973, Canti Corali Armeni sacri e folcloristici, Venezia, San Lazzaro, 1977.

²¹ Արամ Թովեգյանը, օրինակ, թարգմանել է պարզապես Հ. Թումանյանի հայտնի մշակումը, Նյու Յորք, 1961, Արթին Ծալյանը մեծ հմտություն է ցուցաբերել՝ չափածո թարգմանելով 1939-ի համահավաքը, Աթենա, Օհայո, 1964:

հետազոտական ու մատենագիտական հարուստ ճյուղերով, որոնք բացահայտում են էպոսին սունչվող ամենաբազմազան խնդիրներ: Օրինակ, այն, որ հայ ժողովրդական հերոսապատմը հազարամյա բանավոր ճանապարհով է փոխանցվել սերունդից սերունդ, և «Ես հիշում եմ,— գրում է Ա. Ծալյանը,— իմ մանկության օրերում տեսնելով թափառական երգիչների՝ բուրդ գզողների, որոնք սովորաբար պատմում էին «Հազարան բլբուլի» և «Սիրատանջ թափառաշրջիկի» հնամենի հեքիաթները ձմռան գիշերներից, գյուղական տներում, երբ գզում էին բուրդը խոշոր թակով և երկար, աղեղնաձև սարքով: Հենց որ վերհիշում եմ այդ պատկերը, որ երևում է կտավատի ձեթով վառվող կանթեղի աղոտ սուկայծով լույսի տակ, երևակայությանս մեջ հառնում է և Մեծ Մհերի աղեղը, որ, երգասացի ձեռքերում, մի տարօրինակ մեղեդի է գլխում, մինչ քամին դլրնում ոռնում է ծխնելույզի մեջ»²²:

Հայոց հերոսապատմի ինքնուրույն արձակ մշակումներ են Լևոն Սյուրմելյանի «Սասնա ծռերը» և Միշա Գյուտյանի «Սասնա ավանդապատումը», որոնք ստեղծվել են առկա տարբերակների հիման վրա:

Բացահայտելով հայոց հերոսապատմի ծագումնաբանությունը, գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքները, Լ. Սյուրմելյանը «Ներածության» մեջ գալիս է այն հետևության, որ ժողովրդական այդ հանճարեղ երկում «մենք տեսնում ենք դարերի պայծառ շողարձակումը ավանդապատում ձևվածքով, որ թվում է, թե արձագանքում է աստվածաշնչային որոտի ու կայծակի հետ, երբ Սասունի թորն է հարվածում: Այն հարվածում է հանուն ազատության, հանուն բոլորի ազատության: Այն հարվածում է հանուն մարդկանց եղբայրության, հանուն խաղաղության ու բարեկեցության: Հավատացած եմ, որ հերոսական այս պատումը կդառնա համաշխարհային գրականության բաղկացուցիչ մի մասը: «Սասնա ծռերը» երկրի վրա ապրող մարդու պատմության էությունն է, և այսօր ու հավիտյան, կոչ է վեհության հասնելու»²³:

Երկուստեք պահպանվել են չորս ճյուղերում ծավալվող դեպքերի տրամաբանական ընթացքը և, հատկապես, էպոսի

²² Artin K. Shalian, David of Sassoun, Athens, Ohio, 1964. p. XVIII.

²³ Dareddevils of Sassoun, by Leon Surmelian, London, 1966, p. 30.

ոգին: Անշուշտ ամեն մեկը յուրովի է լուծել՝ այդ խնդիրը՝ մի: դեպքում գեղագիտական ենթիմաստի խոր զգացողությամբ, մյուս դեպքում գերբնականը դիտելով իրականի հարաբերակցության մեջ, ինչպես որ ասվում է Մ. Գյուտյանի մշակմանը տրված խմբագրական հանձնարարականում. «Հերոսական սխրագործություններ, արտասուկոր դիպվածներ, առասպելական հրեշներ, գազաններ, բարյացակամ և թշնամի հսկաներ, ուժի քաջարի իրագործումներ, ապշեցուցիչ պատերազմներ, հրաշքներ, կախարդանք, գերմարդկային ուժի դրսևորումներ, այս բոլորը երիզակապվել են զվարճալի միջադեպերով ու սրտաշարժ իրադարձություններով, մարդկային ամեն մի դրություն՝ ընչաքաղցությունից մինչև բարություն, խանդից մինչև սեր—չնոռանանք թուլիչ ու քաջ գեղեցիկ հերոսուհիների, կախարդների ու դյուրող բազում անձանց—շաղկնալում են Սասունի չորս հերոսների՝ Սանասարի, Մեծ Մհերի, Դավթի և Փոքր Մհերի տարեգրությունները, և այդ բոլորի մեջ Դավիթն է, որ ամենաուժեղն է ու ամենաքաջը»²¹:

Հիշատակված փաստերը ցույց են տալիս, որ, թարգմանությունների հետ, սփյուռքում առավել մեծ կշիռ ունի հայ ժողովրդական բանահյուսության ինքնուրույն վերարտադրումը օտար լեզուներով, մասնավորապես՝ անգլերեն: Ըստ էության ստեղծվում է մի գրականություն, որի ատաղձը թեև հայ ժողովրդական բանահյուսությունն է, սակայն իր հայտնության մեջ դա հեղինակային ստեղծագործություն է: Այդպես է մատուցվել, իրավացիորեն, «Սանա ծոերի» Սյուրմելյանի տարբերակը, թեև Գյուտյանի «մշակումն» էլ լիովին համապատասխանում է այդ աստիճանավորման, իսկ Ծալյանի հովվերգություններն ու Սարոյանի առակներն արդեն ոչ մի տարակուսանք չեն հարուցում:

Հայ ժողովրդական բանահյուսությունը ոչ միայն ինքնին, այլև օտարագիր հայ գրողների անձնական ընկալումների, պատկերացումների, երևակայության բովով անցնելով վերածվում է իրականության ուրույն մի հայտարարի, որն ըստ գրական անհատականության ստանում է իր պատկերումը: Հատկանշական է, որ այդ իրականությունը ընկալվում է ոչ թե ար-

²¹ *Տե՛ս* Saga of Sassoun, retold by Mischa Kudian, L., 1970, խմբագրական հանձնարարականը:

տաքին քանդակագարդերով, թեև դրանք էլ իրենց տեղն ունեն, այլ ներքին այն իմաստավորմամբ, որ առասպելը կամ սալանդությունը, վիպական երգը կամ հերոսապատումն են պարփակում: Պատահական չէ, որ Նյու-Յորքի «Արարատի» էջերում օտարագիր բանաստեղծ, արվեստաբան ու քննադատ Հ. Խաչատրյանը հանդես եկավ «Հայերն ու անցյալը» հոդվածով (հտ. VI, 1965, № 2), որտեղ արծարծվում էր այն հայացքը, թե հինը չպետք է դոգմա դարձնել, այլ այն պետք է ընդունել ժամանակակից իմաստավորմամբ, ներկայի և գալիքի հետ ունեցած իր աղերսներով:

Այդպիսի իմաստավորումը բացահայտ է, ասենք, Մարի Մաթոսյան-Մորաբիտոյի «Արա Գեղեցիկը» դրամատիկական բանաստեղծության մեջ, որ ենթախորագրված է՝ «Հայկական առասպել՝ վեց մենախոսություններով»²⁵: Հեղինակը այն սերունդի ներկայացուցիչներից է, որի «վաղ մանկությունը լիացել և տխրությամբ է համակվել իր ծնողների փորձությունների պատճառով, որոնք կարողացել են փրկվել Թուրքիայում ծավալված կոտորածների և տեղահանությունների ընթացքում: Այդ փորձությունները մեծ մասամբ թափանցել են նրա խստովածքի մեջ, որով հատկանշվում է նրա ստեղծագործությունը...»:

Բանաստեղծուհին Արայի առասպելի միջոցով, իրարից անկախ հնչող մենախոսությունների մեջ ներկայացրել է երեք տարբեր բնավորություններ, որոնք խոսքային նեղ սահմանում էլ երևում են իրենց զգացմունքների շարժման մեջ, ասարում են կերպարային իրենց զարգացումը: Եթե Ծամիրամի մոտ (ընդ որում այդ անունը հայկական արտասանությամբ է տրվում բանաստեղծության մեջ) խելահեղ կիրքը մերթ փառաքուշ է դարձնում նրան, մերթ ցատումնալից և, իվերջո՝ հույսի գերի, եթե Նվարդը տառապում է խանդից իր ամուսնու կենդանության օրոք և մահից հետո էլ (որովհետև հայտնել էին, որ Արան իր վերքերին դիմացել էր այնքան ժամանակ, մինչև թոհուրոհի մեջ իր վրա զգացել էր Ծամիրամի շունչը), ապա Արան թեև հմայվում է Ծամիրամով, որ եկել էր Վանա ծովափին ամառն անցկացնելու, սակայն հավատարիմ է մնում իր ազգային բարձր արժանիքներին և ատում:

Բայց ես ազնվական եմ ծնվել,
 Որպեսզի պահպանեմ մաքրագործող կրակն իմ ոսկորներում,
 Որպեսզի տեսնեմ դրա ճարակելը և մահը փշի վրա:
 Եվ ես Արամ եմ՝ առաջնորդը մարդկանց այն խմբի,
 Որ երկնքի նեկտարն է կթում:
 Ամալը վերածում է անձրևի. քարսիրտը դարձնում է երգ:
 Ես կանգուն կմնամ ժայռի վրա մինչև իմ մահը:

Հայկական ավանդությունները, ծնվելով հաշոց հողից, պահպանում են իրենց կենսունակությունը՝ ի հեճուկս պատմական շրջափոխությունների: Այս գաղափարը զուգադրվում է անձնագրի սիրո մեծարմանը «Ախթամար» սրենում, որի հեղինակն է Ռոբերտ Հասենյանը²⁶: Հայտնի այն «Ախթամարն» է, որ Հովհ. Թումանյանի գրչի տակ ստացել է իր գեղակերտվածքը, իսկ Հասենյանի մոտ մի նոր տարբերակ է՝ ավելի տեղայնացված և ավելի ևս ներկա օրերին հասցված:

Դեպքերը սկիզբ են առնում հազար կամ ավելի տարիներ առաջ, Հայաստանում, մի լճի, որ Վանա ծով են անվանում, կղզու վրա: Արքայադուստր Թամարը հարկադրաբար պետք է հզոր խալիֆի կինը դառնա, բայց գեղանի հայուհին չի կամենում և, ամրոցի աշտարակում մեկուսացած, հնամենի տխուր երգեր է երգում: Նրան վշտակցելու համար՝ հանդիպակաց ակից փոքրիկ նավակով կղզի է գալիս քաջասիրտ մի տղա, երգում իր վշտակիր երգը, և ասպա ծնվում է սերը: Սիրեցյալները որոշում են փախչել գիշերով, բայց փոթորիկը խորտակում է փխրուն նավը, նավորդը՝ խեղդվում, և Թամարը, բարձր աշտարակից իրեն գցելով, ջախջախվում է ժայռերի վրա: Արքան ձգտում է ներել դստեր հանդուգն արարքը, մոռացության տալ,

Սակայն մի օր նրա մարդիկ՝ վախեցած,
 Հայտնում են, թե ինչ են լսում ամեն գիշեր.
 Սիրահարների ձայնը՝ խուլ հնչյուններով,
 Որ գալիս է լճի խորքից:

«Ա՛խ, Թամար, ա՛խ, Թամար»,
 Կարծես ասում էին ջրերը,
 Եվ ճամփորդները Հայաստանում
 Լսում են այն մինչև օրս:

²⁶ „Ararat“, vol IV, 1963, №3, p. 9—12

Վաղուց չկա կղզու արքան, չկա նրա ամրոցն աչլա, իսկ «լիճն այժմ օտարներով բնակված մի ծով է, չկան քրիստոնյաներ նրա ափերին»: Սակայն այժմյան օտար ցեղերն էլ հիշում են Թամարի սիրո պատմությունը, նրանք գիտեն կղզու մասին և շարունակում են այն կոչել Ախթամար:

Առեղծագործության նյութ են մասն ապատմական այն հերոսները, որոնք արդեն առասպելական են դարձել սերունդների համար՝ իրենց անմոռաց, անօրինակ արարքներով: Սակայն ոչ թե արարքներն ինքնին, որ անպայման ուշագրավ են, այլ այն խորհուրդը, արդիականության հետ կապող լարն է դառնում այդ հերոսների վերածննդյան խթանը օտարագիր հայ գրողների համար: Այդ ճանապարհով է ներկայանում ՅՅ5 թվականի հունական օլիմպիական խաղերի բուցքամարտի դափնեկիրը Դալանա Տեր-Հովհաննիսյանի «Վարագդառ» բանաստեղծության մեջ²⁷: Հայ դյուցազնին երկաթյա հսկարտությամբ և հաղթանակին ականատեսի ամոթով գովերգել է հույն բանաստեղծը, և անա անգլիագիր հայ բանաստեղծոհին էլ՝

Ինքս, գտնելով նրա քերթվածները
հայերեն և հունարեն,
զարմացա
այն սիրունատես պասկով,
որ դու էիր շահել,
բայց դու այն տուն չքերեցիր խաղերից՝
թողնելով մեզ առանց թագի,
բայց և մեր՝ պահանջներով:

Ավելորդ է ասել, որ ոչ միայն այս նյութերը, այլև դրանցից մակարերվող հոգեվիճակները, խոհերը հայկական են, թեև արտահայտվել են անգլերենով: Հայ ժողովրդական բանահյուսությունը, այսպիսով, սփյուռքի օտարագիր գրականության բաղկացուցիչ մի մասն է, որով առարկայանում են ինքնաճանաչման, սեփական արմատների բացահայտման մղումները:

²⁷ „Ararat“, vol. VII, 1966, №1, p. 69.

Հայաստանի գրողների իններորդ համագումարի պատվավոր հյուրերից էր ֆրանսահայ ականավոր բանաստեղծ և հասարակական գործիչ Ռուբեն Մելիքը: Նրա ստեղծագործությունները մեծ հաջողություն են վայելում ոչ միայն Ֆրանսիայում, այլև նրա սահմաններից դուրս: Սիյուռքահայ օտարագիր բանաստեղծի ստեղծագործությունները բազմիցս թարգմանվել են իր մայրենի լեզվով, հրատարակվել առանձին գրքով: Ռուբեն Մելիքը ազատ խոսում է իր հայրենակիցների լեզվով, թեպետև և աշխատանքային, ստեղծագործության լեզուն նրա համար ֆրանսերենն է: 1943 թվականից բանաստեղծը Ֆրանսիական Կոմունիստական կուսակցության անդամ է: Նրա վերջին ժամանումը Սովետական Հայաստան կապված էր երկու հանգիստի առիթների հետ՝ նա պետք է մասնակցեր սովետահայ գրողների համագումարի աշխատանքներին և նրան պետք է հանձնվեր դիպլոմ և մրցանակ «Հանուն խաղաղության և մալր հայրենիքի հետ կապերն ամրապնդելու գործում ակտիվ գործունեության համար»:

— Պարոն Ռուբեն, ի՞նչ տեղ է զբաղեցնում սրեզիան Ֆրանսիայի հասարակական-քաղաքական կյանքում, ինչպիսի՞ն է ժողովրդի վերաբերմունքը նրա հանդեպ: Ձե՞ր դա մի ժողովուրդ է, որը դաստիարակվել է Վիյոնի, Ռոնաարի, Հյուգոյի, Բոդլերի, Վեռլենի, Ռեմբոյի, Ապոլինների, Էլյուարի, Վալերիի, Պրևերի և ուրիշ սքանչելի բանաստեղծների փառապանծ ավանդներով: Բերված ցուցակն, անշուշտ, կարելի է շարունակել, սակայն և այդ դեպքում այն անկարող կլինի լրիվ ներգրավել թեկուզ ամենախոշոր, ամենանշանակալից բանաստեղծական անունները...

ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼԻՔ— Պոեզիան մեր երկրում, ցավոք սրտի, այնպիսի լայն տարածում, ժողովրդականություն չունի, ինչպես այստեղ, Սովետական Հայաստանում: Ֆրանսիայում բանաստեղծական ժողովածուների տպաքանակը տատանվում է 200 մինչև 50.000 օրինակ: Նույնիսկ այնպիսի անլանի հեղինակի գրքերը, ինչպես Ռենե Ծառն է, տպագրվում են երկու-երեք հազար տպաքանակով: Եվ դա այնպիսի մի երկրում, որի բնակ-

շությունը հասնում է հիսուն միլիոնի: Պոեզիա մեզ մոտ քիչ են կարդում: Կարելի է ասել մույնիսկ, որ Ֆրանսիայում բանաստեղծներն ավելի շատ են, քան՝ ընթերցողները: Այսօրվա Ֆրանսիայում բանաստեղծ լինել, դարձնել պոեզիան ապրուստի միջոց ոչ միայն շահավետ չէ, այլ ինչ-որ տեղ նաև անվայելուչ է: Բանաստեղծները մեզ մոտ անհարմար են զգում խոստովանել, որ իրենք բանաստեղծ են: Ես, օրինակ, հաճախ ակամաձից ամաչելով եմ խոսում իմ զբաղմունքի մասին:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից անմիջապես հետո պոեզիան զգալիորեն ընդլայնեց իր ազդեցության սահմանները ընթերցող զանգվածների սրտերի և մտքերի վրա: Սակայն 1950-ական թվականների սկզբին ի հայտ եկավ մի նոր գրական ուղղություն՝ աբստրակցիոնիզմը: Իմ վերաբերմունքը աբստրակտ պոեզիայի հանդեպ միանշանակ չէ: Այդ ուղղության մեջ ես տեսնում եմ բազմաթիվ դրական և բացասական կողմեր: Աբստրակտ պոեզիան թարմացրեց լեզուն, ընդլայնեց շարահյուսության հնարավորությունները: Դա, իհարկե, լավ է: Սակայն, մյուս կողմից, վատ է այն, որ այդ պոեզիան արձագանք չգտավ մարդկանց սրտերում, չկարողացավ պատասխան տալ ժամանակի բազմաթիվ և բազմապիսի կենսական խնդիրներին և հարցերին: Վերացական պոեզիան հանդես եկավ «ակադեմիական տեռորի» դեմ, սակայն այն պատասխանեց այդ տեռորին իր տեռորով: Փաստորեն աբստրակցիոնիզմը դարձավ քաղաքական շարժում, որը խանգարեց արվեստի մերձեցմանը հասարակ մարդկանց տազնաւայներին, հույսերին և ակնկալիքներին: Այնուամենայնիվ աբստրակցիոնիզմը տվեց մի շարք խոշոր բանաստեղծական անհատականություններ, նշեմ աչտեղ թեկուզ Միշել դը Գիի անունը: Աբստրակտ ուղղության բազմաթիվ արտահայտչամիջոցներ և գրական հնարանքներ հաստատում տեղ են զբաղեցրել դասական, ակադեմիական պոեզիայի ներկայացուցիչների բանարվեստում: Այսպես, Պոլ Էլյուարի «Նոր մոլորակ» բանաստեղծությունը հիմնված է միայն մի բանաստեղծական պատկերի վրա, որը տեղափոխվել է միայն մեկ տողի մեջ. «Միրիուսի վրա երեխաներ կան»:

— Ո՞ր բանաստեղծն է առավել մեծ ազդեցություն գործում այսօրվա ֆրանսիական պոեզիայի վրա: Ինչպե՞ս է հարաբերակցվում ժամանակակից ֆրանսիական պոեզիան Գիյոմ Ապո-

լիների, Անրի Բրետոնի, Լուի Սրագոնի և Պոլ Էլյուարի ավանդ-
ների հետ:

ՌՌԻԲԵՆ ՄԵԼԻԲ.— Ժամանակակից ֆրանսիական պոե-
զիայի վրա ամենամեծ ազդեցությունն ունի Պոլ Վալերիի ըս-
տեղծագործությունը: Դա միանգամայն ակնհայտ է և հազիվ
թե որևէ մեկի մոտ կասկած կամ սուսկություն առաջացնի:
Ինչ վերաբերում է Ապոլիների, ապա նա, լիներով ապոլիներ-
յան մրցանակի դափնեկիր և նրա ժյուրիի անդամ, չէմ կարող,
այնուամենայնիվ, այդ հիասքանչ բանաստեղծին դասել ֆրան-
սիական երիտասարդության ոգիների ու մտքերի տիրակալնե-
րի թվին: Ես չեմ կարող համոզված ստել, որ նրա պոեզիան
որոշակի կամ զգալի կերպով ներգործում է այսօրվա գրական
ընթացքի վրա: Այդ իմաստով, կրկնում եմ, առաջին դերը
սրատկանում է Պոլ Վալերիին: Ո՞ւմ ևս կարելի է դնել նրա
կողքին: Թերևս Սեն-Ժոն Պերսին և Ռեմե Գիլին: Վերջինս,
ի միջի այլոց, նամակագրական կապի մեջ էր գտնվում մի
քանի հայ գրողների հետ:

— Ինչպիսի՞նք է Ձեր վերաբերմունքը մոդեռնիստական հո-
սանքների և ուղղությունների հանդեպ, ինչպիսի՞ սպասելիք-
ներ ունեք երիտասարդների պոեզիայից:

ՌՌԻԲԵՆ ՄԵԼԻԲ.— Ես ինձ չեմ դասում հետադեմ, պահ-
պանող մարդկանց շարքին: Համարում եմ, որ բանաստեղծն
ընդհանրապես պետք է ծալրաստիճան զգայուն լինի նորի հան-
դեպ, անկախ նրանից, թե ինչպես է արտահայտվում այդ նո-
րը: Իհարկե, անհրաժեշտ է մի կարևոր ճշտում անել՝ այդ նո-
րը չպետք է դուրս գա տրամաբանության սահմաններից, չպետք
է ինքնանպատակ դառնալ: Երբ Կարլ Մարքսին ինչ-որ առի-
թով հարցրեցին, թե որ ասույթը, որ աֆորիզմն է նա համա-
րում բարձրագույն իմաստությունը, բոլոր հիմքերի հիմքը, նա
պատասխանեց. «Ամեն ինչ կասկածի տակ վերցրու»: Մարքսի
այդ պատասխանը հանճարեղ է բոլոր տեսակետներից, բոլոր
ժամանակների համար, բոլոր դեպքերում: Ես շատ եմ հալա-
նում երիտասարդ ֆրանսիական բանաստեղծների պոեզիան,
սակայն միայն այն դեպքում, երբ նրանց որոնումների ուղղու-
թյունը թելադրվում է ճմարիտ ցավով, տազնալով մարդու և
մարդկության ճակատագրի համար, երբ այդ որոնումները դառ-
նում են ինքնարտահայտման անհրաժեշտ միջոց և չեն վե-
րաձվում փորձարարության: Ո՞ւմ ես կուզենայի նշել, առանձ-

նացնել: Թերևս ամենահետաքրքիր ստեղծագործողներն են Ֆրանսիս Կոմմը, Ժերար Լուարեն, Ժակ Ռեդը, Ժան-Պիեր Լեմերը, Միշել Մոլպուան, Ժան-Բատիստ Պառուան:

— Դուք ասացիք, որ ժամանակակից ֆրանսիական պոեզիան լայն համարում չունի ընթերցողների շրջանում: Իսկ ի՞նչ կարելի է ասել դասական պոեզիայի մասին:

ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼԻՔ.— Ի տարբերություն ժամանակակից պոեզիայից, դասական պոեզիան մտնում է սկզբնական դպրոցի պարտադիր ծրագրի մեջ: Այդ իմաստով այն, իհարկե, ավելի շատ է ընթերցվում, քան այսօրվա պոեզիան: Այդ՝ Վիյոնը և Բերանժեն համաժողովրդական ճանաչում ունեն, սակայն իսկապես, անհրաժեշտ խորությամբ նրանց ճանաչում է միայն մասնագետների նեղ շրջանը:

— Ո՞րն է, ձեր կարծիքով, ընթերցողի և պոեզիայի հեռացման, օտարացման կարևորագույն պատճառը այսօրվա Ֆրանսիայում:

ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼԻՔ.— Թերևս շատ քան կարելի է վերագրել մեր ժամանակի ոգուն: Այսօրվա Ֆրանսիայի հասարակ բնակիչը, այսպես կոչված «միջին» ֆրանսիացին, քաղաքացի ֆրանսիացին այնքան է բազմագրադ, այնպես է խեղդված հոգսերով ու ստորյա խնդիրներով, որ ազատ ժամանակ, կարելի է ասել, ընդհանրապես չունի, նույնիսկ չգիտի, թե ինչ քան է ժամանցը: Աշխատանքը կլանում է, խլում է նրանցից ամեն ինչ՝ ուժը, ժամանակը: Պոեզիայի համար չի մնում ոչ ժամանակ, ոչ ցանկություն: Պոեզիան իսպառ դուրս է մղվում նրանց կենցաղից, նրանց կյանքից: Ովքե՞ր են այդ մարդիկ: Դրանք բժիշկներ են, փաստաբաններ, բանկի ծառայողներ... Նրանք ստանց պոեզիայի նույնպես լավ են ապրում, իրենց վատ չեն զգում: Կա ևս մեկ և, ըստ իս, ոչ ավելի պակաս կարևոր պատճառ, դա հեռուստատեսության բռնությունն է, յուրահատուկ «հեռուստատեսային տեղորը»: Ֆրանսիական հեռուստատեսությունը ունի վեց ծրագիր: Դրանցից երկուսը շեշտված գլխարձալի նպատակաողղվածություն ունեն: Ես այդ ծրագրերը դատարկ, անլուրջ եմ համարում: Նրանք ոչինչ չեն տալիս մարդու մտքին ու սրտին: Դրանք նոր ծրագրեր են, որոնք պատկանում են ինչ-որ միլիարդատեր իտալացու: Գիրքը, պոեզիան, գրականությունը անկարող եղան դիմանալ հեռուստատեսության մրցակցությանը: Վիճակագրական տվյալներով

այժմ ֆրանսիացիների 57 տոկոսը ընդհանրապես գիրք չի բացում: Հաշվի առեք, որ այդ մարդկանց ճնշող մեծամասնությունը միջնակարգ կրթություն ունի:

Անդրադառնալով մեր խոսակցությանը երիտասարդ բանաստեղծների մասին, ուզում եմ շեշտել, որ նրանք հաճախ այնքան էլ խստապահանջ չեն իրենց նկատմամբ: Որպես կանոն նրանք քիչ են կարդում: Սակայն եկեք չշտապենք ամբողջ մեղքը բարդել նրանց վրա: Փոխվել է ժամանակը, փոխվել են ինֆորմացիայի, կոմունիկացիայի ձևերն ու միջոցները: Երիտասարդ ֆրանսիական պոեզիայի վրա անուրաճալի ազդեցություն ունեցավ ամերիկացի խոշորագույն բանաստեղծ Կարլ Սենդերգը, ինչպես նաև «քիտնիկների» պոեզիան: Առաջին հերթին այդ ազդեցությունը արտահայտություն գտավ բանաստեղծության արտաքին ձևի վրա: Երիտասարդական ֆրանսիական պոեզիայի դրական և բացասական կողմերի մասին ես արդեն ասացի, բայց անհրաժեշտ եմ համարում մեկ անգամ ևս ընդգծել, որ նրա ներկայացուցիչները քայքայում են ժամանակակից գրական ֆրանսերենի շարահյուսությունը, չեն հենվում դարերով փորձված, ճշգրտված բանաստեղծական ավանդների վրա: Այդ պոեզիայի հիմնորոշ թերությունը կարելի է համարել հաապրակական խոր արմատների բացակայությունը, անդեմությունը, անհատականացված չլինելը:

— Պատմեցեք, խնդրեմ, ձեր գլխավոր գրական պարբերականի մասին՝ խոսքը «Եվրոպա» ամսագրի մասին է: Քանի՞ աշխատակից է մասնակցում այդ հանդեսի ստեղծմանը:

ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼԻՔ.— «Եվրոպա» ամսագիրը հիմնադրել է Ռոմեն Ռոլանը 1923 թվականին: Ներկայումս հանդեսում ներկայացվում են բոլոր գրական ժանրերը, բացի դրամատուրգիայից: Վեպեր տպագրվում են համեմատաբար հազվադեպ և, իբրև օրենք, կրճատված տարբերակով: Դա բացատրվում է նրանց ծավալով, ծանրաշարժությամբ: Ամսագրի բովանդակությունը, այսպիսով, կազմում են չափածո ստեղծագործությունները, պատմվածքները, վիպակները, հրապարակախոսությունը և գրաքննադատությունը: Հանդեսի ծավալը 220 էջ է, տպաքանակը՝ վեցից յոթ հազար օրինակ: Դուք հարցնում եք, քանի՞ մարդ է մասնակցում նրա ստեղծմանը: Մեկ ու կես: Մի զարմացեք, իրոք, մեկ ու կես մարդ: Հանդեսի պատասխանատու քարտուղարը՝ Ժան-Բատիստ Պառոան աշխատում է

լրիվ օր, իսկ գլխավոր խմբագիրը՝ Ծառյ Դոբրիցկին աշխատում է օրվա կեսը, կամ էլ երկու օրը մեկ: Հանդեսն ունի 2.500 մշտական բաժանորդ, և դա հնարավորություն է տալիս հաշողությամբ լուծել մի շարք ֆինանսական հարցեր, որոնք անմիջականորեն առնչվում են նրա հրատարակման հետ:

Քանի որ այստեղ խոսք բացվեց հրատարակչական գործի մասին, ես ուզում եմ ձեզ ցույց տալ մի բանաստեղծական անթոլոգիա՝ հասցեագրված պատանեկությանը, երիտասարդությանը: Անթոլոգիայում տեղ է գտել ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից ֆրանսիական պոեզիան: Ժողովածուն լույս է ընծայվել միաժամանակ երկու գրքով: Մեկի մեջ հրապարակվել են անմիջապես բանաստեղծական բնագրերը, մյուսի մեջ՝ բացատրություններ դրանց մասին: Բացատրություններում խոսվում է այս կամ այն բանաստեղծության ստեղծման պատմության մասին, տրվում են կենսագրական տվյալներ, ծանոթագրություններ և մեկնաբանություններ: Ի դեպ, հավաքածուն կազմել է անվանի բանաստեղծ Ալեն Բոսկեն:

— Ցանկալի կլիներ, որ ավելի հանգամանորեն պատմեիք մեկ այլ անթոլոգիայի մասին, որի ստեղծմանը դուք ամենատեսանդուն ու գործնական մասնակցությունն եք ունեցել իբրև կազմող, խմբագիր և թարգմանիչ: Նկատի ունեմ 1973 թվականին հրատարակված «Հայ քնարերգությունը հինգերորդ դարից մինչև մեր օրերը» հավաքածուն: Պատմեք, խնդրեմ, հասնե՞ր թարգմանական գործունեության մասին:

ԲՈՒԻՑԵՆ ՄԵԼԻՔ.— Նախ, իմ թարգմանական աշխատանքի մասին: Ես քիչ եմ թարգմանում: Կարելի է նույնիսկ ասել՝ շատ քիչ: Խուսափում եմ թարգմանել: Դա բացատրվում է նրանով, որ ես չափազանց «ակտիվ» եմ մրցակցում հեղինակի հետ, միջամտում եմ բնագրին, զգալի չափով ձևափոխում եմ այն: Ընթերցողն իմ թարգմանություններն ընդունում է ջերմորեն, շնորհակալությամբ: Հատկապես մեծ հաջողություն ունեցան իմ թարգմանությունները չեխական և սլովակյան պոեզիայից, այդ թվում՝ Վիտեզլավ Նեզվալից: Սակայն իմ ներքին ձայնը դժգոհում է, ընդվզում է, հուշում է ինձ, որ թարգմանությունը իմ տարերքը չէ: Համեմայն դեպս, անձամբ ինձ իմ թարգմանությունները բարոյական բավարարություն չեն պատճառում:

Ինչ վերաբերում է հայ պոեզիայի անթոլոգիային, այդ գիրքը Ֆրանսիայում մեծ հաջողություն ունեցավ: Արձագանքը գերազանցեց բոլոր սպասելիքները: Դա հայ պոեզիայի իսկական մեծարումն էր: Հայ պոեզիան ֆրանսիական ընթերցողի համար դարձավ մի իսկական հայտնություն: Այդ ժողովածուի մեջ կա կենդանի ոգի, կյանքի շունչ: Այնտեղ ընթերցողը գտավ հին ու նոր, մոխրից վերածնված, գորեղ ու ստեղծագործ Հայաստանի իրական, ճշմարիտ պատկերը: Գրքի առաջաբանի հեղինակն է Արտավազդ Բերբերյանը: Ես խնդրեցի, որ նա շատ չծախվի, որ քսան էջի սահմաններից չանցնի: Սակայն, ինչպես պարզվեց, դա նրա ուժերից ու կարողություններից վեր էր: Նա ներկայացրեց հարյուր հիսուն էջ: Դա ներշնչված առաջաբան է: Ֆրանսիացի ընթերցողը բավականաչափ լրիվ պատկերացում ստացավ Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմության մասին, հայ գրականության մասին: Անթոլոգիան թարգմանել են Ֆրանսիայի լավագույն բանաստեղծները: Գրքի մեջ տեղ են գտել նաև իմ թարգմանությունները հիմնականում սովետահայ բանաստեղծներից: Գիրքը լույս տեսավ յոթ հազար տպաքանակով՝ Ֆրանսիայի համար դա միանգամայն մեծ տպաքանակ է: Այն սպառվեց անմիջապես, մեկ ակնթարթում՝ դա նույնպես չափազանց հազվադեպ է լինում:

Ուզում եմ պատմել մի շատ հետաքրքիր դեպքի մասին, որը անմիջականորեն առնչվում է մեր այս խոսակցության հետ հայ պոեզիայի անթոլոգիայի և ընդհանրապես բանաստեղծական թարգմանության մասին: Ոչ մի կերպ չէր հաջողվում Ռաֆայել Պատկանյանի «Մայր Արաքսի ափերով» բանաստեղծության թարգմանությունը: Ֆրանսերեն բանաստեղծությունը ոչ մի կերպ չէր հնչում, այսինքն հնչում էր շատ պարզունակ: Թարգմանիչը հուսահատվել էր: Եվ այդ պահին իմ մեջ մի միտք ծնվեց, որը եղավ շատ արգասավոր, արդյունավետ: Ես թարգմանչին խորհուրդ տվեցի աշխատանքի ընթացքում մտովի պատկերացնել Լուարա գետը, խորհել նրա մասին: Նկատում եք՝ ոչ թե Սենայի մասին, որը ֆրանսիացու գիտակցության մեջ զուգորդվում է Փարիզի հետ, Միրաբո կամրջի հետ, այլ Լուարայի մասին, այդ «ամենաֆրանսիական» գետի մասին: Այդ իմ մտահղացումը, ինչպես ասում են, գործեց առանց արգելակման՝ թարգմանության սալը տեղից շարժվեց, և բնագրի հայկական ոգին, ամբողջ ազգային պատկերային համա-

կարգը, մի խոսքով բանաստեղծություն-բնագիրը որպես կենդանի օրգանիզմ, մարմնավորվեց ֆրանսերեն թարգմանության մեջ:

Գեղարվեստական թարգմանության դերն ու նշանակությունը գրականությունների մերձեցման, փոխներթափանցման և նույնիսկ ինքնաճանաչման գործում դժվար է, պարզապես անհնար է գերազնահատել: Դա հայտնի ճշմարտություն է: Այստեղ դրա ապացույցները բերելու հարկ չկա: Սակայն՝ և դա նույնպես հայտնի ճշմարտություն է, թարգմանությունը կարող է նաև ծուռ հայելու նման ստալալել, խեղաթուրել գեղարվեստական սկզբնաղբյուրը, կարող է հանճարեղ ստեղծագործությունը ներկայացնել որպես անդեմ, գորշ, կակազող ու անշունչ վերարտադրություն: Վատ թարգմանությունների հասցրած վնասը անհամեմատ ավելի մեծ է, քան կարող ենք պատկերացնել: Այդպես, օրինակ, ֆրանսիացի ընթերցողը չի կարող ճիշտ պատկերացում կազմել «ամենայն հայոց բանաստեղծ» Հովհաննես Թումանյանի վիթխարի հանճարի մասին: Նա չգիտի, թե ում հալատա՝ մեր «ազնիվ խոսքի՞ն», թե՞ գորշ ու անօգնական թարգմանությունների: Բարեբախտաբար, հաջող է թարգմանված Պարույր Սեակի պոեզիան, բարձր գնահատականի է արժանի նաև Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» թարգմանությունը, որի հեղինակն է Ժան-Պիեր Մահեն: Թարգմանության գործը չպետք է հանձնարարվի պատահական մարդկանց, այստեղ մեզ պետք են իրենց գործին անմնացորդ նվիրված շնորհալի անհատականություններ: Մեզ հարկավոր են փարպետներ և ոչ թե արհեստավորներ:

— Թույլ տվեք շնորհավորել ձեզ մրցանակ և դիպլոմ ստանալու առիթով:

ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼԻԲ.— Շնորհակալություն: Ես հպարտանում եմ այս պարգևով: Ուրախ եմ, որ իմ աշխատանքը բարձր գնահատական է ստացել իմ մայր հայրենիքում, իմ հայրենակիցների կողմից:

Զրույցը - գրի առավ

ԳՈՒՐԳԵՆ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆԸ

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՅ

ՆԱՄԱԿ ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՆ

ընկ. Սուրեն Երզնկյանին

Բազու

Հարգելի ընկեր.

Առաջիկա ամսվա սկզբներից Փարիզում լույս է տեսնելու «Ղեկ» պարբերաթերթը, սկզբում իբրև շաբաթաթերթ, իսկ հետագայում շաբաթը երկու անգամ: Թերթն ունենալու է գրական-գեղարվեստական միամսյա հավելվածներ:

Սրանով խմբագրությունն հրավիրում է ձեզ պարբերական և կանոնավոր աշխատակցության:

Խմբագրությունն համոզված է, որ դուք, քաջ տեղյակ լինելով թերթի առաջադրած խնդիրներին և նպատակներին՝ կլինեք նրա աջողությանը շահախնդիր, ամենամոտ կանգնած անձերից մեկը:

Խմբագրությունն խնդրում է նաև, որ դուք ուղարկեք պարբերաբար ինչպես «Կոմունիստ» թերթը, այնպես էլ այն բոլոր հրատարակությունները, որ լույս են տեսել կամ տեսնելու են նրա հրատարակությամբ:

Ընդունեցեք ընկ. բարևներս և խորին հարգանքներս:

Ի դիմաց խմբագրության՝ Չարենց:

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ՄԻ ՆԱՄԱԿԻ ՄԱՍԻՆ

Խոսքը վերաբերում է գրական քննադատ Սուրեն Երզնկյանին (գրական անունը՝ Ե. Սուրեն) գրած Չարենցի նամակին, որը առաջին անգամ տպագրվել է 1925 թ. Բաքվում լույս տեսնող «Կոմունիստ» հայերեն թերթի № 115-ում (26 մայիսի):

Հայտնի է, որ 1925 թ. Չարենցը արտասահմանից Ե. Սուրենին, որն այդ ժամանակ Բաքվի «Վիշկա» ամսագրի խմբագիրն էր, ուղարկել էր նաև մի ընդարձակ նամակ: Այդ նամակը թվագրված է 14 մայիս, 1925, Բեռլին և առանց անձնական բնույթ կրող սկզբի և վերջի մասերի առաջին անգամ տպագրվել է նույն թվականին «Վիշկա» ամսագրի № 1-ում (էջ 24—29):

Սուրեն Երզնկյանը եղել է Չարենցի տաղանդի բարձր գնահատողներից. հոդվածներ է գրել նրա մասին՝ պաշտպանելով որոշ քննադատների չարամիտ ու միտումնավոր հարձակումներից, ապա Բաքվում կազմակերպել մեծ բանաստեղծի պոեթ-ժազոբություններին նվիրված մի շարք գրական երեկոներ:

Վաղուց հայտնի է, որ Չարենցը արտասահմանյան ուղեվորույթյան ժամանակ ուզում էր Փարիզում «Դեկ» անունով թերթ և ամսագիր հրատարակել և աշխատակցելու է հրավիրում Դերենիկ Դեմիրճյանին: «Փարիզում հրատարակվող թերթը և մանավանդ ժուռնալը պետք է այն վայրը լինեն,— ասված է Չարենցի՝ 1925 թ. մայիսի 7-ին Փարիզից Դ. Դեմիրճյանին գրած նամակում,— ուր հանդիպելու են իրար Հայաստանի և արտասահմանի այն գրողները, որոնք անվերապահ կերպով փարած են Խորհրդային Հայաստանի գաղափարին»: Բանաստեղծը գտնում է, որ Հայաստանի գրողների ակտիվ աջակցությամբ միայն կարելի է այս գործը գլուխ բերել:

Երկար ժամանակ շատերին տարակուսանք էր պատճառել Դ. Դեմիրճյանին ուղղած նամակում հիշատակվող «Փարիզում հրատարակվող թերթը և մանավանդ ժուռնալը», ինչպես

նաև «Հույս ունեն, որ դու չես ծուլանա և ամենաեռանդուն կերպով կաշխատակցես ինչպես թերթին, այնպես էլ ժողոճալին» արտահայտությունները: Թերթը հասկանալի էր, բայց ի՞նչ «ժողոճալի» մասին էր խոսքը, մի՞թե Չարենցը Փարիզում միաժամանակ ուզում էր և թերթ, և ամսագիր հրատարակել:

Սուրեն Երզնկյանին գրած Չարենցի այս նամակը ցրում է ամեն մի տարակուսանք. նախ պարզվում է, որ «Ղեկ» պարբերաթերթը սկզբում լույս է տեսնելու «իբրև շաբաթաթերթ, իսկ հետագայում շաբաթը երկու անգամ»: Դեռ ավելին, Չարենցը հայտնում է նաև, որ «Թերթն ունենալու է «գրական-գեղարվեստական միամսյա հավելվածներ»: Կասկածից վեր է, որ «ժողոճալ» ասելով Չարենցը նկատի ուներ այս «գրական-գեղարվեստական միամսյա հավելվածները»:

Թեև «Ղեկ»-ի հրատարակությունը ինչ-ինչ պատճառով չիրականացավ, բայց Չարենցի գործադրած ջանքերը իզուր չանցան, քանզի նրա ծրագրած թերթի փոխարեն նույն թվականի հոկտեմբերից Փարիզում սկսեց լույս տեսնել «Երևան» եռօրյա թերթը, որի խմբագիրն էր Հայաստանից հրավիրված ճանաչված լրագրող Եղիա Չուբարը:

Սուրեն Երզնկյանին գրած Չարենցի նամակը «Կոմունիստ»-ում տպագրվելուց հետո չի վերահրատարակվել:

Թեև հրապարակվող նամակը չի թվագրվել, բայց մեզ թվում է, որ այն նույնպես պետք է գրված լինի 1925 թ. մայիսին՝ Դ. Դեմիրճյանին հասցեագրած նամակից հետո՝ Փարիզում կամ Բեռլինում, որտեղից և ուղարկվել է Ս. Երզնկյանին: Չմոռանանք, որ վերջինիս գրած նամակում Չարենցը ավելի ստույգ տեղեկություններ է հաղորդում Փարիզում հրատարակությանն նախապատրաստվող թերթի և ամսագրի մասին:

Դեռ ավելին, մենք նաև այն կարծիքին ենք, որ Չարենցի՝ Երզնկյանին գրած նամակի ճակատին Դ. Դեմիրճյանին հասցեագրած նամակի նման հայերեն և ֆրանսերեն լեզվով տպված է եղել «Ղեկ» պարբերաթերթ: «Journal armenien Ghek»՝ իբրև նշան այն բանի, որ Չարենցը աշխատակցելու է հրավիրում ոչ թե հենց այնպես, այլ արդեն գոյություն ունեցող պարբերականի խմբագրության անունից (Դ. Դեմիրճյանին գրած նամակի ինքնագրի առաջին էջը տե՛ս ԳԱԹ-ի Դեմիրճյանի ֆոնդում):

ՆԱՄԱԿՆԵՐ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻՆ

Փարիզ, 17 փետրվարի, 1903 թ.

Հարգարժան պարոն,

Ձեր նամակը ես ստացա միայն մի քանի օր առաջ: Ես ուզում եմ ձեզ շնորհակալություն հայտնել՝ ձեր մեծ և սիրելի վստահության համար: Հազիվ թե կարող եմ ավելին անել. ես ի զորու չեմ խոսել այն մասին, թե ինչ եմ իրենցից ներկայացնում ձեր բանաստեղծությունները. ինձ միանգամայն խորթ է ամեն մի քննադատական դիտավորություն: ...Ոչ բոլոր իրերն են այնքան պարզ ու արտահայտելի, ինչպես մեզ սովորաբար ճգնում են ներշնչել. շատ իրադարձություններ անարտահայտելի են, նրանք տեղի են ունենում այն տարածությունում, ուր դեռ երբեք ոչ մի բառ չի թափանցել, և ամենաանարտահայտելին՝ արվեստի ստեղծագործությունն է՝ խորհրդավոր մի գոյություն, որի կյանքը մեր անցողիկ կյանքի կողքին շարունակական է:

...Դուք հարցնում եք՝ լա՛վ են արդյոք ձեր բանաստեղծությունները: Դուք ինձ եք հարցնում: Ինձանից առաջ դուք հարցրել եք ուրիշների: Դուք դրանք ուղարկում եք ամսագրերին: Դուք համեմատում եք դրանք ուրիշ բանաստեղծությունների հետ, և ձեզ անհանգստացնում է, որ որոշ խմբագրություններ ձեր փորձերը մերժում են: Հիմա (քանի որ դուք ինձ թույլատրել եք ձեզ խորհուրդ տալ), ես խնդրում եմ՝ թողեք այդ ամենը: Դուք արտաքին հաջողություն եք փնտրում, և ամեն ինչից զատ հիմա դա պետք է չանեք: Ոչ ոք չի կարող ձեզ խորհուրդ տալ կամ օգնել, ոչ ոք: Միայն մի միջոց կա. խորասուզվեք ինքներդ ձեր մեջ: Քննեք այն պատճառը, որը ձեզ

Նամակները տպագրվում են կրճատումներով:

ստիպում է գրել. ստուգեք, թե այն ձեր սրտի ամենախորքե-
 րի՞ց է սկիզբ առնում. խոստովանեք ինքնեդ՝ ձեզ՝ արդյո՞ք
 դուք կմեռնեք, եթե հրաժարվեք գրելուց: Ու, նախ և սուաջ, ձեր
 գիշերվա ամենախառաղ ժամին հարցրեք ձեզ՝ ես պե՞տք է
 գրեմ: Ձեր մեջ խորունկ պատասխան փնտրեք: Եվ եթե պա-
 տասխանը հաստատական լինի, եթե դուք իրավունք ունենաք
 այդ կարևորագույն հարցին պատասխանել պարզ և հաստա-
 տական՝ ես ՊԵՏԲ է գրեմ, այնժամ Ձեր ողջ կյանքը Դուք
 պետք է վերստեղծեք ըստ այդ անհրաժեշտության: Ձեր կյան-
 քը, նույնիսկ իր ամենափոքր և անտարբեր ժամերին, պետք է
 դառնա նշանն ու ցուցումը այդ ձգտումի: Այնժամ մոտեցեք
 բնությանը: Այնժամ փորձեք, որպես առաջին մարդը, ասել այն,
 ինչ դուք տեսնում եք և զգում, սիրում եք և կորցնում: Մի գրեք
 բանաստեղծություններ սիրո մասին, սկզբից խուսափեք այն
 ձևերից, որոնք վաղուց ծանոթ են և տվորական. դրանք ամե-
 նադժվարներն են, քանզի մեծապես հասուն ուժ է հարկավոր,
 որ ստեղծես քո սեփականն այնտեղ, ուր լավ, հաճախ նշանա-
 վոր նմուշները քիչ չեն: Ընդհանուր թեմաներից ազատվեք
 նրանով, ինչ Ձեր ամենօրյա կյանքն է Ձեզ տալիս. պատկերեք
 Ձեր տխրություններն ու իղձերը. պատկերեք հպանցիկ մըտ-
 քերն ու ինչ-որ գեղեցկության հանդեպ ունեցած Ձեր հավատը,
 պատկերեք այս ամենը ներքին, խաղաղ, հնազանդ անկեղծու-
 թյամբ, և Ձեզ արտահայտելու համար դիմեք Ձեզ շրջապատող
 իրերին, Ձեր երազանքների պատկերներին և Ձեր հիշողու-
 թյան առարկաներին: Եթե Ձեր ստորյան Ձեզ խեղճ կթվա,
 նրանից մի բողոքեք. բողոքեք Ձեզանից, ասացեք ինքնեդ
 Ձեզ, որ Դուք բավականաչափ բանաստեղծ չեք՝ նրա հարըս-
 տությունը ոգեկոչելու համար. քանզի ստեղծողի համար չկա
 ոչ խեղճություն, ոչ էլ խեղճ ու անտարբերության մատնված
 որևէ վայր: Եվ եթե Դուք նույնիսկ բանտում լինեք, որի պա-
 տերը թույլ չտան Ձեր էությանը աշխարհի ոչ մի հնչյուն ան-
 սալ, ապա այդժամ Դուք միշտ Ձեր մանկության հետ չե՞ք, այդ
 թանկագին, արքայական հարստության, հիշողության այդ
 գանձատան: Ձեր ուշադրությունը նրան սևեռեք: Փորձեք հիշո-
 դության մեջ այդ մեծ ժամանակից արթնացնել այն ամենը,
 ինչ մոռացել եք, և Ձեր անհատականությունը կամրանա, կընդ-
 լայնվի Ձեր մենությունը, և Ձեր բնակավայրը մթնշաղկերը
 կդառնան, որոնց կողքով մարդկային գոռում-գոչյունների ալիք-

ները կհոսեն հեռու: Եվ եթե Ձեր այդ ներս շրջվելուց, Ձեր սեփական աշխարհի մեջ այդ ներսուզումից ծնվեն բանաստեղծություններ, ապա Ձեր մտքով էլ չի անցնի հարցնել որևէ մեկին, թե լս'վ բանաստեղծություններ են դրանք արդյոք: Դուք այլևս չեք ցանկանա՝ շարժել խմբագրությունների հետաքրքրությունը դրանց հանդեպ, քանզի նրանցում Դուք կտեսնեք Ձեր թանկ բնական ունեցվածքը, կտեսնեք ձայնը և հատվածը Ձեր կյանքի: Արվեստի գործը լավ է, երբ այն անհրաժեշտությունից է հառնում: Իր ծագման այդ կերպի մեջ է նրա դաստավհիրը.. ուրիշը գոյություն չունի: Ահա թե ինչու, հարգարժան պարոն, ես Ձեզ կարող եմ միայն մի խորհուրդ տալ՝ խորասուզվեք Ձեր մեջ, ստուգեք այն խորությունները, որոնցից Ձեր կյանքն է սկիզբ առնում: Ձեր սերումից Դուք կարող եք գտնել պատասխանը հարցի՝ Դուք ՊԵՏԲ Է ստեղծագործեք: Միգուցե պարզվի, որ Դուք կոչված եք լինելու արվեստագետ: Այնժամ վերցրեք այդ ճակատագիրը Ձեզ վրա, նրա ծանրությունն ու վեհությունը կրեք՝ երբեք չհարցնելով վարձատրության մասին, որը կարող է դրսից գալ: Որովհետև ստեղծագործողը պետք է ինքն իր մեջ մի աշխարհ լինի և ամեն ինչ գտնի իր մեջ ու բնության մեջ, որին կապում է նա իրեն:

Բայց թերևս Ձեր մեջ սուզվելուց և Ձեր մենությունից հետո էլ Դուք պետք է հրաժարվեք բանաստեղծ դառնալու մըտքից (ինչպես ասացի՝ բավական է զգալ, որ կարող ես ապրել նաև չգրելով, և այդ դեպքում բոլորովին պետք չէ բանաստեղծ լինել): Բայց նաև տվյալ դեպքում այդ թաքուն գրույցը Ձեզ հետ, որը ես խնդրում եմ Ձեզնից, իզուր չի լինի: Այդ պահից Ձեր կյանքը անխուսափելիորեն կընթանա իր առանձնահատուկ ճանապարհով, և ես Ձեզ ցանկանում եմ, որ այդ ճանապարհը բարի լինի, երջանիկ և հեռագնա, ցանկանում եմ ավելի, քան կարող եմ ասել:

Էլ ի՞նչ կարող եմ ասել Ձեզ: Ինձ թվում է՝ ամեն ինչ ասված է այնպես, ինչպես պետք է, և վերջում ես կարող եմ միայն Ձեզ խորհուրդ տալ՝ լրջորեն և հանգիստ անցնել Ձեզ ճախանշված ուղին. Դուք ավելի քան կխանգարեք դրան, եթե սկսեք փնտրել արտաքին հաջողություններ, արտաքին աշխարհում սկսեք պատասխաններ փնտրել այն հարցերին, որոնց, թերևս, միայն Ձեր ներքին զգացումն ու Ձեր Ամենալուծ ժամը կարող են պատասխանել...

ՎԻԱՐԵՋՈՒ, 5 ապրիլի, 1903 թ.

...Ես այսօր ուզում եմ մի երկու բառ ասել.

Իրոնիայի մասին. մի թողեք, որ այն իշխի Ձեզ վրա, հատկապես ոչ ստեղծագործական պահերին: Իսկ ստեղծագործական պահերին ջանացեք օգտվել նրանից, որպես կյանքը հասկանալու մի միջոց: Այն մաքուր է մաքուր ձեռքերում, և պետք չէ ամաչել նրանից, իսկ եթե այն չափից դուրս մոտ է Ձեզ, և Դուք զգուշանում եք այդ չափազանց մոտիկությունից, ապա դիմեք Մեծին և Լուրջին, որոնց դեմ նա կդառնա մանր ու անուժ: Փնտրեք իրերի խորությունը. այնտեղ իրոնիան երբեք չի թափանցում, և եթե այդ ճանապարհին Դուք հասնեք Մեծի բուն սահմանին, իմացեք այդժամ՝ իրոնիան արդյո՞ք Ձեր ներքին խոր պահանջից է ծնվում: Լուրջ իրերի ազդեցությամբ նա կամ լրիվ փուլ է գալիս (եթե Ձեզ համար այն պատահական բնույթ է կրում), կամ էլ (եթե նա իրոք Ձեր ծնյալ հատկությունն է) ամրանում է և դառնում այն հզոր միջոցներից, որով Դուք ի գործ եք ստեղծել Ձեր արվեստը:

ՎԻԱՐԵՋՈՒ, 23 ԱՊՐԻԼԻ, 1903 թ.

...Թող Ձեր հայացքների զարգացումն ընթանա իր սեփական, հանգիստ, անբռնադատ հերթագայությամբ. այն, ինչպես ամեն մի իսկական զարգացում, հսկատակվում է միայն իր օրենքներից, այն ոչնչով հնարավոր չէ կասեցնել, ինչպես որ չի կարելի արագացնել: Ծնվել կարող է միայն այն, ինչ հասունացել է. սա է օրենքը: Յուրաքանչյուր տպավորություն, զգացումի ամեն մի ստղմնավորում պետք է մինչև վերջ հասունանա ինքն իր մեջ, մթության մեջ, անասելիության մեջ, ենթագիտակցության մեջ, այն տարածությունում, որն անհաս է մեր բանականությանը, և պետք է հնազանդորեն ու համբերատար սպասել ժամին, երբ մեզ կհամակի նոր պարզությունը. միայն դա է նշանակում ապրել այնպես, ինչպես արվեստագետը պետք է ապրի, միննույնն է՝ ստեղծագործության մեջ, թե ըմբռնումների:

Այստեղ ժամանակով ոչինչ չեն կարող չափել, այստեղ տարին ոչինչ է և տասնամյակն է ոչինչ: Լինել արվեստագետ՝ նշա-

նակում է հրաժարվել հաշիվներից ու հաշվարկներից, անել, ինչպես ծառ, որը չի շտապեցնում իր ավիշը և զարնանային հողմերը դիմավորում է առանց հուզումների, նռանց սարսափի, որ նրանից հետո ամառ չի սկսվի: Այն կսկսվի: Բայց կսկսվի միայն համբերատարների համար, որոնք այնպես են ապրում, ասես նրանց դիմաց հավերժությունն է, այնպես հանգիստ, անհոգ ու լայն: Ես դա ուսանում եմ ամեն օր, ուսանում եմ տառապանքների մեջ, որոնց ես երախտապարտ եմ. համբերություն՝ այս է ամենը:

ՎՈՐՊՍՎԵԴԵ, 16 ՀՈՒԼԻՍԻ, 1903 թ.

...Այստեղ, ուր հսկայական հարթավայրն է իմ շուրջ, որտեղ պլանում են ծովից թռչող քամիները, այստեղ ես կռահում եմ, որ այն հարցերին և զգացմունքներին, որոնք Ձեր հոգում ապրում են իրենց սեփական կյանքով, ոչ ոք չի կարող պատասխանել. քանզի նույնիսկ լավագույն մարդիկ մոլորվել են բռների մեջ, երբ ցանկացել են արտահայտել Ամենախաղաղությունն ու Անատելին: Բայց ես, այնուամենայնիվ, հավատում եմ, որ դուք լուծում պետք է գտնեք, եթե դիմեք իրերին, ինչպես սրանք, որոնց վրա այժմ իմ հայացքն է խաղաղվում: Դուք պետք է միայն դիմեք բնությանը, նրանում եղած Պարզին և Աննշանին, որը գրեթե ոչ ոք չի նկատում, և որը կարող է այնպես անհասկանալիորեն մեծ դառնալ ու անսահման, երբ դուք սիրեք աննկատելին և մարդկային ողջ համեստությամբ, որը պատրաստակամ է, փորձեք շահել այն բանի վստահությունը, ինչը խեղճ է թվում, այդժամ Ձեզ համար ամեն ինչ թեթև կլինի, իմաստավորված և ինչ-որ ձևով մխիթարական, թերևս ոչ թե Ձեր բանականության, որը զարմացած կհապաղի, սլլ Ձեր ամենախոր հասկացողությունների, արթնացումի և իմացողությունների համար: Դուք այնքան երիտասարդ եք, Ձեր կյանքը դեռ նոր է սկսվում, և ես Ձեզ շատ եմ խնդրում, սիրելի պարոն, համբերություն ունեցեք Ձեր սրտում բոլոր չլուծված խնդիրների համար և փորձեք ՆՈՒՅՆԻՍԿ ՉԵՐ ԵՐԿՄՏԱՆԲՆԵՐԸ սիրել, որպես փակի տակ գտնվող սենյակներ կամ գրքեր, որոնք գրված են բոլորովին օտար մի լեզվով: Հիմա մի հետապնդեք այնպիսի պատասխաններ, որոնք չեն կարող Ձեզ

տրվել, որովհետև այդ պատասխանները չեն կարող ասրել: Հիմա ԱՊՐԵՔ հարցերով: Միգուցե այդ ժամանակ Դուք քիչ-քիչ, ինքներդ էլ չնկատելով, ինչ-որ մի հեռավոր օր հասնեք պատասխանի: Գուցե Ձեր մեջ դրված է պատկերելու և ձևավորելու զորությունը, որպես կյանքի առանձնահատուկ, երանելի և մաքուր ձև: Այդժամ դաստիարակեք Ձեզ դրան, բայց մեծ վստահությամբ ընդունեք այն, ինչ դեպի ձեզ է գալիս, և եթե դա միայն Ձեր կամքի խորքերից է ելնում, կամ Ձեր ներքինի ինչ-որ մի կարիքից, ընդունեք այն և ոչինչ մի ստեք: ...Մարմնական ցանկությունը զգայական է և ասպրում է այնպես, ինչպես մաքուր հայեցումը և մաքուր զգացումը, որոնք հասուն պտուղ են մեր լեզվին շնորհում: Նա, այդ հրճվանքը, հսկայական, անսահման փորձություն է, որը տրված է մեզ, դա աշխարհի իմացություն է, փայլն ու առատությունը ողջ իմացության: Վատն այն չէ, որ այդ հրճվանքը մենք ընդունում ենք, վատն այն է, որ համարյա բոլորը չեն հարգում այդ փորձությունը և գուր վատնում են, նրա մեջ հաճույքն ու գրգիռն են տեսնում, որոնք պահում են իրենց կյանքի հոգևած պահերի համար կամ էլ զվարճության, փոխանակ այն պահպանեն որպես ուժերի հավաքագրում՝ կյանքի բարձրագույն պահերի համար: Նույնիսկ ուտելիքը մարդկանց մոտ դարձել է ոչ այն, ինչ պետք է լիներ. ումանց կարիքը և մյուսների չափից դուրս ունենալը կարծես մթազնել են այդ պարզ պահանջը. և այսպիսով հրճվանքից զրկվել են այն բոլոր խոր, պարզ պահանջները, որոնցում կյանքը թարմացնում է իրեն: Բայց առանձին մարդը համենայն դեպս կարող է իր համար պարզել այս օրենքը և ասրել պարզ (և եթե ոչ առանձին մարդը, որը անկախ չէ, ասա միայնակը): Եվ նա կհիշի, որ բույսերի և կենդանիների ողջ գեղեցկությունը մշտական խաղաղ սիրո և ցանկությունների երևակում է, և նա կտեսնի ծաղիկը, կտեսնի գազանին, որը համբերատար ու հրճվալի բեղմնավորվում է մյուս գազանից և բազմանում է, և աճում, ոչ հանուն մարմնական հրճվանքի կամ ցավի, այլ ենթարկվելով անհրաժեշտություններին, որոնք բարձր են ցավից կամ հրճվանքից և ուժեղ են կամքից ու դիմադրումից: Օ, եթե մարդը այս գաղտնիքը, որով լի է երկիրը մինչև իր աննշան իրերը, հեզորեն ընդունի՝ և լրջորեն կրի՝ կրի՝ և զգա՛, թե ինչ սարսափելիորեն ծանր է այն, և չփորձի՛ այն թեթևացնել: Եթե նա պատ-

կառանքով ընդունի իր բեղմնավորման գաղտնիքը, որ միշտ ՄԵԿ է՝ թե՛ հոգևոր, թե՛ մարմնական դրսևորումներում. քանզի հոգևոր արարումը սկիզբ է առնում մարմնական արարումից, էությանը միաձուլված է նրան, և այն միայն ավելի խաղաղ, հափշտակիչ ու հավերժական կրկնությունն է մարմնական ցանկությունների: «Միտքը՝ լինել ստեղծող, նշել, պատկերել»,— աշխարհում ոչինչ է առանց անընդհատական մեծ վավերացման ու իրագործման, ոչինչ է առանց գազանների ու իրերի հազարապատիկ հավանության,— և մեր հաճույքը լոկ այն պատճառով է այսպես անասելիորեն գեղեցիկ ու հարուստ, որովհետև այն լիքն է միլիոնավոր բեղմնավորման և ծնունդների մասին ժառանգական հիշողությամբ: Միայն մի ստեղծագործական մտքի մեջ վերսկենդանանում են սիրո հազարավոր մոռացված գիշերներ, և այդ միտքը լցնում են վսեմությամբ ու վեհությամբ: Եվ սիրահարները, որոնք անփոփոխ հանդիպում են ամեն գիշեր և օրորվում են հաճույքի ալիքներին, լուրջ գործ են կատարում՝ հավաքում են քաղցրությունը, ուժն ու խորությունը ապագայի ինչ-որ բանաստեղծի երգի համար, որը կգա՛, որպեսզի անասելի վայելքը երգի: Սիրահարները ապագան են մոտեցնում, և եթե նրանք նույնիսկ սխալվում են ու գրկում իրար կույտերն, միևնույն է, ապագան կգա, կհասնվի նոր մարդը... Դուք մի շփոթվեք մակերեսայնություններով, իրերի խորության մեջ արդեն պատահականություններ չկան, այնտեղ ամեն ինչ օրենք է... Իսկ նրանք, ովքեր վատ և թեթևամտությամբ են ապրում այդ գաղտնիքը (իսկ այդպիսիք շատ են), կորցնում են այն միայն իրենց համար ու, միևնույն է, այն փոխանցում են առաջ, իրենք էլ այդ չիմանալով, ինչպես կնքված մամակ: Եվ Ջեզ թող չշփոթեցնեն ոչ անհաշիվ անունները, ոչ էլ մարդկային ճակատագրերի բարդությունը: Հավանաբար այդ ամենի վրա կախված է բոլորի համար ընդհանուր մի կիրք՝ մայրության կիրքը: Եվ աղջկա գեղեցկությունը, նրա պատանեկությունը, որը (ինչպես Դուք եք շատ գեղեցիկ ասում) «դեռ չի հասցրել ոչինչ», մայրություն է, որ կռահելի է, նախազգում է իրեն և, ամոթխած, ցանկանում է ինքը լինել: Եվ մոր գեղեցկությունը ծառացող մայրություն է, և ծեր կնոջ մեջ էլ չի մեռնում վիթխարի հիշողությունը: Ես մտածում եմ, որ սղամարդուն էլ է մայրությունը՝ ծանոթ, մարմնապես և հոգեպես. նրա բեղմնավորությունը

նույնպես ծնունդ է, և ծնունդ է այն, երբ մա ստեղծագործում է՝ ելնելով ներքին առատությունից: Թերևս երկու սեռերը ավելի մոտ են իրար, քան կարծում են, և աշխարհի մեծագույն թարմացումը հավանաբար նրանով գոյություն կունենա, որ տղամարդն ու աղջիկը, ազատ կեղծ զգացմունքներից ու զրգվանքից, իրար կձգտեն ո՛չ որպես հակադրություններ, այլ որպես եղբայրներ ու քույրեր, որպես հարևաններ, և կմերձենան իրար որպես ՄԱՐԴԻԿ, որպեսզի սպարզությամբ, համբերատար և լրջորեն միահամուռ կրեն սեռի՝ իրենց վրա դրված ծանր բեռը:

Բայց այս ամենը, ինչ մի օր հավանաբար շատերը ուժ կգտնեն կատարելու, մենակյացն արդեն այսօր կարող է մտախապատրաստել և կառուցել իր ձեռքերով, որոնք հազվադեպ են սխալվում: Դրա համար, սիրելի պարոն, սիրեք Ձեր մեղությունը և կրեք ցավը, որը այն պատճառում է Ձեզ՝ գեղեցկահունչ գանգատով: Քանզի ինչ Ձեզ մոտիկ է, հեռվում է, ասում եք Դուք, և դա ցույց է տալիս, որ աշխարհն արդեն սկսում է Ձեր շուրջ ընդարձակվել: Եվ եթե Ձեր մոտիկը հեռու է, ուրեմն Ձեր հեռուներն արդեն աստղերի տակ են և շատ են մեծ. հրնվեք Ձեր աշխարհի աճով, որում Դուք ոչ մեկին չեք կարող Ձեզ հետ վերցնել, բարի եղեք նրանց հանդեպ, ուլքեր հետ են մնացել Ձեզնից, վստահ ու հանգիստ եղեք նրանց հանդեպ և մի տանջեք նրանց Ձեր կասկածներով, մի վախեցրեք նրանց Ձեր հավատով ու հրճվանքով, որոնք նրանք չեն կարող ըմբռնել: Որևէ հասարակ ու հուսալի կապ գտեք նրանց հետ, որը սարսաղիի չէ, որ փոխվի, երբ Դուք ինքներդ ավելի ու ավելի ուրիշ կդառնաք: Նրանց՝ Ձեզ համար օտար ձևի մեջ դրված կյանքը սիրեք, ներողամիտ եղեք հնացած մարդկանց հանդեպ, որոնք վախենում են այն մեղությունից, որի հանդեպ Դուք վստահությամբ եք լցված: Խուսափեք այն դրամայից, որը միշտ ձգված է հալոցի ու որդիների միջև... այն սպառում է որդիների շատ ուժեր և սպառում է ծնողների սերը, որը ներգործում է և ջերմացնում, երբ նույնիսկ ըմբռնելու ընդունակ չէ: Նրանցից ոչ մի խորհուրդ մի պահանջեք և կարևոր մի համարեք, որ նրանք Ձեզ հասկանան. բայց հավատացեք այն սիրուն, որ Ձեզ համար է պահված, որպես ժառանգություն, և վստահ եղեք, որ այդ սիրո մեջ

մի ուժ ու օրհնություն կա, որոնցից Դուք չպետք է հեռանաք, որպեսզի: Կարողանաք շատ հեռու գնալ:

Լավ կլինի, որ Դուք ամենից առաջ այնպիսի մասնագիտություն ունենաք, որը Ձեզ ինքնուրույն կրարձնի և Ձեզ ամբողջությամբ ու լիովին կթողնի Ձեր հայեցողությանը: Սպասեք համբերատար, մինչև կպարզեք, թե Ձեր ներքին կյանքը կարող է սահմանափակվել այդ մասնագիտության ձևի մեջ: Ես այն համարում եմ շատ ծանր ու պահանջկոտ, քանզի այն մեծ պայմանականություններով է ծանրաբեռնված և համարյա չի թողնում ոչ մի տարածություն՝ սեփական պարտականությունների նկատմամբ անձնական հարաբերությունների համար: Բայց Ձեր մեղությունը նաև այդ՝ բոլորովին օտար հարաբերության մեջ Ձեզ համար հայրենիք և նեցուկ կլինի, և Դուք, ելնելով նրանից, կգտնեք Ձեր բոլոր ուղիները: Իմ ողջ ցանկությունները պատրաստ եմ Ձեզ ուղեկցել, և իմ վստահությունը Ձեզ հետ է:

Ձեր՝ ՌԱՅՆԵՐ ՄԱՐԻԱ ՌԻԿԵ

ՀՌՈՄ, 23 ԴԵԿՏԵՄԲԵՐԻ, 1903 Թ.

Սիրելի պարոն Կապպուս,

Դուք չպետք է մնաք առանց իմ ողջույնի, երբ Ծննդյան տոներն են արդեն, երբ Դուք, տարիների ընթացքում, Ձեր մեղությունն սովելի ծանր պիտի կրեք, քան սովորաբար: Սակայն եթե Դուք նկատեք, որ այն մեծ է, ապա ուրախացեք դրանով. քանզի ի՞նչ կլինեք մեղությունը (հարցրեք ինքներդ Ձեզ), որը մեծությունն չունի. կա լոկ մի մեղություն, և այն մեծ է, և հեշտ չէ այն կրել, և բոլորի համար են գալիս ժամերն այն, երբ հաճուքով կուզենալիք մեղությունը փոխարինել ամենապարզունակ և էժանագին շփման հետ, նույնիսկ մարդկանցից ամենաանարժանի, նույնիսկ առաջին հանդիպածի հետ... Բայց հավանաբար հենց այդպիսի ժամերին էլ աճում է մեղությունը. իսկ նրա աճը ցավագին է, ինչպես երեխայինը, ու տխուր, ինչպես գարնան սկիզբը: Բայց և սա թող մեզ չշփոթեցնի: Որով-

հետև ինչ անհրաժեշտ է մեզ, միայն ու միայն դա է՝ մեկնությունը, հերքին մեծ մեկնությունը: Մտնել քո մեջ և ժամեր շարունակ չհանդիպել ոչ ոքի՝ պետք է կարողանալ հասնել սրան: Մենակ լինել, ինչպես որպես երեխա ենք մենակ եղել, երբ մեծահասակներն էին շրջում մեր շուրջ՝ իրերով խճճված, որոնք մեզ մեծ էին թվում ու կարևոր, որովհետև մեծերը մեր աչքին այնպես զբաղված էին, և որովհետև նրանց գործերից ոչինչ չէր կարելի ըմբռնել: Եվ երբ օրերից մի օր տեսնում ես, որ նրանց արարքները խղճուկ են, նրանց գործերը հնացած են և այլևս կապված չեն կյանքին, ինչո՞ւ նաև դրանից հետո դրանց չնայել, ինչպես երեխան կնայեր՝ որպես ինչ-որ օտար մի բանի, սեփական աշխարհի ամենախորքից, սեփական մեկության հեռուներից, որն ինքնըստինքյան արդեն աշխատանք է, կարգ ու կոչում: Ինչո՞ւ պետք է երեխայի չհասկանալը փոխենք խողովքի ու արհամարհանքի հետ, երբ չհասկանալն ինքը մեկնություն է: Իսկ խողովությունն ու արհամարհանքն ահա նշանակում են մասնակցություն նրան, ինչից հենց այդ միջոցներով ուզում ենք պոկվել:

Մտածեք, սիրելի պարոն, այն աշխարհի մասին, որը կրում էք Ձեր մեջ և Ձեր այդ մտածումը կոչեք, ինչպես ուզում եք՝ սեփական մանկության հիշողություն կամ սեփական ապագայի թախիծ, միայն թե ուշադիր եղեք նրա հանդեպ, ինչ հստակում է ձեր մեջ, և այն բարձր դասեր ամեն ինչից, որ նկատում եք ձեր շուրջ: Ձեր ամենաներքին իրագործումը Ձեր ողջ սիրուն է արժանի, նրա համար Դուք չպետք է խնայեք ոչ մի ուժ և չպետք է վախենաք ու ժամանակ կորցնեք՝ Ձեր տեղը մարդկանց մեջ որոշելու համար: Բայց ո՞վ է Ձեզ ասել, որ Դուք ընդհանրապես տեղ պետք է ունենաք: Գիտեմ՝ Դուք դաժան մասնագիտություն եք ընտրել, որն ամեն ինչով դեմ է Ձեզ, ու ես կանխազգում էի Ձեր դժգոհությունը և գիտեի, որ այն կլսեմ: Այժմ լսեցի և չեմ կարող Ձեզ սփուփել, կարող եմ միայն խորհուրդ տալ. մտածեք՝ արդյոք բոլոր մասնագիտություններն այդպես չե՞ն՝ հավակնոտ, առանձնացյալների դեմ թշնամանքով լցված, ասես մինչև վերջ լցված նրանց ասելությամբ, ուժքեր լուռ ու մոպյորեն կատարում են իրենց անուրախ պարտականությունը: Այն վիճակը, որում Դուք հիմա ստիպված եք ապրել, նախապաշարումներով, սխալներով և պայմանակա-

218

և ություններով ավելի ծանրաբեռնված չէ, քան մյուս բոլոր վիճակները, և եթե կան այնպիսիք, ովքեր առերևույթ ազատության ունեն, ապա դժվար թե մեկնումեկը գտնվի, որը պահի լայնածավալ կապը հենց իսկական կյանքը կազմող մեծ իրերի հետ: Եվ միայն Առանձնացալը, որ միայնակ է, միայն մա է իրի նման պատկանում աշխարհի խորագույն օրենքներին, և երբ մա դուրս է գալիս վաղ լուսաբացին կամ իրադարձություններով լի երեկոյից է ներս մայում, և երբ մա զգում է՝ ինչ է այստեղ կատարվում՝ այդժամ բոլոր կոչումները թափվում են նրա վրայից, ինչպես մեռյալի վրայից են թափվել, թեև մա կանգնած է կյանքի ամենակենդանի կետում: Սիրելի պարոն Կապուս, այն, ինչ Դուք պարտ եք իմանալ որպես սպա, կիմանալիք ցանկացած ուրիշ կոչմամբ, և մուցնիսկ եթե Դուք, հրաժարվելով հասարակության մեջ գրաված ցանկացած դիրքից, տոսկ անցողակի հանդիպումներ փնտրեք Ձեր արժանապատվությունը չվիրավորող ուրիշ մարդկանց հետ, մուցնիսկ այդ դեպքում դուք չէիք խուսափի այդ ծանր զգացումից: Այդպես եղել է և կլինի ամենուր, բայց սա ոչ տխրության հիմք կարող է դառնալ, ոչ էլ վախի. եթե դուք ուրիշ մարդկանց հետ ընդհանուր ոչինչ չունեք, մերձեցեք իրերին, և նրանք Ձեզ չեն լքի: Ու դեռ գիշերներն են մնում Ձեզ, ու քամիները, որ շառաչում են սաղարթների վերևում և սլանում են բազում երկններով, և դեռ ապրում են իրենց թաքուն կյանքը կենդանիներն ու իրերը, և Դուք կարող եք մասնակից լինել դրան, և երեխաներն էլ՝ մնացել են մույնը, ինչպիսին որ դուք եք եղել մանուկ հասակում, մնացել են մույնքան տխուր և երջանիկ: Հիշելով Ձեր մանկությունը՝ Դուք նորից կսկսեք Ձեր կյանքը, նրանց՝ միայնակ երեխաների մեջ, և մեծահասակները ոչինչ չեն արժենա, և նրանց ողջ հպարտությունը ոչինչ չի արժենա:

Եվ եթե Դուք առանց երկնչելու և առանց տառապանքի չեք կարող Ձեր մանկությունն հիշել և՛ այն հասարակ ու խաղաղ զգացմունքները, որոնք մա է Ձեզ պարգևել, և որովհետև Դուք այլևս չեք հավատում Աստծուն, որն ապրում է այդ ամենում, որեւմն հարց տվեք Ձեզ, սիրելի պարոն Կապուս, թե իսկապե՞ս եք Դուք կորցրել Աստծուն: Իսկ ավելի ճիշտ չի՞ լինի ասել, որ Դուք դեռևս չեք ունեցել նրան: Իսկ ե՞րբ կարող է մա ձերը լինել: Մի՞թե Դուք հավատում եք, որ երեխան կա-

րող է պահել նրան, ում ծանրությանը մեծաճառակները հագիլ են դիմանում և ում բեռը հողին է կքում ծերունիներին:

ԲՈՐԳԵՆՈՒ-ԳԱՐԴ, ԾՎԵԴԻԱ,
12 ՕԳՈՍՏՈՍԻ, 1904 Թ.

Ես դարձյալ ուզում եմ մի քիչ գրուցել Ձեզ հետ, սիրելի պարոն Կապույու, թեև հագիլ թե կարողանամ Ձեզ համար օգտակար և պետքական որևէ բան ասել: Դուք շատ մեծ տխրություններ եք ունեցել, որոնք արդեն անցել են: Եվ նույնիսկ այն, որ դրանք արդեն անցած են, ինչպես Դուք եք ասում՝ Ձեզ համար ծանր է ու դառնացնող: Բայց, խնդրում եմ, մտածեք, թե այդ մեծ տխրությունները Ձեր սրտի միջով չե՞ն անցել: Ձեր մեջ մի՞թե շատ բան չի փոխվել, մի՞թե հենց ինքներդ չփոխվեցիք ինչ-որ բանում, Ձեր գոյության որևէ կետում, երբ տխուր էիք: Վատ ու վտանգավոր են միայն այն տխրությունները, որոնք մենք ցուցադրում ենք ուրիշներին՝ նրանց խլացնելու համար, ինչպես մակերեսային և վատ բուժման ենթարկված հիվանդություններ, նրանք սուկ ժամանակավորապես են անցնում, որպեսզի շուտով ի հալտ գան ավելի ասարսափելի ուժով: Եվ հավաքվում են նրանք մեր ներսում ու դառնում են մեր կյանքը՝ չապրված, վատնված, չընդունված կյանքը, որից կարելի է մեռնել: Եթե մենք հնարավորություն ունենանք տեսնել ավելի հեռուն, քան մեր իմացությունն է թույլ տալիս, և ավելի հեռու հասնել, քան արտոնում է մեր նախազգացումը, աչդածամ հավանաբար մենք ավելի կվստահեինք մեր տխրություններից, քան թե մեր ուրախություններից: Քանզի դրանք սկընթարթներ են, երբ մեր մեջ ինչ-որ նոր բան է մուտք գործում, ինչ-որ անհայտ մի բան. մեր զգացմունքները համրանում են զուսպ ամոթխածությամբ, ամեն ինչ մեր մեջ հետ է քաշվում, հատնում է մի լռություն, և նորը, որը ոչ ոք չգիտի, կանգնում է դրա մեջտեղում ու լռում:

Ես հավատացած եմ, որ մեր գրեթե բոլոր տխրությունները հոգևոր լարման պահեր են, որը մենք ցավի պես ենք զգում, որովհետև մենք արդեն չգիտենք՝ ինչպես են ապրում մեզ օտար դարձած մեր զգացմունքները: Որովհետև մենք մենակ ենք այն

220

Անծանոթի հետ, որն այցելում է մեզ, որովհետև ողջ Մերձավորն ու Սովորականը մի պահ վերցվում են մեզնից. որովհետև մենք կանգնած ենք այն անցումի մեջտեղում, որ կանգնած մնալ չենք կարող: Եվ ահա գալիս է տխրությունը. նորը, որ չգիտես՝ որտեղից է հայտնվում, մեր սիրտն է մտել, արդեն թափանցել է նրա ամենագաղտնի սրահը և արդեն այնտեղ էլ չէ՝ այն մեր արյան մեջ է: Եվ մենք երբեք չենք իմանա՝ ինչ է ադ: Ավելի հեշտ կլիներ ինքներս մեզ ներշնչել, որ ոչինչ էլ տեղի չի ունեցել: Բայց և այնպես՝ մենք փոխվել ենք, ինչպես փոխվում է այն տունը, որ հյուր կա: Մենք չենք կարող սսել, թե ով է եկել, մենք, թերևս, դա երբեք չենք իմանա: Բայց բազմաթիվ նշաններ ասում են, որ հենց այդ կերպ մեր մեջ գալիքն է մտնում, որպեսզի, մինչև իր տեղի ունենալը, մեր մեջ փոխակերպվի: Ահա այս պատճառով էլ այնքան կարևոր է միայնակ ու ուշադիր լինել, երբ տխրությունն է քեզ համակել, որովհետև թվացյալ անշարժ ու քարացած ակնթարթը, երբ մեր գալիքն է մեր մեջ լցվում, ավելի մոտ է կյանքին, քան պատահական և աղմկոտ ժամը, երբ այն, ասես մեզնից անկախ, կյանք է ստանում: Ինչքան խաղաղ, համբերատար ու անկեղծ լինենք մենք մեր տխրության պահին, ինչքան անսասան ու խոր մտնի. նորը մեր մեջ, այնքան հուսալիորեն ձեռք կբերենք մենք այն, այնքան ավելի կդառնա այն մեր ճակատագիրը, և մենք ինչ-որ հեռավոր մի օր, երբ այն «տեղի կունենա» (այսինքն՝ մեզանից կանցնի ուրիշ մարդկանց) մեզ մերձ ու հարազատ կզգանք նրան: Իսկ դա անհրաժեշտ է: Անհրաժեշտ է, և այս կերպ էլ քիչ-քիչ կընթանա մեր անը, որ մեր դեմ ոչինչ օտար չկանգնի, այլ՝ միայն այն, ինչ վաղուց ի վեր մեզ է պատկանում: Մարդիկ արդեն ստիպված են փոխել իրենց պատկերացումներից շատերը շարժման մասին, նրանք հետզհետե սովորում են հասկանալ, որ ինչ մենք ճակատագիր ենք կոչում, ծնվում է հենց իր՝ մարդու խորքերից և ոչ թե դրսից է գալիս ու մտնում նրա մեջ: Եվ սուկ այն պատճառով, որ բազմաթիվ մարդիկ չեն կարողացել իրենց ճակատագրերը, քանի դեռ այն իրենց մեջ է ապրում, կրանել և իրենց ներսում փոխակերպել, նրանք չեն հասկացել՝ ինչ է իրենցից դուրս եկել. դա նրանց այնքան խորթ է եղել, որ նրանք իրենց անբանական վախի մեջ մտածել են, որ դա հենց նոր մտալ իրենց

մեջ, ապա երդվել են, որ առաջ երբեք մասն բան իրենց ներսում չեն նկատել: Եվ ինչպես որ մարդիկ երկար ժամանակ մոլորված էին Արեգակի շարժման հարցում, այդպես էլ մենք մինչև հիմա մոլորված ենք գալիքի շարժման հարցում: Ապագան անշարժ է, սիրելի պարոն Կապարու, իսկ մենք պատվում ենք անծայրածիր տարածության մեջ:

Ինչպե՞ս ծանր չլինի մեզ համար:

Եթե մենք նորից ենք խոսում մեկության մասին, ապա մեզ համար ավելի ու ավելի պարզ է դառնում, որ, ըստ էության, այստեղ ընտրության մասին խոսելն ավելորդ է: Մենք Ե՛ՐԲ միայնակ: Կարելի է այս հարցում ինքնախաբեության դիմել և վարվել այնպես, իբր թե դա այդպես չէ: Ահա և բոլորը: Բայց մի՞թե ավելի լավ չէ հասկանալ, որ դա հենց այդպես է, և ամեն ինչում ելնել դրանից: Իհարկե, ամենայն հավանականությամբ մենք գլխաստույտի մեջ կընկնենք, որովհետև այն ամենը, ինչի վրա սովորել է մեր աչքը հանգստանալ, մեզնից կվերցվի, այլևս ոչինչ չի լինի մոտիկ, իսկ հեռավոր ամենայն ինչ կթվա անսահման հեռու: Ով իր սենյակից, առանց նախապատրաստման և անցումի, հանկարծ դրվի մի բարձր լեռան գագաթին, միայն նա կարող է մասն բան զգալ. անսահման անխտափությունն ու այն զգացումը, որ իրեն Անանունին են մատուցել, գրեթե կոչնչացնեն նրան: Նրան կարող է թվալ, որ ինքը հիմա կընկնի, կամ՝ որ իրեն շարտել են տարածության մեջ, կամ հազար կտոր են արել. ինչ հրեշավոր սուտ պիտի նրա ուղեղը գտնի՝ իր զգացմունքների վիճակին հասնելու և այն բացատրելու համար: Նրա՝ մեջ, ով միայնակ է, փոխվում են չափի և հեռավորության բոլոր հասկացությունները, և իսկույն հանկարծակի, իրագործվում են այդ փոփոխություններից շատերն ու, ինչպես լեռնագագաթին հայտնված մարդու մոտ, ծնվում են անսովոր պատկերացումներ և տարօրինակ զգացողություններ, որոնք առաջին հայացքից գերազանցում են ամենայն ինչ, որ մարդն ի գորու է տանել: Բայց անհրաժեշտ է, որ մենք նաև ԴԱ վերապրենք: Մենք պետք է մեր գոյությունն ընդունենք այնքան ԼԱՅՆՈՒԹՅԱՍԲ, ինչքան որ հնարավոր է. ամեն ինչ, նույնիսկ Անլսելին, նրանում պետք է իր տեղը գտնի: Ըստ էության միակ արհուրյունը, որ պահանջվում է մեզնից, սա է՝ առանց վախի ընդունել նույնիսկ Ամե-

նասրտասովորը, Հրաշալին և Անբացատրելին, որ կարող են հառնել մեր դեմ: Այն, որ մարդիկ այս հարցում վախկոտ են եղել, կյանքին անհափեղի վնաս է հասցրել. ամեն ինչ, որ ընդունված է «տեսիլք» կոչել, ողջ այսպես ասած «ոգիների աշխարհը», մահը, մեզ այնքան մոտ այս բոլոր երևույթները մեր ամենօրյա ջանքերով այնպես են դուրս մղվել կյանքից, որ նույնիսկ այն զգացմունքները, որոնցով կկարողանայինք ընկալել դրանք, գրեթե մեռել են: ...Բայց Անբացատրելիի հանդեպ վախը ո՛չ միայն առանձին մարդու գոյությունն է կոլուպտել, և մարդու հարաբերությունները մարդու հանդեպ դրա շնորհիվ դարձել են աղքատ և կարծես թե անառնաման հնարավորությունների հոսքից ճեղքվել են տափակ մի ափ, ուր այլևս ոչինչ չի կարող կատարվել: Միայն մեր ծովությունը չէ պատճառը, որ մարդկանց միջև եղած բոլոր հարաբերություններն այսպես անասրտահայտելիորեն միակերպ ու ամեն օր կրկնվող են դարձել, դրանում մեղավոր է նաև վախը ինչ-որ մոր, չնախատեսված իրադարձության հանդեպ, որի հետ մենք իբր թե չենք կարող քալել: Բայց միայն նա, ով պատրաստ է ամեն ինչի, ով ոչինչ չի բացառում կյանքից, նույնիսկ՝ ամենատեղծվածայինը, միայն նա կարող է ապրել այլ մարդկանց հետ հարաբերությունը որպես կենդանի մի բան և սպառել իր գոյության բոլոր հնարավորությունները: Եթե առանձին մարդու գոյությունը հնարավոր լիներ պատկերացնել մեծ կամ փոքրիկ մի սենյակի ձևով, ապա պարզ կդառնար, որ մեծամասնությունն այդ սենյակի միայն մի անկյունը գիտի՝ պատմահանագործը, հատակի միայն մի տախտակը, որի վրայով հետ ու առաջ են քայլում: Սա նրանց որոշակի վստահություն է ներշնչում: Եվ բայց, բոլոր դեպքերում, ավելի մարդկային է վտանգներով լցված այն անվստահությունը, որը Պոլի պատմվածքներում ստիպում է բանտարկյալներին շոշափել իրենց մութ զնդանների բոլոր զարհուրելի անկյունները և օտար չմնալ իրենց բանտային կյանքի ողջ սարսափներին: Բայց մենք բանտարկյալներ չենք: Մեր շուրջբոլորը ոչ թակարդներ են լարված, ոչ էլ որսացանցեր են փոված, և չկա ոչինչ, որ մեզ պետք է վախեցնի կամ տանջի: Մենք գետնի վրա ենք կյանք, ինչպես այն տարերքի մեջ, որը ամենաշատն է մեզ պատշաճում, ու համակերպման հազարավոր տարիների ընթացքում մենք այնպես

ենք հարմարվել այդ կյանքին, որ, եթե լուռ մնանք, երջանիկ հարմարվողականության շնորհիվ հազիվ թե տարբերվենք այն ամենից, ինչ շրջապատում է մեզ: Մենք ոչ մի պատճառ չունենք մեր աշխարհին չվստահելու. այն թշնամանքով չի լցված մեր հանդեպ: Եթե նրանում կան սարսափներ, ապա դրանք մե՛ր սարսափներն են, և եթե այնտեղ անդունդներ կան, ապա դրանք նույնպես մեր անդունդներն են; եթե վտանգներ կան, ապա մենք պետք է փորձենք սիրել դրանք: Իսկ եթե մենք ուզում ենք մեր կյանքը դասավորել այն կանոնների համաձայն, որը մեզանից միշտ պահանջում է ձգտել Դժվարիներին, ապա այն, ինչ այժմ մեզ ամենաօտարն է թվում, մեզ ամենամոտիկը կդառնա և ամենահուսալին: Մի՞թե կարող ենք մոռանալ այն հին առասպելները, որոնք բոլոր ժողովուրդների ակունքների մոտ են, առասպելներ ծայրահեղ վտանգի պահերին հանկարծակի արքայադստրեր դարձող վիշապների մասին: Թերևս մեր կյանքի բոլոր վիշապները արքայադստրեր են, որոնք սպասում են լոկ այն ժամին, երբ մեզ կտեսնեն գեղեցիկ ու անվեհեր, թերևս ողջ սարսափելի մերջ ի վերջո սոսկ այն Անօգն է, որը մեր օգնությանն է սպասում:

Եվ դուք, սիրելի պարոն Կապուս, չպետք է վախենաք, եթե ձեր ճանապարհին տխրությունն է բարձրանում, այնքան մեծ, ինչքան դուք երբևիցե չեք տեսել,— եթե տագնապը լույսի կամ ամալի ստվերի հանգույցն խաղում է ձեր ձեռքին և ձեր բոլոր գործերի վրա: Դուք պետք է հասկանաք, որ ձեր մեջ ինչ-որ բան է կատարվում, որ կյանքը չի մոռացել ձեզ, որ դուք նրա ձեռքում եք, և նա չի գցի ձեզ: Ինչո՞ւ եք ուզում ձեր կյանքից դուրս նետել ցանկացած տագնապ, վիշտ և տրիստություն, եթե չգիտեք, թե նրանք բոլորն ինչպես են փոխում ձեզ: Ինչո՞ւ եք ուզում ձեզ տանջել այն հարցով, թե այս ամենը որտեղի՞ց է հայտնվում և ինչո՞վ կվերջանա: Դուք գիտեք, որ կանգնած եք անցումում, և ոչինչ այնպես չեք ցանկանում, ինչպես՝ այլ դառնալ: Եթե ձեզ հետ կատարվողից ինչ-որ բան հիվանդագին է, ապա հիշեք, որ հիվանդությունը միջոց է, որով օրգանիզմն ազատագրվում է իրեն խորթ ամեն ինչից. և հարկավոր է նրան սոսկ օգնել հիվանդանալ, ողջ հիվանդությունը տանել և հետո կազդուրվել,— քանզի սա է նրա առաջընթացը: Ձեր մեջ, սիրելի պարոն Կապուս, այժմ շատ բան է կատարվում. դուք պետք է հիվանդի պես համբերատար

լինեք և ինքներդ ձեզ վրա վստահ, ինչպես ատողջացողը,— դուք, թերևս, և մեկն եք, և՛ մյուսը: Եվ ավելին, դուք նաև բժիշկն եք, որը պետք է հետևի ինքն իրեն: Բայց ցանկացած հիվանդության ժամանակ կան այնպիսի օրեր, երբ բժիշկը կարող է միայն մի բան անել՝ սպասել: Ու բանի որ դուք արդեն ձեր սեփական բժիշկն եք, հենց դա պետք է հիմա անեք:

Ձեզ շատ մի նայեք: Արագ եզրակացություններ մի արեք նրանից, ինչ ձեզ հետ է կատարվում, թող այդ ամենը պարզապես կատարվի: Այլապես դուք շատ հեշտությամբ կհասնեք այն բանին, որ կսկսեք հանդիմանանքով (ուրեմն՝ բարոյական) ձեր անցյալին նայել, որը բնականաբար, մասնակից է ամեն ինչի, որ հիմա ձեզ հետ է կատարվում: Այն, ինչ ձեր մեջ գործուն է բոլոր մոլորություններից, ցանկություններից ու ձեր մանկության կարոտներից, ամենևին այն չէ, ինչ դուք հիշում եք և դատապարտում: Միայնակ ու անօգնական մանկության անսովոր տարիներն այնքան դժվարին են, այնքան բարդ և տրված այնքան շատ ազդեցությունների ու, այս ամենով հանդերձ, այնքան մեկուսացված իսկական կյանքի բոլոր օրենքներից, որ եթե երեխայի կյանքը արատ է թափանցում, այն առանց վերապահության չի կարելի արատ անվանել: Հարկավոր է ընդհանրապես բառերի մեջ զգույշ լինել. երբեմն սուկ «հանցագործություն» բառը կարող է ամբողջ մի կյանք կործանել, հենց բառը և ոչ թե անանուն ու չափազանց անձնական գործողությունը, որը, թերևս, այդ կյանքի միանգամայն պահանջը կարող է լինել և առանց դժվարության հարթվել նրա կողմից: Եվ ուժերի կորուստը միայն այն պատճառով է այդքան մեծ թվում, որ դուք գերազնահատում եք հաղթանակը: Բոլորովին հաղթանակ չէ այն «Մեծը», որ դուք, ձեր կարծիքով, իրագործել եք, թեև ձեր զգացմունքները ձեզ չեն խաբում: «Մեծն» այն է, որ ձեզ մոտ ինչ-որ բան արդեն եղել է, որ դուք կարող եք այդ խաբեության տեղը ինչ-որ իսկական ու ճշմարիտ բան դնել, առանց դրա ձեր հաղթանակը սուկ առանց մեծ նշանակության բարոյական ակտ կլիներ, բայց այժմ այն ձեր կյանքի մի մասն է դարձել: Ձեր կյանքի, սիրելի պարոն Կապուս, որի մասին ես մտածում եմ այսքան մեծ ցանկությամբ: Դուք հիշում եք՝ ինչպես էր ձեր կյանքը հենց մանկությունից ձգտում «Մեծին»: Ես հիմա տեսնում եմ, թե ինչպես է այն հիմա առավել մեծին ձգտում: Եվ այն դրա հա-

մար էլ չի դադարի ծանր լինել, բայց այդ պատճառով նաև չի դադարի աճել:

Եվ եթե ես ձեզ պետք է էլի ինչ-որ բան ասեմ, լսի՛ս սա է՝ մի՛ մտածեք, որ նա, ով փորձում է սփռվել ձեզ, ապրում է առանց դժվարությունների, հասարակ ու խաղաղ բառերի մեջ, որոնք երբեմն հանգստացնում են ձեզ. նրա կյանքում դժվարությունն ու տխրությունը շատ են, և այն հեռու է այդ բառերից: Բայց եթե այլ կերպ լիներ, նա երբեք չէր կարողանա այդ բառերը գտնել:

Ձեր՝ ՌԱՅՆԵՐ ՄԱՐԻԱ ՌԻԼԿԵ

ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՈՎԻԿ ԱՅՎԱԶՅԱՆ

ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Համաշխարհային մշակույթի կարևոր օղակներից մեկը գրական քննադատությունն է, գրական-գեղարվեստական մտքի ներքին բարդ խաչաձևումների պատմությունը:

Հայ գրական քննադատական միտքն իր ակունքներով հասնում է մինչև հնագույն ժամանակները և դարերի ընթացքում անցնելով զարգացման երկարատև ճանապարհ, արտահայտվել է ոչ թե ինքնուրույն ձևով, առանձին աշխատություններում, այլ հանդես է եկել պատմագրական, քերականական, փիլիսոփայական երկերում, նույնիսկ չափածո ստեղծագործություններում: Ինչպես հայտնի է, գրական քննադատության առարկան գեղարվեստական կոնկրետ երկի քննությունն է, սակայն հին և միջնադարյան հայ մատենագրության մեջ համարյա չեն հանդիպում գրական առանձին երկերի քննության փաստեր, ուստի քննադատության գիտական պատմության սկզբնավորումը կապվում է նոր ժամանակների (18-րդ դար) հետ, երբ գրականությունը ձեռք է բերում գործառական նշանակություն և նպաստում գրական պրոցեսի ու քննադատության միասնական զարգացմանը: Դրա շնորհիվ գրական քնն-

նադատությունը սկսում է համաքայլ ընթանալ գրականության հետ, գնահատել ժամանակակից գրական երևույթները՝ դառնալով գրականության և կյանքի կապերին ուղղություն տվող ուժ: Ինչպես Չերնիշևսկին է նշել, քննադատությունը կյանքին բացատրում է գրականության դերը կյանքի համար, իսկ գրականությունը բացատրում է կյանքի նշանակությունը:

Հայ քննադատության պատմությունը լայնորեն ու խորությամբ չուսումնասիրված բնագավառ է: Թեև տարբեր ժամանակներում դասական գրողների երկերի ժողովածուներում ամփոփվել են նրանց քննադատական հոդվածները կամ հրատարակվել է քննադատական ժառանգություն պարունակող մատենաշար, սակայն ցայսօր անհայտ է մնացել մամուլի էջերում, գրական ավանգարդներում, ժողովածուներում և արխիվներում եղած քննադատական ահուելի ժառանգությունը: Վիճակը լավ չէ նաև հայ քննադատության պատմության գիտական հետազոտության ասպարեզում: Հրապարակի վրա եղած աշխատությունները չեն լրացնում բացը, քանզի առարկայի պատմությունն ու նրա զարգացման օրինաչափություններն արտացոլող պարբերացումը մինչև այժմ մեթոդոլոգիական տեսակետից չունեն միասնական համակարգ: Հասունացել էր հայ քննադատական մտքի համակարգված ու ամբողջական պատմություն ստեղծելու պահանջը: Հրանտ Թամրազյանը 1983 և 1985 թվականներին ընթերցողների սեղանին դրեց իր երկարատև պրպտումների արդյունքը՝ «Հայ քննադատություն» աշխատության երկու հատորները, որ ընդգրկում են 5—16-րդ դարերի գրական մտքի ու կյանքի պատմական զարգացման ընդհանուր պատկերը:

Վերջերս ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը հրատարակեց «Հայ քննադատության պատմություն» երկհատոր աշխատության առաջին հատորը՝ Ս. Սարինյանի ընդհանուր խմբագրությամբ:

Թեև աշխատությունը կոլեկտիվ ժողովածու է, սակայն հարցի քննությունը տարվել է միասնական հայեցակետով՝ պահպանելով նյութի ժամանակագրական հաջորդայնությունը, ներքին միասնությունն ու տրամաբանական կապը: Աշխատության հիմնական նպատակն է, ինչպես նշված է ժողովածուի ներածությունում, «միացնել առարկայի պատմության ամբողջական համակարգի բոլոր օղակներն ու էսթետիկական-փիլիսոփայա-

կան հաշվեցությունները, շրջանառության մեջ դնել փաստական նյութի պաշարները և գրական պրոցեսի համապատասխանությանը ուղղագծել քննադատական մտքի զարգացման շարժումները»։

«Հայ քննադատության պատմության» առաջին հատորն ընդգրկում է ավելի քան հարյուրամյա ժամանակաշրջան՝ 18-րդ դարի 2-րդ կեսից մինչև 19-րդ դարի 80-ական թվականները։ Կառուցվածքն այսպիսին է. սկզբում տրվում է յուրաքանչյուր շրջանի զարգացման առանձնահատկությունները բնութագրող նախաբան, ապա գրականության ու քննադատության պատմության մեջ առավել աչքի ընկած պարբերականների, գրական գործիչների կամ մի սերնդի գործունեության ամբողջական բնութայունը։ Աշխատությունն սկսվում է «Առաքյան, մեթոդը, պարբերացման սկզբունքները» ծավալուն ներածությունով (հեղինակ՝ Ս. Սարինյան), որ սահմանվում է ուսումնասիրվող առարկան, տրվում է նրա նախապատմությունը, որոշվում են ուսումնասիրության մեթոդներն ու պարբերացման սկզբունքները։

Քննարկվող ժամանակաշրջանը հարուստ է մեր ազգային կյանքի տարբեր կողմերի բազում իրադարձություններով, մշակույթի հարստիվով տեղաշարժերով ու զարգացման առանձին փուլերով։ Անհավանական համարելով քննադատության պատմության համար պարբերացման պարտադիր սինեմաների սահմանումը և յուրաքանչյուր առարկայի պարբերացման հիմքում ընդունելով պատմականության սկզբունքը, Սարինյանը, ելնելով նախորդների փորձից, նախընտրում է ժամանակաշրջանային պարզ հաջորդաչափությունը, ըստ որի՝ 19-րդ դարի հայ քննադատության պատմությունը անցել է զարգացման երեք շրջանով՝ 30—40, 50—60 և 70—80-ական թվականներ։ Ժամանակային այս բաժանումը առավել ճշգրիտ է արտացոլում մեր ժողովրդի բաղաքական, սոցիալական ու մշակութային կյանքի զարգացման միտումները՝ կապված գրական մեթոդների հաջորդաչափության հետ (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ)։

Ելակետ ունենալով այն հանգամանքը, որ վերլուծական եղանակների բազմազանությունը ենթադրում է կոմպլեքսային հետազոտության սկզբունքի սուկայություն, գրականագետը բացահայտում է պատմական զարգացման ընթացքում բն-

նադատության կողմից մշակված գրական երկի վերլուծության երկու՝ բովանդակային ու ձևային մեթոդների և նրանց տարատեսակների դրական կողմերն ու թերությունները: Ապա փաստական հարուստ տվյալներով բնորոշում է հայ հոգևոր կուլտուրայի զարգացման տարբեր շրջաններին (5—18-րդ դարեր) բնորոշ կյանքի արտացոլման եղանակներն ու գրական-քննադատական դրսևորումները: Եթե հին և միջնադարյան Հայաստանի մշակութային կյանքում իշխում էր իմաստասիրական ուղղությունը, իսկ 10-րդ դարից սկսած հայ հոգևոր կուլտուրայում առաջնակարգ նշանակություն է ստանում բանաստեղծությունը, ապա 17—18-րդ դարերում ազգային ինքնագիտակցության արթնացումը պահանջ է առաջադրում հայկական մտածողությունը կրոնական դոգմաներից տանելու դեպի լուսնորական ուղիներ:

«Ներածությունում» ընդհանուր գծերով բնորոշվում են անցյալ դարի տարբեր շրջաններում իրականության պատկերման տարբեր մեթոդները, գեղագիտական ու քննադատական մտքի նվաճումները, ինչպես նաև 19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարի սկզբում ասպարեզ եկած կուլտուր-պատմական, սոցիոլոգիական, էսթետիկական, հոգեբանական և մարքսիստական մեթոդոլոգիական ուղղություններն իրենց ներկայացուցիչներով ու դավանած սկզբունքներով:

Առաջին շրջանի՝ 30—40-ական թվականների հայ քննադատության պատմության կողմից առաջադրված ծրագրային նշանակություն ունեցող մի շարք սկզբունքային դրույթների լուսաբանմանն են նվիրված Մ. Թադևոսյանի, Ռ. Նանումյանի և Պ. Հակոբյանի ուսումնասիրությունները:

Հայտնի է, որ 30—40-ական թվականները հայ իրականության հոգևոր զարթոնքի և մշակույթի ծաղկման ժամանակաշրջանն էին: Հայ ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական անազատ վիճակը պարտադրում էր գրական նոր ուղղության՝ կլասիցիզմի զարգացումը, որը, լինելով եվրոպական կլասիցիզմի տարբերակը, առաջադրում էր ինքնուրույն պետականության ստեղծման, երիտասարդությանը հայրենասիրական ոգով դաստիարակելու գաղափարներ: Հայկական կլասիցիզմը մշակեց գրական դպրոցի սեփական տեսությունը, բանականությունը ճանաչեց որպես աշխարհի իմացության միջոց և իր փիլիսոփայական ելակետը դարձրեց լուսավորական ուսցիոնալիզմը:

Ազգային գաղափարաբանության սահմաններից ելնելով հայկական կլասիցիզմը (Էրզրումեցի, Սեբաստացի, Ազոնց, Ինճիճյան և ուրիշներ) գրականության հասարակական կոչումը անմիջականորեն կապում էր էթիկական խնդիրներին և պոեզիայի գեղագիտական սկզբունք համարում բանականությունը, ճշմարտությունը, բրիստոնեական բարոյականությունը: Բացի անտիկ և եվրոպական կլասիցիզմի հեղինակների գործերի լարգամանությունից, հայ կլասիցիստները, հիմք ընդունելով Արիստոտելի, Հորացիոսի ու մանսլանդ Բուստոյի բերթողական արվեստի դրույթները, առաջադրեցին գեղարվեստական ստեղծագործության պոետիկայի, գեղագիտական կատեգորիաների, ժանրի տեսության ու պատմության վերաբերյալ մի ամբողջական ուսմունք: Այդ քննադատությունն ուղղություն էր տալիս գրականության գաղափարական ու գեղագիտական սկզբունքների զարգացմանը, երևույթների պատմա-տեսական քննությունը տանում էր եվրոպական ու ռուսական կլասիցիզմի նվաճումների զուգորդությամբ: 19-րդ դարի առաջին կեսին կլասիցիստներն ավելի են խորացնում նախորդ շրջանում առաջ քաշված գեղագիտական խնդիրները, քննադատությունը մերձեցնում են գրական պրոցեսին, տեսական ու պատմական քննության են ենթարկում ազգային գրականության գեղարվեստական փորձը, դիմում քննադատության զանազան տեսակներին, սակայն 50-ական թվականներից արդեն կլասիցիզմը որոշակի ճգնաժամ է ապրում և իր տեղն աստիճանաբար զիջում այլ ուղղությունների:

Եթե եվրոպական գրականության մեջ կլասիցիզմին որոշակիորեն հաջորդում է սենտիմենտալիզմը, ապա մեր սրբանանքներում այն փոքր-ինչ այլ կերպ դրսևորվեց, չստացավ ամբողջական արտահայտություն: 30—40-ական թթ. հայ գրականության մեջ թեև ոչ խորությամբ, բայց և այնպես երևացին նոր հոսանքի որոշ նշանները (Ալամդարյան, Թադիսոյան, Աբովյան): Այստեղ համատեղվում են կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի գեղագիտական սկզբունքները և որոշակի արտացոլում են գտնում գրական քննադատության մեջ: Ինչպես Ալամդարյանը, այնպես էլ Թադիսոյանը վկայակոչում են ռուսական սենտիմենտալիզմի նշանավոր ներկայացուցիչ Ա. Կարամզինի խոսքերը. «Դու ցանկանում ես հեղինակ լինել՝ կարդա մարդկային դժբախտ ցեղի պատմությունը և եթե քո սիրտը արյու-

նով չլցվի, թող գրիչը»։ Ժամանակի գրական քննադատական մտքի տեսական գլխավոր դրույթներից մեկը դառնում է պատմականության սկզբունքը. ժողովրդի կյանքն ու պատմությունը անբաժան են դիտվում իրարից։ Ի տարբերություն պահպանողական մտայնության, քննադատությունը կարևոր տեղ է հատկացնում մարդու անձնական հետաքրքրությունների, հուզաշխարհի, սրտի բաբախումների պատկերմանը, ժողովրդական բանահյուսությունը դիտվում է որպես ազգային ոգու արտահայտություն։

Ազգային մշակույթի զարգացման գործում կարևոր դեր է կատարում Մ. Թադիսդյանը, որին զբաղեցնում էին կյանքը ճշմարիտ պատկերելու, ժողովրդական երգերը, գրույցները, ավանդությունները հավաքելու և ուսումնասիրելու, դրանցով ժողովրդի հայրենասիրական ոգին արթնացնելու խնդիրները։

30—40-ական թվականների ազգային-հասարակական խրճիթներն ստավել խորությամբ արտացոլվեցին Խ. Աբովյանի ստեղծագործություններում։ Թեև Աբովյանը քննադատական հատուկ ուսումնասիրություն չի գրել, բայց նրա գրական հայացքները շարադրված են ինչպես նամակներում ու գեղարվեստական երկերում, այնպես էլ պատմաբանասիրական ուսումնասիրություններում և զանազան գրառումներում։ Աբովյանը քննության նյութ է դարձնում նոր գրականության ձևի ու բովանդակության, գրականության լեզվի պրոբլեմները և ամբողջ սրությամբ առաջ է քաշում աշխարհաբարին քաղաքացիություն տալու խնդիրը։ Նրա ջանքերն ուղղված էին նոր գրականության հիմքերի հաստատմանը, ժողովրդական ոգով ու ոճով գրականությունը թարմացնելու և վերածնելու գործին։ Աբովյանի քննադատական հայացքներում կարևոր տեղ են գրավում այն գրառումները, որ վերաբերում են գրողների ու արվեստագետների, գրական երկերի ու արվեստի հուշարձանների գնահատությանը (Մաշտոց, Խորենացի, Նարեկացի, Գյոթե, Ժուկովսկի, Կոիյով և ուրիշներ)։

Աբովյանը կարևոր տեղ էր հատկացնում գեղարվեստական թարգմանությանը, սեփական լեզվով ու ոգով սեփական հողի վրա ազգային գրականության ստեղծմանը, քաղաքական նըսխաստավոր պայմաններում արվեստի ու գրականության ծաղկման նշանակությանը և այլն։ Այդ ամենով և իր ողջ ստեղծագործությամբ,— ընդգծվում է աշխատության մեջ,— Աբովյանն

արտահայտեց ժամանակի գրական նոր պահանջներն ու խնդիրները, մեծապես նպաստեց գրականությունը ժողովրդի կյանքին մոտեցնելուն և ազգային մշակույթի հետագա զարգացմանը՝ դառնալով իր դարի շունչն ու ոգին։

50—60-ական թվականները նշանավորում են հայ հասարակական-ազգային կյանքի և քննադատական մտքի զարգացման մի նոր փուլ։ Լույս է տեսնում Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», տպագրվում են «Հյուսիսստիպլ»; «Մեղու», «Արևելք», «Արևմուտք», «Կոունկ հայոց աշխարհի», «Ծաղիկ» և այլ թերթեր ու հանդեսներ, գրական-հասարակական կյանք են մտնում այնպիսի նվիրյալներ, ինչպիսիք են Մ. Նալբանդյանը, Հ. Սվանցանը, Ս. Նազարյանը, Ս. Ոսկանյանը և ուրիշներ, իր ինքնուրույնությունն է հաստատում գրական նոր շարժումը։ Այս շրջափուլի քննադատական մտքի պատմությունը ներկայացված է Ա. Օհանյանի, Ռ. Նանումյանի, Լ. Ասմարյանի և Ս. Դարոնյանի ուսումնասիրություններում։

50—60-ական թվականներին հիմնավորվում են հայ քննադատական մտքի զարգացման նոր, միասնական միտումները, սյարքերական մամուլը ստավել հաճախականությամբ է իր էջերը տրամադրում քննադատությանը, թարգմանական գրականությանը զուգընթաց հրապարակվում են ազգային ինքնուրույն երկեր, որոնց շնորհիվ ստաջին սլան է մղվում ազգային լուսավորության գործում գրականության կարևոր դերի գեղագիտական պահանջը։ Հասարակական միտքն սկսում է աստիճանաբար լուսավորական դիդակտիկայից անցում կատարել դեպի սոցիալական-ազատագրական գաղափարները, մշակվում են գրական երևույթների վերլուծության մեթոդաբանական նոր սկզբունքներ, քննադատությունը վերջնականապես ճանաչվում է որպես հասարակական գիտակցության որոշակի ուղղություն։ Գրական ընթացքի գլխավոր միտումը դառնում է արդարության համար պայքարող գրականության ստեղծման պահանջը (Մ. Մամուրյան, Ս. Նազարյան, Գ. Չիլինկիրյան, Ս. Ոսկանյան, Թ. Թերզյան և ուրիշներ), մարտնչող գրականության սկզբունքներն ավելի խոր հիմնավորում են ստանում Մ. Նալբանդյանի քննադատական հայացքներում։

Այդ շրջանում կարևորվում է նաև գրականության դեմոկրատացման խնդիրը։ Կյանքի և գրականության, գրականու-

թյան և ժողովրդական զանգվածների կապի ապահովման հարցերն են շոշափվում Գ. Արծրունու, Ս. Պալասանյանի, Մ. Պատկանյանի և ուրիշների հոդվածներում: Հենվելով Բելինսկու և Չերնիշևսկու գրաքննադատական դրույթների վրա, նրանք գրականությունը կողմնորոշում են վերացականությունից դեպի իրականություն և որոշակի նախադրյալներ են ստեղծում ռեալիզմի տեսության մշակման համար: Իսկ դա իր հերթին ենթադրում էր ինչպես անցյալի ժառանգության, այնպես էլ ժամանակի գրական երևույթների գնահատման գեղագիտական նոր չափանիշների հայտնաբերում: Քննադատությունն առաջին հերթին փորձում էր իր համար մշակել ընդհանրական օրենքներ և դրանով իսկ հասնել գրական երևույթների ու առանձին երկերի օբյեկտիվ գնահատությանը:

50—60-ական թվականների քննադատական միտքը ծավալում է յուրահատուկ գրապայքար լեզվի շուրջը, առաջադրվում է գրականության լեզվի ու բովանդակության արմատական վերափոխության անհրաժեշտությունը. «Հին ձևը,— գրում էր Ս. Նազարյանը,— որ այլևս չէ համապատասխանում նոր ծագած կեցությանը և խորթ լինելով ժողովրդական կյանքին ու հասարակաց գործածության՝ կորցրել է իր նշանակությունը և չի կարող կրթական գործիք դառնալ ներկայիս զավակների համար»: Ինչպես «Հյուսիսափայլում», այնպես էլ «Մեղու», «Արևելք», «Արևմուտք» հանդեսներում տպագրված հոդվածներում լայնորեն պաշտպանվում էր միասնական գրական լեզվի դատը, արժեքավորվում էին ոուս և համաշխարհային նշանավոր գրողների ստեղծագործությունները, նոր հայացք էր մշակվում թարգմանության գործի նկատմամբ, խորապես արժարժվում էին թատրոնի խնդիրները, շեշտվում էր թատրոնի դերը մարդկանց «հոգիները բարձրացնելու, սիրտերը վառելու, գեղեցիկին զգացումը զարգացնելու» և նրանց «արիացնելու» գործում: Հասարակական կարևոր խնդիրների լուսաբանմամբ քննադատությունը մերժում էր կյանքի հին ու հետամնաց ձևերի գոյությունը և պաշտպանում ճշմարիտ բարոյականության ու լուսավորության սկզբունքները՝ կոչ անելով պայքարի դուրս գալ օտարերկրյա լծի ու ներքին կեղեքումների դեմ: Այստեղ խաչաձևվում են գաղափարական այն ընդհանրությունները, որ կային Մ. Նալբանդյանի, Հ. Սվանյանի և Ս. Ոսկանյանի հայացքներում ու պատկերացումներում: «Թող գիտենան,— գրում

էր Ս. Ոսկանյանը,— որ ազատութենէ դուրս լուսավորություն չիկա»:

Արձագանքելով կյանքի հրատապ խնդիրներին, քննադատությունն արժեքավորում էր գեղարվեստական գրականության աննախընթաց դերը ազգի հոգեկան ու բարոյակւն վերափոխման և կատարելության հասցնելու գործում: Այս շրջանը բնորոշվում է նաև գրողի աշխարհայացքի և նրա ստեղծագործության օբյեկտիվ արժեքի տարբերության հնարավորությունն ըմբռնելու, ռոմանտիզմի մեթոդաբանական ստավեյությունը հիմնավորելու և կյանքի հրատապ խնդիրները լայնորեն քննարկելու ստանձնահատկությամբ:

Պատահական չէ, որ Ս. Ոսկանյանն իր հոդվածներում անդրադառնում է 1830-ական թվականներին ֆրանսիական գրականության մեջ կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի միջև ծավալված պայքարին, կլասիցիզմը համարում է «սինլքոր», իսկ ռոմանտիզմը՝ «արի և անվեհեր»: Ս. Ոսկանյանը միաժամանակ անդրադառնում է գրականության տեսության հարցերին, տարորոշում ձև և բովանդակություն հասկացությունները, խորապես ըմբռնում գեղարվեստական ոճի ազգային բնույթը:

Եթե Ս. Ոսկանյանի գրական-տեսական հայացքներում ստավելապես զգացվում է ռոմանտիզմի պաշտպանությունը, ապա Մ. Նալբանդյանը հիմնավորում է ռեալիստական գրականության ու քննադատության իր տեսությունը, ստաջատրում այն կարևոր սահմանը, որ ճշմարտացի պետք է լինի ոչ միայն գրականությունը, այլև՝ քննադատությունն ինքը: Կյանքի ճշմարտացիության դիրքերից էլ վեր են հանվում գրականության ժողովրդայնության խնդիրները՝ դրանք սերտորեն աղերսելով ազգային երգին ու այնպիսի երաժշտական ժանրերի ստեղծմանը, ինչպես օպերան և սիմֆոնիան են: Նալբանդյանի գեղագիտության մեջ ժողովրդայնությունն ու ռեալիզմը համանշանակ են: Այդ տեսանկյունով են արժեքավորվում Պ. Պողոսյանի, Հ. Վարդանյանի, Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունները: Ժամանակի ստաջադեմ մամուլը կարևորագույն խնդիր էր համարում եվրոպական մշակույթի լավագույն ստեղծագործությունների թարգմանությունը, դրա միջոցով հարազատ ժողովրդի «իմացական աշխարհի», նրա հոգեբանության մեջ համամարդկային գաղափարների տարածման

և ինքնաճանաչման հասնելու համար: Բայց գրաքննադատների պահանջը հանգում էր ոչ թե նմանակմանն ու էպիգոնությանը, այլ ազգային մշակույթների փոխադարձ հարստացմանը, ժողովուրդների հոգևոր մերձեցմանը նպաստելուն: Մ. Նսալքանդյանը սուր կերպով դնում էր «ի՞նչ թարգմանելու» հարցը և թարգմանությունը գնահատում որպես «ազգային ժառանգություն»:

Այս բաժնի հոդվածներում քննության է առնվում նաև այն հարցը, թե ժամանակի մամուլն ու քննադատությունը որքան կարևոր են համարել գրականության մեջ ժողովրդական բանահյուսության լավագույն նմուշների օգտագործման, գրական ժանրերի ու դրանց ծագումնաբանության, տաղաչափության ուսումնասիրման հարցերը: Փորձեր է արվել նաև բազմադարյա հայոց գրականության զարգացման օրենքների վերլուծության միջոցով ստեղծելու հայ գրականության պատմություն:

50—60-ական թվականներին վերելք է ապրում հայ թատերական արվեստը: Բնական է, որ քննադատությունը պիտի արձագանքեր թատրոնի հանրօգուտ գործունեությանը: Ինչպես Մ. Նալբանդյանը, այնպես էլ Հ. Սվանյանը և մյուս նշանավոր գործիչները հանձին ազգային թատրոնի տեսնում էին «մի նոր տեսակի դպրոց», որը ուսուցանում է «գեղեցիկ հայախոսություն» և մշակում մայրենի լեզուն: Նրանք գրականության ժողովրդայնության չափանիշով էին մոտենում թատրոնի ու դրամատուրգիայի հարցերին և ժամանակակից թեմաներով, ազգային բնավորություններով ու կենդանի ժողովրդական լեզվով գրված պիեսներում տեսնում նոր թատրոնի զարգացման հիմքը: Թատերական բեմը համարելով «ուսումնական ամբիոն», առաջին հերթին նկատի էր առնվում ժողովրդի միտքն ու գաղափարը կրթելու և նրա վրա դրականապես ներգործելու, ազգի դեմքն այնտեղ «ցոլացնելու» կարևոր հանգամանքը: Թատերական արվեստի ռեալիստական ուղու համար մղվող սլաքարում Նալբանդյանն ու նրա համավտիկները հենվում էին նաև ռուս և համաշխարհային դրամատուրգիայի (Շեքսպիր, Գոգոլ, Օստրովսկի) նվաճումների ու թատրոնի փորձի վրա, թատերական արվեստի իրենց տեսությանը մեծապես նպաստում նրա մակարդակի բարձրացմանը և ազգային թատրոնի հետագա վերելքին:

«Այսպիսով,—եզրակացնում են գրականագետները,—19-րդ դարի 50—60-ական թվականների քննադատությունը... ամփջական կապ ստեղծելով գրական պրոցեսի հետ... առաջադրեց գեղագիտական կատեգորիաների, հասկացությունների մի շարք նոր ըմբռնումներ, որոնք նշանավորեցին հայ քննադատական մտքի զարգացումը»:

Հարուստ և բազմակողմանի է հայ քննադատական մտքի զարգացման հաջորդ՝ 70—80-ական թվականների շրջանը: Այս բաժնում մանրամասն վերլուծվում են «Մեղու Հայաստանի», «Մշակ», «Փորձ», «Արևելյան մամուլ» թերթերի ու հանդեսների, նրանց խմբագիրների, ինչպես նաև Բաֆֆու, Ղ. Աղայանի, Հ. Պարոնյանի, Ե. Տեմիրճիպաշյանի, Ա. Արփիարյանի և Գ. Զոհրապի քննադատական հայացքները: Այս շրջափուլի հայ քննադատական մտքի պատմությունը ներկայացված է գրականագետներ Ս. Սարինյանի, Լ. Ասմարյանի, Կ. Դանիելյանի, Ա. Ալեքսանյանի, Վ. Կիրակոսյանի, Հ. Դարբինյանի, Լ. Մնացականյանի, Ս. Թովչյանի ուսումնասիրություններով:

Ժամանակի պարբերական մամուլի և քննադատության առաջադրած գլխավոր խնդիրներից էին ազգային գրականության զարգացման հեռանկարները, արևելահայ և արևմտահայ մշակութային կապերի մերձեցումը, գրականության ռեալիստական ուղղության հաստատումը և այլն: Վերելք ապրող գրական կյանքի մտահոգություններով էին ապրում Բաֆֆին, Աղայանը, Ծիրվանզադեն, Պարոնյանը, Գ. Օտյանը, Ա. Արփիարյանը: Թերևս նախորդ տասնամյակների քննադատությունը առաջադրել էր տեսական որոշ սկզբունքներ, և առկա էր Մ. Նալբանդյանի քննադատական ժառանգության փորձը, այնուամենայնիվ, գրականության հետազոտական սկզբունքների մշակումը տակավին սակարկված չէր: Դեռևս շարունակվում էին գրապայքարը գրաբարի ու աշխարհաբարի, հին և նոր գրականության, դասական և իրապաշտ ուղղությունների հաստատման կամ մերժման համար նախկինում եղած բանավեճերը: Սակայն հասարակական կյանքի զարգացման բնականոն ընթացքը տանում էր դեպի նորահայտ ուղղությունների գեղագիտական սկզբունքների հիմնավորում, առաջադրվում էր գեղագիտական իդեալի խնդիրը, բանավեճի առարկա էր դառնում տիպականի ըմբռնումը (Գ. Արծրունի, Լեո, Ղ. Աղայան, Մ. Աբեղյան, Ա. Կամսարական և ուրիշներ), գրականու-

թյունը կողմնորոշվում է դեպի «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը և այլն: Սուաշավոր մամուլն իր շուրջն է համախմբում լավագույն մտավորականներին և ստեղծում մասնագիտական գրական քննադատություն: «Մեղու Հայաստանի», «Մշակ» և այլ թերթերի ու պարբերականների խմբագիրները, գրողներն ու քննադատները իրենց հայացքներով գլխավորապես հետևելում էին Բեյինսկու դրույթներին և սրաշտպանում էին «գեղեցիկը կյանքն է» տեսակետը: Նրանք առանձնահատուկ դեր են հատկացնում քննադատությանը՝ «ազգային գրականության պարտեզը մշակելու, ճշմարիտ տաղանդներին խրախուսելու և գրական զարգացումը խթանելու գործում»:

Աշխատության մեջ ժամանակաշրջանի գրական կյանքի բնորոշ գծերից մեկը համարվում է ռոմանտիզմի և ռեալիզմի զուգահեռ գոյությունը: Ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ գրականության մեջ ստեղծվում էին այդ երկու ուղղություններին պատկանող վիպական աշքի ընկնող գործեր (Օտերենց, Տյուսաբ, Պարոնյան, Կամսարական, Րաֆֆի, Սունդուկյան), մամուլի էջերում շարունակում էին դրանց շուրջ ծավալվել բանավեճեր: «Մշակի» խմբագիր Գ. Սրժրունին համապարփակ նշանակություն էր տալիս «քնական մեթոդին» ու անձնաքննությանը և արժեքավորելով Սունդուկյանի ռեալիստական ստեղծագործությունները «ազգային պակասությունների» ճանաչման ու ազգի մեջ բարոյական իդեալների մշակման գործում, հիմնավորում էր ռեալիզմի իր տեսությունը: Լեոն գրողներին խորհուրդ էր տալիս նայել չորս կողմը, դիտել ու պատկերել հասարակական կյանքում և կենցաղում եղած պակասություններն ու սրատները և ճշմարտացիորեն նկարագրել դրանք: Նա ծաղրում էր այն գրողներին, որոնք «տաղանդ են մաշում» հորինաբանելու «երկնացին հրով բորբոքված սիրահարների» տաղտուկ ապրումները: «Մշակն» իր էջերում արժարժում էր հասարակական կյանքին ու գրականությանը վերաբերող բազմաթիվ արմատական հարցեր, հետևողականորեն մշակում գրականության ու արվեստի օգտակարության տեսությունը: Ինչպես «Մշակի», այնպես էլ «Մեղու Հայաստանի» և «Փորձի» քննադատների ուշադրության կենտրոնում էին հայ ժողովրդի արևելահայ և արևմտահայ հատվածների հոգևոր մերձեցման, լեզվի բարենորոգչության, թատրոնի ու դրամատուրգիայի զարգացման հարցերը: «Փորձ» ամսագրի քըն-

նադատները, մասնավորապես Ս. Պալասանյանը, հեմվելով անգլիացի պատմաբան Հ. Բոքլի պատմագիտական տեսության վրա, ձգտում էին պատմական իրադարձություններն ու տեղաշարժերը դեկալարող օրենքների բացահայտմանը: Պատմության, հասարակության զարգացման ու մարդու բացատրության փիլիսոփայական սկզբունքներն ու դրույթները նրանք բխեցնում էին եվրոպական պատմագիտության որոշ ուսմունքներից և առաջնորդվում էին հետազոտական մեթոդի հիմնական միջոցը հանդիսացող փորձով (այստեղից էլ հանդեսի անվան ընտրությունը՝ «Փորձ»): Ամսագրի էջերում գրաքննադատությունը հիմնականում ծավալվում է պատմական և լեզվական հարցադրումների վրա, լայն խոսակցություն է բացվում ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության ուսումնասիրման և տարածման, մանկական գրականության զարգացման, եվրոպական գիտությանն ու մշակույթին հաղորդակից դարձնելու և այլ հարցերի շուրջ: Հանդեսում մեծ տեղ է հատկացվում գրականության հասարակական դերի բարձրացմանը, նրան վերագրելով անհատի և հայրենիքի, մարդկության ու արարչի միջև բարոյական ամուր պարտավորություններ կամրջողի դեր:

Գրականությունը կյանքից օրգանապես բխեցնելու, ազգի մտավոր կյանքի վրա դրականապես ազդելու և նշմարտության մտրակով հասարակական ախտերի դեմ կռվելու գեղագիտական պահանջները բարձրացվում են նաև «Արևելյան մամուլի» էջերում: Հանդեսի խմբագիր Մ. Մամուրյանը որոշակիորեն առաջ էր քաշում քննադատության մեթոդաբանության, գրական երեւոյթների արժեքավորման չափանիշների, հասարակությանը հուզող գործնական խնդիրների արծարծման հարցերը: Ըստ Մամուրյանի՝ Եվրոպան քաղաքակրթության ասպարեզում հասել է մեծագույն նվաճումների, ուստի անհրաժեշտ է սովորել նրանից, զարգացնել գիտությունն ու գրականությունը, «հայ միտքը կապել ժամանակի առաջադեմ գաղափարների հետ»: Հանդեսի խմբագիրը արժեքավորում է քննադատության դերն ու նշանակությունը գրականության զարգացման, ժողովրդի մշակն ու լեզուն կրթելու գործում: Ուստի՝ քննադատությունը ենթադրում է ձեռնհասություն, իմացությունների լայն շրջանակ, քաղաքացիական բարձր գիտակցություն: «Արևելյան մամուլի» ուշադրության կենտրոնում են եղել նաև ազգային գրականությունների փոխադարձ կապի, վիսակական ժանրի զար-

գացման, գրականության մեջ ազգայինի և համամարդկայինի փոխհարաբերության և այլ կարևոր խնդիրներ:

«Հայ քննադատության պատմության» մեջ որոշակիորեն ընդգծվում է Րաֆֆու, Ղ. Սդալյանի և Հ. Պարոնյանի դերը հայ քննադատական մտքի զարգացման գործում: Նրանք թեև հետևողականորեն չեն զբաղվել գրաքննադատության խնդիրներով, սակայն թողել են մնայուն գործեր, որոնք մինչև օրս չեն կորցրել իրենց ճանաչողական արժեքն ու գրապատմական նըշանակությունը:

Ինչպես Րաֆֆին, այնպես էլ Սդալյանը իրենց քննադատական ելույթներում կարևոր տեղ են հատկացրել ժողովրդական բանահյուսությանը: Րաֆֆին այն դիտում է որպես ժողովուրդների էթնիկական բնավորությունը խտացնող ճշմարիտ վավերագիր և տվյալ ժողովրդի արվեստի՝ ծագումն ու զարգացումը պայմանավորում է նույն ժողովրդի դիցաբանությամբ: Սդալյանը բանահյուսական արժեքները համարում է «ազգային մշակույթի կարևոր բաղադրիչ», առանձնապես բարձր է գնահատում հեքիաթները՝ դրանք համարելով «մեր երևակայության, մեր տաղանդի ու հանճարի կաթը»:

Եթե ժողովրդական բանահյուսության գնահատման հարցում համընկնում են Րաֆֆու և Սդալյանի տեսակետները, ապա գրականագիտական առանձին հարցեր արծարծելիս նկատվում է նրանց հայացքների տարբերությունը:

Մի շարք հոդվածներում, «Սալբի» և «Սամվել» վեպերի առաջաբաններում ու հատկապես «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» աշխատությունում զգացվում է մեծ վիպասանի գրաքննադատական հայացքների խորությունը:

Րաֆֆին համոզիչ փաստերով հաստատում է գրականության հասարակական դերի և գրողի բարձր կոչման նշանակությունը՝ որոշակիորեն ընդգծելով գիտության և գեղարվեստի միջև եղած սահմանը: Հմտորեն օգտագործելով եվրոպական ու համաշխարհային գեղագիտական մտքի նվաճումները, Րաֆֆին մշակում է պատմության գեղարվեստական արտացոլման մի ինքնուրույն համակարգված տեսություն: Գրականագետը պատմության նկատմամբ ունեցած Րաֆֆու պատմագեղագիտական սկզբունքները համարում է ռոմանտիկական, սակայն միաժամանակ դրանք պայմանավորում է հայ գրականության

զարգացման օրինաչափությամբ և նշում դրանց գիտական կարևոր արժեքը նաև այժմ:

Ուսումնասիրության մեջ առանձնակի տեղ է գրավում նաև հայ գրականության և հասարակական մտքի բնութագրման ռաֆֆիական տեսակետի բացահայտումը: Րաֆֆին հետաքրքիր դիտումներ ունի «Մելու», «Մշակ» և «Փորձ» հանդեսների դավանած սկզբունքների և ուղղությունների վերաբերյալ: Նա բարձր է գնահատում «Մշակի» «մտրակողական» ուղղությունը և նրա դերը վիպագրության զարգացման գործում: Րաֆֆին որոշակիորեն ըմբռնում էր նաև գեղարվեստական մեթոդների տարբերությունը և հայ վիպագրության կեսդարյա արգասիքը բաժանում ողբանդակական ու ռեալիստական դարոցների, առաջինում ներկայացնելով Աբովյանին, Ծերենցին, Րաֆֆուն, երկրորդում՝ Աղայանին, Պողոսյանին: Որոշ վիճահարույց տեսակետներով հանդերձ՝ Րաֆֆու գրաքննադատական սկզբունքներն ընդհանրացնում են անցյալ դարի գրականության գեղագիտական մտքի նվաճումները:

Եթե Րաֆֆու պատմագեղագիտության մեկնակետը պատմության նկատմամբ ողբանդակական հայեցակետն է, ապա գրական երևույթների գնահատման աղայանական ելակետը ռեալիզմն է: «Իմ ստացած տպավորությունները պ. Րաֆֆու «Կալծերի» երկրորդ հատորից» հոդվածի դրույթների քննությամբ վեր է հանվում գրական կերպարի, տիպի գեղարվեստական չափանիշի ըմբռնման, գրականության էության, ստեղծագործող անհատի և հասարակության փոխհարաբերության և մի քանի այլ հարցերում Աղայանի և Րաֆֆու տեսակետների սկզբունքային տարբերությունը:

Այստեղ ընդգծվում է նաև ժողովրդի կենդանի կյանքի ճշմարիտ պատկերման գործում բնաշխարհիկ գրականության դերը և նրա լավագույն ներկայացուցիչներին Աղայանի տված բարձր գնահատականը, քննարկվում են գրական լեզվի խրդողիքներին և գրականության պատմության հարցերին նվիրված Աղայանի տեսակետները:

70—80-ական թվականների գրական շարժումն անհնար է պատկերացնել առանց Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունների ու գրական ընթացքի վերլուծության նրա խորիմաստ տեսակետների: Պարոնյանի գրական-տեսական հայացքներն ար-

տահալուով էն ոչ միայն նրա երկերում, այլև մի շարք հոդվածներում, ասույթներում ու քննախոսություններում: Քննադատությանը վերագրելով «կարգավորող ֆունկցիա», նա ելնում էր ռեալիզմի դիրքերից և գեղարվեստականության չափանիշը հանգեցնում կյանքի ճշմարտացիությանը: Պարոնյանը պահանջում էր թափանցել հասարակության ներքին ոլորտները, ուր մարդկային ճակատագրերը բախվում են անհույս սարության, թշվառության ու անարդարության չարիքին. «արվեստը բխեցնել կյանքի փաստերից և մեծ ընդհանրացումներով վերադարձնել կյանք: Այդ դիրքերից քննելով Ս. Տյուսաբի, Տ. Կամսարականի, Ս. Տեր-Սարգսնցի և այլոց երկերը, Պարոնյանը ժամանակի գրականության զարգացման ընդհանուր հենքի վրա բացահայտում էր դրանց արժանիքներն ու թերությունները և գրողներից պահանջում էր հասարակական բարդ խնդիրներ լուծելիս ցուցաբերել «հարկ եղած գիտություններով օժտված ըլլալու» կարևոր հատկանիշներ:

Պարոնյանը պատշաճ ուշադրություն է դարձնում նաև բանաստեղծական արվեստի ու թարգմանական գրականության հարցերին: «Քննադատական զբոսանք», «Արվեստ բանաստեղծության», «Մեր օտարամոլությունը» և այլ հոդվածներում մեծ երգիծաբանը հետդուրյանական շրջանի պոեզիայում որոշակի տեղատվություն է նկատում և ծաղրում «պառնասական» հովերով տարված գրչակներին, որոնց ստեղծագործությունները կյանքի պահանջներին ծառայելու փոխարեն արտահայտում են մակերեսային, կեղծ ապրումներ և կրկնում միմյանց: Պարոնյանի գեղագիտական համակարգում առանձնանում են ազգային թատրոնի և դրամատուրգիայի մասին հայտնած կարծիքները: Նա թատրոնն անվանում է «խոացումների արվեստ», «պզտիկ տիեզերք մը, որուն մեջ տարիները վալրկյաններու պես կը փախչին» և անհնարին է համարում ազգային բարձր արվեստ թատրոնի գոյությունն առանց ազգային դրամատուրգիայի:

Պարոնյանն աչտեղ ևս կիրառում է ռեալիզմի գեղագիտական մեթոդը և առաջադրում ժողովրդի կյանքից վերցրած և հանդիսատեսին հուզող հարցերին պատասխան տվող ազգային դրամատուրգիայի պահանջ: Նրա տեսողաշտից չեն վրիպել նաև ազգային լեզվի խնդիրները: Այս հարցում նա ելնում էր համազգային միասնական լեզվի և դրա արժեքները

անաղարտ վիճակում սերունդներին փոխանցելու հայրենասիրական պահանջներից:

19-րդ դարի վերջին քառորդը արևելահայ և արևմտահայ հասարակական մտքի ու գրականության մեջ ռեալիստական մտածողության համընդհանուր ճանաչողության ժամանակաշրջան էր: Արևմտահայ իրականությունը ծնում է ինքնուրույն և դարաշրջան կազմող մի ամբողջ գաղափարական շարժում, որը, իր մեջ ներառելով ազգային կյանքի ու մշակույթի բոլոր բնագավառները, ձգտում էր հրաժարվել ալիանդական ազգային գաղափարաբանությունից: Այդ հոսանքը գրականության պատմության մեջ բնորոշվում է «արևմտահայ ողջունականների շարժում» անունով: Դա կասկած էր հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարվող արմատական տեղաշարժերի հետ և արտացոլում էր սոաջադիմության բնորոշ կողմերը: «Ութունականների» նպատակն էր հեղաշրջել ազգային գիտակցությունը, արևմտահայությունը դուրս հանել մեկուսացումից և կապել համազգային կյանքի հետ, մերձեցնել գրականության երկու հատվածները և խորապես ուսումնասիրել ու գնահատել անցյալի գրական արժեքները: Այդ շարժումն ընթանում էր այլ հոսանքների դեմ մղվող համառ պայքարի պայմաններում, հանուն ռեալիստական ուղղության կուտակած փորձի ընդհանրացման ու տեսական հիմնավորման: Ծարժման կենտրոնն են դառնում «Արևելք», «Հայրենիք» օրաթերթերը, «Մասիս» պարբերականը, որոնց շուրջն էլ համախմբվում է երիտասարդ գրողների ու քննադատների մի ամբողջ սկզբունք (Ա. Արփիարյան, Գ. Զոհրապ, Լ. Բաշալյան, Մ. Մամուրյան, Ա. Զոպանյան, Ա. Կամսարական): Աշխատության հեղինակները մանրամասն քննարկում են գրական-տեսական այն կարևոր հարցերը, որ սոաջադիմում ու լուծում էր ողջունականների երիտասարդ սերունդը (տիպ, տիպականություն, բանավեպի խնդիրներ, ռոմանտիկական և ռեալիստական մեթոդների փոխհարաբերություն, ռուս գրականության արժեքավորում և այլն):

Եղիա Տեսիրճիպաշյանն այդ սերնդի ականավոր ներկայացուցիչներից էր: Նա իր բազմաթիվ ուսումնասիրություններում ու հոդվածներում անդրադառնում էր գլխավորապես գեղագիտության տեսության ու պատմության հարցերին: Մինչև այժմ էլ իրենց թարմությունը չեն կորցրել գեղեցիկի, նրա պատ-

մական զարգացման, տգեղի, վսեմի, երգիծականի գեղագիտական ըմբռումների վերաբերյալ Տեմիրճիպաշյանի տեսակետներից շատերը: Հենվելով համաշխարհային գրականության ու արվեստի նշանավոր ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների վրա, Տեմիրճիպաշյանը քննության է ենթարկում գեղեցիկի պատմական զարգացման փուլերը՝ կապված գրական տարբեր ժանրերի բնորոշումների և զարգացման ընդհանուր միտումների հետ: Բննադատի տեսադաշտում մշտապես գտնվել են նաև հայ-ելիոպական գրական կապերն ու առնչությունները, որոնց համեմատական վերլուծությամբ նա միաժամանակ քննադատում է ռեալիստական, նատուրալիստական ու ռոմանտիկական գրական ուղղությունները: Թեև Տեմիրճիպաշյանի խառնվածքին ու էությանը ավելի հարազատ էր ռոմանտիզմը, սակայն նորի հաստատման անխուսափելիությունից ելնելով և գրականության պատմաբանի զգաստ հայացքով ռեալիզմը համարում էր «մարդկության տերը» և այդ տեսանկյունից էր գնահատում ինչպես գրաբարի ու աշխարհաբարի լեզվապաշարի հարցերը, այնպես էլ Մ. Նալբանդյանի ազատասիրական պոեզիան, Հ. Պարոնյանի երգիծանքի նշանակությունը և այլն:

Մանրագին վերլուծությամբ ցույց է տրվում Տեմիրճիպաշյանի գրական-գեղագիտական հայացքների լույսն ու ստվերը, աշխարհայացքի հակասությունը հատկապես հայ ազգային ազատագրական շարժման բուն էությունը գնահատելու, հասարակական կյանքի հետագա առաջընթացի ուղին նախանշելու և այլ հարցերում:

Մանրամասնորեն քննության է առնվում գրական-հասարակական արմատական հայացքներով ստավել աչքի ընկնող Արփիար Արփիարյանի քննադատական ժառանգությունը: Վերջինս իր խմբագրած «Մասիս», «Արևելք», «Հայրենիք» պարբերականներում հրապարակում է բազմաթիվ քննադատական ուսումնասիրություններ ու հոդվածներ («Գրական դպրոցներ», «Իրապաշտություն», «Ո՛վ է», «Կյանքի լեզուն», «Ազգային տեսություն», «Անոնք մեզի համար», «Մենք ալ անոնց համար», «Րաֆֆի և հայ վիպասանությունը» և այլն), որոնցում ռեալիզմի դիրքերից քննում էր ժամանակի արևմտահայ ու արևելահայ նշանավոր գրողների երկերը և ձգտում էր ստեղ-

ծել մի այնպիսի գրականություն, որը «աշակերտում է իրականությանը» և զգտակար դեր է կատարում հասարակության կարիքներին ծառայելու գործում: Արփիարյանը տեսական լուրջ հարցադրումներով անդրադառնում էր գեղարվեստական կերպարի ներքին մեխանիզմի, ընդհանրացման, մասնավորի միջոցով բնորոշի ու տիպականի հայտնաբերման, ազգային ու համամարդկային փոխհարաբերության խնդիրների լուսաբանմանը: «Վեպ գրողը,— նշում էր Արփիարյանը,— եթե իրավցնե կուզե գեղարվեստական, իմաստասիրական, բանաստեղծական աշխատություն մը ընել, պետք է քիչ մը վեր բարձրանա կյանքի եթերին մեջ ու անկե դիտե դեմքերը, սրտերը, մոտքերը...»: Նա գրական իրավաշտական հոսանքի զարգացումը կապում էր կյանքի բոլոր խորշերը թափանցելու և կյանքն ու հասարակական մտածողությունը հեղաշրջելու ժամանակի հրամայական պահանջի հետ: Գրական նոր շարժումը, որ անցել էր նախապատրաստական տասնամյա մի շրջան, Արփիարյանն անվանում էր «հայ մոսավորական վերածննդի արևածագ» և առաջ էր քաշում գրականության գեղագիտական համակարգի բուն հիմունքների հետ կապված ազգային մշակույթի միասնականության, գրականության երկու հատվածների մերձեցման ու փոխներթափանցման անհրաժեշտությունը, կենսական կողմնորոշումը դեպի ողուսական մշակույթը և այլն: Արփիարյանը ոչ միայն գրական քննադատ էր ու տեսաբան, այլև գրականության պատմաբան: Արևմտահայ գրականությունն իր յուրահատկություններով հանդերձ՝ նա դիտում էր համագալին մշակույթի զարգացման միասնական շղթայում և, ուրվագծելով 80-ականների գրական շարժման բնույթն ու նպատակները, այն բիւեցնում էր 19-րդ դարի զարգացման միտումներից ու կապում եվրոպական մտքի՝ նորագույն տեղաշարժերի հետ: Խորապես յուրացնելով եվրոպական առաջավոր մշակույթը, Արփիարյանն ու գրական նոր սերունդը սթափանջում էին ոչ թե կուրորեն հետևել եվրոպական գրական ուղղություններին, այլ՝ ստեղծել սեփականը, ազգայինը: Արփիարյանի հիմնական նպատակն էր գրականության մեջ հայտնագործել ու հիմնավորել ազգային նկարագրի անկրկնելի գծերը, որոնցից երկար ժամանակ զուրկ է եղել գաղթօջախներում աճող գրականությունը:

Իբրև գրական քննադատ, տեսաբան ու գրականության պատմաբան, Արփիարյանը երկար ժամանակ շարունակում էր մնալ իր ժամանակի ու սերնդի գաղափարախոսը:

Աշխատության վերջին բաժինը նվիրված է Գ. Ջոհրապի գրական-քննադատական հայացքների լուսաբանմանը:

Սնվելով ժամանակի գիտական ու փիլիսոփայական նոր համակարգերի գաղափարաբանությամբ (հատկապես եվրոպական), Ջոհրապն առաջադրում էր կյանքը գիտականորեն ճանաչելու, ճշմարտությունը հայտնաբերելու («ճշմարտությունը՝ ամեն բանե սոաջ և ամեն բանե վեր»), նախորդ գեղարվեստական մեթոդներին հատուկ սուրբեկտիվիզմը հաղթահարելու պահանջներ: «Կյանքն ինչպես որ է» պոզիտիվիստական ելակետը դառնում է կյանքի խորքերը թափանցելու, անհատի էության և կյանքի հակասությունների դիալեկտիկական բացահայտելու կարևոր սկզբունք: Եղիա Տեմիրճիսյալջանի, Տյուսաբի, Սիսիլի և այլ գրողների ստեղծագործությունների վերլուծությամբ Ջոհրապը տեսականորեն հիմնավորում էր իր հայացքները անհատի էության բացահայտման, նրա հոգու աննկատ ելևէջներն ու գեղեցկությունը հայտնաբերելու և մարդկային կյանքի առեղծվածները պատկերելու վերաբերյալ:

Գեղարվեստական պատկերի կառուցման մասին Ջոհրապի և Արփիարյանի տեսակետների համեմատության ու զուգորդման միջոցով ցույց է տրվում նրանց գրական-տեսական հայացքների որոշ տարբերությունը: Եթե Արփիարյանը բարոյականությունը ածանցում էր անհատի մտավոր աշխարհին և այն համարում էր սոցիալական ու բարոյական միավոր, ապա • Ջոհրապը կյանքն ընկալում էր իր հակադրությունների ու պայքարի ներդաշնակությամբ և ընդգծում էր անհատի, որպես կենսաբանական միավորի, հոգևոր աշխարհը պեղելու ներքնատեսության պահանջը: Այդ պահանջն էր, որ նրան մղեց դեպի նորավեպի ժանրը, դեպի կյանքի վերլուծությունը:

«Հայ քննադատության պատմության» առաջին հատորը աչքի է ընկնում հարցադրումների խորությամբ ու բազմազանությամբ, գրական-տեսական խնդիրների վերլուծության բարձր մակարդակով: Համակարգված ամբողջությամբ այն ներկայացնում է հայ քննադատական մտքի պատմությունը:

ՏԵՍԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ
«ՆՈՐՔ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ

1920-ական թթ. քննադատությունը ձգտում է կենդանի գրական շարժման տեսական իմաստավորման, դասական գրականության աւլանդների և փորձի յուրացման: Քննադատության գործառական նշանակությունը կապվում է նոր հասարակական գիտակցության խնդիրներին, ընդհանրապես, սոցիալ-քաղաքական կյանքում տեղի ունեցող տեղաշարժերին և նրանց գրական արձագանքներին:

Այս տեսակետից 20-ական թթ. քննադատությունը հաշ քննադատական մտքի կարևոր օղակներից է: Ուստի և՛ արդարացվում է «Քննադատությունը «Նորք» հանդեսում» հարցադրումը, որ նշանակում է, թե «Նորքի» քննադատությունն առանձնացող երևույթ է ժամանակի ընդհանուր գրական շարժման մեջ:

Իհարկե, «Նորքի» քննադատությունն առանձնացնելն ամենևին չի նշանակում այն քննել ընդհանուր միջավայրից-կտրված, ժամանակի գրական-գեղագիտական ընդհանուր հարցերի ոլորտից դուրս, քանի որ «Նորքի» քննադատությունն ընդհանուր գրական շարժման մասնավոր դրսևորումներից է: Եվ վերջապես՝ «Նորքի» քննադատությունը մեր քննադատության պատմության կարևոր օղակներից է, քանի որ այն խզում չէր, այլ քննադատական մտքի անընդհատության և շարունակականության ապացույց. քննադատական նախորդ փուլի ներկայացուցիչները (Ս. Մյասնիկյան, Պ. Մակինցյան, Ց. Խանգադյան) հիմնականում իրենց գործունեությունը շարունակում էին այս հանդեսում:

20-ական թթ. գրական գործի կարևորագույն մտահոգություններից մեկը կազմակերպչական հարցն էր, որին իր մասնակցությունը բերեց նաև «Նորքը»: Սկզբից նեթ հանդեսը որ-

դեգրեց գրական լուրջ քաղաքականություն՝ հեռու մնալով ամեն տեսակի մոլորություններից ու ծայրահեղություններից:

Հանդեսի տեսական-քննադատական նյութերը նպատակահարմար է քննել ոչ թե ժամանակագրական կարգով՝ ըստ տարիների, այլ՝ ընդհանուր դասակարգումներով, քանի որ կարևորն այն է, թե հանդեսն ինչպես էր կողմնորոշվում գրական-տեսական հարցերում, ինչքանով էր բախարայում «նոր օրերի երգի» պահանջները:

ա) Պրոլետարական գրականության էությունն ու դերը

20-ական թթ. գրականության մեջ իշխող հարցերից առանձնանում են մի քանիսը, որոնք ուղենշային են ժամանակի համար: Գրական մամուլը, գրողները և քննադատները մտահոգված էին հայրենի գրականության վաղվա օրով, իսկ գալիք գրականությունը հստակ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ էր ճշտել գրականության զարգացման ուղեգծերը: Պրոլետարական գրականության էության ու դերի պարզաբանմանն է նվիրված Ս. Հախումյանի «Պրոլետարական գրականությունը և նրա տեղն ու դերը անցման շրջանի կուլտուրայի մեջ» հոդվածը (1924, № 4): Ս. Հախումյանը կարևորում է պրոլետարական գրականության էությունը պարզաբանող և «գոյության հնարավորությունները» նախանշող հարցերը: Բննադատը գալիս է այն հետևության, ըստ որի պրոլետարական գրականությունը դասակարգային երևույթ է, այսինքն՝ լայն առումով վերցրած՝ ունի աշխարհընկալման, իրականությունը յուրացնելու իր առանձնահատկությունները: Ս. Հախումյանը այս տեսակետով հարում է «համամարդկային գրականության» տեսությանը, ըստ որի՝ սոցիալիզմի ժամանակ գոյություն չի ունենալու ոչ մի դասակարգ, այստեղից էլ՝ գրականությունը դասակարգային չի կարող: Հոդվածագիրը կարևոր պարզաբանում է մտցնում պրոլետարական գրականության թեմատիկ շրջանակները սահմանելու հարցում. «Պրոլետարական գրականությունը այն չէ, որ նկարագրում է հեղափոխության պայթյունն ու ռոմանտիզմը, նրա հերոսներին և մարտիկներին, մեքենան ու քանվորը, համաշխարհային կյանքի լոկ մի անկյունը՝ պրոլետարիատի կյանքը, այլ այն է, որ ստեղծվում է պրոլետարիատի դիկտատուրայի պայմաններում և տալիս է այդ նոր

կյանքի ամբողջական պատկերը, որին նաշում է պրոլետարական ստեղծա-հոգեբանական ակնոցներով... Պրոլետարական գրականության նյութերի ցանկ չպետք է կազմել, այլապես միայն մուրճի ու քրտինքի, բանվորի և գործարանի մասին գրվածը կլինի պրոլետարիատի մասին, ոչ թե պրոլետարական»։ Հողվածագիրը առաջ է քաշում պրոլետարական գրականության՝ իբրև որոշակի ժամանակաշրջանի ծնունդի, իրականության ստեղծագործական յուրացման, գեղարվեստական ընդհանրացման հարցերը։ Պրոլետարական գրականությունը պատահական երևույթ չէ՝ այն պայմանավորված է պատմական և հոգեբանական հիմքերով։ Տ. Հախումյանը ընդգծում է պրոլետարական գրականության և իրականության անմիջական կապը, ուշադրության արժանացնում գրական նպատակատուղվածության հարցը՝ ելակետ ընդունելով նրա «մասսայական բնությունը»։ 1. նա մասսաներից ելած գրականություն է, 2. մասսայական կենցաղից ելած հոգեբանության արտահայտիչ է, անգամ իր անհատական ապրումների վերլուծության մեջ, 3. մասսաների համար է»։ Այստեղ առավել ցայտուն է ընդգծվում գրականության ընդհանրացման սկզբունքը։ Այս էական հարցերի մանրամասն վերլուծումն էլ Տ. Հախումյանին բերում է պրոլետարական գրականության հեռանկարների, գալիք գրականության բովանդակության և ձևի հարցերի արժարժման։ Ըստ նրա՝ պրոլետարական գրականությունը «գոյություն ունի, կլինի և վաղը, իսկ մի հինգ, տասը տարուց հետո կլինի ազատ իր այսօրվա բացերից ու թերություններից և անշուշտ կլինի ավելի լեցուն և ուռնացած կյանքի հաղթական փորձից, քան այսօր։ Նա կազատագրվի իր այսօրվա դեկլարատիվ բնությունից, ծրագրային կառուցվածքից, պայքարաշունչ ժամանակների անցողական ոտմանտիզմից»։ Քննադատը հավաստում է հայրենի գրականության վաղվա օրվան, նրա զարգացումը տեսնում կենսական հիմքերի հետ հետագա մերձեցման մեջ, որը գրականությանը կշնորհի ձևի և բովանդակության առավել ներդաշնակ համակարգեր։

Պրոլետարական գրականության հեռանկարների, կենսական արմատների հետ գրականության հետագա ամրապնդման, իրականության գեղարվեստական առավել ամբողջական յուրացման մասին խոսում է նաև Պ. Մակինցյանը Ե. Չարենցի «Երկերի ժողովածուի» սուաշին հատորին նվիրված գրախո-

սուրջան մեջ. «Պրոլետարական պոեզիան գալիքի արվեստ է: Այսօր, երբ մենք պաշարի մեջ ենք և տակավին մաքառում ենք գալիքի համար... այսօր այդ գալիքը մեզ համար պարզ է լոկ որպես իդեա, իդեալ: Նոր արվեստի համար, անհրաժեշտ է, որ այդ իդեալը դառնա իրականություն, միս ու մարմին առնի, արտացոլվի նոր դասավորված կենցաղի մեջ (1922, № 1): Երևույթի ամբողջացման համար հարկ է հիշել Հ. Սուրխաթյանի տեսակետը պրոլետարական գրականության բնույթի մասին. «...պրոլետարական բանաստեղծության ամենամեծ մասն ավելի քաղաքական բնույթ ուներ, քան գեղարվեստական: Բայց չէ որ դասակարգային պայքարի շրջանում միշտ էլ քաղաքական տարրը գերակշռող է եղել գրականության և արվեստի մեջ»¹: Ե՛վ Մակինցյանը, և՛ Սուրխաթյանը գրականության «մաքառող», «պայքարող», «քաղաքական» իմաստը պատկերացնում էին հիմնականում գեղարվեստի տահմաններում, ինքն իրեն հաստատելու մեջ, պայքարի միջոցով գրականության ընդհանուր շղթայում իր տեղը ճշտելու ընթացքում: Եվ որ ամենակարևորն է, «Նորքի» էջերում պրոլետարական գրականությունը պատկերանում է իբրև կենդանի շարժում՝ սկզբնավորման, ձևավորման ու ներքին հնարավորությունների զարգացման հաստատումներով:

բ) Գրական շարժում և ավանդույթ:
Գրական ազդեցության և անհատականության
փոխհարաբերություն

Ժամանակի գրական շարժումը կարգավորող գործոնը գրական ժառանգության, ավանդույթների նկատմամբ վերաբերմունքի, նորագույն գրականության ներքին տեղաշարժերի և ավանդների փոխհարաբերության հարցերն էին: Այս հարցերը, իբրև մի ամբողջական համակարգ, երկակի բնույթ ունեին. նախ՝ դրանք քննվում էին իբրև որոշակի ժամանակաշրջանը բացահայտող ընդհանուր գեղագիտական հարցադրում և ապա՝ նորագույն գրականությունը մեկնաբանող եղանակ: Պ. Մակինցյանը վերոհիշյալ գրախոսության մեջ ներկայացնում է խնդրի երկշերտ էությունը, այսինքն՝ և՛ քննադատը, և՛ հան-

¹ Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, 1970, էջ 98:

դէսը կարկորում էին հարցի ընդհանուր-տեսական և մասնավոր-գործառական նշանակությունը. «Մեր աչքում ոռոսահայ պոեզիան մի անավարտ շղթա է, որին օղակվում է մի նոր օղակ ամեն անգամ, երբ հանդես է գալիս մի նոր, շնորհալի պոետ: Չարենցը հենց այդպիսի մի օղակ է ավելացնում մեր պոեզիայի շղթային: Հետևաբար՝ նա ունի նախորդներ, որոնց հետ կապված է ամենատերտ կերպով»: Պ. Մակինցյանը բավականին պթալի հաջացքով ընդգծում է գրականության անընդհատությունը գրական շղթայի բոլոր օղակներում: Այս դիրքերից ելնելով՝ քննադատը նշում է Չարենցի և Տերյանի առընչությունները՝ ներքին-իմաստային և ձևակառուցվածքային առումներով (բանաստեղծական ժանրեր, բանարվեստ, տրամադրություն, հոգեվիճակներ, քնարական հերոսի նմանություն): Ընթացիկ գրականություն և ավանդույթ, նոր ժամանակ և նորարարություն փոխհարաբերություններում Պ. Մակինցյանը շոշափում է միջանկյալ մի հարց ևս՝ էպիգոնության և «նոր երգի» անմիջական կապը «նոր օրերին»։ «Եվ մինչդեռ նոր օրերի հետ պապանձվեցին Տերյանի բոլոր աշակերտները, կամ շարունակում են հին երգերի կրկնողությունը, Չարենցը զգաց այդ նորը»։

20-ական թթ. սկզբին, երբ անարդարացիորեն քարկոծվում, ժխտվում, ոչնչացվում էին դասական գրականության արժեքները, քնականաբար, անհրաժեշտություն էր առաջացել վերացնելու այդ «նեղքը», վերականգնելու դասականների տեղն ու արժեքը: Անցյալի գրականության սնուցիչ դերին է վերաբերում Կ. Չարյանի խոսքը Ա. Չոպանյանի կազմած «Վարդաստան» ժողովածուի մասին. «Հայ գրականության պատմությունը պիտի մնա հանելուկ, մինչև որ մենք լրջորեն չուսումնասիրենք մեր միջնադարյան քերթությունը... Այս հարստությունների տերը լինել ու գնալ Մայակովսկիներու մոտ նմանողություններ մուրալ և ուրիշի բերանից փոխ առած թուքով թթել այդպիսի անցյալի վրա...» (1924, № 4): Չարյանը ընդգծում է դասական, տվյալ դեպքում՝ միջնադարյան գրականության և ժամանակակից գրականության կապի անհրաժեշտությունը, օտարամոտ ազդեցությունների ապակողմնորոշող դերը, առաջ քաշում ձևավորվող գրականության համար ազդեցության ճշմարիտ և բնական ուղորտներ փնտրելու պահանջը: Ազգային ավանդների և ժամանակակից գրականության փոխհա-

րաբերությունները հասցնում են առհասարակ կուլտուրաների փոխառնչումների հարցի քննությանը: Վերը նշված հոդվածում Տ. Հախումյանը նկատում էր. «Պրոլետգրողները անփորձ են... երբեմն դեռ խոսքերով են ուզում անցյալ կուլտուրական արժեքները և գրականության բուրգերը կործանել (և այդ, իհարկե, ապարդյուն է), նրանք չստ հաճախ մոռանում են, որ յուրաքանչյուր նոր կուլտուրան, նոր հասարակարգը ավելի բարդ և ավելի խոր մի երևույթ է, քան նախորդը»: Ավելի խոր է, քանի որ նոր երևույթը իր մեջ է ներառում անցյալի ժառանգության այն հատկանիշները, որոնք դիմանում են ժամանակի քննությանը, և նոր երևույթն էլ իր հերթին է համապատասխանում այդ հատկանիշներին: Միայն այս դեպքում է գիտակցվում ճշմարիտ նորարարության արժեքը, միայն այս դեպքում են ճշտվում նորագույն գրականության տեղը ընդհանուր շղթայում և համապատասխանությունը ազգային գրականության զարգացման առանձնահատկություններին: Նորը անվերջ հարստանում է հնի շնորհիվ՝ «Հինը հաճախ հանճարեղ անցքեր է ճարում» (Ե. Չարենց), «նորը մտնում է հնի ծակոտիները, որպեսզի պայթեցնի հնի կեղևը և միևնույն ժամանակ ինքը նորոգվի... (Վ. Տերյան): Սա է «անցման բանաձևի» սլաոմականորեն վավերացված բնութագիրը:

Ժամանակակից գրական ընթացքի և ավանդների փոխհարաբերության ոլորտներում առանձնանում է գրական ազդեցության և բանաստեղծական անհատականության հարաբերությունը, որը բավականաչափ ազդեցություն է գործում ընթացիկ գրականության ձևավորման վրա: Գրական ընթացքը ձևավորվում է անհատական հատկանիշներից, մյուս կողմից՝ բանաստեղծական անհատականությունը նաև ընդհանուր մշտայնության արդյունք է: Կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում այն հանգամանքը, թե բանաստեղծը ինչքանով է մնում ազդեցության ոլորտներում և, դուրս գալով ազդեցությունից, ինչ անհատական հատկանիշներ է պարտադրում իր ժամանակին: Այս դիրքերից է Պ. Մակինցյանը քննում Չարենցի վրա Տերյանի և Մայակովսկու թողած ազդեցությունը: Մայակովսկու ազդեցության մասին քննադատը գրում է. «Սակայն ինչ լավ է, որ այդ ազդեցությունը արտաքինից չի թափանցել ներս, տողերի դասավորությունից դեմը չի անցել»: Գրական ազդեցությունը խաբուսիկ երևույթ է, և արդարացիորեն ծագում

է ճշմարիտ առնչությունների հարցը: Եվ Մակինցյանը նկատում է, որ Չարենցը երբեմն ազդվել է այնպիսի բանաստեղծներից, որոնք տաղանդով իրենից շատ ու շատ փոքր են: Գրական ազդեցության հիմքում ընկած է նոր բովանդակության խնդիրը, քանի որ կարևորն արդեն եղած, կիրառված ձևերի մեջ նոր բովանդակություն դնելն է, Չարենցի ստեղծագործությունը դրա ընդգծված օրինակն է: Իսկ ամա ժամանակին տարածված արևելքի պաշտամունքը իր բացասական ազդեցությունն ունեցավ մի քանի բանաստեղծների վրա, որը պատճառաբանվում է բանաստեղծական ոչ մեծ անհատականությունների սովորությամբ: «Նորքի» գրախոսը արդարացիորեն Ա. Վշտունու տողերը դիտում է իբրև «քնաբեր բայաթի» (1923, № 3):

Այսպիսով՝ նորագույն գրականությունը և քննադատական միտքը իրենց հիմնական դրսևորումներով զարգանում էին տեսական հարցադրումների ճիշտ ընկալմամբ և կիրառմամբ, իսկ ուղեկցային երևույթները կրում էին անցողիկ բնույթ:

գ) Բանարվեստի հարցեր

20-ական թթ. քննադատությունը արժարժում էր նաև ընդհանուր գեղագիտական հարցեր:

«Նորքի» քննադատները առանձին երկերի մանրամասն վերլուծություններով փորձարկում էին գեղագիտական ընդհանուր հարցադրումների կենսունակությունը ժամանակի գրական տեղաշարժերի պայմաններում: Եթե տեսական ըմբռնումը համապատասխանում էր առանձին երկի գործառական խնդիրներին՝ ուրեմն այն կենսունակ էր գրական ընդհանուր շարժման մեջ:

Տեսական կարևոր հարցերից էր մեթոդի խնդիրը: Մեթոդը տեսական ամենատարողունակ ըմբռնումներից է և ունի գրական շարժումը համախմբելու, միասնականացնելու դեր: 20-ականներին, երբ սկզբնավորվում և ձևավորվում էր նորագույն գրականությունը, բնականաբար, «Նորքը», ձգտելով ուշադրությունից բաց չթողնել և ոչ մի կարևոր հարց, իր բանաձևերն է տալիս նաև այս խնդրի վերաբերյալ: Տ. Հախումյանը Ա. Վշտունու «Հուզանք ու զանգ» գրքի գրախոսականում նկատում է. «...սրեզիայի միջոցով այս կամ այն դասակարգային հոգե-

բանությունն արտահայտելու համար, վերջին հաշվում էականը նյութին մերձեցնելու եղանակն է, տեսակետն է և ոչ թե միայն ու միմիայն նյութի փոփոխությունը» (1924, № 4): Տ. Հախումյանը հարցին մոտենում էր նաև ընդհանուր գեղագիտական հարցադրման դիրքերից, որը բնորոշ է արդեն ամբողջ գրական շարժմանը. «Ֆեոդալական, բուրժուական, պրոլետարական—սրանք բոլորը մերձեցման եղանակներ են, աշխարհալեցողություն են, աշխարհագրացումներ են, բայց երբեք նյութի կոնկրետացում և առանձնացումներ չեն: Պրոլետարական գրականությունը տարբերվում է բուրժուականից ոչ թե իր ըստեղծագործական նյութով, այլ այդ նյութերին մերձեցնելու ստեղծագործական կամքով, կամ՝ այլ խոսքով, աշխարհայացքից բխող մերձեցման նոր եղանակով»:

Պ. Մակինցյանը անդրադառնում է գրական ոճավորման հարցին: Համեմատելով Վ. Տերյանի և Ե. Չարենցի ոճավորումները, առավելությունը նա տալիս է Տերյանի ելակետին. «Չարենցի ոճավորումը կոպիտ է, անմիջապես աչքի է զարնում, որ Սալաթ-Նովայի եղանակն է կրկնվում, իր բոլոր բնորոշ և առանձնահատուկ գծերով ու գույներով» (1922, № 1): Չարենցը իր ստեղծագործության մեջ, կիրառելով ոճական տարբեր սկզբունքներ, հասել է ոճի ներքին միասնության: Ըստ երևույթին, մեր պոեզիայում առաջինը Չարենցն է մտցրել ընդգծված գրական ոճավորման սկզբունքը: Ոճավորումը բնորոշվում է անցյալի որևէ դարաշրջանին հատուկ գեղարվեստական բովանդակության, սոցիալական միջավայրի, լեզվաոճական, պատկերավառուցման սկզբունքների, հոգեբանության և մտածողության հատկանիշների կիրառման ամբողջությամբ: Արդեն կալումացած, ավանդական ձևերի և կառուցվածքների մեջ տեղադրվում է նոր բովանդակություն: Ոճավորումը արտացոլում է ներքին և արտաքին վիճակների տեղաշարժերը ժամանակի մեջ, գեղարվեստական մտածողության փոփոխությունները և զարգացումը: Ոճավորումը, ի տարբերություն էպիգոնության, պարզ նմանակման, անպայմանորեն պետք է արտացոլի բնորոշ, հարազատ հատկանիշներով, այլապես բանաստեղծական սկզբունքը կձախողվի: Պ. Մակինցյանը թեև նկատում է այս «բնորոշի» առկայությունը, սակայն հանգում է հակառակ եզրակացության: Այնուամենայնիվ, կարևորն այն

է, որ մամն ուշագրաւ երևոյթը չի վրիպել քննադատի ուշադրութիւնից:

Նորագույն գրականության, պոեզիայի հետագա զարգացման ճշմարիտ ուղիների որվագծման համար կարևորվում էր լեզվամտածողության հարցը: Իրականությունը ճշմարտորեն արտացոլելու համար անհրաժեշտ էր համապատասխան լեզվաոճական միջոցների համակարգ, որը պետք է համապատասխաներ նկարագրվող իրականությանը և՛ խմաստային, և՛ ձևակառուցվածքային առումներով: «Նորքը» պրոլետարական գրականության առջև դնում է նաև լեզվի հարցը: Վ. Նորենցի «Իրիկունը» պոեմի մասին Չարենցի գրախոսականում նշված է. «Հայաստանի պրոլետգրականության մեջ վերջերս նկատվում է մի առողջ թեքում. դա—վերացական, ընդհանուր-հեղափոխական ներքողագրութունից անցումն է դեպի կոնկրետ թեմաները: Լեֆոիմաժինիստական խրթնաբանութուններից դեպի լեզվի ու ստիլի օրինակելի պարզութուն՝ ահա խնդիր, որ դրված է մեր պրոլետգրականության առաջ...» (1926, № 1):

Առանձին երկերի բանարվեստին վերաբերող մեկնաբանութուններ կան նաև Պ. Մակինցյանի վերոհիշյալ գրախոսականում, որտեղ քննադատը խոսում է ներքողի առանձնահատկութունների, բառային կրկնութունների, բանաստեղծական տողի կառուցվածքի, հանգի և բանաստեղծական տողի կառուցվածքի, հանգի և բանաստեղծական լեզվի «ազատության» փոխհարաբերութունների մասին:

Ստեղծագործական աշխարհի բազմակողմանի վերլուծութան օրինակ է տալիս Խ. Սարգսյանը «Ակսել Բակունց» ուսումնասիրութեամբ (1927, № 1): Գրականագետը փորձում է վերհանել գրողի ստեղծած իրականության ամբողջութունը, որի նպատակով առանձնացնում է արժեքավոր հարցերի մի ամբողջ խումբ. արձակի քնարականութուն, արձակի ոիթմ, արձակի և արձակ բանաստեղծութեան փոխհարաբերութուն, գրականության լեզվի և բարբառային տարրերի փոխներթափանցում և այլն: Այս մասնավոր հարցերը աննկատելիորեն միավորվում են ժամանակի գեղարվեստականության նոր ողակի և գրողի անհատականության միջև առկա անբացատրելի միասնութունը հաստատելու խնդրի շուրջ: Այլ բան է, երբ գրականագետը հաճախ խճճվում է անստույգ դիրքորոշումների սարդոստայնում: Ընդհանրապէս, Խ. Սարգսյանի քննա-

դատական հայացքը հաջող «պեղումներ» է կատարում ընդհանուր-տեսական հարցերի ոլորտներում, սակայն, երբ դրանք տեղափոխվում են բալկոնցյան աշխարհ, մակերես են դուրս գալիս քննադատի մոտեցման դարուփոսերը: Այսպես, տարբերակելով Բակունցի արձակին բնորոշ քնարականությունը մինչհեղափոխականից. վերջինիս համար «արտաքին աշխարհն ինքնությունն արժեք չուներ, այլ ծառայում էր միայն իբրև միջոց կամ էլ իլյուստրացիա՝ պատկերելու ներքին աշխարհը», Խ. Սարգսյանը գալիս է ճշգրիտ եզրահանգման, ըստ որի Բակունցը «չի ամփոփվում իր մեջ ու չի զբաղվում իրենով... ամբողջովին լցված է գոյությամբ: Նրա գիտակցության շատավիղը չի սպառվում իր հոգով, այլ ընդգրկում է ամբողջ աշխարհը»: Այս հիմքով էլ, ըստ գրականագետի, ձևավորվում է գրողի «օբյեկտիվ» քննադատությունը:

Սակայն հետագա շարադրանքում Խ. Սարգսյանը ակնհայտորեն կորցնում է ճշմարտության թելերը, մեկնաբանության ելակետ ընտրում կյանքի նոր ուղիների և գրականության նորացման փոխշփումների անստույգ պատկերացումները, որի հետևանքով կյանքի արտաքին նշաններն անցնում են խորքային տեղաշարժերի տեղ. «...Բակունցի գրիչն իսկույն նեղ դավաճանում է նրան, երբ նա փորձում է հին աշխարհից թևակոխել նոր աշխարհը: Սրա պատճառն այն է, որ արդի կյանքն օբյեկտիվ երևույթ է, ոչինչ լիրիկական չի կրում իր մեջ... Սակնաջողվեր մեր հեղինակին, եթե նա կարողանար օբյեկտիվանալ, կերպարանափոխվել... Սակայն Բակունցը դեռ չի հասել այս կետին, Էպոսին, կամ էլ նրա տարերքին... Նա սիրում է անցյալը, պրիմիտիվը, այն, որ փափկացնում է և ոչ թե կոշտացնում մեր հոգին...»: Այստեղից էլ ծայր են առնում վիճելի տեսակետները, ըստ որոնց «Լաո-Մարգարը» պրիմիտիվ է», Բակունցի «ստեղծագործությունը ոչ թե հեղափոխությունն է, այլ... ինքնասուզում» և այլն: Կյանքի իրական վերակառուցման ըմբռնումը Խ. Սարգսյանին «հնարավորություն է տալիս» բացահայտելու ոչ միայն գրողի ստեղծագործական աշխարհի «թերի» կողմերը, այլև, որ ցավալի է, սխալ բնորոշելու Բակունցի անհատականությունը. Բակունցին, ընդհանրապես «դեռ չի կարելի անվանել միանգամայն նորոգված մարդ»: Նրա գիտակցությունն ամբողջությամբ չի կրել նորի ազդեցությունը:

«Նորք» հանդեսը կարևոր դեր խաղաց գրականության և քննադատության զարգացման գործում, զգաստ վերաբերմունք ունեցավ ժամանակի գրական հարցերի նկատմամբ և այնպիսի պայմաններում, երբ ամբողջ քննադատական շարժմանը ներկայացվում էր մի հիմնական պահանջ՝ «Դեռ պիտի կրճել գիտության գրանիտը», «Նորքի» քննադատությունը, ճիշտ կողմնորոշվելով բազմակնճիռ հարցերի շրջապտույտում, կազոդացալ արտահայտել «շարժվող էսթետիկայի» պահանջները:

«Նորքի» էջերում արծարծված տեսական-քննադատական խնդիրները միայն գրապատմական «մեռած» նյութ չեն: Դրանց մեծ մասը գրականության զարգացման ամեն մի փուլում ձեռք է բերում առանձնակի հնչողություն՝ ներքաշվելով գրական կենդանի շարժման մեջ: Անկիրք խրատների շտեմարան չէ «Նորքը», ինչպես նաև 20-ական թվականների քննադատությունն ամբողջությամբ: Այդ տարիների քննադատության ներքին շարժունության սթափ իմաստավորման դեպքում 20-ականների «շարժվող էսթետիկան» կարող է դառնալ այսօրվա գրական շարժման գործուն մասնակիցը:

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ-ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԳՐՔԵՐԻ
ՀԱՄԱՌՈՏ ՏԵՄՈՒԹՅՈՒՆ. 1985

Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, հատոր Ը (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն):

Հայն ու բազմակողմանի է մեծանուն գիտնական Մ. Աբեղյանի գիտական, հասարակական ու մանկավարժական գործունեությունը, անգնահատելի է նրա վամտակը հայ ժողովրդական բանահյուսության, լեզվի ու գրականության ուսումնասիրության բնագավառում:

Նկատի ունենալով հայագիտությանը մատուցած մեծագույն ծառայությունները, ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի գրականության ինստիտուտը քսան տարի սույն ձեռնամուխ եղավ նրա երկերի հրատարակությանը: 1966—75 թթ. լույս տեսան յոթ հատորները: Այժմ հրապարակի վրա է վերջին Ը հատորը, որը կազմել, ծանոթագրել և խմբագրել են Պ. Հակոբյանը և Ս. Հարությունյանը:

Հատորն ընդգրկում է «Սասնա ծռեր» հերոսական ասքին նվիրված անդրանիկ ուսումնասիրությունները («Դավիթ և Մհեր», «Ազգային վեպ»), «Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության մեջ», «Մի քանի քերականական խնդիրների մասին» մինչև այժմ անտիպ բանավիճային աշխատությունը, հայոց լեզվի տարաբնույթ խնդիրներին և ուղղագրության հարցերին նվիրված ուսումնասիրություններ և այլն:

Մ. Աբեղյանը երկար տարիներ ջանադրաբար զբաղվել է հայ ժողովրդական բանահյուսության, մասնավորապես անմասն «Սասունցի Դավիթ» էպոսի ուսումնասիրությամբ: Դեռևս 1886 թ. նա Մոկաց Գինեկանց գյուղացի Նահապետից (Նախոքեռի) լսում և գրի է առնում մեր ժողովրդական էպոսի մի պատումը, հրատարակում 1889 թ. և գրում մի արժեքավոր ուսումնասիրություն՝ «Ազգային վեպ. «Սասունցի Դավիթ» կամ «Մհերի դուռ» խորագրով, որը հայ ժողովրդական ասքին նվիրված առաջին գիտական աշխատությունն է: Այստեղ Աբեղյանը բազմապիսի փաստերով ապացուցում է էպոսի բուն ժողովրդական բնույթը, մանրամասն բացահայտում նրա տարածման միջավայրը և հանգում այն ճիշտ եզրակացության, որ «Սա-

սունցի Դավիթը» սկզբնապես ստեղծվել է Սասունում, ապա տարածվել ողջ հայության շրջանում՝ դառնալով համազգային վեպ։ Խոսելով դյուցազներգության մի շարք առանձնահատկությունների մասին, Աբեղյանը այն համեմատում է համաշխարհային նույնատիպ ստեղծագործությունների հետ և գտնում կարևոր ընդհանրություններ։ «Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ» աշխատությունում Աբեղյանը հանգամանալից քննության է ենթարկում պատմահոր կողմից օգտագործված հալ հին առասպելները (Վահագն, Հայկ, Անգեղյա Տորք, Տիգրան, Ծամիրամ), վերջիններիս ալլազգի զուգահեռներն ու տարբերակները և անլիճելի փաստերով ժխտում դրանց կեղծ լինելու վերաբերյալ հայտնված տեսակետները։ Աբեղյանն այդ առասպելները դիտում է որպես ժամանակի հասարակական հարաբերությունների և բնության երևույթների ինքնատիպ արտացոլումներ, բացահայտում է Հայկի, Վահագնի, Արայի, Տիգրանի մասին վաղնջական ժամանակներում ստեղծված առասպելների գաղափարական էությունն ու առանձնահատկությունները։ Գիտնականը ոչ միայն վերջնականապես ապացուցեց Խորենացու օգտագործած ժողովրդական աղբյուրների հավաստիությունը, այլև վերականգնեց «Հայոց պատմության» գիտական բարձր արժանիքները։

Մ. Աբեղյանը խորությամբ զբաղվել է նաև հայոց լեզվի գործնական ու տեսական բազմաթիվ հարցերի հետազոտությամբ։ Նա էր, որ հիմնեց հայերենի գիտական քերականությունը, գրեց աշխարհաբարի շարահյուսությունը, սահմանեց հայոց լեզվի հնչյունական համակարգը, մշակեց հայերենի ուղղագրության սկզբունքները և այլն։

Ը հատորում տեղ են գտել ժողովրդական լեզվի շեշտադրության, գրաբարի երկբարբառների, ուղղագրության ու քերականության տարբեր խնդիրներին առնչվող մի շարք աշխատություններ ու հոդվածներ, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարության հոբելյանական կոմիտեի նիստում ունեցած ելույթը և այլն։

Որպես խոշոր գիտնական, Աբեղյանն իրեն հետաքրքրող խնդիրները մշտապես քննել ու լուսաբանել է ժամանակի հասարակական-սոցիալական երևույթների հետ զուգակցած, դրանք դիտել փոխադարձ կապի ու միասնության մեջ։ Նրա բոլոր աշխատություններն աչքի են ընկնում կոռ տրամաբանությամբ, շոշափած հարցերի կարևորությամբ և իրենց գիտապատմական, տեսական ու գործնական նշանակությամբ մեծապես նպաստում են արդի հայագիտության զարգացմանը։

Ներկա հատորով ավարտվում է Մ. Աբեղյանի երկերի ակադեմիական հրատարակությունը, որով անվանի հայագետի գիտական ողջ ժառանգությունը դառնում է հասարակության անկապտելի սեփականությունը։

Հրանտ Թամրազյան, «Հայ քննադատություն», հ. 2-րդ («Սովետական գրող»): Հ. Թամրազյանի աշխատության 2-րդ հատորը (առաջինը լույս է տեսել 1983 թ.) ընդգրկում է 6—15-րդ դարերը և բաղկացած է վեց մասից: Հեղինակը խորությամբ թափանցում է միջնադարի հայ քննադատական մտքի խորքերը և բացահայտում ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մտածողության ու իրողությունների արմատները: Հետազոտության արժանիքներից մեկը այն է, որ այնտեղ դիտարկվում են վաղ վերածննդի դարաշրջանում կյանքի աշխարհականացման ազդեցությամբ ու պահանջով ձևավորվող գեղագիտական նոր ըմբռնումները: Այդ ամենի շնորհիվ հայ գրական-քննադատական միտքը մեծապես նպաստում է ժամանակի քնարերգության ու արձակի վերելքին՝ դառնալով նոր միտումների արտահայտիչը:

Առաջին մասում (6—9-րդ դարեր) Թամրազյանը նկատում է, որ գրական-քննադատական մտքի հետագա շարժման լիցքերը այդ դարերում զգալիորեն թույլ էին, չունեին հասարակական այն հզոր ակունքները և ազդեցության ուժը, որ բնորոշ էին 5-րդ դարին: Այս շրջանում, քաղաքական հալածանքների ու ճնշման մթնոլորտում, գիտությունն ու արվեստը զգալիորեն կորցնում են համաժողովրդական ազդեցության ուժը, սակայն եղած ժառանգությունը գրական-պատմական ստույգով անգնահատելի է (Դավթակ Բերթող, Հովհան Մալքազումեցի, Ղևոնդ սրտամագիր, Ստեփանոս Սյունեցի, Կոմիտաս կաթողիկոս, Անանիա Ծիրակացի և ուրիշներ):

Երկրորդ մասում (10-րդ դար) խոսելով հաշկական վաղ վերածննդի մասին, հետազոտողը սերտ աղերսներ է տեսնում 10-րդ և դրան նախորդող դարերի հոգևոր տեղաշարժերի ու նվաճումների միջև: 10-րդ դարում կրկին վերստեղծվում է հայոց քաղաքական անկախությունը, հզոր լիցքերով ծաղկավում է հայոց կյանքը, որոնք գրականության առջև դնում են գեղարվեստականության խնդիրը: Պոեզիայի ծաղկման հետ միասին զարգացում են ապրում բանագիտությունը, գրականագիտությունը, բանաստեղծական արվեստի տեսությունն ու քննությունը: Տարածվում է Նարեկա վանքի գրականագիտական դպրոցի անունը, որ բազում համախոհների մթնոլորտում բարձրանում է դարը բնորոշող բանաստեղծը՝ Գրիգոր Նարեկացին:

Նարեկացու բանաստեղծական խորհրդի, անհատականության, գրական-քննադատական հայացքների լուսաբանմանն է նվիրված աշխատության երրորդ գլուխը: Համակողմանի վերլուծելով «Մատյան ողբերգության» պոեմը, Թամրազյանը ցույց է տալիս Նարեկացու գրական հայացքների ճշմարտացիություն-

նը և եզրակացնում, որ «Նարեկացին ինքը դառնում է իր երկի ոգու և առանձնահատկությունների առաջին գնահատողը»՝ տալով գրական քննադատության մի ինքնատիպ ու անկրկնելի օրինակ:

Չորրորդ գլուխը վերաբերում է 11—12-րդ դարերի գրականության և տեսական-քննադատական մտքի նվաճումներին: Այս շրջանում մի կողմից շարունակվում և տարածվում են Նարեկացու ավանդները, մյուս կողմից սաղմնավորվում են նոր երևույթներ, որոշ առաջխաղացում են ապրում գրական ժանրերը, ուշադրության են արժանանում կառուցվածքի, ձևի ու տաղաչափության խնդիրները: Հեղինակը մանրամասն քննում է Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհան Խմաստասերի, Արիստակես Լաստիվերցու, Մատթեոս Ուոհայեցու և ուրիշների գրական-քննադատական հայացքները:

Բանաստեղծական արվեստի հարցերը և Կիլիկյան գրական դպրոցի դերը բացահայտված են հիմնգերորդ գլխում: Այստեղ համակողմանիորեն վերլուծվում է Ներսես Շնորհալու գրական ժառանգությունը, քննվում է ձևի ու բովանդակության փոխադարձ կապի-խնդիրը, քննադատական մտքի տեսանկյունից են դիտարկվում 12-րդ դարում առեղծված չափածո դիմանկարկենսագրությունները:

Աշխատության ամենաածավալուն բաժինը վեցերորդն է, ուր խոսվում է վերածնության նոր շրջանի (13—14-րդ դարեր) մշակույթի, գեղարվեստի և քննադատության նվաճումների մասին: Հեղինակը հիմնավորում է միջին հայերենի զարգացման, գրական ուղիների վերաբերյալ տեսական-քննադատական նոր հարցադրումները, մանրամասն կանգ առնում Հովհաննես Երզրնկացու, Ֆրիկի, Կոստանդին Երզնկացու և այլոց բանաստեղծական արվեստի, գրական-քննադատական հայացքների, քննադատության հասարակական բովանդակության բացահայտման վրա:

Աշխատությունը, տալիս է շուրջ հազարամյա գրական-քննադատական շարժման պատմությունը՝ սերտորեն առնչված մեր ժողովրդի հասարակական-քաղաքական կյանքի վերելքներին ու վայրէջքներին:



Հայ մեծանուն քնարերգու Վահան Տերչյանի կյանքի ու ստեղծագործության մասին անցած տասնամյակների ընթացքում ստեղծվել է պատկառելի գրականություն, որը մեկ անգամ ևս խոսում է նրա պոեզիայի հմայքի ու անմահության մասին: Հրապարակի վրա է գրականագետ **Հրանտ Թամրազյանի «Վահան Տերչյան»** մենագրությունը («Սովետական գրող»): Աշխատությունը հղված է բարձր տարիքի դպրոցականներին: Տերչյանի

մանկական ու պատանեկան տարիների հետաքրքիր դրվագների միջոցով Թամրազյանը 20-րդ դարի հայ և համաշխարհային գրականության ընդհանուր հենքի վրա ներկայացնում է բանաստեղծի «հայտնությունը», նրա բերած նորությունը և «տերյանական դպրոցի» ստեղծումը: Գրականագետը Տերյանի ստեղծագործությունը համարում է ազգային և համաշխարհային պոեզիայի բնական շարունակություն, ազգային ու համամարդկային կյանքի ընթացքը նոր հայեցակետից դիտելու արտահայտություն: Տերյանի հերոսը 20-րդ դարի «ազնիվ անհատն» է, մտավորականը, մտածողը, քաղաքաբնակը, որի ուսերին էլ ծանրացել էր դարի հոգսը:

Թամրազյանը խորությամբ քննում է Խառնակյան-Տերյան առնչությունները, նշում նրանց մտածողության ու արտահայտչամիջոցների նմանությունն ու տարբերությունը, բացահայտում բանաստեղծի «հոգու շարժման ամենամեղմիկ հոսանքները», նրա պոեզիայի ռեալիստական ոճի հատկանիշները՝ Տերյանին համարելով հոգեբանական ռեալիզմի խոշորագույն դեմքը նորագույն շրջանի գրականության մեջ:

Մենագրության մեջ կարևոր տեղ է հատկացված 10-ական թթ. ազգային ողբերգության հարցերին և դրա միջոցով 20-րդ դարի բնութագրական երևույթների և հեղափոխության պատմական դերի արծարծումներին:

Բանաստեղծի կենսագրական փաստերի շղթայում գրականագետը լուսաբանում է նրա տեսական հայացքները, Տերյան-Մյասնիկյան, Տերյան-Ցոլակ Խանգաղյան, Տերյան-Զարենց առնչությունները, անդրադառնում է Մ. Գորկու և Վ. Բրյուսովի հետ ունեցած ստեղծագործական կապերին և այլ խնդիրների:

Մենագրությունը մի նոր վկայություն է մեծ քնարերգուի ստեղծագործության նկատմամբ չմարող հետաքրքրության:



Սերգեյ Սարինյան, «Րաֆֆի» (գաղափարների և կերպարների համակարգը) («Սովետական գրող»): Րաֆֆիագիտությունն անցել է զարգացման ավելի քան հարյուրամյա ճանապարհ, որի ընթացքում ունեցել է վերելքներ ու վայրէջքներ, ապրել մակընթացության ու տեղատվության զգալի տեղաշարժեր, գրականագետների ու քննադատների տարբեր սերունդներ Րաֆֆուն ընթերցել ու մեկնաբանել են տարբեր դիտակետով ու խորությամբ, բայց բոլորն էլ, քիչ բացառություններով, անվերապահ ընդունել են նրա տաղանդի հզորությունն ու հազվագյուտ անհատականությունը: Րաֆֆու ժառանգության բազմակողմանի և հմուտ ուսումնասիրողներից մեկը՝ Ս. Սարինյանը, իր ծանրակշիռ նպաստն է բերել Րաֆֆիագիտության

գարգացմանը՝ փիպասանի «իրերի աշխարհը» քննելուց հետո քնթերցողին ներկայացնելով նրա ստեղծագործության «սիստեմների աշխարհը»: Հեղինակի նպատակն է, ինչպես ասված է մեկնագրության «Հեղինակի կողմից» խոսքում, «գաղափարների ու կերպարների համակարգության մեջ հայտնաբերել պատկերային նոր մոդելներ, նշանագրային նոր հոսքեր»:

Աշխատությունն ունի յոթ բաժին, ուր հեղինակը հայ ժողովրդի ազգային-սոցիալական, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության խնդիրների բննարկումը տանում է դեպի ազգային մաքսողմների ու պատմական անցյալի խորհուրդները:

19-րդ դարի երկրորդ կեսը բնորոշվում է ազգության գաղափարի հասունացմամբ, հայկական ազգային ոգու փրկության ուղիների որոնմամբ: Բաժֆին, որ ասպարեզ էր եկել մաքսողմնի ու լիակցության փոխհարաբերությունն ուսուցանելու ազնիվ ստաբելությամբ, իր ողջ ստեղծագործությունը ծառայեցնում էր ազգային առաջադիմության խնդիրներին: Սարինյանը մանրազնին քննարկում է մեծ մտածողի «սիստեմների աշխարհի» ու «իրերի աշխարհի» փոխհարաբերության ու փոխկապակցության հարցերը՝ «սիստեմների» մեջ առաջին հերթին նկատի ունենալով նրա լուսավորական աշխարհայեցողությունը և ռոմանտիզմի համակարգում գաղափարի ու կերպարի հայտնությունը:

Այդ առնչությամբ առանձնացվում են Բաժֆու բանաստեղծությունները, պատմվածքներն ու «Սալբի» վեպը, վերջինում դիտելով հայ ազգային-ազատագրական շարժման սյն միտումները, որոնք հետագայում գաղափարական ալյատար սկզբունքների կերպարանք են ստանում «Խենթը» և «Կալծեր» վեպերում:

Անդրադառնալով Բաժֆու ալապես կոչված «սոցիալական» բնույթի ստեղծագործություններին («Չահրումար», «Ոսկի աքաղաղ», «Մինն ալապես, մյուսն ալապես»), Սարինյանը գրողի «սիստեմների աշխարհի» բնորոշ գիծն է համարում նաև ազգայնության գաղափարի (ազգային կրթության կատարելագործում, եվրոպական տիպի վաճառականության ստեղծում, հայ բնտանիքների փնակի բարելավում) արժարժումները: Ազգային միասնության ուստպիալի ռոմանտիկական համակարգում Բաժֆին տեսալ նրա միացնող կապը սոցիալական ուստպիալի հետ և սյն ներհյուսեց իր վեպերի առաջադրությին:

Ռոմանտիկական արվեստի կենտրոնական հարցերից մեկը եղել է անհատի և հասարակության փոխհարաբերության արտացոլումը: Սարինյանը «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպի հենքի վրա մի ամբողջ բաժին է հատկացրել այդ խնդրի քննությանը՝ զուգահեռ անցկացնելով 19-րդ դարում եվրոպական ռոմանտիկական գրականության մեջ լայնորեն տարածված

բայրոցյան համաշխարհային վշտի և հաշկական խաչագողության միջև: Մանրամասն վերլուծվում է խաչագողության սոցիալական ու բարոյական արմատների ու դրապատճառների մասին Րաֆֆու տեսակետը, զուգահեռ անցկացվում Մուրադ-Քալիոր Պետրոս կերպարների միջև, Համրի կերպարում դիտում բոքլյան պատմափիլիսոփայական հայացքների ազդեցություն: Գրականագետը դրանցում տեսնում է դեպի ազգային փրկության ներքին հնարավորությունների որոնման ճանապարհը տանող կենսաստեղծման ռաֆֆիական տեսության էությունը, որն էլ արտահայտվում է սրի ու քաղաքական դրոշի գաղափարաբանությամբ հյուսված ազատության սեփական լեզենդում* («Խենթ»): Այստեղ գրականագետը նկատում է նախամարքայան սոցիալիզմի մոդելների սաղմեր, որոնք «ազգային սոցիալիստական» դալանանքի կերպարանք են առնում «Կայծերում»:

Աշխատության մեջ հեղինակը մանրամասն անդրադառնում է Հայկունու դեմ Րաֆֆու բանավիճային հոդվածի դրույթներին:

Րաֆֆու պատմագիտական ստեղծագործություններում («Դավիթ բեկ», «Պարույր Հայկազն», «Սամվել») Սարինյանը տեսնում է Ծերենցից ու Մուրացանից բոլորովին տարբեր «սիստեմների աշխարհ», բացահայտում է բռնության ու հպատակության փոխհարաբերության, ժողովրդի կյանքում «սոցիալական գործոնի» դերի, ազգության բարոյական ոգու մշակման, մայրենի լեզվի զարգացման, ազգային շարժման համադեմոկրատական ուղու ընտրության վերաբերյալ Րաֆֆու պատմագիտական հայացքների էությունը:



Արամ Ղանալանյանի «Դրվագներ հայ բանագիտության պատմության» (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն) աշխատությունը սովետահայ անվանի բանագետի ու բանահավաքի երկարամյա ուսումնասիրությունների հանրագումարն է, որ հրատարակվել է ետմահու: Հայ բանագիտության անցած արգասավոր ուղու և ձեռքբերումների բնութագրմանն է նվիրված ներածական բաժինը, որ քննարկվում են 5—10, 11—17-րդ դարերում հայ բանագիտության սկզբնավորման ու զարգացման խնդիրները, նշանավոր բանահավաքների հայրենանվեր գործունեությունը Մովսես Խորենացուց մինչև Զաքարիա Սարկավազ:

Առանձնակի սիրով է ներկայացված մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանի բանահավաքչական անդուլ գործունեությունը: Փաստորեն Ղանալանյանը բանագիտության իսկական պատմությունը կապում է Աբովյանի անվան հետ և, շրջանառության մեջ դնելով ինչպես հայ, այնպես էլ հարևան ժողովուրդների

բանահյուսական բազմաթիվ նյութեր, ապացուցում է, որ բանագիտության նկատմամբ առավել մեծ հետաքրքրությունը առաջացել է ումանտիզմի շրջանում, երբ ժողովուրդն ապրում էր ազգային ինքնագիտակցության ու ինքնաճանաչման վերելք: Քննական վերլուծությամբ ցույց է տրվում, որ Աբովյանի հետաքրքրությունն ընդլայնվում է հատկապես դորպատյան ուսումնառության տարիներին, երբ նա Եվրոպայի գիտնականների համար գրի է առնում հայկական ժողովրդական գրույցները, հեքիաթներն ու սուսկները:

Մ. Նալբանդյանին նվիրված բաժնում լուսաբանվում են հեղափոխական դեմոկրատի արմատական հայացքները ժողովրդի կողմից հոգևոր մնացույթ արժեքների ստեղծման ու պահպանման վերաբերյալ, արժեքներ, որ աստիճանաբար դառնում են գրականության խարիսխն ու զինարանը:

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում մեր մշակույթի անվանի գործիչներ Գ. Սրվանձտյանցին, Մ. Աբեղյանին, Կոմիտասին, Ն. Մատին, Հ. Օրբելուն և Կ. Մելիք-Օհանջանյանին նվիրված հոդվածները: Ղանալանյանը բարձր է գնահատում հայ մշակույթի զարգացման գործում Գ. Սրվանձտյանցի ծառայությունը. նրա բանագիտական մեծ վաստակի առհավատչյան են «Գրոց-բրոց», «Հնոց և նորոց», «Մանանա», «Համով-հոտով» աշխատությունները: Նա առաջինն էր, որ մոռացության փոշիներից մաքրեց հայ ժողովրդական հերոսական էպոսը և լայն թափ հաղորդեց բանահյուսության նկատմամբ գրականության հետաքրքրությանը:

Ղանալանյանը մանրամասն քննության է ենթարկում հին գոսանական երգերի «Կենդանացման» ու «շնչավորման», հայ ժողովրդական բանահյուսության ծագումնաբանության ու մի շարք ժանրերի ուսումնասիրման, այլ մշակույթների հետ նրա փոխառնչությունների, մեր էպոսի միջազգային ճանաչումն ապահովելու, սովետահայ բանահյուսության գիտական ուսումնասիրության և բազմաթիվ կարևոր այլ խնդիրների մանրակրկիտ ուսումնասիրման գործում Մ. Աբեղյանի, Կոմիտասի, Մատի, Հ. Օրբելու, Կ. Մելիք-Օհանջանյանի կատարած անձանձիր, քրտնաջան աշխատանքն ու ներդրած անդուլ ջանքերը:

Գիրքն ունի նաև «Մատենագիտություն հայ բանահյուսության» բովանդակին ծավալուն բաժինը, որն աչքի է ընկնում տեսական ու ճանաչողական անժխտելի արժանիքներով:

Գրքի խմբագիր **Սարգիս Հարությունյանը** համակողմանիորեն բնութագրում է Արամ Ղանալանյանի բանագիտական գործունեության հիմնամյա ուղին, նրան դատում հայագիտության այն երախտավորների շարքը, ովքեր ստեղծում են ժողովրդի հետ հավերժացող կոթողներ, դրանով իսկ անմահանում ժողովրդի սրտում:

Ուսումնասիրությունը պարունակում է հաև անձնանունների ու մատենագիտության բաժնի առարկայական ցանկեր:



Արշակ Մադոյանի «Միջնադարյան հայկական պոեմը» (Երևանի համալսարանի հրատարակչություն) աշխատությունը վերաբերում է պոեմի ժանրի գաղափարական ու գեղարվեստական յուրահատկությունների համակողմանի ուսումնասիրությանը:

Աշխատությունը բաղկացած է ներածությունից, հինգ գլուխներից, վերջաբանից և «Ամփոփում» բաժնից (ոտսերեն):

Ներածությունում հեղինակն անդրադառնում է ժանրի մասնաբաժանությանը, աշխատության նպատակների ու խնդիրների պարզաբանմանը:

Ծրցանառության մեջ դնելով հայ, ռուս և եվրոպական բանասիրական բազմաթիվ ուսումնասիրություններ, Մադոյանը մանրամասնորեն քննարկում է հայ միջնադարյան գրականության համակարգում պոեմի տեղի ու դերի հարցը, բնութագրում է 11—16-րդ դարերում պոեմի զարգացման ամբողջ ճանապարհը:

Գրականագետն այն համոզմունքն է արտահայտում, որ «միջնադարյան պոեմ» հասկացությունը, իբրև բնորոշում, ավելի շուտ նորոգյալ երևույթ է և այդ անունով հայտնի չի եղել միջնադարում: Պոեմ են անվանվում քնարական կամ վիպական շնչով և կամ այդ երկուսի համանման միավառնումով ստեղծված ծավալուն չափածո երկերը, որոնք կոչվել են տաղ, բանք, պատմություն, ոտանավոր, հատ: Չափածո մեծակտավ գրվածքների հեղինակը պաշմանականորեն բաժանում է հինգ խմբի՝ ողբերգություն, վարք և վրայաբանություն կամ կենսագրական վիպաբերված, խրատատուցական քերթված, պատմաբանական վիպերգություն կամ վիպասանություն և թատերալին քերթված:

Խոսելով Մեսրոպ Մաշտոցին վերագրվող «ողորմեաներից» և Նարեկացու ստեղծագործությունը համարելով հարյուրամյա բանաստեղծական փորձի ամփոփում, հետազոտողը Գրիգոր Մարաշեցու, Ներսես Շնորհալու և Գրիգոր Տղայի քերթվածներում (ողբերգություններ) նկատում է լավատեսական հայացք կյանքի նկատմամբ, ցույց տալիս, որ գրականության աշխարհականացման հետ միասին ողբերգությանը փոխարինելու են գալիս քնարական բանաստեղծությունն ու կենսագրական պոեմը:

Հովհաննես Թլկուրանցու, Հովասափ Սեբաստացու, Ներսես Լամբրոնացու, Առաքել Սյունեցու, Առաքել Բաղիշեցու և

այլ բանաստեղծների քերթվածներում գրականագետը տարբերակում է վարքերն ու վկայաբանությունները, դիտարկում դրանց հայրենասիրական բովանդակությունը, պատմաճանաչողական ու գեղարվեստական արժեքը:

Երրորդ գլուխը նվիրված է խրատաուսուցական քերթվածների քննությանը: Դրանցում ներկայացվել են միջնադարի գիտության տարբեր բնագավառների վերաբերյալ ամենաբարդ տեղեկություններ, մշակվել են նաև աստվածաշնչյան նյութեր (Կեչառեցի, Բաղիշեցի և այլք): Ֆրիկի, Ներսես Շնորհալու, Գրիգոր Տղայի, Առաքել Սյունեցու և այլոց քերթվածների մանրակրկիտ վերլուծությամբ Մադոյանը զուգամեծներ է անցկացնում դրանց ու Արևելքի նույնատիպ ստեղծագործությունների միջև, շեշտում հայ գրականության մեջ խրատաուսուցական քերթության հարուստ ավանդները:

Գրականագետը մանրամասնորեն բնութագրում է նաև պատմաքաղաքական վիպաքերթվածները (չափածո պատմություններ), ուր գերակշռում է պատմողական տարրը: Դրանք ձևով ու բովանդակությամբ տարբերվում են վարքերից ու վկայաբանություններից, մի տեսակ դյուցազներգություններ են և իրենց մեջ ընդգրկում են ժողովրդի պատմության կարևոր իրադարձությունները: Այս բաժնում Մադոյանն անդրադառնում է Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եդեսիոյ» պատմաքաղաքական ողբի, Վահրամ Բաբունու, Հեթում Երկրորդ թագավորի, Սմբատ Սպարապետի, Հովհաննես Թլկուրանցու, Հովասափ Սեբաստացու և ուրիշների քերթվածներին, որոնք մեծամասամբ գրվում էին «անցյալ փառքը վերականգնելու երազանքի թելադրությամբ»:

Գրականագետը հայ պոեմի ամենաքաղմատարր, ճոխ ու բովանդակալից բաժինը համարում է թատերային քերթվածը և քննում Գրիգոր Մարաշեցու և Առաքել Սյունեցու երկերը՝ դրանցում տեսնելով ժողովրդի կյանքի լիակատար պատկերը:

Մադոյանը միջնադարյան պոեմը բաժանում է երեք խմբի՝ քնարական, վիպաքնարական և վիպական, խոսում է պոեմի գեղարվեստական արժանիքների, երաժշտական բնույթի և ժանրային առանձնահատկությունների մասին:

Աշխատությունը գրված է փաստական հարուստ նյութի խոր իմացությամբ և գրականագիտական հմտությամբ:



Վաչե Սաֆարյանի «Նաիրի Զարյան» մենագրությունը (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն) նվիրված է անվանի գրողի ստեղծագործության քննությանը՝ սկսած 20-ական թթ. մինչև 60-ական թթ. վերջը:

Սովետահայ գրականության պատմության մեջ Ն. Զարյանն

առանձնաճանաչում է իր բազմաժանր ստեղծագործությամբ: Արձագանքելով մեր ժողովրդի հասարակական քաղաքական կյանքի բազմաթիվ իրադարձությունների, նա իր արվեստը ծառայեցրեց նոր հասարակարգի կառուցման գործին՝ դառնալով վերածնված Հայաստանի «գեղարվեստական տարեգիրը»:

Ն. Զարյանի կենսագրությունը,— ինչպես հավաստում է հեղինակը,— ունի երկու շատ կարևոր ճամփաբաժան՝ 1915 թ. գաղթն ու կոտորածը և 1920 թ. նոյեմբերը, որոնք սերտորեն կապված են նաև մեր ամբողջ ժողովրդի կյանքի ու ճակատագրի հետ: Ազգային-սոցիալական այս երկու տարաբնույթ երեվոյթները յուրօրինակ բեկումնով արտացոլվել են «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» վեպում և «Երկրորդ կյանք» ինքնապատմում:

Բնութագրելով 20-ական թթ. գրականության որոնումներն ու վերակառուցման տենդով ապրող գրական մթնոլորտը, Սաֆարյանն այդ շրջանում գրած Զարյանի ստեղծագործությունը համարում է նոր գրական ճանապարհի նախապայմանը, «Ռուշանի քարափը» պոեմը՝ բանաստեղծի գրական կենսագրության ուշագրավ երևույթներից մեկը, քանի որ Զարյանի սերնդի համար հանրային կարգերի հաստատումը գյուղում՝ բացեց մի նոր ու հետաքրքիր աշխարհ: Պոեմի գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքների բացահայտմամբ գրականագետը անդրադառնում է նաև Թումանյան, Տերյան, Զարենց-Ն. Զարյան կապի, նրանց գրական ավանդների յուրացման, ծրագրային-քաղաքական պոեզիայի խնդիրներին:

Հեղինակը մանրամասն բնութագրում է Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին Զարյանի հայրենասիրական կրքոտ պոեզիան ու հրապարակախոսությունը, հետպատերազմյան շրջանում խաղաղության թեմայով գրված ստեղծագործությունները:

Ամբողջական գլուխներ են հատկացված սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության լավագույն արժեքներից մեկի՝ «Հացավանի» կերպարների գեղարվեստական լուծումներին և «Սասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպի գրական մշակման խնդիրների քննությանը:

Վերջին և ամենաձավալուն բաժինը վերաբերում է Ն. Զարյանի դրամատուրգիական երկերի, առանձնապես «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգության գեղագիտական արժեքի բացահայտմանը:

Գրականագետը Զարյանի ստեղծագործությունների քննությունը տանում է նրանց հասարակական-ճանաչողական ու գեղարվեստական արժանիքների լուսաբանման ուղիով:

Ազգային դուցազներգության հատկանիշներն են ուսումնասիրված **Գրիգոր Գրիգորյանի «Սասունցի Դավիթ»** աշխատության մեջ («Լույս»):

Հենվելով էպոսագիտության համաշխարհային նվաճումների փորձին և չըջանցելով հեգեղյան տեսությունը, հեղինակն ուրվագծում է էպոսի զարգացման փուլերը, ժանրային բնույթն ու բովանդակությունը:

Մենագրությունը բաղկացած է հարցի պատմությունից, չորս գրույններից ու եզրակացությունից:

Տարբեր տեսակետների ու կարծիքների համադրմամբ գրականագետը բանահյուսության, այդ թվում նաև էպոսի, հետազոտության մեթոդաբանական միակ ճիշտ սկզբունքի մշակումը կապում է սովետական բանագիտության հետ, իսկ այդ սկզբունքի էությունը համարում է քննարկվող, խնդիրների նրկատմամբ ցուցաբերվող պատմական մոտեցումը, երևույթները որոշակի պատմական ժամանակի ու միջավայրի մեջ և միմյանց հետ սերտորեն կապակցված քննելու կարողությունը: Բանավիճելով մի շարք բանագետների հետ, Գրիգորյանը էպոսների ստեղծման ժամանակաշրջանը հասցնում է մինչև նախնադարյան-տոհմասիրական կարգերը և, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի ժանրային հատկանիշները քննելիս, ելակետ է ընդունում նրա բովանդակությունը, իհարկե, չանտեսելով ձևի նշանակությունը: Ըստ այդմ՝ գրականագետը էպոսի ժանրային հատկանիշները բաժանում է չորս խմբի՝ դիցաբանություն, պատմականություն, հերոսականություն և սինկրետիզմ (միաձուլություն) և մանրամասնորեն անդրադառնում դրանց բնութագրմանը, ցույց տալիս երկար դարերի ընթացքում ժողովրդի կողմից մշակված իրականության ընկալման բոլոր ձևերն ու միջոցները, ազգային հատկանիշների ձևավորումը, երևակայականի և իրականի փոխհարաբերությունը և այլն:

Երևույթները քննելով իրենց առաջացման պատմական հանգամանքների մեջ, գրականագետը հայ ժողովրդական էպոսի ընդգրկումը տարածում է ոչ թե մեր պատմության մի շրջանի, այլ ողջ պատմության վրա: Էպոսի պատմականության էությունը ոչ միայն օտար, այլև ներքին հարստահարիչների դեմ մղված պայքարի արտացոլումն է, որն առավել բնոգծում է նրա գրական մյուս սեռերից ունեցած տարբերությունը:

Էպոսի կերպարների ու գործողությունների բուն ընթացքի մանրամասն քննությամբ Գրիգորյանը ցույց է տալիս հերոսականության ընդգրկման արտասովոր մասշտաբայնությունը, բովանդակության խորությունն ու ընդհանրացման մեծ ուժը և եզրակացնում, որ էպոսի գլխավոր հերոսները, առաջին հերթին Դավիթը, խտացնում են ինչպես հայ ժողովրդին և նրա ան-

ցած պատմական ճանապարհի տարբեր հատվածներում հանդես եկած հերոսներին, այնպես էլ նրանց հերոսությունը: Այլ կերպ ասած՝ վիպական-պատմական երգերի հերոսությունը հայ ժողովրդի տարբեր հասակների հերոսությունն է, իսկ 'Խալիթը'՝ այդ բոլորը միասին վերցրած:

Էպոսի ժանրային չորրորդ հատկանիշի՝ սինկրետիզմի մասին խոսելիս գրականագետը այնտեղ միահյուսված է տեսնում հայ ժողովրդական հեքիաթների ու զրույցների, վիպերգերի ու սովանդությունների բազմաթիվ սյուժեներ, առածներ, ասացվածքներ, աշխատանքային երգեր, դրամատիկական ու ողբերգական ստեղծագործությունների տարրեր:

Աշխատությունը գրված է պատմականության սկզբունքով, բացահայտված են Էպոսի ժանրային հատկանիշներն իրենց առաջացման ու զարգացման ընթացքի մեջ:



Ալմաստ Զաքարյան, Գրական արձագանքներ և հուշեր («Սովետական գրող»):

Սովետահայ գրականության ուսումնասիրությամբ, գրողների կյանքի և գործունեության առանձին էջերի վերհանումով գրականագետը շոշափում է գրասյառմական զանազան հարցեր:

Առանձին ուսումնասիրություններ են նվիրված Վ. Տերյանի պոեզիայի երաժշտականությանը, Ա. Բակունցի բանարվեստին, Մ. Արմենի «Հեղճար աղբյուր» վիպակին, Պ. Սևակի բանաստեղծական պատկերի համանվագայնությանը:

Հոդվածների մի մեծ շարքի մեջ արծարծվում են Ե. Զարենցի կյանքի ու գործունեության հետ կապված հարցեր: Ներկայացվում է Զարենցը իր միջավայրի մեջ՝ գրական և մշակույթի մարզի ընկերների շրջապատում: Խոսվում է նրա գործունեության մասին 1920 թվին, երբ բանաստեղծը նոր ստեղծագործություններով գնում էր պատմության հզոր երթին ընդառաջ: Լուսաբանվում են նրա առանձին շարքերի ստեղծագործական դրդապատճառները, գրական կապերը հայ դասական և իր ժամանակակից գրողների հետ:

Զարենցագիտությունը, որ մեր գրականագիտության կարևորագույն բնագավառներից է, իր բոլոր նվաճումներով հանդերձ դեռևս շատ անելիքներ ունի մեծ բանաստեղծի ժառանգությունն ըստ ամենայնի հետազոտելու ուղղությամբ: Դեռևս շատ են նրա կյանքին ու գործին վերաբերող բաց մնացած էջերը: Այս տեսակետից Ա. Զաքարյանի հետազոտական աշխատանքը գալիս է ինչ-ինչ հարցերում լրացնելու այդ բացը:

Գրքի երկրորդ բաժնում գետնոված են տարբեր տարիների գրած գրախոսություններ:

Գրքի վերջին բաժինը վերնագրված է հուշեր, ուր տեղ են գտել «Սարյան և Սարյաններ», «Հանդիպումներ Ավետիք Իսահակյանի հետ» կենդանի թրթռոներով գրված նյութերը:



Մարի Զաքարյանի «Քաղաքացի բանաստեղծը» (Ե. Զարենցի բանաստեղծական ուղու ակնարկ) («Սովետական գրող») ուսումնասիրության մեջ համառոտակի քննվում է բանաստեղծի ստեղծագործության ուղին՝ ձևավորումից մինչև «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն: Այդ ուղին սկսվում է «Երեք երգ...»-ով, որն արդյունք էր Վահան Տերյանի ու 900-ական թթ. ուսական պոեզիայի ազդեցության: Իրանից հեռու նրա «ստեղծագործական երկնակամարում» երևում են լեհ Պշիբիշևսկին, ֆրանսիացի Վեդկենը և ուրիշներ: Մ. Զաքարյանը դարաշրջանի համապատկերի վրա ցույց է տալիս բանաստեղծի գաղափարական ու գեղարվեստական դեգերումները, հուսախաբությունն ու հոգեկան ամայության պահերը, ինչպես նաև իրական կյանքով ու երազներով սարկելու անսանձ ձգտումը: Սոսաշին համաշխարհային պատերազմը, հայկական եղեռնը և հայ ժողովրդի քաղաքական ծանր կացությունը իրենց գեղարվեստական մարմնավորումն են ստանում Զարենցի պոեզիայում:

Մի շարք դիպուկ օրինակներով հեղինակը բնորոշում է հրից շիկնած աշխարհի կարմիր հմայքը երգող Զարենցի բառապատկերներում ու բանաստեղծական հնչերանգում տեղի ունեցող փոփոխությունները, գրական պայքարի ուղին մտած բանաստեղծի նոր որոնումների բուռն տարերքը, վայրէջքներն ու վերելքները, հին պոեզիայի հետ ունեցած բանավեճը և, ի վերջո, «կյանքի և աշխարհի նկատմամբ ժողովրդական հայացքի» ճշմարիտ հայտնությունը:

Քննարկելով Զարենցի 20—30-ական թթ. գրական վաստակը, Զաքարյանն սուսնձնապես շեշտում է նրա ստեղծագործություններում սոցիալիստական ռեալիզմի լիակատար հաղթանակը, պայքարը պոեզիայի գաղափարական հարստության և գրական վարպետության բարձրացման համար, «ժամանակի շունչը» դառնալու ձգտումը: Զարենցի ստեղծագործական մեծագույն նվաճումը համարվում է «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն, որով նա հարթեց բանաստեղծական-արտահայտչական ու ոճական նոր ուղիներ:

Գևորգ Ղարիբջանյան, «Ավետիք Իսահակյան» («Սովետական գրող»):

Գ. Ղարիբջանյանն իր գրքույկում պատմում է դեպի ռուս ժողովուրդն ու նրա մշակույթը Իսահակյանի տաժաժ ջերմ սիրո մասին: Այդ մտքերն ու խոհերը շարունակությունն ու զարգացումն են Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Հ. Թումանյանի և գրականության անվանի այլ գործիչների ռուսասիրական ավանդույթների: Հեղինակը Իսահակյանից քաղված բազմաթիվ փաստերով ու ասույթներով հաստատում է իր միտքը, ցույց տալիս, որ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը անգնահատելի նշանակություն ունեցավ բանաստեղծի հայացքների զարգացման գործում:

Ղարիբջանյանը այնուհետև նշում է ռուս գրականության հիանալի գիտակ բանաստեղծի ջերմ վերաբերմունքը Պուշկինի, Լերմոնտովի, Գոգոլի, Կոիլովի, Բրյուսովի, Գորկու, Շոլխովի և ուրիշների նկատմամբ և նրանցից կատարած թարգմանությունները: Դեռևս 1908 թ. Իսահակյանը Թիֆլիսի «Վրտակ» օրաթերթում լույս է ընծայում «Ռուս գրականությունը 1907 թ.» արժեքավոր ուսումնասիրությունը:

Գրքույկում հեղինակը անդրադարձել է նաև ռուսական մշակույթի առաջավոր գործիչների կողմից հայ բանաստեղծին բարձր գնահատելու և նրանից ռուսերեն կատարած թարգմանությունների հարցին:

«Իմ հուշերից» բաժնում Ղարիբջանյանը խոսում է Իսահակյանի հետ իր առաջին ծանոթության ու դրանից հետո անցած մոտ երեսուն տարվա մտերմական կապերի, բանաստեղծի մարդկային բարձր արժանիքների ու հասարակական գործունեության մասին:

Ավագ Խաչատրյան, «Ավետիք Իսահակյանի սիրերգությունը (Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտ):

Ա. Իսահակյանի պոեզիան եղել է անցած տասնամյակների գրական մտքի ու քննադատության ուշադրության կենտրոնում: Ասպարեզ եկող յուրաքանչյուր սերունդ յուրովի է «ընթերցում» մեծանուն քնարերգուի ստեղծագործությունները՝ հայտնաբերելով իր սրտին ու մտքին հարազատ հոգևոր հարստության նոր ծալքեր:

Խաչատրյանի աշխատությունը լուսաբանում է պոեզիայի հավերժական թեմաներից մեկի՝ սիրո իսահակյանական ստեղծվածները: Գրականագետը հմտորեն օգտագործել է Վարպետի

«Հիշատակարանը» ու արխիվային բազմաթիվ նյութեր և մանրակրկիտ կերպով ցույց տվել ամեն մի ստեղծագործության նախապատմությունը, գրելու շարժառիթներն ու «ծննդաբանությունը»:

Խաչատրյանը խոսում է բանաստեղծի սիրո ներշնչանքներից ոչ միայն Շուշանիկի ու Զարոյի մասին, այլև մյուսների, նշում նրանց հետ հոգեկան ջերմ կապն ու տառապանքները, որոնք Իսահակյանին մղել են «պոեզիայի վերին ոլորտները» և առաջացրել ներքին լիցքեր, ներշնչել գրելու անգուգական բանաստեղծություններ ու բանաստեղծական շարքեր:

Հեղինակն անդրադառնում է մերժված սիրո պատճառած ցավի տառապագին պատմությանը, բանաստեղծի «ապագան խորտակող» Շուշանիկի քնքուշ կերպարի բացահայտմանը, վեր հանում բանաստեղծական խոսքի անմիջականությունն ու բնականությունը, ժողովրդական ոգու առկայծումները, ժողովրդի և բնության ամենավորքը տարրերից հյուսված քնարական հերոսի մտորումները: Ինչքան որ վեհացնող ու ոգեշնչող է սերը, այնքան էլ դառն ու տաժանելի է մերժված, անարձագանք սիրո բացած վերքերը:

Աշխատության մեջ ճշմարտացիորեն ցույց է տրվում ժամանակաշրջանի և քնարական հերոսի մտորումների կապը, ծայրաստիճան տառապած և երգի մեջ սրտի սփոխանք փնտրող մարդու հոգեվիճակը:

Գրականագետը քննարկում է նաև Իսահակյանի սիրերգության մյուս կողմը՝ իդեալական սիրո գեղարվեստական պատկերումը («Ասպետի սերը», «Լճակի փերին», «Հավերժական սերը» և այլն):

Հեղինակը Իսահակյանի ստեղծագործության հավերժ մնալուն գեղարվեստական արժեքը պայմանավորում է նրանում առկա սիրո զգացման անսահման հարուստ ու գունագեղ երանգներով և անակնկալ, նորագյուտ առկայծումներով:



Վլադիմիր Կիրակոսյանի «Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890—1907 թթ.» աշխատության մեջ (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակություն) քննության է ենթարկում արևմտահայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը անցյալ դարի 90-ական թթ. մինչև մեր դարի սկիզբը, երբ գրականության մեջ նկատվող նոր, առաջադիմական երևույթները բարերար ազդեցություն էին գործում պոեզիայի վրա: Խոսելով 1870—80-ական թթ. բանաստեղծության առանձնահատկությունների մասին, գրականագետը արևմտահայ քնարերգությունը սերտորեն առնչում է

հայ միջնադարյան ժողովրդական ստեղծագործության, Գրիգոր Նարեկացու, ապա՝ Պ. Դուրյանի պոեզիային:

Գրականագետը համակողմանիորեն ներկայացնում է 19-րդ դարի 90-ական թթ. բանաստեղծական որոնումները, ուր ամբողջ հասակով բարձրանում է Արշակ Չոպանյանի անգուգական կերպարը: Արևմտահայ բանաստեղծությունը երևում է հասարակական ու սոցիալական խնդիրների արծարծման տարաբնույթ եղանակներով: Բացահայտելով հոգևոր շարժման էությունը, հեղինակն արևմտահայ քնարերգության բնորոշ գիծը համարում է մեկուսացած ողբերգական անհատի դրաման (Ա. Չոպանյան, Ինտրա, Մ. Մեծարենց):

Աշխատության երկրորդ մասը նվիրված է Ինտրայի ստեղծագործության մանրագնին քննությանը: Կիրակույանն Ինտրային իրավացիորեն համարում է 90-ական թթ. գրողներից դեպի Մեծարենց անցման շղթայի կարևոր օղակ, երբ բանաստեղծը կարողացավ բարձր արվեստով ցուցադրել մարդկային խոհերն ու երազանքները, սակայն չհաղթահարեց ու չլուծեց անհատի մեկուսացվածության դրաման:

Երրորդ գլուխը հիմնականում վերաբերում է Մեծարենցի ստեղծագործության վերլուծությանը, Մեծարենց-Ինտրա գրական աղերսներին, ավանդականի և նորի փոխհարաբերությանը, օտար, առանձնապես եվրոպական, գրական ուղղությունների հետ հայ բանաստեղծության առնչություններին, սիմվոլիզմի, իմպրեսիոնիզմի ու պառնասականության ազդեցությանը և այլն:

Գրականագետը քննարկվող ժամանակաշրջանի պոեզիայի հիմնական ուղղությունը համարում է ռոմանտիզմը, որը, սակայն, ինչ-որ չափով տարբերվում է Սիամանթոյի ու Վարուժանի դավանած ուղղությունից:

Հարցադրումների կարևորությամբ ու լիարժեքությամբ աշխատությունը հարստացնում է մեր պատկերացումները արևմտահայ բանաստեղծության մի շարք հարցերի, զարգացման ու առնչությունների մասին, դրանով իսկ դառնում է օգտակար աղբյուր արևմտահայ պոեզիայով զբաղվողների համար:



Փառնիկ Ստեփանյան, «Հողվածներ և հուշեր» («Սովետական գրող»):

Բանասեր, արվեստաբան Գ. Ստեփանյանի ծննդյան 75-ամյակի առթիվ հրապարակված սույն ժողովածուի առաջին մասում զետեղված են գրականությանն ու արվեստին վերաբերող մի շարք հողվածներ, որոնցից երեքը նվիրված են հեղափոխա-

կան դեմոկրատ Մ. Նալբանդյանի կյանքի ու ստեղծագործության որոշ կողմերի լուսաբանմանը:

Արտասահման կատարած Նալբանդյանի երկրորդ ուղեվորության մասին խոսելիս՝ Ստեփանյանը հանգամանակից անդրադառնում է Լոնդոնի ուս պրոպագանդիստների հետ Նալբանդյանի ունեցած կապի, փարիզյան գաղափարակիցների և Նալբանդյանի միջև մշակված ծրագրի, արևմտահայ հասարակական մտքի վրա նրա թողած դրական ազդեցության բացահայտմանը: Այդ ազդեցության արտահայտություններից մեկը գրականագետը համարում է «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» աշխատության բուռն արձագանքները 1862—1872 թթ., արևմտահայ մամուլում լույս տեսած բազմաթիվ հոդվածներն ու բանավեճերը, դրա մասին գրված աշխատությունները և այլն:

Հեղինակը մանրամասն խոսում է նաև ժամանակին լայն տարածում գտած «Ազատություն» բանաստեղծության ճակատագրի, նրա հայրենասիրական ոգու, տարբեր լեզուներով թարգմանվելու և այլ խնդիրների մասին:

«Խ. Աբովյանը և արևմտահայ գրականությունը» հոդվածը նվիրված է 19-րդ դ. արևմտահայ առաջադիմական գործիչների (Ս. Ռսկան, Գ. Չիլինկիրյան, Ա. Արփիարյան, Ա. Այվազյան և ուրիշներ) կողմից մեծ լուսավորչի անձի ու գործի նկատմամբ ցուցաբերած անսահման հետաքրքրությանը, գրական արձագանքներին ու կրած ազդեցությանը:

Հոդվածներից մեկում լուսաբանվում են Հ. Պարոնյանի վաղ շրջանի լավագույն երկերից մեկի՝ հայատառ թուրքերենով գրված «Լեռը մարգարեին քովը չերթա՛նե՛ մարգարեն լեռան քովը կ'երթա» երգիծավեպի գրական-հասարակական արժեքի ու հեղինակային պատկանելության հարցերը:

Ժողովածուի չորս հոդվածներ նվիրված են Տ. Չոլխանյանի «Արշակ Բ» և «Ինդիանա» օպերաների ստեղծագործական պատմությանը, մեծանուն դերասաններ Սիրանուշի և Պետրոս Ադամյանի կյանքին ու դերասանական գործունեության հետաքրքիր դրվագներին:

«Հուշեր» թածկում Ստեփանյանը շարադրում է իր կյանքի կարևոր էջերը՝ կապված արտասահմանից հայրենիք ներգաղթելու, գրաշարական աշխատանքի, համալսարանական տարիների, մի շարք ականավոր մարդկանց (Հակոբ Մանանդյան, Մանուկ Աբեղյան, Երվանդ Ծափազիզ, Հրաչյա Աճառյան, Եղիշե Չարենց) հետ ունեցած հետաքրքիր հանդիպումների և ստացած տպավորությունների հետ:

□

Զավեն Ավետիսյան, «Գեղարվեստական մտածողության հետքերով» («Սովետական գրող»):

Ժողովածուն բաղկացած է երեք բաժնից՝ «Գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունը», «Ժամանակակից արձակի փորձից» և «Պոեզիան գրական ընթացքի մեջ»:

Առաջին մասում հեղինակը քննարկման է դնում գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանությունը, գրող-ընթերցող հարաբերության հետ կապված մի շարք էական հարցեր, ընթերցողի մտածողության դատողական ու զգայական տարրերի փոխհարաբերության խնդիրներ: Գեղարվեստական երկի ուսցիոնալ կառույցի օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ ընկալման խնդիրները զննելիս Ավետիսյանը բացահայտում է երկի համակառույցի ամբողջության ու մասնատվածության, երկի ընկալման գոտի բնագրագիտական կողմերը, ազգային մտածողության յուրահատկությունները, «ենթատեքստային ազատության» հարցը և այլն: Րաֆֆու, Մուրացանի, առանձնապես Դ. Դեմիրճյանի երկերի հիման վրա լուսաբանվում է կերպարների ստեղծման հոգեբանությունը՝ կապված նյութի բովանդակության, գաղափարի ու հանգույցի զարգացման ու լուծման ամբողջ ընթացքի հետ: Առաջին բաժնի վերջին հոդվածը նվիրված է Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի բեմականացման հետ առնչվող խնդիրներին:

Գեղարվեստական կերպարի ներաշխարհի ձևավորման ընթացքն է հետազոտվում ժողովածուի երկրորդ մասում, ուր հեղինակը սովետահայ մի շարք արձակագիրների՝ Հ. Մաթևոսյանի, Մ. Գալշոյանի, Վ. Պետրոսյանի, Պ. Զեյթունցյանի, Զ. Խալափյանի ստեղծագործությունների վերլուծությանը ցույց է տալիս անհատի և հասարակության փոխհարաբերության, կերպարի ազգային բնավորության և հոգեբանության առանձնահատկությունները, ապա կանգ է առնում 70-ական թթ. սովետահայ պատմավեպի բնորոշ գծերի բացահայտման վրա՝ «Մարդ և պատմություն» խնդիրը համարելով մեր ժամանակների ինչպես հասարակական-քաղաքական կյանքի, այնպես էլ գեղարվեստական գրականության կենսական հարցերից մեկը:

Ա. Խանգաղյանի «Թագուհին հայոց», Հ. Խաչատրյանի «Արտաշես» և Պ. Զեյթունցյանի «Արշակ Երկրորդ» պատմավեպերի հիման վրա քննվում են ժամանակակից պատմավեպի կառուցվածքն ու ժանրային յուրահատկությունները:

Զ. Ավետիսյանին հետաքրքրում են նաև պոեզիայի զարգացման սրդի միտումները, որոնց էլ նվիրված է գրքի երրորդ բաժինը: Գրականագետը շոշափում է դասական ու ժամանակակից պոեզիայի փոխառնչության, 50—70-ական թթ. պոեզիայի զարգացման ընդհանուր ու տեսական խնդիրները, Պ.

Սևակի դերը ժամանակակից գրականության զարգացման գործում, բանաստեղծի կոչման ու բանաստեղծության հասարակական դերի հարցերը: Հեղինակը դիտարկում է ժամանակակից պոեզիայի ստողջ սաղմերը, պոեզիայի կենսունակության գործակիցը համարում ազգային մշակույթի դիմագծի ու գույների պահպանումը, որն էլ նպաստում է համաշխարհային մշակույթի հարստացմանը:



Ազատ եղիագրչան, «Մարդը ներսից», («Սովետական գրող»):

Ժողովածոում շոշափվում են սովետահայ արձակին, պոեզիային, քննադատությանն ու գեղարվեստական թարգմանությանը վերաբերող կարևոր խնդիրներ:

Հեղինակը ժամանակակից արձակի բնորոշ գիծը համարում է «ոչ թե պարզապես անհատական հալացքը աշխարհի նկատմամբ, այլ ամբողջ արտաքին աշխարհի լուծում հերոսի գիտակցության մեջ»: Այս ստեղծությանը նա քննարկում է Հ. Մաթևոսյանի, Մ. Մնացականյանի, Մ. Գալշոյանի, Հ. Մելքոնյանի, Ռ. Հովսեփյանի սուսնձին ստեղծագործություններ:

Մի շարք հոդվածներում գրականագետը բացահայտում է ժամանակակից գյուղական արձակի առանձնահատկություններն ու տեղաշարժերը, զուգահեռ անցկացնում մի կողմից Մ. Գալշոյանի, Հ. Մաթևոսյանի, մյուս կողմից՝ Վ. Ծուկչինի, Վ. Բելովի, Վ. Ռաապուտինի, Ֆ. Աբրամովի ստեղծագործական մեթոդի ու ոճի միջև՝ ժողովրդական բարձր ավանդներին հավատարիմ մնալու և արմատներից չկտրվելու տեսանկյունից:

«Մարդկանց պոեզիան», «Հասունացում», «Երկուսը նորերից» հոդվածներում հեղինակն անդրադառնում է ժամանակակից պոեզիայի հարցերին:

Ս. Աղաբաբյանի գրքի արժեքադիորմանն է նվիրված «Ակունքները, պատմությունը, ժամանակակիցները» հոդվածը: Ժողովածուի երկրորդ բաժնում քննարկման նյութ են դառնում գեղարվեստական թարգմանության մի շարք կարևոր խնդիրներ: Հալերենից ռուսերեն և ռուսերենից հալերեն կատարված թարգմանությունների համեմատական վերլուծությանը բնորոշվում է գեղարվեստական թարգմանության ու ազատ փոխադրության տարբերակման և թարգմանվող բանաստեղծի ստեղծագործական անհատականությունը գեղարվեստորեն հարազատ կերպով վերարտադրելու անհրաժեշտությունը:

Արտաշես Մխիթարյան, «Ժամանակակից սովետահայ արձակագիրներ» («Մերանի», Թբիլիսի):

Ժողովածուում գետեղված են գրականագետի վերջին տարիների ուսումնասիրությունները՝ նվիրված 60—70-ական թթ. գրականության մեջ իրենց հաստատուն տեղը գտած սովետահայ վեց արձակագիրների՝ Հ. Մաթևոսյան, Մ. Գալշոյան, Վ. Պետրոսյան, Ա. Ալվազյան, Պ. Զեյթունցյան, Զ. Խալափյան: Դրանք դիմանկար-բնութագրումներ են, որ հեղինակը տանում է սովետական և համաշխարհային գրականության հետ համեմատական վերլուծության ու համադրման ճանապարհով՝ ձգտելով բացահայտել նրանց ստեղծագործությունների «ներքին սյուժեն»:

«Անհրաժեշտ խոսակցություն ընթերցողի հետ» մուտք-նախաբանում հեղինակը շոշափում է արվեստի և իրականության փոխհարաբերության, գրականության դերի ու քննադատության խնդիրներին վերաբերող էական հարցեր:

Հ. Մաթևոսյանի մի շարք պատմվածքների ու վիպակների հիման վրա գրականագետը բացահայտում է գրողի ստեղծագործության գլխավոր երակը՝ հերոսների հավատարմությունը հողին, բնությանը, աշխատանքին և պայքարը ամեն տեսակ չարիքի դեմ: Այդ երկերն աչքի են ընկնում իրենց բնականությանը ու ժողովրդական տարերքով, դրանով իսկ սիրվում են ընթերցողների կողմից:

Ժամանակակից արձակույթ սյուժեի և ֆաբուլայի փոխհարաբերության, արտաքին և ներքին սյուժեների դիալեկտիկական միասնության, հայ ժողովրդի տառապանքի ու գոշատեման գեղարվեստական մարմնավորման խնդիրներն են քննարկվում Մ. Գալշոյանին նվիրված հոդվածում:

Գրականագետը Վարդես Պետրոսյանի ստեղծագործական դիմանկարում դիտում է ժամանակակից մարդու հոգեբանության խոր հետազոտություն և կյանքի սուր զգացողություն: Պետրոսյանի երկերում ժամանակակից հայկական և համամիութենական իրականության համար կենսականորեն կարևոր խնդիրները դրվում և լուծվում են կյանքի հետ գործնական կապի մեջ, քաղաքացիական, հրապարակախոսական շնչով օժտված կերպարների միջոցով:

Գրքի ծավալում բաժինը վերաբերում է Ա. Ալվազյանի գրական դիմանկարին, որ արձակագրի կյանքի և ստեղծագործության համառոտ ակնարկներից հետո ցույց է տրվում կյանքում մարդկայինը հաստատելու արձակագրի ձգտումը, նրա կողմից մարդու կեցության, կյանքի իմաստի գեղարվեստական հետազոտումը:

Պ. Զեյթունցյանի մասին ակնարկում Մխիթարյանը «Ամենատխոր մարդը», «Կլոդ Ռոբերտ Իգերլի», «Արշակ Երկրորդ» և այլ ստեղծագործությունների միջոցով արժեքավորում է գրողի տեղն ու դերը ժամանակակից սովետահայ արձակի ու դրամատուրգիայի զարգացման գործում: Նույն սկզբունքով հեղինակն անդրադառնում է նաև Զ. Խալափյանի մի շարք երկերի իմաստային ու գեղարվեստական արժանիքներին, բնորոշում կերպարների կերտման հեղինակի անուրանալի շնորհքը:

Ժողովածուն պարունակում է բազմաթիվ օգտակար նյութեր գրականագետների և ժամանակակից արձակի հարցերով զբաղվողների համար:



Առն Մկրտչյան, «...Իմանալ զբանս հանճարոյ» («Սովետական գրող»):

Լ. Մկրտչյանին հետաքրքրում են ինչպես հայ ժողովրդական բանահյուսության, ազգային էպոսի ու միջնադարյան գրականության խնդիրները, այնպես էլ. ուսու դասական ու ժամանակակից գրողների ստեղծագործությունները: Մկրտչյանի ընտրած ժանրը գլխավորապես էսսեն է, որի միջոցով գրականագետը «մտերմիկ գրույցի» է բռնվում տվյալ գրողի կամ նրա ստեղծագործության հետ, ցուցաբերում ոչ միայն գրականագիտական, այլև գրողական ունակություն: Ասվածի լավագույն վկայությունը նրա վերջին ժողովածուն է՝ իր դիպուկ ու խոսուն վերնագրով: Այն բաղկացած է երեք մասից: Առաջին և երկրորդ բաժիններում զետեղված են հեղինակի էսսեները մեր ժողովրդական հերոսական էպոսի, հայ միջնադարյան պոեզիայի, հայ-ուսու գրական առնչությունների ու թարգմանական արվեստի մի շարք խնդիրների մասին: Երրորդ բաժինն ամբողջովին վերաբերում է ուսու դասականներ Սալաիկով-Շեկերինի, Դոստոևսկու, Տոլստոյի, Զեյսովի ստեղծագործությունների բնությանը: Այդ հոդվածներից մի քանիսը ժողովածու են փոխանցվել 1976 թ. հրատարակված «Եթե Բաբելոնում թարգմանիչներ լինեին» գրքից:

Հենվելով բազմաթիվ գիտական աշխատությունների ու գրական ստեղծությունների տվյալների վրա, հետազոտողն իր սեփական խոսքն է ասում հայ ժողովրդական դուցազներգության ծագումնաբանության, գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքների մասին: Հայ հին և միջնադարյան քնարերգության վերլուծությանը նվիրված ակնարկը աչքի է ընկնում գիտական խորությամբ ու բազմակողմանիությամբ, որ բազմաթիվ փաստերի համադրությամբ վեր է հանվում այն էականը, որ բնորոշ է միջնադարյան պոեզիային՝ Նարեկացուց մինչև Սայաթ-Նովա:

Հետաքրքրությամբ են ընթերցվում նաև Լեոնիդ Միլի և Ալեքսանդր Մեծիրովի հետ վարած երկխոսությունները ժամանակակից գրականության մի շարք կարևոր խնդիրների և հայ գրականության լավագույն արժեքները միութենական ընթերցողին ներկայացնելու վերաբերյալ:

Ռուս գրականության հմուտ գիտակ է Լ. Մկրտչյանը: Դա հատկապես զգացվում է «Խոսքը բազմերանգ է», «Հանցագործը և մարդը», «Մուրճը ձեռքին մարդը» և այլ ուսումնասիրություններից: Սալտիկով-Շչեդրինի և Լ. Տոլստոյի գլուխգործոցներին նվիրված հոդվածներում հեղինակը ոչ միայն բացահայտում է դրանց գաղափարական արժեքը, այլև քննարկում է ժամանակ և մարդ հարաբերության խնդիրը, գեղարվեստական խոսքի դերը մարդու կյանքում:

Ֆ. Դոստոևսկու, Ա. Չեխովի ստեղծագործությունների վերլուծությանը նվիրված հոդվածներում հեղինակը համոզիչ փաստերով ու թարմ օրինակներով ցույց է տալիս դրանց անմահության գաղտնիքն ու արդիական ոգին:

Ժողովածուն պարունակում է հարուստ տեղեկություններ ու փաստական առատ նյութ:



Էդվարդ Զրբաշյան, «Պոետիկան և գրական զարգացումը»
(«Սովետական գրող», ռուսերեն):

Ժողովածուն, որ հնարավորություն է ընձեռում ռուս ընթերցողին հաղորդակից դարձնել հայ գրականագիտական մտքի մի շարք նվաճումների, բաղկացած է երեք մասից՝ «Մեթոդը և ժանրը գրական-պատմական ընթացքի մեջ», «Հայ սրձակի պոետիկայի հարցի շուրջը», «Ստեղծագործական կապեր և գրականության գեղարվեստական հարստացում»:

Առաջին բաժնում զետեղված երկու ծավալուն հոդվածները վերաբերում են գեղարվեստական մեթոդի էության և գրական ժանրերի տեսության բարդ հարցերի քննությանը: Խոսելով գեղարվեստական մեթոդի մասին, գրականագետը անդրադառնում է հարցի պատմությանը, գիտության մեջ և արվեստում մեթոդի դժբախտաբախտ առանձնահատկություններին, մեթոդի և ոճի փոխհարաբերությանը: Իր խոսքը հաստատելու համար նա անդրադառնում է անտիկ և հետագա դարաշրջանների ստեղծագործություններին, բնորոշում ռեալիզմը, ապա պարզաբանում սոցիալիստական ռեալիզմի էությունը: Այդ առնչությամբ խոսվում է նաև գրական ուղղությունների և հոսանքների, մեթոդի մասնավոր դրսևորումը հանդիսացող ոճի և այլ խնդիրների մասին:

Զրբաշյանը բանահյուսական ժանրերի, հին, միջնադարյան, նոր ու նորագույն գրականության ժանրերի քննությամբ

որոշում է դրանց տարբերակման գլխավոր չափանիշները, գտնում է տվյալ ստեղծագործության բնույթը պայմանավորող ժանրերի ու մեթոդի միջև եղած ընդհանրություններ և այլն: «Այսպիսով,— եզրակացնում է գրականագետը,— գրական ժանրերը, որպես ստեղծագործության որոշակի տեսակներ, ուղղակի կամ միջնորդավորված կապված են պատմագեղարվեստական պրոցեսի բոլոր հիմնական կատեգորիաներին և յուրահատուկ ձևով իրենց մեջ են բեկում դրանց պատմական զարգացումը»:

Ժողովածուի երկրորդ բաժնի չորս ուսումնասիրություններում («Միքայել Նալբանդյանի արձակի գեղարվեստական համակարգը», «Վարինյի վեչերը»՝ Գ. Սունդուկյանի միակ պատմվածքը», «Մի հարցի երեք լուծում», «Հովհաննես Թումանյանի արձակի սկզբունքները») Ջրբաշյանը գիտական խորությամբ դիտարկում է դասական հայ արձակի մի շարք էական ստանձնահատկություններ և զարգացման սկզբունքներ:

Եթե Մ. Նալբանդյանի արձակում գրականագետը բացահայտում է նրա գեղարվեստական ու հրապարակախոսական բնույթը՝ կապված ներքին միասնության ու ձևերի բազմազանության հետ, ապա Սունդուկյանի «Վարինյի վեչեր» պատմվածքում տեսնում է կատակերգականի ու ողբերգականի, քնարականի ու երգիծականի միասնություն, տիպականացման արվեստի գոգոլյան ավանդույթների շարունակություն:

«Մի հարցի երեք լուծում» ուսումնասիրության մեջ Ջրբաշյանը քննարկում է նախասովետական հայ գյուղացի պատանու ճակատագրի արտացոլման տարբեր սկզբունքները Րաֆֆու, Ծիրվանգադեհի և Թումանյանի ստեղծագործություններում («Ոսկի աքաղաղ», «Գործակառարի հիշատակարանից», «Գիքորը»), համեմատական վերլուծության միջոցով բնութագրում կյանքի արտացոլման նրանց եղանակների նմանությունն ու տարբերությունը:

Նշված ուսումնասիրության շարունակությունն է այդ բաժնի վերջին հոդվածը, ուր բացահայտվում են Թումանյանի արձակի գեղարվեստական համակարգը, հոգեբանական պատկերների ստեղծման վարպետությունը, պարզությունն ու անմիջականությունը, ժողովրդական ոգին:

Ժողովածուի երրորդ մասը վերաբերում է հայ և ռուս գրական կապերին ու առնչություններին:

«Ավետիք Իսահակյանի «Աքու լալա-Մահարին» և ռումանտիկական պոեմի ավանդույթները» հոդվածում գրականագետը հարցադրումները տանում է համեմատական վերլուծության ուղիով և պոեմի գրական նախահիմքերը տեսնում Բայրոնի, Ծելլիի, Հայնեի, Միցկևիչի, Բարաթաշվիլու և ռումանտիկական խառնվածքի այլ բանաստեղծների ստեղծագործություններում:

Գրական ստեղծությունների հարցը առավել խորությամբ է բացահայտված Վահան Տերչյանի ու Լեւոնոստովի, Պուշկինի ավանդույթների ու Չաբենցի, Մաքսիմ Գորկու և Չաբենցի առանձին երկերի մանրակրկիտ վերլուծության միջոցով: Գրականագետը այդ երկերում դիտարկում է մի շարք օրինաչափություններ, տեսնում ավանդույթների յուրացման բազմազանություն և նոր հայեցակետով է մոտենում փաստերին ու երկվույթներին՝ դրանք ստեղծելով գրականության զարգացման համընդհանուր շրջապատույթին:

«Պոետիկան և գրական զարգացումը» ժողովածուն աչքի է ընկնում նյութի ներքին տրամաբանությամբ, միասնական կառուցվածքով, շարադրված է գրականագիտական մտքի բարձր մակարդակով:



Վաչե Նալբանդյան, «Հայ հնամիտի դասերը» («Սովետական գրող», ուսերեն):

Ժողովածուում զուգադրական քննության նյութ են դարձել հայ հին և նոր գրականության այն ստեղծագործությունները, որոնք իրենց արժանիքներով հետազա սերունդների համար դարձել են ոգեշնչման անսպառ աղբյուր: Օգտագործելով համաշխարհային գրականության հարուստ փորձը, հետազոտողը ուսումնասիրությունները տարել է նույնանման փաստերի ու երևույթների համեմատության ու զուգորդման ճանապարհով, որն էլ ապահովել է ժողովածուի գիտական պատշաճ մակարդակը:

«Հայ հին գրականության ակունքների մոտ» բաժնում վեր են հանվում Մեսրոպ Մաշտոցի կյանքի ու գործունեության հետաքրքիր դրվագները, անտիկ, բյուզանդական և տեղական ավանդների նշանակությունը 5-րդ դարի հայ գրականության կազմավորման գործում, Եղիշեի բանարվեստի մի շարք հարցեր: Գրականագետի գլխավոր նպատակն է ցույց տալ գրերի գլուխի ազգային-քաղաքական շարժառիթները և այդ գործում Մաշտոցի մեծագույն ծառայությունը: Նալբանդյանը 5-րդ դարի հայ մատենագրության արագ ձևավորումը բացատրում է ոչ միայն անտիկ և բյուզանդական մշակույթների յուրացմամբ, այլև հայ հեթանոսական բանահյուսական ավանդների հմուտ օգտագործմամբ:

Բազմաթիվ մտածողների տեսական դրույթների ու Եղիշեի գրքի համապատասխան հատվածների միջոցով հեղինակը պարզաբանում է պատմագրության կարևոր առանձնահատկությունները և ժանրի ձևավորման հետ կապված մի շարք էական խնդիրներ:

«Պատմության դասերը» բաժնում գրականագետի ուշադրության կենտրոնում են գտնվում երկու կարևոր հարց՝ Վարդանանց պատերազմի շրջանում հայկական թագավորության վերականգնման և Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» մի ավանդության պատմական հիմքի պարզաբանումները: Հանրահայտ փաստերի ու տեսակետների համադրմամբ ու վերլուծությամբ գրականագետը մեկնաբանում է հայկական կյանքի ներքին խմորումներն ու ազգային-ազատագրական շարժումների դրդապատճառները, նորովի բնութագրում ժամանակի քաղաքական նշանավոր դեմքերի (Վարդան, Վասակ, Արշակ, Ներսես, Փառանձեմ) գործունեությունը:

Նալբանդյանը սովետական գրականության ակնառու նվաճումների քննությամբ ցույց է տալիս սովետահայ գրողների կողմից հայ հին մատենագրական նյութերի ստեղծագործական մշակման կարևորությունը: «Պատմությունը և գրականությունը» բաժնում խոսվում է Պ. Զեյթունցյանի «Արշակ Երկրորդ» պատմավեպում և Վահագն Դավթյանի «Թոնդրակեցիներ» պոեմում պատմականության և արդիական գործունեության միասնության սպասելիքի, դրանց գաղափարա-գեղարվեստական բարձր արժանիքների և ժամանակակից հնչողության մասին:

«Մեծ ուղեկիշներ» է կոչվում ժողովածուի չորրորդ մասը, որ քննարկման նյութ են դարձել միջնադարի երկու մեծ բանաստեղծների՝ Ներսես Շնորհալու և Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունները: Գրականագետի համոզմամբ Շնորհալու պոեզիայի հայրենասիրական ու մարդասիրական ոգին մախորդ շրջափուլերի օրգանական շարունակությունն է և հայ բանաստեղծության հետագա առաջընթացը պայմանավորող կարևոր գործոն:

Գնահատելով Սայաթ-Նովայի մեծագույն ծառայությունները հայ պոեզիայի զարգացման գործում, Նալբանդյանը նշում է համաշխարհային գեղարվեստական նվաճումների օգտագործման անհրաժեշտությունը հայ իրականության մեջ, աշուղական պոեզիայի զարգացման միտումները, բանաստեղծաշուրջի երգերի դեմոկրատական ոգին ու մարդասիրությունը, նրա ավանդների ստեղծագործական զարգացումը հետևորդների և ժամանակակից արվեստագետների կողմից:

Հարցադրումների խորության, մեթոդաբանական ճիշտ ելակետի ու հարուստ փաստական նյութի տեղին օգտագործման շնորհիվ ժողովածուն ուս ընթերցողին համակողմանի պատկերացում է տալիս միջնադարի հայ գրականության շրջադարձային փուլերի մասին:

Լևոն Կիրակոսյան, Ժամանակի դիմագծերը («Սովետական գրող», ռուսերեն) գրական-քննադատական հոդվածների ժողովածուի մեջ 1960—1980-ական թթ. արձակի քննությանը հեղինակն արձարծում է այնպիսի կարևորագույն հարցեր, որոնք առնչվում են գրականության կուսակցականությանը, դրական հերոսի կերպավորման առանձնահատկություններին, ժամանակի և պատմության կապին:

«ՍՄԿ-ն և գեղարվեստական զարգացումը» գլխի «Հավատարմության ճշմարտությունը» և «Վեներ հերոսի շուրջ» ենթաբաժիններում հեղինակը խոսում է այն ուղեմիջ դերի մասին, որ սովետական գրականության ձևավորման ու առաջընթացի գործում ունեցել են կուսակցական որոշումները, առանձին ուղեմիջ դրույթներ: Այդ ոգով Լ. Կիրակոսյանն անդրադառնում է Մեծ հայրենականի տարիների գրականությանը: «Ամմահ սխրանքի տարեգրությունը» գլխում նա գետեղել է հետևյալ ենթաբաժինները՝ «Պատերազմ, որ միշտ քեզ հետ է», «Ծակատագրեր և բնավորություններ», «Կյանք՝ մարտնչման համար», «Հաղթանակի ճանապարհներով», «Երկա՛ր, երկա՛ր նավարկություն»: Հեղինակը նախ բացահայտում է գաղափարական և գեղագիտական այն նախադրյալները, որոնք ընկած էին պատերազմական տարիների գրականության հիմքում և ապա քննում Հ. Քոչարի, Ս. Խանգադյանի, Մ. Սարգսյանի, Բ. Հովսեփյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Ռ. Հովսեփյանի, Զ. Խալափյանի, Մ. Մնացականյանի և այլոց երկերը:

Գրքի հաջորդ գլխում «Արձակի բարոյական ուժը», հեղինակը անդրադառնում է վերջին տասնամյակների արձակի ձեռքբերումներին, բացահայտում ժամանակի իմաստավորող և անհատի հոգեբանությունը ներկայացնող այն հանգուցային հարցերը, որ իրենց վեպերում ու վիպակներում արծարծել են Խ. Դաշտենցը, Մ. Գալշոյանը, Հ. Մաթևոսյանը, Վ. Պետրոսյանը, Վ. Գրիգորյանը, 1960—1980-ական թթ. հայ արձակի վերը թվարկված մյուս ներկայացուցիչները:

«Գիրքը և ժամանակը» գլխում հեղինակն անդրադառնում է Խ. Գյուլնազարյանի «Հայ քննադատական միտքը 1920-ական թթ.», Ա. Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան» մենագրություններին, Կ. Բակշիի «Ծակատագիր և քար» և այլ գրքերի:

Ժողովածուի վերջին գլուխները նվիրված են հայ գրական անցյալին, ուր նա անդրադառնում է Ա. Իսահակյանի հարուստ ժառանգության առանձին հարցերի:

Լ. Կիրակոսյանի ժողովածուի էական առավելություններից է այն, որ հայ գրականությունը, մասնավորապես վերջին տասնամյակների արձակը, նա քննում է միութենական գրականության լայն ոլորտի մեջ:

Ելենա Ալեքսանյանի «Գրականության շարժումը» («Սովետական գրող», ռուսերեն) ծողովածուն բաղկացած է ներածությունից և երեք բաժնից («Ժամանակակից սովետահայ գրականության պրոբլեմները», «Ժառանգորդություն և տիպաբանություն», «Թարգմանության արվեստը»):

Գրականագետի տեսադաշտում են ժամանակակից սովետահայ արձակի խնդիրները՝ կապված ՍՍՀՄ եղբայրական գրականությունների զարգացման հետ: Այթմատուլի, Դումբաձեի, Ավիժիուսի, Շուկչինի, Գոնչարի ու հայ արձակագիրներ Մ. Գալշոյանի, Ա. Այվազյանի, Հ. Մաթևոսյանի, Ռ. Արամյանի, Պ. Զեյթունցյանի և ուրիշների ստեղծագործությունների համադրությամբ բացահայտվում են սոցիալիստական հումանիզմի, անհատի հոգեկան ներդաշնակության, արվանդությունների զարգացման գործում ժամանակակից արձակի ձեռքբերումները:

Խ. Դաշտենցի «Ռանչալարների կանչը» վեպում հեղինակը տեսնում է մեր ժողովրդի հոգեկան մեծ կարողություններ ու գոյատևելու կամք, Ռ. Արամյանի և Լ. Հորունցի ստեղծագործությունների միջոցով քննարկում է գրական վարպետության և տիպականացման արվեստի մի շարք խնդիրներ:

Անդրադատնալով Ս. Կապուտիկյանի բանաստեղծական վարպետության հարցերին, Ալեքսանյանը բացահայտում է նրա փիլիսոփայական խոհերը, մարդկային սրտի տառապանքը, մարդու և հայրենիքի միասնության գեղարվեստական հարցադրումները:

Գրքի երկրորդ բաժինն ամբողջովին նվիրված է ռուս խոշորագույն գրող Ա. Չեխովի ստեղծագործության քննությանը, ինչպես նաև 19-րդ դ. վերջի և 20-րդ դ. սկզբի հայ ռեալիստական գրականության ձևավորման վրա նրա արձակի ու դրամատուրգիայի թողած ազդեցությանը:

Երրորդ մասում հեղինակը մանրամասնորեն քննում է Գորկու «Բագեի երգը» բանաստեղծության թարգմանության (Ա. Իսահակյան, Ե. Զարենց և ուրիշներ) արվեստի, ապա՝ Վ. Բրյուսովի ու Պ. Անտոկոլսկու «Աբու լալա-Մահարի» պոեմի ռուսերեն թարգմանության արժանիքներն ու թերությունները:

Գիրքը ընթերցողին պատկերացում է տալիս ժամանակակից հայ գրականությանը հուզող մի շարք խնդիրների, զարգացման օրինաչափությունների և գրական փոխառնությունների մասին:

Յուրի Դարոնյան, «Սերգեյ Գորոդեցկին և Հայաստանը»
(«Հայաստան» հրատարակչություն, ռուսերեն): Ռուս նշանա-
վոր բանաստեղծ, հրապարակախոս ու հասարակական գոր-
ծիչ, հայ ժողովրդի մեծ բարեկամ Ս. Գորոդեցկու ծննդյան 100-
ամյակին նվիրված այս աշխատությունը բաղկացած է նախա-
բանից և երկու գլխից:

Նախաբանում հեղինակն ընդհանուր ակնարկ է անտում
անցյալ դարի սկզբից մինչև մեր օրերը Հայաստանի, հայ կուլ-
տուրայի ու գրականության նկատմամբ ռուս արվեստագետնե-
րի ցուցաբերած հետաքրքրություններին, նշում այն կարևոր
դերը, որ կատարել են Ա. Գրիբոյեդովը, Ա. Պուշկինը, դեկա-
բրիստները, Վ. Ստասովը, Ն. Մառը, Յու. Վեսելովսկին, Մ.
Գորկին, Վ. Բրյուսովը, Ս. Գորոդեցկին և ուրիշներ, միաժա-
մանակ տրվում է Ս. Գորոդեցկու կյանքի և հասարակական-
գրական գործունեության համատոտ ակնարկ:

Առաջին գլխում, որ վերնագրված է «Ս. Գորոդեցկին Հա-
յաստանում», հեղինակը խոսում է բանաստեղծի կովկասյան
ուղևորության, Հ. Թումանյանի հետ հանդիպումների, «Հայաս-
տանի հրեշտակը» ժողովածուի ստեղծման, թուրքական բռնա-
կալների կողմից հայ ժողովրդի հանդեպ կատարած գազանու-
թյունների մասին: Այդ հարցերը լուսաբանվում են 20-րդ դարի
առաջին երկու տասնամյակների հասարակական-քաղաքական
կյանքի և ռուս-հայ գրական կապերի ընդհանուր հենքի վրա:
Գրականագետն անդրադառնում է նաև պուշկինյան ավան-
դույթների շարունակությունը հանդիսացող Գորոդեցկու նա-
նապարհորդական արձակի, «Ծամիրամի այգիները» վեպը գրե-
լու շարժառիթների և դրանց մարդասիրական ոգու բացահայտ-
ման խնդիրներին և եզրակացնում, որ Գորոդեցկու «հայկա-
կան» ստեղծագործությունները հարստացրին գրականությունը
նոր մոտիվներով, կերպարներով ու գույներով, ստեղծեցին Հա-
յաստանի տպավորիչ կերպարը:

Երկրորդ գլուխը նվիրված է Հայաստանի գրականության ու
կուլտուրայի գործիչների հետ Գորոդեցկու կապերի բացա-
հայտմանը: Այստեղ տրվում է Գորոդեցկու եռանդուն գործու-
նեությունը Անդրկովկասում 1918—21 թթ., խոսվում է Թիֆլի-
սում «Բանաստեղծների արտադրամասի», «Արս» («Արվեստ»)
ամսագրի հիմնադրման ու բազմաթիվ մշակութային միջոցա-
ռումների կազմակերպման մասին: Յու. Դարոնյանը մանրա-
մասն բացահայտում է Հ. Թումանյանի, Հ. Հակոբյանի, Ա. Իսա-
հակյանի, Ն. Զարյանի և այլոց հետ Գորոդեցկու ունեցած
անձնական ու ստեղծագործական կապերի պատմությունը,
բարձր գնահատում հայերենից ռուսերեն նրա կատարած բազ-
մաթիվ թարգմանությունների նշանակությունը:

Թեև հաճախակի է արժարծվել «Գորոդեցկի-Հայաստան» թեման, սակայն սա առաջին ամիտի աշխատությունն է մի մարդու մասին, որը մինչև իր կյանքի վերջը մնաց հայ ժողովրդի ջերմ, հավատարիմ բարեկամն ու նրա արվեստի երկրպագուն:



Գայանե Աղաջան, «Ֆադեկը և հայ գրականությունը» (Երեւանի համալսարանի հրատարակչություն, ռուսերեն):

Աշխատության մեջ հեղինակը ցույց է տալիս այն մեծ դերը, որ կատարել է Ա. Ֆադեկը Սովետական Հայաստանի գրական կյանքում: Նրա ելույթները հին, միջնադարյան և նորագույն շրջանի հայ դասական գրականության հարցերի վերաբերյալ օգնել են բազմաթիվ կնճռոտ հարցերի լուծմանը և նպաստել հայ գրականության զարգացմանը:

«Ֆադեկը հայ դասական գրականության մասին» բաժնում հետազոտողը խոսում է այն ջերմ վերաբերմունքի մասին, որ ռուս գրողը ցուցաբերել է «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարության ստիժի, առանձնացնում նրա հոդվածներն ու ելույթները Մ. Նալբանդյանի, Րաֆֆու, Ռ. Պատկանյանի ստեղծագործությունների հասարակական-քաղաքական նշանակության գնահատման հարցում:

Ֆադեկը լուրջ ուշադրություն է դարձրել Ծիրվանգադեի, Հ. Թումանյանի, Ա. Իսահակյանի երկերի արժեքստիմանը և իր սրբալիկ գործունեությամբ նպաստել հայ գրականության պրոպագանդմանը սովետական գրականության մեջ:

Երկրորդ գլխում հեղինակը բացահայտում է հայ գրողների հետ Ֆադեկի գրական ու անձնական կապերը: Սկսած 20-ական թթ. կեսերից Ֆադեկը մտերիմ հարաբերությունների մեջ է եղել Հ. Հակոբյանի, Ա. Վշտունու, Վ. Ալազանի, Ն. Զարյանի, ապա՝ Ա. Իսահակյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Գ. Սարյանի, Գ. Բորյանի և այլոց հետ: Այդ կապերն առանձնապես բազմակողմանիորեն դրսևորվեցին 1938—44 թթ., երբ Ֆադեկը ղեկավարում էր ՍՍՀՄ գրողների միությունը:

Աշխատության մեջ առանձնակի տեղ է հատկացված հայ գրական հասարակայնության կողմից Ֆադեկի ստեղծագործության նկատմամբ դրսևորած անկեղծ սիրո յուսաբանմանը: Ֆադեկի ստեղծագործությունը բազմիցս թարգմանվել ու ներկայացվել է հայ ընթերցողին: Սկսած 1927 թ., երբ լույս են տեսնում «Ջախջախում» վեպի առանձին հատվածներ, հայ մամուլում անմիջապես երևում են դրանց թարգմանությունները, իսկ 1947 թ. Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնը բեմադրում է «Երիտասարդ գվարդիան»:

Գրքի վերջին բաժինը նվիրված է հայ պետական ու քաղաքական նշանավոր գործիչների հետ Ֆադեևի ունեցած անձնական կապերի, հանդիպումների ու նամակագրության գնահատությանը: Հեղինակն արժեքավոր տեղեկություններ է հաղորդում Հ. Թևոնյանի, Ա. Միկոյանի, Մ. Ծաֆիևյանի, Ռ. Սիմոնովի, Ա. Խաչատրյանի, Խ. Կոշտոյանցի հետ Ֆադեևի հանդիպումների ու զրույցների վերաբերյալ, շրջանառության մեջ է դնում բազմաթիվ փաստաթղթեր ու բացահայտում ինչպես Ֆադեևի, այնպես էլ հայ գործիչների կյանքի նորանոր կողմեր:

Գիրքն ունի գրականագիտական ու ճանաչողական արժեք, օգտագործված է փաստական հարուստ նյութ:

ՀՈՎԻԿ ԱՅՎԱԶՅԱՆ

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ

1986 թ. սեպտեմբերի 15—19-ը տեղի ունեցավ հայ միջնադարյան գրականությանը նվիրված միջազգային գիտաժողով, որը կազմակերպել էր Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիան: Գիտաժողովի նախապատրաստման և անցկացման գործնական աշխատանքներն իրագործեց Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը:

Գիտաժողովը ոչ միայն անդրադարձավ միջնադարյան գեղարվեստական գրականությանն տարաբնույթ հարցերին, այլև շոշափեց պատմագիտությանը, փիլիսոփայությանը, մյուս գիտություններին, թարգմանական գրականությանը և գրական-մշակութային առնչություններին վերաբերող խնդիրներ, միով բանիլ ընդգրկեց հայագիտության բոլոր այն բնագավառները, որոնք զբաղվում են մատենագրական հուշարձանների հետազոտման ու արժեքավորման գործով: Այս սկզբունքը նախ և առաջ պայմանավորված է միջնադարյան գրականության բնույթով: Հայտնի է, որ միջնադարում գիտությունն ու գեղարվեստը սովորաբար հանդես են եկել միասնաբար, չտարրորշված կերպով: Ըստ այսմ մատենագրական երկերի բազմակողմանի մասնագիտական հետազոտությունը խիստ կարևոր է նաև դրանց՝ որպես գեղարվեստական արժեքների բովանդակության ուսումնասիրություն: Եվ երկրորդ՝ միջնադարյան պատմաբանագրական պայմանների, հասարակական հարաբերությունների, մշակութային կապերի, գիտության, մտածողության, հավատքի, կենցաղի խոր և ճշմարտացի բացահայտումը անհրաժեշտ նախապայման է նաև գեղարվեստական ստեղծագործությունների բովանդակության նորովի մեկնաբանման և գնահատման ստումով:

Հայ մատենագրության գիտական հետազոտությունը, որ սկսվել է անցյալ դարի կեսերից և հատկապես լայն թափ ու ծավալ ձեռք բերել սովետական տարիներին, ընդ որում՝ իր սկզբնավորման շրջանից իսկ ունենալով միջազգային բնույթ, վերջին երկու-երեք տասնամյակների ընթացքում սովետահայ գիտահետազոտական կենտրոններից և Մխիթարյան միաբանություններից բացի, նորանոր օջախներ է գտել նաև աշխարհի տարբեր կետերում: Հայտնի են Կոլումբիայի, Կալիֆոռնիայի, Միչիգանի, Չիկագոյի համալսարանների հայագիտական ամբիոնները, Հարվարդի համալսարանի բյուզանդագիտական կենտրոնը, Սորբոնի, Բոլոնիայի, Վենետիկի, Մոնրեալի համալսարանները, Բեյգիայի, Ֆրանսիայի, Լյուքսեմբուրգի հոգևոր-կրոնական միաբանությունները և այլն, որ տարվում են

տեղական և ծրագրված աշխատանքներ: Հայագիտությանն ուշադրություն են դարձնում Հունգարիայում, Լեհաստանում, Բուլղարիայում, Գերմանական Դեմոկրատական և Ֆեդերատիվ հանրապետություններում: Այժմ առանձին հայագետներ կան Մոնղոլիայում և Ճապոնիայում: Հայ մատենագրությանն նկատմամբ եղած հետադարձությունները զգալապես խորացել են նաև Սովետական Միության այլևայլ բուհերում և գիտահետազոտական հաստատություններում: Վրաստանի, Ադրբեջանի, Մոսկվայի, Լենինգրադի շատ միջնադարագետներ, ճիշտ է, միանգամայն տարբեր դիտակետերից ու նպատակներով, բայց ավելի ու ավելի հաճախակի են անդրադառնում հայ մատենագրության փաստերին: Ընդ որում՝ հայկական ձեռագիր ու տպագիր սկզբնաղբյուրների են դիմում ոչ միայն բուն հայագիտության հարցերի լուսարանությանը շահախնդիր մասնագետներ, այլև տարբեր հին քաղաքակրթություններով զբաղվող գիտնականներ՝ բյուզանդագետներ, ասորագետներ, արաբագետներ, իրանագետներ և այլն: Աշխարհի տարբեր լեզուներով ամեն տարի հրատարակվում են հայագիտական բազմաթիվ մենագրություններ, պարբերականներ, ժողովածուներ, հոդվածներ, գրախոսություններ:

Նշելով այս ամենը, դժվար չէ համոզվել, որ հայ մատենագրության ուսումնասիրությունն արդեն թևակոխել էր զարգացման մի նոր փուլ, զգացվում էր միջազգային գիտաժողովի կազմակերպման պահանջը: Անհրաժեշտ էր այս ասպարեզում սովետական և արտասահմանյան միջնադարագետների միացյալ ջանքերով հասնել համագործակցության, հայտնաբերել հետազոտական նոր ուղիներ ու խնդիրներ, ամփոփել ու գնահատել ավելի քան հարյուրամյա ժամանակաշրջանի գիտական արդյունքները:

Գիտաժողովի աշխատանքներին իրենց մասնակցությունը բերեցին բազմաթիվ հայագետներ և միջնադարագետներ, որոնք Հայաստան էին հրավիրվել Բաքվից, Թբիլիսիից, Լենինգրադից, Մոսկվայից, Բուլղարիայի, ԳԴՀ-ի, Լեհաստանի, Հունգարիայի, Մոնղոլիայի, ԱՄՆ-ի, Կանադայի, Բելգիայի, Իտալիայի, Հոլանդիայի, Ֆրանսիայի և այլ երկրների համալսարաններից ու գիտական կենտրոններից, սփյուռքահայ գրողներ, մամուլի և մշակութային այլ հաստատությունների ներկայացուցիչներ: Գիտաժողովին մասնակցեցին նաև Սովետական Հայաստանի բազմաթիվ գիտնականներ, որոնք հայագիտական տեղական աշխատանքներ են կատարում հանրապետության Գիտությունների ակադեմիայի համակարգում, Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, Երևանի պետական համալսարանում և բարձրագույն մյուս հաստատություններում:

Գիտաժողովը ներածական խոսքով քացեց Հայկական ՍՍՀ Միևիստրների խորհրդի նախագահի տեղակալ Ս. Ավետիս-

շանը, այնուհետև ընթերցվեց ՀՍՍՀ ԳԱ պրեզիդենտ, ակադեմիկոս Վ. Համբարձումյանի ողջույնի խոսքը:

Հայ միջնադարյան գրականության միջազգային գիտածոյովն անցկացրեց երեք լիազումար և մասնաճյուղային 15 միստ, կարդացվեց ավելի քան 120 զեկուցում:

Լիազումար միստերում, որոնցից երկուսը տեղի ունեցան Երևանում և մեկը Լենինականում, ընդգրկված էին միջնադարյան գրականության տեսության, բնույթի ու պատմության հետ առնչվող և առավել հանգուցային խնդիրներ շոշափող զեկուցումներ: Մասնավորապես այդպիսին էին Դ. Լիխաշովի (Լենինգրադ) «Միջնադարյան գրականությունների մի քանի օրինաչափությունների մասին», Գ. Զահուկյանի (Երևան) «Քերականական գրականությունը որպես հայ մշակույթի բնագավառ», Գ. Սարգսյանի (Երևան) «Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը» որպես համակարգ», Ս. Արևշատյանի (Երևան) «Փիլիսոփայական գրականությունը հայ միջնադարյան գիտության համակարգում», Վ. Նալբանդյանի (Երևան) «Մարդու ճակատագրի նարեկացիական ըմբռնումը», Ժ.-Պ. Մահեի (Փարիզ) «Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» կառուցվածքը», Ս. Ավերիցևի (Մոսկվա) «Հայ գրականությունը միջնադարի գրականությունների համակարգում» զեկուցումները: Իրենց զեկուցումներով կարևորագույն հարցերի անդրադարձան նաև Լ. Մենաքեյեն (Թբիլիսի), Ս. Սանճյանը (Լոս Անջելես), Հ. Ամալյանը (Լենինական), Լ. Զեքիյանը (Վենետիկ) և ուրիշներ:

«Գեղարվեստական գրականություն» մասնաճյուղի զեկուցումները հիմնականում նվիրված էին հայ միջնադարյան գրականության գեղարվեստական առանձնահատկությունների բացահայտմանը, արձակ ու չափածո մի շարք մեծարժեք երկերի գաղափարական հարստության, ժանրային բնույթի, հորինման արվեստի, բովանդակության և ձևի լուսաբանությանը: Նման ուղղվածություն ունեին, օրինակ, Ս. Մադույանի (Երեվան), Ս. Տերյանի (Զիկագո), Հ. Սահակյանի (Երևան) զեկուցումները: Որոշ ելույթներում առկա էր միջնադարյան գրականությանը նոր դիտակետերից մոտենալու, դրանք նորովի մեկնաբանելու ձգտում, որ դրսևորվեց Դ. Գաապարյանի (Երեվան) «Լույսի և գույնի գեղագիտությունը հայ միջնադարյան պոեզիայում», Պ. Քառուի (Նյու Յորք) «Աղթամարցու զգացմունքների առարկան», Ն. Գևորգյանի (Երևան) «Սալաթ-Նովայի երկերի ավանդական սիմվոլիկայի մեկնաբանման մասին», Ե. Քասունու (Բեյրութ) «Մաշտոցյան դպրոցը և մեկության գաղափարը 5-րդ դ. մատենագիրների երկերում», Ա. Մուշեղյանի (Երևան) «Մովսես Խորենացու ժամանակը» և ուրիշ զեկուցումներում:

Գիտաժողովի ուշադրությունից չէին վրիպել գրական կերպարների վերլուծության և գնահատման հարցերը, որոնք ընկած էին Գ. Աբգարյանի (Երևան) «Եվալի կերպարի մի ինքնատիպ մեկնաբանում հայ պարականոն գրականության մեջ», Կ. Յուզբաշյանի (Լենինգրադ) «Հեղինակի կերպարը միջնադարյան հայ գրականության մեջ», Ծ. Տեր-Մելքոնյան-Մինասյանի (Մոսկվա) «Կանանց կերպարները «Սասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպում» գեկուցումների հիմքում: Ա. Սրապյանը (Երևան), Ժ. Քալանթարյանը (Երևան) և Հ. Թամրազյանը (Երևան) հանդես եկան միջնադարում ձևավորված գրական-գեղագիտական ըմբռումների մեկնաբանմամբ: Պ. Հակոբյանը (Երևան) անդրադարձավ վկայաբանական հուշարձանների բնագրագիտական հետազոտման ուղղությամբ ձեռք բերված արդյունքների գնահատման խնդրին, Ռ. Իշխանյանը (Երևան)՝ հայ առաջին տպագիր գրքերում տեղ գտած գեղարվեստական գրականության հարցին: Գրականության զարգացման ընթացքի վրա մի շարք երկերի թողած ազդեցության և ազգային գեղարվեստական տարբեր հուշարձանների տիպաբանական ընդհանրության հարցերին էին նվիրված Ծ. Նազարյանի (Երևան), Ս. Հարությունյանի (Երևան), Ա. Եղիազարյանի (Երևան), Վ. Վահյանի (Բեյրութ), Հ. Մարգարյանի (Երևան) գեկուցումները:

«Գիտական գրականություն» մասնաճյուղի գեկուցումներն արտացոլում էին հայ միջնադարյան գիտական գրականության բազմակողմանի ուսումնասիրման ու գնահատման խնդիրները: Դրանց մի զգալի մասը ուներ աղբյուրագիտական հետազոտման բնույթ: Այդպիսիներից են, օրինակ, Ս. Երևանյանի (Երևան) «Աշխարհագրացր» աղբյուրագիտական տեսակետներից», Է. Պիլազյանի (Երևան) «Մխիթար Գոշի «Դատաւտանագրքի» աղբյուրների հարցի շուրջը», Գ. Մինկլերի (ԱՄՆ, Քոլեջիլլ) «Վիճելի հարցերը Կորյունի և Մովսես Խորենացու երկերում», Ռ. Թումսոնի (Վաշինգտոն) «Վարդան Արևելցու պատմությունը և նրա աղբյուրները», Ֆ. Կյոկերտի (ԳԴՀ, Հալլե), «Պատարագի հնագույն շերտերը», Ա. Տեր-Ղևոնդյանի (Երևան) «Մուշեղի վիպական գրույցների արձագանքները արաբ պատմագրության մեջ» գեկուցումները: Զգալի քանակ էին կազմում միջնադարյան մատենագրական մի շարք հուշարձանների պատմաբանասիրական գնահատման, ճանաչողական նշանակության հարցերին նվիրված գեկուցումները, որոնցով հանդես եկան Մ. Սթոունը (Նիդեռլանդներ, Լեյդն), Բ. Ուլուբաբյանը (Երևան), Հ. Միրզոյանը (Երևան), Լ. Լեյուարը (Լյուքսեմբուրգ, Կլերվո), Կ. Միրումյանը (Երևան) և ուրիշներ: Միջնադարյան մի շարք սկզբնաղբյուրներում տեղ գտած հարցերի և արտահայտությունների պատմա-բանասիրական ճշգրտումներով հանդես եկան Ն. Գարսոյանը (Նյու Յորք), Ծ. Ռը-

նուն (Փարիզ), Ա. Մաթևոսյանը (Երևան), Մ. Վան Էսքրյուրը (Բրյուսել), Ա. Կոստանյանը (Երևան), Գ. Մուրադյանը (Երեւան), Ա. Հակոբյանը (Երևան) և ուրիշներ: Զեկուցումներ կարդացվեցին նաև միջնադարյան հայ փիլիսոփայության (Ս. Սարգսյան, Բուդարիա), արվեստի (Ն. Թահմիզյան, Յու. Վարդանյան, Լ. Չուգասզյան, Գ. Օրդոյան, Վ. Ղազարյան), գրական լեզվի (Զ. Գրեկալին, Ն. Պառնասյան, Ե. Թադևոսյան) և այլ խնդիրների շուրջ:

«Գրական-մշակութային առնչություններ և թարգմանական գրականություն» մասնաճյուղի աշխատանքներում լայն տեղ էր հատկացված հայ հին թարգմանական հուշարձանների աղբյուրագիտական և պատմա-մշակութային՝ ճշանակության հարցերին, ինչպես նաև հայ միջնադարյան հուշարձանների այլալեզու թարգմանությունների գնահատմանը: Նման բնույթ էին կրում Բ. Տեր-Դավթյանի (Երևան), Բ. Ութիեի (Ֆրանսիա, Լավո), Գ. Լաֆոնտենի (Բելգիա, Լյովեն), Հ. Սիմոնյանի (Երևան), Լ. Տեր-Պետրոսյանի (Երևան), Գ. Ուլուհոճյանի (Իտալիա, Բոլոնիա), Կ. Մուրադյանի (Երևան), Լ. Մկրտչյանի (Երևան), Ե. Շոկալսկու (Վարշավա), Գ. Բարամիձեի (Թբիլիսի), Ղ. Այվազյանի (Երևան), Ա. Լաչինյանի (Լայպցիգ), Ռ. Հովհաննիսյանի (Լոս Անջելես) զեկուցումները:

Զգալի ուշադրություն էր դարձված միջնադարյան գրական առնչությունների և համաժանր երկերի տիպաբանական վերլուծությանը, որով հանդես եկան Լ. Վեստերինկը (ԱՄՆ, Բուֆալո), Էդ. Շյուցը (Բուխարեստ), Է. Խինթիքիձեն (Թբիլիսի), Հ. Բալրամյանը (Երևան), Բ. Բարսեղյանը (Երևան), Ն. Դրոբլենկովան (Լենինգրադ), Գ. Կարազոյզյանը (Երևան), Ա. Դրոսթ-Աբգարյանը (ԳԴՀ, Հալե), Դ. Բալարուպխանը (Ուլան-Բատոր):

Եզրափակիչ նիստում հայ միջնադարյան գրականության միջազգային գիտաժողովի արդյունքներն ամփոփեց ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս, գիտաժողովի կազմկոմիտեի նախագահի տեղակալ Է. Զրբաշյանը:

Հայ միջնադարյան գիտաժողովին ընթերցված զեկուցումների մեծ մասը տվեց մատենագրության բազմաթիվ և բազմապիսի հարցերի գրականագիտական, բանասիրական, գաղափարական և աղբյուրագիտական նորովի վերլուծությունը: Մատնանշվեցին հայ միջնադարյան գրական շատ հուշարձանների գեղարվեստական և մշակութային արժանիքները, բացահայտվեցին դրանց ուսումնասիրության համար նոր ուղիներ, զգալի քայլ արվեց միջնադարյան համաշխարհային մշակութթի մեջ հայ մատենագրության գրաված տեղը ճշտելու ուղղությամբ:

ՎԱՐԱԳ ՆԵՐՍԻՆՅԱՆ

ԵՐԻՏՅԱՍՍՐԴ ԳՐԱԿԱՆԱԳԵՏՆԵՐԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԸ

1986 թ. մայիսի 28—30-ը Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում տեղի ունեցավ երիտասարդ գիտաշխատողների և ասպիրանտների հանրապետական VIII նստաշրջանը, որը գրականության ինստիտուտի ղեկավարության և երիտասարդ գրականագետների խորհրդի երկարատև նախապատրաստության արդյունք էր: Դեռևս հունվարից հավաքվել և առանձին գրքույկով հրատարակվել էին 41 զեկուցումների դրույթները:

Ներածական խոսքով նստաշրջանը բացեց գրականության ինստիտուտի դիրեկտոր, ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Էդ. Զրբաշյանը: Իր ելույթում նա ընդգծեց, որ նման բնույթի հանրապետական կոնֆերանսները, որոնց պարբերական կազմակերպումը ստիպում էր անհրաժեշտ է ավանդույթ, մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում հայ գրական կյանքում: Դրանք նպատակ ունեն պարզելու Հայաստանի տարբեր մասերում ապրող երիտասարդ գրականագետների հնարավորությունները, կոորդինացնելու նրանց աշխատանքները, նրանց գիտահետազոտական սրբանշանները:

Անցկացված վեց նիստերին մասնակցեցին Երևանի տարբեր հաստատությունների, ՀՍՍՀ ԳԱ գրականության և արվեստի ինստիտուտների, Երևանի համալսարանի, Խ. Աբովյանի անվան հայկական մանկավարժական ինստիտուտի, հրատարակչությունների, թանգարանների, արխիվների, Լենինականի, Կիրովականի, Ստեփանավանի, Գանձալի և այլ վայրերի երիտասարդ գիտաշխատողներ: Նրանց զեկուցումները աչքի ընկան թեմատիկ բազմազանությամբ, հետաքրքիր հարցադրումներով, նորահայտ նյութերի լուսաբանմամբ, հայ գրականագիտության մշակած ու քննած հարցադրումների յուրովի մեկնաբանությամբ: Նստաշրջանի կազմակերպիչները աշխատել էին յուրաքանչյուր նիստին տալ որոշակի թեմատիկ ուղղվածություն: Այսպես, առաջին նիստում մեկնաբանվեցին հիմնականում հայ միջնադարյան գրականությանը վերաբերող հարցեր, ինչպես օրինակ՝ Դազար Փարսեցու «Թուղթ առ Վահան Մամիկոնյան»-ի ժանրային ստանձնահատկությունները (Աշոտ Ալեքսանյան), «Տեսանողի» կերպարը հայկական տեսիլներում (Սեդա Մեսրոպյան), «Մարդը 11—15-րդ դարերի հայկական վար-

քերում» (Մկրտիչ Բանտիկյան): Ընդ որում, զեկուցողներից ոմանք իրենց աշխատանքի նյութ դարձրել էին ոչ թե բուն միջնադարյան գրականությունը, այլ նրա ժողովրդականացման, լուսաբանման անհրաժեշտությունը մեր դարասկզբին, «Անահիտ» հանդեսում (Յուրի Ալեկոխյան) և Հայ գրողների կոմկապյան ընկերության ասուլիսներում (Սուսաննա Հովհաննիսյան):

Առանձին նիստերում քննվեցին նաև հայ նոր գրականության մի շարք հեղինակների՝ Տ. Չյոկուրյանի (Թադևոս Խաչատրյան), Գ. Չոհրապի (Գրիգոր Հակոբյան), Ա. Յարճանյանի (Սիամանթո) (Ամալյա Ալեքսանյան), Վ. Տերյանի (Վաղարշակ Թանգամյան) առանձին գործեր ու նրանց արվեստին վերաբերող զանազան հարցեր: Այս զեկուցումները բնորոշվում են նաև տիպաբանական-տեսական հետաքրքիր հարցադրումներով ու վերլուծություններով: Ընթերցվեցին նաև զուտ տեսական, ինչպես նաև բանասիրական, բնագրագիտական բնույթի զեկուցումներ: Հետաքրքրությամբ լսվեցին հատկապես Րաֆֆու պատմավեպերում գրավոր աղբյուրների օգտագործման սկզբունքների (Գուրգեն Գաապարյան), Ավ. Իսահակյանի գրառումներում Փոքր Մհերի բնավորության երկվության (Էմմա Հովսեփյան), Ղ. Աղայանի մի քանի հեքիաթների ինքնագրերի (Նարինե Պետրոսյան) մասին զեկուցումները: Վարպետորեն օգտագործելով հայտնի և անհայտ փաստաթղթերն ու վավերաթղթերը երիտասարդ բնագրագետները դրսևորեցին որոշակի հմտություն:

Նիստերից մեկը ամբողջությամբ նվիրվեց հայ գրականության միջազգային կապերին: Հանգամանակից ու հետաքրքիր փաստերով ներկայացվեցին հայկական դյուցազնավեպի անգլերեն թարգմանություններից մեկը (Անահիտ Աղայան), Բայրոնի հայկական նամականին և հալագիտությունը Արևմտյան Եվրոպայում 18—19-րդ դարերում (Անահիտ Բեքարյան), Չեխովի «Ծալի» կառուցվածքային տիպաբանությունը (Ալլա Բակունց), Նիկոլայ Տիխոնովը իբրև հայ պոեզիայի թարգմանիչ (Ռոբերտ Բաղդասարյան), Սունդուկյանը և ֆրանսիական մշակույթը (Արտաշես Մարտիրոսյան), հայ-ստրբեջանական պոեզիան հայրենական պատերազմի տարիներին (Հայկ Ադաւյան) և այլն: Խրախուսելի էր երիտասարդ գրականագետների արտասահմանյան քննադատությանը դիմելու և այն գնահատելու, գրական երկերի համեմատական-տիպաբանական վերլուծությունը փիլիսոփայական ակունքների հայտնաբերմանը զուգակցելու, նկարագրաչանությունից խուսափելու փորձերը:

Ուշագուշակ է, որ ընթերցված զեկուցումների կեսից ավելին վերաբերում էին սովետահայ գրականությանը, արդի գրական կյանքի հուզող խնդիրներին: Սա վկայությունն է այն բանի, որ նոր սերնդի կողմից դասական գրականության ուսումնա-

սիրությունը զուգակցվում է ժամանակակից, սովետական ու սովետահայ գրականության հանդեպ ունեցած աշխույժ հետաքրքրությամբ: Այս շարքի գեկուցումներում տեղ գտան այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են Հ. Քոչարի, Խ. Դաշտենցի, Մ. Գալշյանի արձակում ժողովրդի պատմական ճակատագրի արտացոլումը (Սնահիտ Հակոբյան), դասերի ու դասակարգերի փոխհարաբերության գեղարվեստական արտացոլումը Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքում» (Արմեն Լազարյան), Ե. Չարենցի «Հայքական լուսաբաց» ժողովածուի արձագանքները (Սուսաննա Գաբրիելյան), Սիլվա Կապուտիկյանի քնարերգության հերոսը և քաղաքացիականության խնդիրը (Գուրգեն Կարապետյան), Պ. Սևակի «Ուշացած իմ սեր» պոեմի արձագանքները միութենական մամուլում (Գոհար Հակոբյան), սովետահայ քնարա-փիլիսոփայական արձակի ուղղությունը և Ադասի Այվազյանի ստեղծագործությունը (Համո Մաթևոսյան), միֆաստեղծումը ժամանակակից հայ արձակում (Մանե Սարիճյան), Հրաչյա Քոչարի պատերազմական տարիների պատմվածքները (Արմեն Պողոսյան), բարոյահոգեբանական հարցադրումները Վարդգես Պետրոսյանի ստեղծագործության մեջ (Նաիրա Սնիսյան), 60—70-ական թվականների հայ կառուկերգության թեմատիկան (Աշոտ Մինասյան): Գրական ասուլիսի, բանավեճի առիթ դարձան «Անկոնֆիկտալության տեսություն» դրսևորումները հետպատերազմյան տարիների սովետահայ պոեզիայում (Դավիթ Պետրոսյան), «Վ. Խեչումյանի «Ջվարթնոց» ժողովածուն» (Թադևոս Տոնոյան) գեկուցումները:

Զեկուցումների շուրջ ծավալվեց մտքերի փոխանակություն, որին մասնակցեցին բոլոր միստերի նախագահները, բանասիրական գիտության դոկտորներ Սերգեյ Սարիճյանը, Խաժակ Գյուլնազարյանը, Ելենա Ալեքսանյանը, Դավիթ Գասպարյանը, բանասիրական գիտության թեկնածուներ Վազգեն Մնացականյանը, Վարազ Ներսիսյանը, ինչպես նաև Սուրեն Ծրիկյանը և ուրիշներ: Նրանք բոլորն էլ ողջունեցին երիտասարդ գիտաշխատողներին ու ասպիրանտներին, վստահեցնելով, որ գեկուցումների մեծամասնությունը վկայում է, որ գրական նոր սերունդը արժանի հերթափոխ է, որ հայ գրականագիտությունը ընդարձակում է իր տարածքները: Անդրադառնալով ընթերցված բոլոր գեկուցումներին առանձին-առանձին, ելույթ ունեցողները բացահայտեցին ոչ միայն նրանց արժանիքները, այլև տեղ գտած որոշ թերություններ՝ թեմայի շփոթում պորբլեմի հետ, նյութի կուտակում, ընդհանրացման, գրականագիտական թռիչքի, հարցի համարձակ մեկնության, ընդգծված ինքնուրունության, լայն մասշտաբայնության, խոր ընդգրկումների պակաս, թեև հազվադեպ, բայց կեղծ գիտականության առկայություն: Ինչպես գեկուցումների արժանիքների, այնպես

էլ թերությունների վերհանումը ուսանելի էր, մանավանդ որ այս նստաշրջանը յուրօրինակ ձևով արտացոլում է ներկայիս գրականագիտական մտքի ներքին դինամիկան, գրական կյանքի, գրական հետաքրքրությունների այսօրվա վիճակը, այն հիմնարկություններում ու հաստատություններում տարվող գիտական աշխատանքի մակարդակը, որոնցում իրենց գիտական առաջին քայլերն են անում երիտասարդ գիտաշխատողներն ու ասպիրանտները: Բոլոր ելույթ ունեցողները իրենց խոսքը հանգեցնում էին ժամանակակից գրական կյանքին երիտասարդների ավելի եռանդուն մասնակցություն բերելու պահանջին ու ցանկությամբ:

Նստաշրջանի արդյունքներն ամփոփեց ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Էդ. Ջրբաշյանը, նշելով, որ նստաշրջանը անցավ արդյունավետ, գիտական բարձր մակարդակով, ավելի մեծացավ համանման գիտական նստաշրջաններ պարբերաբար լյազմակերպելու կարևորությունն ու անհրաժեշտությունը:

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Հունվարի 4-ին

«Գրական թերթի» խմբագրական կոլեգիան 1984 թ. թերթի էջերում տպագրված քննադատական և հրապարակախոսական լավագույն հրապարակումներ է համարում Մերի Քոչարի «Երկու Թուրքիա, երկու աշխարհայացք», Մարիա Չակլաչի «Ածուխ, գրաֆիտ, ադամանդ է Հայաստանը», Կարլեն Դանիելյանի «Հունիսյան ուղեւիշ. ժամանակակից գրականության բարոյական խնդիրները», Մերուժան Տեր-Գուլանյանի «Սխալ-վելու իրավունք» հոդվածները:

Հունվարի 24-ին

Գրողների տան մեծ դահլիճում տեղի է ունենում Պարույր Սևակի պոեզիայի երեկո:

Հունվարի 29-ին

Մոսկվայի գեղարվեստական ակադեմիական թատրոնում տեղի է ունենում հանդիսավոր երեկո նվիրված Ա. Պ. Չեխովի ծննդյան 125-ամյակին:

Հունվար

Մոսկվայի «Սովետսկի պիսատել» հրատարակչությունը 200 000 օրինակով լույս է ընծայում Ստեփան Զորյանի «Հայոց բերդը» և «Պապ թագավորը» մեկ գրքով:

Պատմավեպերը թարգմանել են Անահիտ Մակինցյանը և Վլադիմիր Դուդինցևը: «Հայոց բերդը» ռուսերեն է թարգմանվում առաջին անգամ:

□

Ա. Ս. Գրիբոյեդովի ծննդյան 190-ամյակի առթիվ Երևանի Մյասնիկյանի անվան պետական գրադարանում բացվում է գրողի կյանքին, գրական ու հասարակական գործունեությանը նվիրված ցուցահանդես:

Փետրվարի 13—14

ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի և Երևանի պետական համալսարանի սովետահայ գրականության ամբիոնի նախաձեռնությամբ տեղի է ունենում

սիյուոքահայ գրականության հարցերին նվիրված գիտական
նստաշրջան:

Նստաշրջանը բացում է ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս, գրակա-
նության ինստիտուտի տնօրեն Էդվարդ Զրբաշյանը:

Զեկուցումներով հանդես են գալիս Գեղամ Սևանը, Մերի
Մաքսապետյանը, Վարդան Փարթամյանը, Գրիգոր Գույում-
ջյանը, Լևոն Աամարյանը, Գևորգ Հայրյանը, Վազգեն Գաբրիել-
յանը, Արծրուն Ավագյանը, Ծավարշ Մուղնեցյանը, Ծահե Տա-
տուրյանը, Ստեփան Կուրտիկյանը:

Նստաշրջանում ընթերցվում է նաև սիյուոքահայ բանաս-
տեղծուհի, հոգեբանության դոկտոր Հիլդա Գալֆայանի գե-
կուցումը:

Փետրվարի 10-ին

Արձակագիր, հրապարակախոս Զորի Բալայանի ծննդյան
50-ամյակի առթիվ փետրվարի 19-ին գրողների տան մեծ
դահլիճում տեղի է ունենում հեղինակային երեկո:

□

Վախճանվեց բանաստեղծ Աշոտ Ավդալյանը:

Փետրվարի 22-ին

Տեղի է ունենում ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրակա-
նության ինստիտուտի և Հովհաննես Թումանյանի տուն-թան-
գարանի գիտական խորհրդի կազմակերպած իններորդ թու-
մանաճանական ընթերցումները:

Ընթերցումները բացում է ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս, գրակա-
նության ինստիտուտի տնօրեն Էդ. Զրբաշյանը: Զեկուցումնե-
րով և հաղորդումներով հանդես են գալիս Լ. Կարապետյանը,
Զ. Ավետյանը, Պ. Հակոբյանը, Խ. Գյուլնազարյանը:

Մարտի 18-ին

Մոսկվայի Միությունների տան պոեզիայի դահլիճում տե-
ղի է ունենում հանդիսավոր երեկո նվիրված Խաչատուր Աբով-
յանի ծննդյան 175-ամյակին: Երեկոն ներածական խոսքով բա-
ցում է ՍՍՀՄ գրողների միության վարչության առաջին քար-
տուղար Գ. Մ. Մարկովը: Զեկուցումով հանդես է գալիս ՀԿԿ
Կենտկոմի քարտուղար Կ. Լ. Դալլաքյանը: Ելույթ են ունենում
բանաստեղծ Մ. Ա. Դուդինը, Ուկրաինայի գրողների միու-
թյան վարչության առաջին քարտուղար Պ. Ա. Զագրեբելին,
«Լիտերատուրնայա Գրուզիա» հանդեսի գլխավոր խմբագիր

Թ. Պ. Բուաշիձեն, բանաստեղծ, թատերագիր Ա. Յու. Կաս-
լեպը, Ադրբեջանի գրողների միության վարչության առաջին
քարտուղար Ի. Շիխլին, Հայաստանի գրողների միության վար-
չության նախագահ Վ. Հ. Պետրոսյանը:

Մարտի 29-ին

Հասարակական եռանդուն գործունեության և ծննդյան
վաթսունամյակի կապակցությամբ լիբանանահայ բանաստեղծ,
հրապարակախոս Գառնիկ Ադաբյանը պարգևատրվում է
ՀՍՍՀ Գերագույն սովետի պատվոգրով:

Մարտ

Նշվում է Ռուբեն Սևակի ծննդյան 100-ամյակը: Այդ առթիվ
գրողների տանը տեղի է ունենում երեկո: Ելույթ են ունենում
Վ. Դավթյանը, Ս. Թովիչյանը:

Ապրիլի 1-ին

Լյրանում է գրականագետ, բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր Սերգեյ Դարոնյանի ծննդյան 60-ամյակը:

Ապրիլի 5-ին

Սովետահայ գրականության զարգացման գործում ունե-
ցած ծառայությունների համար և ծննդյան հիսնամյակի կա-
պակցությամբ Հրանտ Մաթևոսյանը պարգևատրվում է ՀՍՍՀ
Գերագույն սովետի նախագահության պատվոգրով:

Ապրիլի 10-ին

Տեղի է ունենում ՍՍՀՄ ստեղծագործական միությունների
ու կազմակերպությունների վարչությունների միացյալ պլենու-
մը՝ նվիրված Հայրենական մեծ պատերազմում սովետական
ժողովրդի հաղթանակի 40-ամյակին:

Ապրիլի 13-ին

Վախճանվեց թարգմանիչ Հրաչ Բուշիկյանյանը:

Ապրիլի 30-ին

Տեղի է ունենում Հայաստանի ստեղծագործական միություն-
ների և կազմակերպությունների վարչությունների հորելյանա-
կան միացյալ պլենում նվիրված Հայրենական մեծ պատերազ-
մում սովետական ժողովրդի հաղթանակի 40-ամյակին:

Մայիսի 7-ին

ՀՍՍՀ Գերագույն ատլետի նախագահության հրամանագրով ատլետահայ գրականության, արվեստի, մշակույթի զարգացման գործում ունեցած վաստակի համար և Հայրենական մեծ պատերազմում ատլետական ժողովրդի տարած հաղթանակի 40-ամյակի կապակցությամբ Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի վաստակավոր գործչի կոչում է շնորհվում Խաժակ Գյուլնազարյանին, Խաչիկ Հրաչյանին, Սերգեյ Դարոնյանին, Միքայել Ծաթիրյանին, Ծահեն Թաթիկյանին:

Մայիսի 10-ին

Բաթումում տեղի է ունենում Հովհաննես Թումանյանի արձանի հանդիսավոր բացումը:

Մայիսի 15-ին

Լրանում է գրականագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Վաչե Պարտիզունու ծննդյան 70-ամյակը:

Մայիսի 17-ին

- Հայաստանի գրողների միության 1984 թ. մրցանակների են արժանանում Միգրու Ալեքսանդրապուլոսը «Հայերը» գրքի համար՝ Հովհաննես Թումանյանի անվան մրցանակ, Արամայիս Սահակյանը «Ո՛ր եք, տղաներ» բանաստեղծությունների ժողովածուի համար՝ Ավետիք Իսահակյանի անվան մրցանակ, Վահագն Գրիգորյանը «Ադամամութ» վեպի համար՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի անվան մրցանակ, Մարգո Ղուկասյանը «Մենախոսություն» գրքի, «Ոսկեձեռիկ ճարտարապետը» Էսսեի և «Զծնվածների պահանջով» հոդվածի համար՝ Միքայել Նալբանդյանի անվան մրցանակ, Հենրիկ Սևանը «Մորաքույր Բարկությունը» բանաստեղծությունների ժողովածուի համար՝ Ստեփան Զորյանի անվան մրցանակ, Արտաշես Քալանթարյանը «Մովսես ասպեր» հեռուստատեսային պիեսի և «Բումբերանգ» ռադիոպիեսի համար՝ Գաբրիել Սունդուկյանի անվան մրցանակ:

Մայիսի 18-ին

Հանրապետական լուսաշխի տան նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է հուշ-երեկո նվիրված Հովհաննես Ծիրազի ծննդյան 70-ամյակին:

Մայիս

Թբիլիսիում տեղի է ունենում սալաթնուկյան 71-րդ վարդատոնը:

Հունիսի 13—14-ը

Տեղի է ունենում Հայաստանի գրողների միության և ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի միացյալ գիտական նստաշրջանը նվիրված Վահան Տերյանի 100-ամյակին:

Նստաշրջանը ներածական խոսքով բացում է ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս, գրականության ինստիտուտի տնօրեն Էդ. Ջըրբաշյանը:

Զեկուցումներով հանդես են գալիս Ս. Աղաբաբյանը, Պ. Հակոբյանը, Ս. Սարինյանը, Ա. Զաքարյանը, Ա. Օհանյանը, Գ. Հովնանը, Հ. Բախշինյանը, Վ. Պարտիզունին, Գանձաչի Տերյանի տուն-թանգարանի տնօրեն Վ. Թանգամյանը:

Ելույթ են ունենում՝ Հ. Հովհաննիսյանը, Ռ. Դավոյանը, Վ. Դավթյանը:

Հունիսի 16-ին

Սովետաշենում տեղի է ունենում Պարույր Սևակին նվիրված ավանդական տոնահանդես:

Հունիսի 18-ին

Ա. Սպենդիարյանի անվան Լենինի շքանշանակիր օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում տեղի է ունենում հորեղյանական երեկո նվիրված Վահան Տերյանի ծննդյան 100-ամյակին:

Նիստը ներածական խոսքով բացում է ՀԿԿ Կենտկոմի քարտուղար Կ. Դավլաթյանը: «Սիրո և հայրենիքի, տառապանքի և արևածագի բանաստեղծը» զեկուցումով հանդես է գալիս Հայաստանի գրողների միության վարչության նախագահ Վարդգես Պետրոսյանը:

Ելույթ են ունենում Եգոր Իսաևը, Զանտուղ Զարբվիանին, Ալեքսեյ Միխայլովը, Տիգրան Մանսուրյանը, Վիկտոր Կոչևսկին, Լեոնիդ Բուլգակովը, Համո Սահյանը և ուրիշներ:

Հուլիսի 21-ին

Գանձալում տեղի է ունենում տերյանական պոեզիայի տոնահանդես: Ելույթ են ունենում Վրաստանի կոմկուսի Կենտկոսի առաջին քարտուղար Զ. Պատիաշվիլին, Հայկական ՍՍՀ

Մինիստրների խորհրդի նախագահի տեղեկալ Ռ. Արզուման-
յանը, Վրաստանի գրողների միության վարչության նախագահ
Ծ. Նիշնիանիձեն, Հայաստանի գրողների միության վարչու-
թյան քարտուղար Ա. Գրիգորյանը, Վրացական ՍՍՀ ԳԱ վրաց
գրականության պատմության ինստիտուտի տնօրեն Գ. Ցիցիշ-
վիլին, Ս. Կապուտիկյանը, Վ. Կոչևսկին, գրականագետ Բ.
Արվելաձեն, Բոգդանովկայի շրջանի Գոցելովկայի կոլտնտե-
սության վարչության նախագահ Կ. Մարկինը: Ընթերցվում է
ՍՍՀՄ արտաքին գործերի մինիստր Է. Շելարդնաձեի ողջույ-
նի խոսքը:

Հուլիս

Վրացական ՍՍՀ Մինիստրների խորհրդի Վ. Մայակովս-
կու անվան մրցանակ է շնորհվում բանաստեղծ Գագիկ Դավթ-
յանին:

Օգոստոս

Հրատարակվում է Վահան Տերյանի բանաստեղծություն-
ների լիակատար ժողովածուն ակադեմիկոս Է. Զրբաշյանի
խմբագրությամբ, առաջաբանով և ծանոթագրություններով:

Սեպտեմբերի 1-ին

Վախճանվեց թարգմանիչ, բանաստեղծ, գյոթեագիտական
վալմարյան ընկերության անդամ Հակոբ Հակոբյանը:

Սեպտեմբերի 11—17-ը

Երևանում տեղի է ունենում հայ արվեստին նվիրված միջ-
ազգային չորրորդ գիտաժողովը:

Սեպտեմբերի 23-ին

Վախճանվեց գրականագետ, բանասիրության դոկտոր,
Մոսկվայի Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականու-
թյան ինստիտուտի գիտաշխատող, «ՍՍՀՄ ժողովուրդների
էպոսը» ակադեմիկական մատենաշարի գլխավոր խմբագիր
Արֆո Պետրոսյանը:

Սեպտեմբերի 25—26-ը

Թբիլիսիի ժողովուրդների բարեկամության թանգարանում
տեղի է ունենում հայ-վրաց գրական առնչություններին նվիր-
ված գիտական միջհամրապետական երկրորդ նստաշրջանը:

Նստաշրջանը ներածական խոսքով բացում է ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Է. Զրբաշյանը: Զեկուցումներով հանդես են գալիս Ա. Մխիթարյանը, Գ. Չանթլաճեն, Թ. Ռամիշլիլին, Ի. Բոգոմոլովը, Հ. Բախչինյանը, Պ. Հակոբյանը, Դ. Գասպարյանը, Մ. Մաքսապետյանը, Ա. Խահակյանը, Ե. Ալեքսանյանը և ուրիշներ:

Հոկտեմբեր

Երևանում բացվեց Եղիշե Չարենցի հուշարձանը:

Նոյեմբերի 1—2-ը

ՀԿԿ Հրազդանի շրջկոմի նիստերի դահլիճում տեղի է ունենում ՀԳՄ վարչության արտագնա պլենումը: Օրակարգ՝ «Կյանքի հերոսը և գրականության հերոսը Լյուսակցության: առաջադրած նոր խնդիրների լույսի տակ»:

Պլենումը բացում է ՀԳՄ վարչության նախագահ Վ. Պետրոսյանը: Զեկուցումներով հանդես են գալիս ՀԳՄ վարչության քարտուղար Մ. Սարգսյանը և գործիքաշինական արտադրական միավորման գլխավոր դիրեկտոր Է. Խաչիկյանը: Տեղի է ունենում մտքերի աշխույժ փոխանակություն, որին մասնակցում են գրողներ, արտադրության ներկայացուցիչներ:

Նոյեմբերի 29-ին

Հայկական ՍՍՀ Պետական մրցանակ է շնորհվում Վահագն Դավթյանին՝ «Լույս առավոտի» բանաստեղծությունների շարքի համար, Ռազմիկ Դավոյանին՝ «Պղնձե վարդ» բանաստեղծությունների ու պոեմների ժողովածուի համար, Աղավնում՝ «Միշտ կանչող ձայներ» գրքի համար, Արամ Գրիգորյանին՝ «Գեղարվեստական ոճի պրոբլեմները», «Գեղարվեստական ոճ և պատկերի կառուցվածք», «Գրական ստեղծագործության կառուցվածքի վերլուծությունը» աշխատությունների համար, Աշոտ Ղազարյանին՝ «Պատերազմ, մարդիկ, ճակատագրեր» քառահատոր գրքի համար:

Դեկտեմբերի 3-ին

Նշվում է Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս Սերո Խանգադյանի ծննդյան 70-ամյակը:

Դեկտեմբերի 6-ին

Վախճանվեց արձակագիր Միքայել Ծաթիրյանը:

Կազմեց՝ ԳՐԻԳՈՐ ՀԱԿՈԲՅԱՆԸ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ժամանակակից գրականություն

ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ— Բանաստեղծական շարքի և պոեմի ժանրային առնչությունը Պ. Սևակի պոեզիայում	3
ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ— Աղասի Այվազյան (Դիմանկարի ուրվագծեր)	27
ՍԱՐԳԻՍ ՓԱՆՈՍՅԱՆ— Արդի պոեզիայի հարցերը և քննադատությունը	40
ՇԻՐԱԶ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ, ԹԵՎՈՍ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ— Արձակի և քննադատության հարցեր	61
ԱԼԲԵՐՏ ԱՓԻՆՅԱՆ— Իմպրեսիոնիզմը ռեալիզմի գեղարվեստական համակարգում	75
ՎԱՀՐԱՄ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ— Բանաստեղծական բնագիրը որպես իմաստային և գեղարվեստական անիտոլոյսակների ամբողջություն	93

Սփյուռքահայ գրականություն

ԴԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ— Արևոտ անձրև կամ կյանքի ճշմարտությունն ըստ Վիլյամ Սարոյանի	104
ՎԱԶԳԵՆ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ— Արևմտահայ բանարվեստի ավանդույթները և սփյուռքահայ բանաստեղծությունը	154
ՎԱՐԴԱՆ ՓԱՐԹԱՄՅԱՆ— Հայ բանահյուսությունը Սփյուռքի օտարագիր գրականության մեջ	180
ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼԻՔԸ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԵՎ ԻՐ ՄԱՍԻՆ	198

Գրական նամակագիր

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՅ— Նամակ խմբագրության	206
--	-----

ՅՈՒՐԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ— Եղիշե Չարենցի մի համակի մասին .	207
ՌԱՅՆԵՐ ՄԱՐԻԱ ՌԻԼԿԵ— Նամակներ երիտասարդ բանաստեղծին	209
Քննադատական մտքի պատմություն և տեսություն	
ՀՈՎԻԿ ԱՅՎԱԶՅԱՆ— Հայ քննադատության գիտական պատմություն	227
ՎԱԶԱԳԱՆ ԵՓՐԵՄՅԱՆ— Տեսական-քննադատական հարցերը «Նորք» հանդեսում	247
Գրականագիտական-քննադատական գրքերի համառոտ տեսություն. 1985	258
Հայ միջնադարյան գրականության միջազգային գիտաժողով . .	289
Երիտասարդ գրականագետների հանրապետական նստաշրջանը .	294
Գրական լրատու. 1985	298

Քննադատական տարեգիրք—1986

ՀՈԴԱԾՆԵՐ

Литературный ежегодник—1986

СТАТЫИ

(На армянском языке)

Издательство «Советакан грох»

Ереван, 1987

Խմբագիր՝ Զ. Ա. Պետրոսյան
Նկարիչ՝ Վ. Ա. Զրադացյանյան
Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Ս. Մալխասյան
Տեխն. խմբագիր՝ Վ. Գ. Ավագյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ս. Մ. Բուլաթյան

ИБ 5769

Հանձնված է շարվածքի 5.06. 87: Ստորագրված է տպագր. 14.03.88:
Վ.Ֆ 01334: Փորմատ՝ $84 \times 108^{1/32}$: Թուղթ՝ տպագր. № 2: Տառատեսակ՝
«Նորք»: Տպագրություն՝ բարձր: 16,17 պայմ. տպ. մամ., 16,37 պայմ.
ներկ. թերթ, 14,5 հրատ. մամ.: Տպաքանակ՝ 1000: Պատվեր՝ 1067:

Գինը՝ 1 ո. 10 կոպ.:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի սուտորի
գործերի պետական կոմիտեի № 6 տպարան:

Երևան, Թումանյան փող. № 23/1:

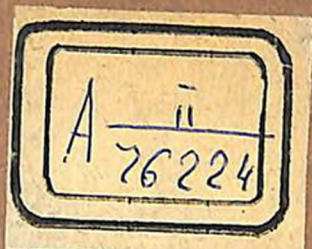
Типография № 6 Госкомитета по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли Арм. ССР.

Ереван, ул. Туманяна, 23/1.





1. 0. 10 400.



«ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ»