

# ՔՆՆՊԻՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԳԻՐ

---



3







891.981.09



# ԲՆԱՆԴԱՏԱԿԱՆ ՏԱՐԵԳԻՐ

---

3

A  $\frac{11}{82398}$



# ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԱՐՏԻՆ ԳԻՂԱՎՅԱՆ

## ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԴՈՐՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՈՎ

Գրական պրոցեսի ուսումնասիրման է արժեքավորման հիմնական նպատակներից մեկը ստեղծագործական քննադատությունների և անհատական առանձնահատկությունների բացահայտումն ու համակարգումն է, որը, ինչպես նշում է գրականագետ Ա. Բոչարովը, հնարավորություն է տալիս «իրողությունների արտաքին անշարժության ներսում բմբռնել գաղտնի շարժման դինամիկան» և զարգացման «ներքին միասնականությունը»:

Գրական պրոցեսը բազմաշերտ երևույթ է. և նրա զարգացումը պայմանավորված է տվյալ պատմական ժամանակաշրջանի բազմազան, բարդաբնույթի, փոփոխական և հոգեբանական բազմաթիվ գործոններով: Այդ պրոցեսի ընդհանուր դիմապատկերն ամբողջացնում են ժամանակաշրջանի բոլոր գրողները, սակայն նրա զարգացման հիմնական ուղղությունները, միտումներն ու օրինաչափությունները դրսևորվում են առանձին անհատականությունների ստեղծագործություններում: Այս առումով ուշագրավ են Պ. Սևակի, Ս. Կապուտիկյանի, Հ. Սահյանի, Մ. Մարգարյանի, Վ. Դավթյանի, Հր. Հովհաննիսյանի, Գ. Էմինի ստեղծագործությունները, որոնք իրենց տեսական-գեղագիտական հարցադրումներով և գեղարվեստական փորձով հնարավորություն են տալիս խորհրդանշալի պոեզիայի զարգացումը դիտել միութենական գրական շարժումը բնութագրող օրինաչափությունների և առանձնահատկությունների դիտակետով և գնահա-

տել խորհրդային բազմազգ գրականության ընդհանուր համակարգում:

1950-ական րվականների կեսերից խորհրդային գրականության մեջ սկսված արժեքների և չափանիշների վերագնահատման, կադապարային մտածողության հաղթահարման, իրականության նշմարացի արտացոլման, պատմական անցյալի վերաիմաստավորման պրոցեսներն իրենց արտահայտությունը գտան առաջին հերթին պոեզիայի բնագավառում, որը սկսեց նոր վերածնունդ ապրել, բացահայտել իր բախնված հնարավորությունները և ներկայանալ բոլորովին նոր կողմերով:

Նախորդ շուրջ երկու տասնամյակների ընթացքում ո՛չ արձակը, ո՛չ դրամատուրգիան այնպիսի փոխակերպությունների չէին ենթարկվել, ինչպես պոեզիան, որն ընկել էր նախ աշուղականության, քիչ ավելի ուշ «անկոնֆլիկտայնության», իսկ չարիքների փոքրագույն դեպքում՝ «լավի և լավագույնի կոնֆլիկտի» կեղծ տեսությունների հորձանուտի մեջ և կորցրել իր հմային ու ուժը: Պոեզիան կորցրել էր իր դեմքը, խախտվել էին նրա կողմնորոշման չափանիշները, «պարզունակությունը դարձել էր առավելություն, երգայնությունը՝ կաոոցվածքի տիրապետող ձև»: Մոռացության էին մատնվել դասական և 1920-ական րվականների գրականության լավագույն ավանդույթները, և ասպարեզը տրամադրվել էր մարդկանց, որոնք, Հ. Սահյանի դիպուկ բնութագրությամբ, «փորձում էին բարոյական և ստեղծագործական կոմպրոմիսներով առանձնատներ ստանալ արվեստի և գրականության մեջ, ժողովրդին բանկ գներով վանառել իրենց տնամերձի խառը կանաչին»<sup>1</sup>:

Այս մարդկանց և նրանց հովանավորողների «ջաններով» իրականության և պատմական անցյալի կենդոտ հարցերը մնացին յուսաբանման կարոտ, գաղափարական և հոգեբանական կոնֆլիկտները դարձան արգելված գոտիներ, պատմական զարգացումը կապվեց նեղ-անձնական կամ կրոնական հոգեբանության հետ, և առաջին պլան մղվեցին «գրական պառնաստում գոհ և ինֆնագոհ զրոսնող» այն գրողների

<sup>1</sup> Գրական թերթ, 1963, № 24:

ստեղծագործությունները, որոնց հեղինակները դաստիարակվել էին նախապատերազմական տարիների նառերի ոգով, ապ-  
րում էին տոնական տրամադրություններով և ոչ մի հոգս ու  
ցավ չունեին: Այդպիսի հեղինակներին նշգրիտ է բնութագրել  
Մ. Դուդինը, ցույց տալով, որ նրանք միշտ էլ «հակադրվել  
են կյանքի, իսկ դա նշանակում է՝ նաև արվեստի նշմար-  
տությանը»:

1950—60-ական թթ. գրականությանը ուղղություն էր տա-  
լիս այն սերունդը, որ գրականություն եկավ 30—40-ական  
թթ., բայց հանգամանքների փոփոխումով երկար ժամանակ չկա-  
րողացավ բացահայտել ինքն իրեն և գրել իր կենսագրու-  
թյունը. «Մենք եկանք պոեզիայում ըշխող գաղափարական  
մեծ վերելքի ոգով, մենք վերածնված հայրենիք էինք՝ տես-  
նում, վերաշինվող երկիր էր դեմենք: Մոտավորապես հայտ-  
նի էր նաև քեման՝ երեկվա բատրակ<sup>2</sup> աշուտ իր երկրի շի-  
նարարն է դարձել: Բայց այդ տարիները, համեմայն դեպս,  
իմ սերնդի ոչ մի բանաստեղծի համար էլ հատկանշական  
չեն քերև»: Սակայն արդեն պատերազմի տարիներին այդ  
սերնդի ստեղծագործություններում կամաց-կամաց շեշտը  
դրվեց մարդկային զգացմունքների վրա, և բանաստեղծու-  
թյունը դուրս եկավ 30-ականների քեմատիկ պարտադրան-  
քից և զարմանալիորեն մարդկայնացավ: «Մենք ոչ քե բնդ-  
հանուր հայտարարություններ էինք անում (քեև դա էլ էր  
լինում), այլ երգում էինք նաև մեր կարոփոր, տանը թողած  
մեր մայրերին, սիրած աղջկան, հողն ու ջուր: Պատերազմից  
հետո լույս տեսած մեր ժողովածուներում արդեն սերնդի դի-  
մանկար կա: Հետո դժվարին ժամանակներ սկսվեցին՝ մեր-  
կապարանոց նառի ժամանակները, որոնք մեզ բավական  
խանգարեցին: Կրակի տակ առան էմինի, Սիլվայի գրքեր:  
1946 թվականից այդ նակատագիրը կիսեց Պարույր Սևակը:  
Այսպես շարունակվեց մինչև 50-ական թվականների կեսե-  
րը, մինչև որ բանաստեղծությունը կրկին իր ոլորտները  
մտավ»<sup>2</sup>, — գրում է Հ. Սահյանը:

Պոեզիայի վերակառուցման ընդհանուր միտումը պայ-  
մանավորված էր ժամանակի քելադրանքով, բնարական հե-

ռոսի՝ XX դարավերջի մարդու, հոգեբանության և մտածելա-  
կերպի փոփոխություններով:

«Ընդհանրապես» կամ «չեզոք» բանաստեղծությանը և  
պոեմին փոխարինելու եկան ժամանակակցի բազմապլան  
կերպարն ու բարդ հոգեբանությունը բացահայտելու, ազգա-  
յին ակունքները հայտնաբերելու, պատմության դասերը ոչ  
թե սերտելու, այլ յուրացնելու միտումներ ունեցող ստեղ-  
ծագործություններ, որոնց մեջ միայն արտափնով և տեղա-  
կան քնդգծված խոսվածքով «կոյուրիտային» դարձված հե-  
րոսները իրենց տեղը զիջեցին մտածող-խորհող կերպար-  
ներին: Սկսեցին հաղթահարվել «զավառականությունն ու  
սիրացուականությունը, սեփական յուրի մեջ տապալկվելու  
խղճուկ փիլիսոփայությունը. սեփական քանը ուրիշի մեղքից  
հաղցր համարելը, ինչպես նաև դատարկ աղմկաբարությունը  
և փոռն պոռոտախոսությունը» (Պ. Սևակ):

Խորհրդային պոեզիայի այդ շրջանն իրավամբ համարվում  
է «մեարական բանաստեղծության իրավունքների վերա-  
կանգնման շրջան»: Պոեզիան աստիճանաբար սկսում է հրա-  
ժարվել նառայնությունից, միտինգայնությունից, երկրոր-  
դական պլան են մղվում ձոներն ու հիմները:

Սակայն բանաստեղծներից շատերը սխալ հասկացան  
ժամանակի պահանջը, չբռնկեցին սրտցեսի նշանակությունը  
և կարևորությունը. «քնկան ծայրահեղությունների մեջ, և մեր  
մամուրը հեղեղվեց ծառ ու ծաղկի, բախժի ու կարոտի, տխուր  
հանդիպումների անկիրք, անբովանդակ նկարագրություննե-  
րով»<sup>3</sup>, — գրում է Հ. Սահյանը: Նույն տազնապներն է ար-  
տահայտում նաև Վ. Դավթյանը. «Կուրած՝ մանկության  
հաղցր-մեղցր վերհուշերը, սիրային մեղկ սվավոցներ՝ ռոդդ-  
ված անդեմ ու անարյուն «հնգյակներին», բնության ինֆնա-  
նայատակ նկարագրությունները դարձան մեր բանաստեղծնե-  
րից ոմանց և հատկապես երիտասարդ բանաստեղծների  
հիմնական քեման»<sup>4</sup>:

Սակայն «նկարագրական հատուրալիզմը», «մանրիկ

<sup>3</sup> Գրական թերթ, 1958, № 1:

<sup>4</sup> Նույն տեղը, № 29:

զգացմունքը» և «մոդայի իրավունք ստացած ու սխալ հասկացված սուրբեկտիվ լիբիկան» չէին, որ բնորոշում էին գրական շարժման հիմնական ուղղությունը:

Արդեն 50-ական թթ. վերջերին Պ. Սևակի, Ս. Կապուտիկյանի, Հ. Սահյանի, Վ. Դավթյանի և ուրիշների «անձնական լիբիկայում» նկատելի են ժամանակի մեծ երևույթներին անգրադառնալու, նրա խոհափիլիսոփայական ոգին ըմբռնելու ընդգծված միտումներ:

Արժեքների և չափանիշների վերագնահատման և «կոնսերվացված» մտայնությունների հաղթահարման պրագմատիկ չափով, սկսեց 50-ական թթ. կեսերին, բայց դեռևս հզոր էր սովորույթի ուժը, և ֆնևադատական միտքը դեռևս շարունակում էր կառչած մնալ գոեմիկ սոցիոլոգիզմի փարացած սկզբունքներին: Նորագույն գրականության բարձրարժեք ստեղծագործություններից շատերը ենթարկվում էին անհարկի հարձակումների, մեկնաբանվում նոր ժամանակների համար անընդունելի և մերժված տեսանկյուններով: Այս առումով ակնառու փաստ կարող է հանդիսանալ ՀԿԿ 21-րդ համագումարի ամբիոնից խորհրդային գրականության երեւոյրային գործերից մեկին՝ Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմին տրված գնահատականը. «Գաղափարական տեսակետից լուրջ թերություններ ունի Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը: Այս գործի մեջ բիշ չեն հաջողված, տաղանդավոր և ինֆնատիպ պատկերներ: Սակայն Կոմիտասի կերպարը, որն իր բուն էությունը ժողովրդային կերպար է, հաճախ տրվում է կրոնական ըմբռնումների և պատկերների միջոցով, որը և աղավաղում է մեծ արվեստագետի վերա պարգուրքներ և ժողովրդական հմայք»<sup>5</sup>:

Այդպիսի գնահատականների արժանաչան հաս Ս. Կապուտիկյանի, Գ. Էմինի, Լ. Մարտինովի, Նվ. Նվտուշենկոյի, Է. Մեծեյաչիսի, Յու. Մարցինկավիչյուսի և շատ ուրիշների ստեղծագործությունները, որոնց մեջ, ինչպես ավելի ուշ պարզվեց, «սերտորեն շաղկապված են մտքը և իրադարձությունները, ժամանակը և պատմությունը»:

Սնհատի պաշտամունքի ժամանակաշրջանի ընդհանուր ձևակերպումներին, արհեստական գունազարդված պոեզիային 60-ական թթ. սկզբներին խորհրդային գրականության միջին սերունդը արդեն հակադրեց բանաստեղծական մի նոր որակ, սրբ աշխի է ընկնում հարցադրումների սրությամբ և մասշտաբայնությամբ. բարձր ինտելեկտուալիզմով և խոր զգացմունքայնությամբ:

Այս վերակառուցման-վերափոխման առաջին արտահայտություններից հանդիսացան նաև Հ. Սահյանի բանաստեղծական ժողովածուներն ու շարքերը, որոնք լցված են մարդու հակատագրի հանդեպ ունեցած մտահոգություններով ու տագնապներով, մարդկային ազնիվ ու մաքուր գավով, որովհետև, վերջին հաշիվով, պոեզիայի հիմնական խնդիրը «ոչ քե մեր-ժամը կամ հաստատումն է. այլ՝ ցավը: Բանաստեղծությունը ցավից է ծնվում»<sup>6</sup>, — գրում է Հ. Սահյանը:

Իսկ ցավը, հատկապես բանաստեղծի ցավը, ծնվում է Կորուստներից, ամբողջ մարդկության, միջուկային խելահեղ ու անիմաստ մրցավազքի մեջ ներհաշված մեր մոլորակի հակատագրի անորոշությունից: Ինչքան խորն է բանաստեղծը մտածում հայրենիքի, ժողովրդի, մարդկության հակատագրի մասին, այնքան անհանգիստ հայացքով է նրա հերոսը հայում աշխարհում տեղի ունեցող անհասկանալի երևույթներին: Լարվում, բորբոխվում են նյարդերը, մոտերը պտտվում են տագնապալի արագությամբ: Այստեղից էլ՝ մարդու կեցության և իրերի ներքին ներդաշնակության մասին մտորումները՝ կապված «գիտատեսնիկական հեղափոխության» կատարած ավերածությունների, բնության նկատմամբ ցուցաբերված անմարդկային վերաբերմունքի հետ:

Ատոմային խելահեղ մրցավազքի մեջ ներհաշված մոլորակի վրա մարդու կեցության և բնության երևույթների ներքին ներդաշնակության խաթարված կապի վերականգնման պրոբլեմները կարծես ի մի են բերում բանաստեղծներին, որոնք հրապարակախոսական կրճատությամբ հնչեցնում են իրենց տագնապի ձայնը:

<sup>6</sup> Գալուսի, 1984, № 9, էջ 45:

Հ. Սահյանի հերոսը բնության հետ կապված է պատմա-  
կանորեն, իր նյարդերի բոլոր բջիջներով, իր արյան հոսքով-

Կանգնել եմ ամուր ֆուրափի վրա իմ հասակով մեկ.

Կարծես քեզ հրա գուգահորդն եմ ես:

Չգլխեմ, ֆարե արյունն է նրա

Գալիս ու լցվում երակներին մեջ.

Թե՞ իմ արյունն է, եռալով այսպես

Գնում հրա մեջ ու վերադառնում:

Բանաստեղծի համար անչափ կարևորվում է մարդն աշ-  
խարհի և աշխարհը մարդու մեջ տեսնելու փիլիսոփայական  
էլակետը.

Աշխարհն իմ մեջ է, և ես՝ աշխարհի,

Զրույց ենք անում աշխարհը և ես:

Ահա քեզ ինչպես են բանաձևում կեցության և իրերի ներ-  
քին ներդաշնակության հետ կապված իրենց մտորումները  
Լ. Մարտինովը, է. Մեծելայտիսը, Ի. Զիեդունիսը.

Я. головы не поднимая.

Стоял на каменном мосту

И, грому этому не внимая,

Вдруг ощутил, что я расту.

Իսկ Զիեդունիսի ստեղծագործության մեջ այդ խաբար-  
ված կապը արբնացնում է ցավազին տագնապներ.

Если дети росли на голом дворе,

Где рядом не подрастали дубки,

Они не будут знать о любви

И перед злом не будет крепки.

Куда им укажут, туда и пойдут,

Что им подадут, то они и съедят.

Когда перед домом дубы не растут,

Не ждите добра от ваших ребят.

Ըստ Մեծելայտիսի մարդը Կրկնի և երկրի միջև ձգված  
ամրակուռ սյուն է ու նաև բարակ մի քել.

Երկու ոտով ամեն մեկը հողագնդին՝  
Ես արեի զունդն չե՛ պահում իմ ձեռքերով:  
Ես կամուրջ եմ արել ու երկրի միջև,  
Իմ վրայով արևն իջնում դեպի երկիր,  
Իսկ երկիրը դեպի արև է բարձրանում:

Կարևորն այն է, որ այդ սյունը միշտ կանգուն լինի ու ճեղքեր չտա, որ բարակ այդ քելը երբեք չկտրվի:

60-ական թթ. իր բանաստեղծություններում Հ. Սահյանը համառորեն շաւուճակում է փնտրել բնության մարդուն՝ նրա մեջ տեսնելով ոչ քե ինչ-որ պատահական անցորդի կամ հյուրի, այլ՝ երկրի տիրոջը, որն «իր խղճի ստրուկն է ու գլխի տերը» և իր գոյությամբ անվերջ հեքում է «անդարձության օրենքն անողով»:

Փնտրելով իր ժամանակի հոգսերի բեռը շալակած ու նաև նրա ձեռքերումներով իր հոգին քեքսացնող բնության մարդուն՝ Հ. Սահյանը, այնուամենայնիվ, հանդես չի գալիս որպէս սոսկ բնության երգիչ, և միշտ չեն տեղական և միութենական մասշտաբներով հանդես եկող այն ֆենադատները, բռնի Սահյանին և նրա սերնդի մի շարք բանաստեղծների, Գոգոլի արտահայտությամբ, տալիս են «паспорта на вечную жизнь»՝ նրանց ընդհանրապես կապելով միայն մի քեմայի հետ և դրանով իսկ խորապես աղքատացնելով մարդկային մեծ հարցումների ու խոր տառապանքների նրանց պոեզիան: Ճշմարիտ է Սահյանը, երբ, պատասխանելով իր բնդդիմախոսներին, որոնք փորձում էին նրան կտրել հասարակական մեծ հարցադրումներից ու միայն բնության երգիչ համարել, գրում է.

Հավիտենության լծորդն եմ անդույ,  
Բայց և կարճատև մի ակնբարբ եմ,  
Փոքորիկներ են եռում հատակիս,  
Քեն երեսից այսպես հանդարտ եմ:

Հասարակական մթնոլորտի առողջացման, բանաստեղծական մտքի վերակառուցման ու քարմացման ժամանակաշրջանում բանաստեղծն ավելի գործուն վերաբերմունք է ցուցաբերում իրականության նկատմամբ, չնրաժարվելով,

սակայն, իր նախասիրած թեմաներից, որովհետև «կարելի է հիրավի, մարդկային մեծ խոհեր արտահայտել բնության երևույթների միջոցով և կարելի է անհշան, հասարակական որևէ արժեքից զուրկ զգացմունքներ նվնձալ հասարակական երևույթներ նկարագրելու միջոցով: Հարցը հեղինակի ակտիվ վերաբերմունքի մեջ է»<sup>7</sup>, — գրում է բանաստեղծը:

Նա աստիճանաբար հրաժարվում է նախորդ շրջանում հանախակի հանդիպող «իրականության անխռով-իդիլիկ նկարագրություններից», և փորձում շոշափել նրա ցավոտ կողմերը: Հ. Սահյանի հերոսը «հանգում է բնության մեջ ստեղծող-մտածող մարդու բարձր դիրքն ու դերը հաստատելու պոետական-փիլիսոփայական բարձր գաղափարին»<sup>8</sup>:

1960-ական թթ. խորհրդային պոեզիայում յուրօրինակ մեկնաբանություն ստացավ բնության փիլիսոփայական ու հոգեբանական իմաստավորման միջոցով բարոյական չափանիշները ստուգելու խնդիրը, որովհետև, ինչպես նշմարիտ կերպով նկատում է Վալդիս Կիկանսը, բնությունը դադարեց միայն «աշխարհագրական և ժողովրդատնտեսական» հասկացություն լինելուց և սկսեց գնահատվել ավելի բարձր՝ հոգևոր, բարոյական ու գեղագիտական չափանիշներով: Մարգըր վերջապես սկսեց հասկանալ, որ բնության դեմ գործադրվող կռափ ուժը ուժի գործադրում է հենց իր դեմ»<sup>9</sup>: Բնության միջոցով բանաստեղծները նորից առաջ մղեցին Խղճի, Կարեկցանքի, Բարոյական մաքրության, Ինքնակատարելագործման բարոյա-հոգեբանական հարցադրումները:

Բնությունը Սահյանի համար միշտ էլ ստեղծագործական ոգեշնչումների աղբյուր է եղել, և նա բնության հռաչալի պատկերներ է կերտել նաև ավելի վաղ՝ 40—50-ական թթ. հրատարակած ժողովածուներում: Բայց, այնուամենայնիվ, դրանցից և ոչ մեկը ոչ մի չափանիշով և կշռույթով չես համեմատի «Մայրամուտից առաջ» (1960), «Քառափնների երգը» (1968) և «Սեզամ, բացվիր» (1972) ժողովածուների հետ: Ինչո՞ւ...

<sup>7</sup> Գրական թերթ, 1958, № 11:

<sup>8</sup> Նույն տեղը, № 26:

<sup>9</sup> *Shu*՝ Литературное обозрение, 1973, №№ 2, 4.

«Литературная газета»-ի 1965 թ. «Ի՞նչ է պոեզիան» քանակենի ժամանակ, պատասխանելով Ռ. Կուտույի հոդվածին, որտեղ նա 60-ականներին մեղադրում է «ազատ բանաստեղծության հնաճապորդությունները վատ օգտագործելու» մեջ, Հ. Սահյանը բանաստեղծական մի ձևից մյուսին անցնելուց, մոդայիկ հոսանքներին և ուղղություններին հետեվելուց ավելի կարևոր է համարում ծանոթ գույների մեջ նոր ներբերանգներ և հատկապես՝ հին նշմարտությունների մեջ նոր կողմեր հայտնաբերելու կարողությունները:

60-ական թթ. Սահյանի մոտ փոխվում է ոչ թե բանաստեղծելու ձևը, այլ բանաստեղծական մտածողության կերպը, և նա, Լ. Օզերովի դիպուկ բնութագրությամբ, ձեռք է բերում ինչպես բաղաձայնական անձնականի, անձնականի՝ բաղաձայնականի. այնպես էլ բնանկարի մեջ դիմանկար և դիմանկարի մեջ՝ բնանկար տալու՝ մեր պոեզիայի համար «շատ հեռանկարային և հուսադրող» հատկանիշներ: Բնությունը նրա համար դառնում է դարի բնաբանական համայնապատկերը կերտելու խորհրդանիշ և հնաճապորդություններ ստեղծում ուղղակի խոսակցություն սկսելու իր և ժամանակի մասին:

60-ական թթ. Սահյանը չի զբաղվում բնության երևույթների «գույնագրում-հաշվառումով»: Իր բնության երգերում ևս նա «շարունակում է հայ գրականության մայր երակը, որն սկսվում է լույսի պաշտամունքով ու հայրենիքի նախապաշարի բաղաձայնական սրված զգացողությամբ ու շարունակվում կատարելության ձգտող ինքնաբերական մարդ-անհատի հայտնաբերմամբ ու ոգու մահադատմամբ»<sup>10</sup>:

Նրա հերոսը հանդես է բերում ժամանակի բարդ խնդիրներին դարի բարձունքներից նայելու համարձակ ձգտումներ, որովհետև մարդկային զգացմունքների ազնվացման, նաև՝ աղնատման և աճողի հանելու այդ օրերին, նրա միտքն ավելի մեծ ու ազնիվ հարցեր են զբաղեցնում: Այդ հերոսը բարձունքներին է ձգտում ոչ թե սոսկ նրա համար, որ «լե-

<sup>10</sup> Գ. Դասպարյան, *Ժամանակը բոլոր տարիմունքով*. — Դրական թերթ, 1986, № 10:

ռան գագաթին օրն ուշ է մթնում», այլ աշխարհն ավի մեջ տեսնելու, լույսին ավելի մոտ լինելու ազնվագույն նպատակներով:

Մայրամուտից առաջ սավերները բանձրանում և ավելի են երկարում, և բանաստեղծը երագում է գագաթների առատ ու անխառն լույս, սավերներ հալածող ու ոչնչացնող լույս. լույս, որպեսզի կարողանա այդ սավերները

Պատռոտել առանց խղճահարվելու,  
եվ պատառ-պատառ տալ համիներին,  
Որ տանեն, իսպառ կորցնեն աշխարհից:

Լույսի ու խավարի, լույսի և սավերի հակադրությունը ձևո՛ք է բերում քափանցիկ պարզությամբ, գունային նոր երանգներ.

Սավերն սավեր է փնտրում,  
Երաշո է տարին:  
Մոգ մի մորմո՛ք է մազվում  
Մերկած անտառին:

Հակադրությունների մեջ գույները հնչյունավորվում, իսկ հնչյունները ձևո՛ք են բերում գունային նրբերանգներ. «Քամին Ջեր մի բանաստեղծության մեջ նախ կանաչ է, ինչպես Լորկայի մոտ, հետո՝ կարմիր, հետո՝ դեղին, իսկ հետո՝ սպիտակ: Քամիների մի ամբողջ զամմա»<sup>11</sup>, — գրում է Լ. Օգետովը:

Հ. Սահյանը խոսում է այնպիսի բաների մասին, որոնք ինքը տեղյակ է, որոնք «ապրել է ու վերապրել, դարձրել կենսագրության փաստ»: Այդ իսկ պատմառով նրա ստեղծագործություններում բնությունը հանդես է գալիս ոչ թե սոսկ որպես մարդկային տրամադրությունների և զգացմունքների պատկերման միջոց, այլ՝ որպես նոգու արտացոլում և բարոյական արժեքների չափանիշ:

Իր «Մեծ պոեզիայի համար» հոդվածում («Գրական թերթ», 1958, № 37) Հ. Սահյանը ժամանակաշրջանի խոշոր դեպքե-

<sup>11</sup> Հ. Սահյան, Սեզամ, Իտիլիթ, 1972, էջ 270:

րին արձագանքելու ընդգծված միասուններից ավելի կարևոր է համարում «այդ դեպքերի ազդեցությամբ դարաշրջանի մարդու մեջ ձևավորված էական գծերի» բացահայտումը:

Պատմության գիրկն անցան պաշտամունքի մոայլ ու գորշ ժամանակները, և մարդը սկսեց աստիճանաբար բանդել հոգևոր ստրկության իր կապանքները: Փոխվեցին պատկերացումները ոչ միայն պատմության ու հասարակական կյանքի, այլև՝ հենց մարդու նկատմամբ: Նախորդ շրջանի պոեզիայում մարդը ներկայացվում էր որոշակի սխեմաների համակարգում, և նրա հետ կապված ամեն ինչ պարզ էր ու «վերջնականապես ուսումնասիրված ու բացահայտված»: Նա խորտակել է իր շղթաները, դարձել երկրի տերը և «մեծ ուսուցչի» շնորհիվ ու հովանու ներքո կառուցում է իր «լուսաշող «ապագան: Բայց այնքան էլ երկար ժամանակ չսահմանվեց՝ պարզելու համար, որ այդ մարդը դեռևս նման է առեղծվածի, որ այդ մարդը նա է.

Ով առանց վարձի  
երգեց մարդկանց հարսանիքում  
ու հարսանիք չարավ կյանքում,  
Ով իր տան մեջ մնաց անտուն,  
Ով բնի մեջ մնաց արքուն,  
Ով իր տվածն էլ ետ չառավ,  
Ով սպանվեց, բայց չմեռավ:

Ո՞ր է գնում մարդը և ինչպե՞ս է մտադիր ապրել այսուհետև, ահա այն գլխավոր հարցերը, որոնց փորձում են պատասխանել խորհրդային բանաստեղծները: Բայց այդ հարցերի պատասխանը գտնելու համար նախ պետք էր պարզել, քե՞ն ո՞վ է նա և որտեղի՞ց է գալիս:

Է. Մեծելայտիսը շատ դիպուկ նկատել է, որ Սահյանի համար «կերպարային լիարժեքության իրավունք են ձեռք բերում Հիշողությունը և Ցավը: Դրանք այն ազնիվ ու խոշտանգյալ փայտերն են, որոնցից ստեղծվել է նրա պոեզիայի խաչը»<sup>12</sup>:

Ցավը և Հիշողությունը Հ. Սահյանի բանաստեղծություն-

<sup>12</sup> Է. Մեծելայտիս, *Իմ կրկնակի Արարատը*, էջ 224:

ներում հանդես են գալիս որպես խորհրդային պոեզիայի բնորոշ գծերից մեկի՝ պատմության սրված զգացողության խորհրդանիշներ։ Բանաստեղծը փնտրում է ժամանակների կենդանի կապը և իրեն պատասխանատու է զգում դարերի հողմերի բերանն ընկած ժողովրդի ներկայի ու ապագայի համար։

1930-ական թթ. վերջերին և հետպատերազմյան առաջին տարիներին, երբ իր գոյատևման համար ժողովրդի մղած պայքարի թեմաները դարձրել էին արգելված գոտիներ և դաժան փորձաքար՝ բոլոր այն գրողների համար, ովքեր փոփոխել համարձակություն էին ցուցաբերում և նախնադարյան համայնավարությունից մինչև XX դար ընկած ժամանակաշրջանի դեպքերը չէին լուսաբանում այդ շրջանին բնորոշ և միակ ընդունելի դասակարգային պայքարի տեսանկյունով, կասկածամտությունը, վախվորածությունը և կաշկանդվածությունը իրենց ավերածություններն էին անում պոեզիայի նախապահին և բանաստեղծներից շատերը, ովքեր նշմարիտ հավատ ու դավանանք ունեին, գերադասում էին լռել։ Այդ ժամանակները ցավով է հիշում նաև Հ. Սահյանը.

Մտքի մեջ խոսելն անհնարին էր,  
էլ ուր մնաց որ խոսեր բերանը,  
Սարսափի պատկերն իմ սնարին էր,  
Մատնիչ էր քվում տանս գերանը։

Բայց եկան «դժվար գտած և հեշտ կորցրած ինքնությունը տիրանալու» ժամանակները՝ պատմության պարտամուրհակները վնարելու, նախորդ շրջանի «գրականության ավզյան ախոռները» մաքրելու օրինական պահանջներով։ Հասարակական մթնոլորտի առողջացման, գաղափարախոսական կապանքներից և «քեմատիկ զսպաշապիկներից» ազատագրվելու շոշափելի հեռանակարները ազդակ հանդիսացան մաքրելու Հիշողության փոշիները և ապրելու բանաստեղծական երանելի և օրհնյալ Ցավով։

«Պատվանդանները թեթևացել են» և ո՛վ զարմանք, բանից սխալվում է, որ ժողովուրդները ոչ միայն «շենշող ու կենսախինդ», «մեծ ուսուցչի և հոր» կողմից կառուցված ու երջանկություն երաշխավորող, նրա «անսահման մտքով» իմաս-

տավորված ու «արծվային հզոր բներով ու սողապատյա ուժով» պաշտպանված ներկա, այլև պատմությունն ունեն և արմատներ, որոնք բավականաչափ հեռվից ու խորքերից են գալիս:

«Պատվանդանները քերհացել են», անցել են սպառնալիքի և ահի մթին ամպերը, զնդանից ելած անմեղությունը սկսել է հստակ աչքով երկրի դաշտերով, ժամանակը՝ «շտկել իր քիկունքը և կարգի բերել խախտված շնչառությունը»: Իսկ դա նշանակում է, որ կարելի է խոսել ամբողջներից ու պարիսպներից պոկված, սարերն ի վար հոսող, մեկը մեկից ահաբեկված ու անեծքի պես իրար վրա ծանրացած, երբեմն՝ նակատագրի հետ հաշտված, բայց ալիքի շուտ՝ մեկը մեկին վահան դարձած ֆաբերի, «վիրավոր լորի և Սոնա յարի», սվերակ տանարների ու բեմված մատուռների, բերդերի տեղահան արված դռների ու մամուռած որմերի, մի խոսքով՝ ժողովրդի անցյալի ու նրա ցավերի մասին՝ առանց վայսենալու «ազգայնամոլի» և «ժողովրդի բշտամու» կործանարար պիտակներից: Պատմությունը Սահյանին հետաքրքրում է ոչ այնքան հերոսականության, որքան փիլիսոփայական իմաստավորման և բարոյական տառապանքների, այսինքն՝ արդիականության տեսանկյունից:

Այդ տառապանքները ծնվում են Հիշողությունից, Ցավը՝ իրիկնադեմին «Ծաղիկ եղան զանգի ծլնգոցին» անհամբերությամբ սպասող և օրեցօր կորուստի մատնվող պարզ ու միամիտ գերդաստանի խաացող մորմոկներից.

Հիմա այդ մեծ գերդաստանից

Ոչ մեկը չկա...

Ես եմ մնում լոկ իբրև հուշ

Եվ իբրև վկա:

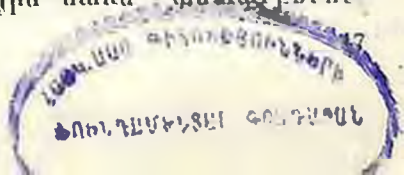
Հիշողության մեջ վերականգնվում է իրիկնահացի սուփրի գլխին շուֆով նստած Պապի նահապետական կերպարը, որի աչքերում բարությունը խառնվել է «փալանած եզան բուր» կնգակներով հունդ ու հորովել» առեանգող ֆոշվոր ցեղերի հանդեպ ունեցած արհամարհանքի և անհանգստության հետ: Իր հորովելի՝ հոգեւոր կերտվածքի վեհության գիտակցումից է ծնվում այդ արհամարհանքը, իսկ անհանգստությունը՝ նրա

մայրուղին առաջ տանող զավակների նակատագրի անորոշու-  
թյունից: Հիշողության մեջ հնչում է «Թող աստված եղածը  
պահի» աղօթքի մրմունջը, որը ոչ քե նակատագրի հետ  
ստիպողական հաշտության փորձ է, այլ՝ գոյատևման հավատ:

Թող աստված եղածը պահի,  
նվ հետո ինչ էլ պատահի,  
Զյունեղ հայերեն են լալու,  
Դարունդ հայերեն է զալու,  
Հայերեն են զալու դարերդ:

Անցնելով ժամանակների տեղատվությունների ու մակրո-  
բացությունների միջով, հաղթահարելով նրա ստի, արհա-  
մարհանքի և անարգանքի նահիճները, Հ. Սահյանի բնարա-  
կան հերոսը չի կորցնում իր հոգևոր կերտվածքի վեհություն-  
ը, որովհետև անչափ ամուր է նրա տեսակը՝ ապրելու ունակ  
և իրավունքի տեր: Նա այլևս «չգործած մեղքերի համար  
մեղանչող», «տանջանքն իբրև վարձք կրող և վարձի համար  
ամաչող», ամեն ինչի հետ հաշտվող ու համբերող, ոչ քե  
ապրող, այլ պարզապես՝ գոյությունը պահպանող, միշտ  
վախվորած ու զգուշավոր փաղափայցին չէ, այլ՝ իր երկրի իս-  
կական զավակն ու մարդը, որն արդեն չի վախենում ջեր-  
մամիջուկային գեղի գործություն ունեցող ապաշնորհներից,  
իրերը կոչում է իրենց անունով և լավ գիտի իր արժեքը: Ճիշտ  
է, «խառն ու երկար» է եղել նրա ապրած կյանքը, և ամեն  
մի ֆայլ՝ «ծանր քնդվզում», բայց նա արդեն խորտակել է  
իր հոգևոր կաշկանդվածության շղթաները, և նրա միտքն ու  
հոգին այժմ ավելի մեծ հոգսեր են զբաղեցնում:

Սահյանի բնարական հերոսը «կատարելության ձգտող  
մարդ-անհատն է», որին հեղինակը օժտում է բարձր արժա-  
նիքներով՝ անհաշտվողականությամբ և «առնական լավա-  
տեսությամբ»: Անցել են, այո, մատնագրերի, արհամարհան-  
քի և անարգանքի ահավոր օրերը, բայց դեռևս «ժամանակ-  
ները խառն ու խրքին են», դեռևս «հողմը ննջում է, հողմն  
բմբռնատանում», և անորոշ տագնապները կրծում են բանաս-  
տեղծի հոգին: Նրան հանգիստ չեն տալիս հոգեմաշ «ինչո՞ւ»-  
ներն ու «ի՞նչ»-երը, նրան այրում է շհասկացված լինելու  
ծանր մտատանջությունը, մարդկային սառն անապրեքու-



քյունը. մարդը վերքերի ցավից լաց է լինում և նրանից նեղանում են, «հնած տեղը բաց է լինում»՝ նորից նեղանում են, բայց «նեղանալը փարս գլխին», սկսում են և նեղացնել.

Այս ինչ տեսակ զարմանք բան է,  
Ձեռ էլ ուզում մի հարցնել՝  
Ինչի՞ց է, որ հնած տեղը  
Մարդը հանկարծ բաց է լինում  
Եվ ի՞նչ վերք է, որի ցավից  
Նստում մեկ-մեկ լաց է լինում

«Յո՛րը ցերեկով աշխարհի առաջ Առանց ամոթից փշափաղվելու», «Բերանդ են փակում փորձված ապտակով» ու պահանջում են ժպտալ, ցուցաբերել մատաղի զառի կույր խոհարհուրքան ու անգամ՝ չլացել: Եվ այս ամենը՝ «նորին մեծուրյան խղճի անունից»: Ուրեմն՝ ի՞նչ անել, հաշտվել, որ «էշուրքյունը ապրում տակալին Ու ռմանց կողմից... պաշտվո՞ւմ է անգամ»: Թե՞ դեն հետել կաշկանդվածությունը, վերանալ կեղծ պայմանականություններից և համարձակորեն հայտարարել.

— էհ, այդպիսի հոր հերն էլ անիծած,  
Ու ապտակում է ու լացդ արգելում:

Այդ հերոսն այլևս չի սերկեքում ու չի կեղծում իրեն: Նրա համար արդեն խորթ են մտքերի հանդարտ և խուսահավող հոսքը, մանրիկ զգացմունքներն ու արևելյան դասական ծուլությունը: Նրա մեջ «ներդաշնակվում են անձնական ու հասարակական զգացմունքներն ու շահերը, և նրա մղտփերը ցավագին կերպով զբաղեցնում են ոչ միայն իր ժողովրդի առեղծվածային գոյության ու «փոքր հայրենիքի» անցյալի ու ներկայի, այլև՝ լայնածավալ երկրի, նույնիսկ ամբողջ մարդկության ցավերն ու տառապանքները: Այսպիսի մարդուն պոեզիա բերեցին Պ. Սևակը և է. Մեծելայտիսը՝ չափանիշի արժեք ունեցող «Մարդը փի մեջ» և «Մարդը» շարքերով:

Ո՞վ է այդ մարդը, գոյություն ունի՞, արդյոք, նրա նախատիպը իրականության մեջ. Մեծելայտիսը գտնում է, որ նա

մեզանից յուրաքանչյուրի մեջ է: Թող նա այնպիսին չլինի՝  
ղեռնա, ինչպես մենք ենք ցանկանում: Բայց նա մեր զավակն  
է, և այն ո՞ր մայրն է, որ կերակրելով ու փայփայելով իր նո-  
րածին որդուն, նրա հետ մեծ հույսեր չի կապում ու նրա  
մեջ չի տեսնում ապագայի մեծ, գեղեցիկ ու երջանիկ մար-  
դուն<sup>13</sup>: «Ես երկար եմ մտածել. ո՞վ է նա: Լիովացի՞, ոտ՞ա,  
անզլիացի՞, նե՞գր: Ես եկել եմ այն եզրակացության, որ առա-  
ջին հերթին նա Մարդ է: Ինչ-որ ժամանակ, ամենայն հավա-  
նականությամբ, մոլորակի վրա գոյություն կունենա միակ  
Մարդը»<sup>14</sup>: Մեծելայտիսն աչքի առաջ ունի ազատ Մարդուն,  
որին նա առայժմ միայն պատկերացնում է:

2. Սահյանի հերոսը, ինչպես Պ. Սևակը կասեր, եթե ոչ  
այդ մարդու հարազատ եղբայրը, ապա անպայմանորեն նրա  
հորեղբոր որդին է՝ իր ազգային դիմանկարով, հոգեբանու-  
թյամբ ու մտածելակերպով: Նա տոհմիկ հայ մարդ է, որը  
նույնպես գնում է դեպի Ազատ Մարդկություն՝ իր հետ տանե-  
լով միայն իր տեսակին յուրահատուկ ժառանգորդական գծեր:  
Նա այլևս չի պարում ամեն նվագի տակ և «չի ծափահարում  
ամեն պարողի»: Նա իրեն սկսել է նանաչել «ոչ քե քեի ու  
գլխի տակ դրած փսփուկ բարձիկներով», այլ «յոբզլխանի  
տառապանքին դիմանալու կարողությամբ», «մաքուր պահած  
իր հավատով»:

2. Սահյանի ստեղծագործությունը, որը գեղագիտական  
լուրջ նախադրյալներ ու հիմքեր ունի. վերջին տասնամյակ-  
ների հայ գրականության ուշագրավ երևույթներից մեկն է:

<sup>13</sup> *Տես՝* Вопросы литературы, 1975, № 9, ст. 158.

<sup>14</sup> Э. Межелайтис, Человек с большой буквой.— Известия,  
1962, № 101.

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԴԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ  
ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՅԵՐ

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության յուրաքանչյուր ընթերցում երևան է հանում մի նոր շերտ, որն իր հերթին ենթակա է նոր տրոհումների: Սոցիալական ու ազգային, բարոյա-էթիկական ու հոգեբանական, փիլիսոփայական ու գեղագիտական կենդապատ հարցադրումները Մաթևոսյանի արձակում սերտորեն ներհյուսված են իրար, բխում են մեկը մյուսից և անանջատելի են, ինչպես իրական կյանքում: Կյանքի ու բնության նման կենդանի այդ իրականությունը Մաթևոսյանի արձակում վերստեղծվել է իր առանձնահատուկ օրենքներով: Որքան էլ արձակագրի երկերում կյանքը կարծես թե հոսում է ինքնիշխան, շատ բնական ընթացքով, այնուամենայնիվ, իրադարձությունների ծավալման զսպանակը Մաթևոսյանը ամուր պահում է իր ձեռքին և այն գործադրում աշխարհընկալման ի՛ր տեսանկյունով, գրականության դերի ի՛ր ըմբռնմամբ:

Միանշանակ չէ Մաթևոսյանի տված պատասխանը այն հարցին, թե ինչու և ինչ նպատակով են գրվում գրական երկերը: Տարբեր տարիների, գեղարվեստական գործերում ու հոդվածներում, հարցազույցներում ու ծրագրային երկերում, գրողը բազմիցս անդրադարձել է այդ հարցերին: Նրա պատասխանները չեն բացասում իրար, այլ լրացնում են ու հարստացնում՝ միսմամանակ ցույց տալով նրա ոչ միայն արձակի, այլև գեղագիտության շարժվող-գարգացող բնույթը: «Ինչո՞ւ եմ գրում. որովհետև Թումանյանն ու Տոլստոյը գրե՞լ են, երևի թե՛ այո, բայց շատ ավելի գրում եմ այն պատճառով, որ նրանք այն չեն գրել ու այնպես չեն գրել: Սա պա-

տասխա՞ն է: Ճշմարտությամբ մոտ էր լինելու երե ասելի՝ չգիտեմ ինչու եմ գրում»<sup>1</sup>, — խոստովանում է Մաքևոսյանը: Այստեղ արդեն մի բանի պատասխան կա. Առաջին հերքին գրելը հավանաբար ինքնաբերական հայտման ներքին անբացատրելի պահանջի արտահայտություն է (չգիտեմ, բե ինչու եմ գրում), ապա գրելու ցանկությունը մղում է ստանում նաև նախորդների օրինակից (Թումանյանն ու Տոլստոյն էլ են գրել) և ապա, ամենակարևորը՝ գրողը գրիչ է վերցնում ասելու այն, ինչ որ կամ ուրիշները չեն ասել, կամ ցանկալի ձևով չեն ասել (այն չեն գրել ու այնպես չեն գրել): Այս ամենի մեջ առանձնանում է շասվածք ասելու, այսինքն՝ ասելիքի կարևորությունը: Չեն գրում նրանք, ովքեր ասելիք չունեն: «Մի՛ կարծեմ, բե նրանց մեջ նիրհող զլուխգործոցներ կան, երե լինեին՝ առանց նրանց կամքը հարցնելու իրենք զլուխ կբարձրացնեին»<sup>2</sup>:

Գրելու գիտակցական բե անգիտակցական մղումը ուղեկցվում է տիեզերական գեղեցկության հետ հաղորդակցվելու անդիմադրելի պահանջով: Ժամանակի հավերժական հոլովույթի մեջ միայն մի ակնբարձր ծննդյան ու մահվան արանքում հայտնվող մարդը «ուզում է գեղեցկությանը հաղորդվել ու գեղեցկության հետ անմահանալ»: Դա առավելապես հասուն է բանաստեղծներին, բանի որ բանաստեղծության մեջ գեղեցկությունն ավելի ակնառու է, նկատում է Մաքևոսյանը, բայց դա նույնքան հատուկ է մարդուն, որովհետև մարդը մահկանացուի նախադրյալ արդեն բանաստեղծ է: Ուրեմն՝ գրականությունը նաև անմահության հասնելու նախապարհ է և արդեն կարևոր չէ, բե ով այդ նախապարհով կհասնի ցանկալի հանգրվանին: Հ. Թումանյանն ասում էր «Իդեալներն ինչ են որ, — հոգու կարոտներ»: Մաքևոսյանի բմբռնումով ևս գրականությունը բնթանում է մարդու և սերնդի կարոտների հունով. «Գրականությունը կարոտ է»:

Իսկական ու մեծ արվեստում կարոտներն ինքնահպատակ չեն լինում, ծնվում են ինչ-որ բանի պակասից և հանգում են ինչ-որ բանի իդեալին: Յուրահանձնուր գրող և առհասարակ

<sup>1</sup> Հ. Մաքևոսյան, *Երկեր*, 1985, Հ 1, էջ 6:

<sup>2</sup> *Գրքերի աշխարհ*, 1979, Ճ 5:

ամեն մի մարդ ունի գեղեցիկի և կատարյալի իր իդեալները, բայց իրականությունն իր զորեղ ձեռքերով մտրուկ անընդհատ ներքև է իջեցնում իր վերասլաց բոխչից դեպի շար ու բարու, տգեղի և գեղեցիկի անվերջանալի պայքարը, և մարդն ու գրողը հավերժորեն բախտում են երկրի ու երկնքի, իրականության ու իդեալի միջև: Հանուն կյանքին ծառայող գրականության Մաքսոսյանը գերադասում է վերաբաղվել սոսկ այն, ինչ բուն կյանքից է գալիս (սա իդեալի բացասում չի նշանակում, պարզապես իդեալը աչի չի մտնում): «Շատ կուզենայի՝ որ իմ հովիտը մեծ ու արևոտ լիներ, կուզենայի՝ որ նրա բնակիչները միայն լավ մարդիկ լինեին և վատերի համար իմ հովտում տեղ չլիներ, որ իմ մարդկանց կյանքը ծաղկեր լավ ժամանակներում և պատերազմն ու խեղճ թշնամանքը իմ հովիտ խուժելու միջոց չունենային, բայց ստիպված եմ լինել իմ ժամանակի տարեգիրք»<sup>3</sup>, — խոստովանում է հեղինակը: Ահա այսպես, իրականությունից ծնվող գրականությունն էլ կարող է ծառայել նույն այդ իրականության շահերին:

«Արվեստն ինքնանպատակ է, քե կյանքի համար» հարցադրումը, որ առաջ է քաշվում «Խումհար» («Կենդանին ու մեռյալը») վիպակում և ունի սկզբունքային նշանակություն, քեև ուղղակի պատասխան չի ստանում. բայց վիպակի ամբողջ բնթացքում հեղինակի վեճն ու հափառանքը կյանքին ծառայող արվեստի կողմն է: Կյանքի խնդիրները լուծելու համար արվեստագետն ու գրողը պետք է ելակետ ունենան բուն կյանքի իրական հոգսերն ու նշմարտությունները: Այս դիրքերից գրողը մերժում է խնամքով ու վարպետորեն սարճած-սվաղած գրականությունը, որը գուցե գեղեցիկ է գրված ու հեշտ է կարդացվում, բայց իրական կյանքի բույր, կենսիվներն ու հոգսերը չունի իր մեջ: Գեղեցկախոսությամբ կյանքին չես ծառայի: «Առողջ գրականության միակ գրավականը ամբողջ կյանքի բնդգրկումը կամ բնդգրկման փորձն է, բայց... չենք բնդգրկում, չենք փորձում... Կենսական ուժերից ու դիմադրությունից զուրկ կյանքանման մի բան ենք վերցնում».

<sup>3</sup> Երկեր, հ. 1, էջ 6:

ինչը որ ծովում ու կեովում է մեր կամեցածի պես...»<sup>4</sup>, — անառողջ գեղեցկության համար ամսոսանք է հայտնում արձակագիրը:

Կյանքից հեռացած, կեղծ, նշմարտանման գրականության ղեկ է կրճատ կերպով բողոքում «Նումհար» վիպակի հերոսը՝ Արմենակ Մնացականյանը: Ինքնակենսագրական գծեր ունեցող այս հերոսը, որ կինոսցենարական դասընթացների ուսանող է, մեծում է Վախերգի բոլոր առաջարկները իր սցենարը ավելի զուլազեղ ու էկզոտիկ դարձնելու վերաբերյալ: Վախերգն առաջարկում էր Մնացականյանին՝ հովիվների մասին կինոնկարի սցենարում անպայման մի աղջիկ պատկերել, որը իր ետևից տանի ոչ միայն հովիվներին, այլև կինոդահլիճի հանդիսատեսներին, որպեսզի վերջիններս կարողանան հայել հովիվների միօրինակ ու ձանձրալի կյանքի մասին պատմող նկարը: Բայց Արմենակ Մնացականյանը ուզում էր հենց հովիվների կյանքում կնոջ բացակայությամբ նաև շեշտել նրանց կյանքի դժվարությունը, մինչդեռ Վախերգը մնում էր իր տեսակետին՝ պաշտպանվելով այն տեսությամբ, թե արվեստը «կեղծիքի քելուզ փոքր փանակություն, այնուամենայնիվ, պարունակում է»: Մաթևոսյանը սկզբումնորեն մեծում է արվեստը գեղեցիկ ստի վրա հիմնելու տեսությունը և ձգտում է այդ անհրաժեշտ սուտը հասցրենել նվազագույնի: «Ես վերցրել եմ իրական դեպք իրական անուններով, նրանցից մեկն իմ հորեղբայրն է, որպեսզի կեղծիքն իջեցնեմ նվազագույնի», — ասում է Մաթևոսյանի սցենարիստ հերոսը: Թերևս նման մոտեցումն է պատճառ, որ Մաթևոսյանի արձակում չկա ոչ մի կեղծ նոտա, անբնականություն ու արհեստականություն:

Մեծելով կեղծիքն ու նշմարտանմանությունը արվեստում՝ Մաթևոսյանը հարգանք է պահանջում իրական փաստի ու նյութի նկատմամբ. «Կենսական փաստին, ճախատիպին հալսակյանքին երես երեսի գալու վավերագրողի երկյուղ է հարկավոր ունենալ: Գեղարվեստը նյութի, փաստի, առարկայի, կյանքի ճանաչման ընթացք է: ...մեր այսօրվա գրականության թերությունը նյութի, կյանքի, փաստի փաղցն է,

<sup>4</sup> Գրական թերթ, 1974, № 19:

կամայական վերաբերմունքը նյութին, կյանքին, փաստին»<sup>5</sup>։ Գեղարվեստը հանաչման ընթացք է և ոչ թե ծանոթի գեղարվեստական պատկերում։ Մարեոսյանի կարծիքով հանաչման ընթացքում նյութը բացահայտում է իր գեղարվեստականությունը, և աշխով տեսածը վերածվում է մտքով տեսածի։ Այսինքն՝ Մարեոսյանը ընդգծում է նյութի ինֆորմուցն գեղարվեստական արժեքը և նրա քելադրիչ ազդեցությունը արվեստագետի վրա։ Նա համոզված է, օրինակ, որ մետաղն, ասեմ, իր մեջ ունի քոչելու հատկանիշ, և երե այն ժամանակին ինֆնաքիո չի դարձել, ապա մեղքը այլիմիկոսինն է, որը մետաղի մեջ ոչ թե քոչիչ, այլ ոսկի է փնտրել։ Գրողի այս մտայնությունը որոշ վիճաբանություններին առիթ տվեց 70-ական թթ., Բանի որ առաջին հայացքից այն ապավորությունն է ստեղծվում, թե Մարեոսյանը մերժում է արվեստագետի նախաձեռնող վերաբերմունքը նյութի նկատմամբ։ Բայց այստեղ կա մի նրբություն, և՛ թվում է, թե անտեսվել է ժամանակին։ Նյութն ինֆնին գեղարվեստականություն ունի, ասում է Մարեոսյանը, բայց այդ գեղարվեստականությունը հայտնաբերել է պետք և այդ հայտնաբերման շափ ու շնորհի մեջ էլ հայտնաբերվում է տաղանդի ուժը (մեղքը այլիմիկոսինն է, որը ոչ թե թոչիչ, այլ ոսկի է փնտրում)։

Կենսական նյութի և փաստի առաջնային նշանակությանը գիտակցումը իբրև գեղագիտական սկզբունք իր ազդեցությունն է քողել Մարեոսյանի բանարվեստի վրա։ Հետևելով նյութի տրամաբանությանը՝ Մարեոսյանը չի հետևում ժանրի առաջադրած պահանջներին. «Գործի տարերքը ինչպես տառնում է, ես այնպես էլ գնում եմ և ինչքան հիշում եմ, երբ փորձել էլ եմ գրել նախապես մշակված ֆաբուլայով և սյուժեով, այդ սյուժեն ու ֆաբուլան ավելորդ կամ կարկատանի նման են ստացվել։ Նրանք գործի ընթացքում վերջին հաշվով դուրս են մնացել, բեկուզև սկզբից նրանք ինձ լավն էին ըվացել»<sup>6</sup>, — խոստովանում է հեղինակը։ Սակայն այս խոստովանությանը նշանակությունը չի կարելի բացարձակացնել և

<sup>5</sup> Նույն տեղում։

<sup>6</sup> Գարուն, 1977, 1, էջ 77։

այդ չի նշանակում, քե գրողը իր ստեղծագործության այդ հասկանիշը օրինակելի է համարում: Ժամանակի ընթացքում նա զգում է նյութի տարբերին ենթարկվելու և այդ տարբերի Լուսում կրավորական դեր ստանձնելու վտանգը: Երկու տարի անց, 1979-ին Մարևոսյանը վերադառնում է ժանրի պայմանականությունները պահպանելու անհրաժեշտությանը. «Այս էլ քանի անգամ գործ եմ սկսում գոնե ծավալը նախապես լավ չպատկերացնելով և դառնորեն պատժվում եմ. նյութ է ստացվում և ոչ քե գործ. անկարգ, անկազմակերպ, քափ-քրփվող, ավելացրեմ՝ ջերմ, հուզիչ, քանկ, նույնիսկ տաղանդավոր, բայց նյութ, ինչին վիճակված չէ ապրել. քանի որ ժանրի մեջ չէ: Ժանրերը մարդկության մեծագույն հայտնագործություններն են: ...Կարո՞ղ եմ հաշվի չնստել ինքնաթիռաշինարարը նետի, նարտարապետը բուրգի, նավաշինարարը մակույկի ձկների հետ — չեն կարող»<sup>7</sup>: Սա էլ երևի հենց Մարևոսյանի գեղագիտության զարգացումն է: Այսուհանդերձ, գրողը մինչև վերջ էլ չի կարողանում հաղթահարել խառնվածի, նախասիրությունների ու գիտակցության հակասությունները և այդպես էլ չի ենթարկվում ժանրի պայմանականություններին: «Պատմելու «ազատ» ձևը մերժում է նաև «սյուժեի պոետիկան» և այն փոխարինելով լեյամոափվային պատկերավորմամբ. «մոտիվների» և «բառի» պոետիկայով և ժանրային իմաստով ձերբազատում է հրա առձակը: ...Այս բաց համակարգը կապակցվում է հերոսների, գործողության տեղի ու ժամանակի ընդհանրությամբ: Պատմությունները չունեն ավանդական սկիզբ ու վերջ, նրանց տարածքը նույնպես անսահմանափակ է: Պատմվածքները վերանում-դառնում են վիպակ, վիպակներն էլ օրգանապես ձուլվում են մեկը մյուսին, դառնում առձակ էպոս, ասի Մմալուտի մասին»<sup>8</sup>, — նկատում է Հասմիկ Մարգունին:

Կարող է ստացվել այն տպավորությունը, քե կյանքի նկատմամբ հավատարմությունը, փաստական նյութի կարևորության բմբռնումը գրողին հեշտությամբ ետ կհաշեն ռեալիզմի մեծ ընդհանրացումների արվեստից դեպի վավերա-

<sup>7</sup> Գրքերի աշխարհ, 1979, № 5:

<sup>8</sup> Սովետահայ գրականության պոետիկան, 1980, էջ 283:

կանուրջան և լուսանկարչության ծուղակը: Այդպիսի տպա-  
վորությունը կարող է սաստկանալ գրողի առանձին հայտա-  
րարություններից, որոնց մեջ նա էական արժեք չի տալիս  
գրականության տեսական որակումներին: Մի առիթով խո-  
սելով Մմակուտի գրական նշանակության մասին՝ նա ասում  
է, որ այն իր հայրենի գյուղն է, և ինքն էլ նրա ակնարկագիրը՝  
«Կուզեմ ակնարկագիր ասեմ, կուզեմ լուսանկարիչ, կուզեմ  
նկարիչ-նատուրալիստ»: Հավանաբար պետք չէ մանրախրեդ-  
րորեն կաշել բառերից, գրողը պարզապես կարևորությունը  
տալիս է էությանը, ոչ անվանմանը: Իսկ որ էականում Մա-  
րեկոսյանի ստեղծագործությունը ռեալիզմի բարձր արտա-  
հայտություններից է, չի կարող կասկած հարուցել: Գեոհես  
1960-ին, «Ահնիձոր» ակնարկում Մարեկոսյանը նկատում էր,  
որ բնության մեջ, ասել է թե նաև կյանքում բնդհանրապես,  
կա ամեն ինչ, ամեն գեղեցկություն, բայց այդ գեղեցկու-  
թյունները ցրված են, ոչ հավաք. «Բնությունն այնքան հավաք  
ու ամփոփ չէ, որ հանույթով թերթես, ոչ էլ այնքան թույլ՝  
որ թողնի գիրք կարդաս: Ձերնդգրկելի մեծ է, անսահման  
խոհուն, անչափ խոր, բայց ցրված է: Ու խառն է: Բնությունը  
ձանձրացնում է»: Ուրեմն, բնության մեջ (նաև իրական կյան-  
քում) պակասում է կենտրոնացումը, որն արդեն արվեստա-  
գետի խնդիրն է: Այդ կենտրոնացումը կատարվում է իդեա-  
լի դիրքերից, որը հանախ տեսանելի չի դառնում, բայց կա  
և ներհանապես կարգավորում է գործողությունները: Ուրեմն էլ  
հավատարիմ կյանքի նշմարտությանը, Մարեկոսյանը, իբրև  
ռեալիստ արվեստագետ, կատարյալի, թեկուզ անհնարինի  
տեսանկյունից է նայում իրականությանը. «Գրականությունը  
օպոզիցիայի մեջ է կյանքի հետ (թեկուզ և լավ կյանքի հետ).  
լավի իր դիրքերից, այլապես նա կկորցնեք անվերջ հեղա-  
փոխական լի բնավորությունը, կկորեք կապը կյանքի հետ  
և կմեռնեք»<sup>9</sup>: Հետագա տարիներին, ինչպես այդ կտեսնենք,  
այս մտայնությունն սովելի է խորանում նրա ստեղծագործու-  
թյան մեջ:

Մարեկոսյանի գեղագիտության մեջ հատուկ նշանակու-

<sup>9</sup> Գրական թերթ, 1968, № 37.

քյուն ունի Մմակուտը: Մմակուտում են գալիս խաչածելում գրողի բարոյական ու սոցիալական ըմբռնումները, ֆաղափա-կրթության ու բնաշխարհի հակասությունները, ազգայինի ու համամարդկայինի, դրականի ու բացասականի տարբեր որակները: Այդ միջավայրն է Մաքևոսյանի արվեստի հողն ու զինանոցը, աշխարհի ու մարդու մասին գրողի իդեալի շատ տարբեր վերցված են Մմակուտից, թեև ինքնին վերց-ւած Մմակուտը չի դառնում իդեալ:

Մմակուտի պայմանական գեղարվեստական միջավայրի գաղափարը Մաքևոսյանը ուրվագծում է աստիճանաբար և արդեն երկու տասնամյակից ավելի է, ինչ նրա ստեղծագոր-ծություններում պատկերված իրադարձություններն ընթանում են Մմակուտում: Այն նախ սկսվում է իրական ու վավերա-կան Աննիժոր գյուղից, «Աննիժոր» ակնարկով, «Մենք ենք մեր սարերը» վիպակում ստանում Անտառամեջ անունը, իսկ «Բեռնաձիեր» շարքում արդեն վերջնականապես դառնում Մմակուտ: Տարեցտարի ավելանում են Մմակուտի բնակիչ-ներուները, միջավայրի բնակչությունը խտանում է, և այդ բնակչությունը անհատ միավորների մեխանիկական զույմար չէ, այլ մարդկանց մի հավաքականություն, որի տարրերը իրար հետ կապված են հարեանություն, ազգակցական-ար-յունակցական, խնամիական-բարեկամական կապերով: Կեն-դանի ու իրական մի աշխարհ է սա, որի հետ հաղորդակցվող ընթերցողը մի պահ գայրակղություն է ունենում գնալ փրնտ-րել այդ հերոսներին ու մոտիկից նանաչել նրանց:

Գրականության մեջ աննախադեպ չեն հերոսների՝ մի երկից մյուսը տեղափոխվելու կամ անընդհատ նույն միջա-վայրում գործելու փաստերը: Բալզակի ստեղծագործություն-ներում նրա հերոսներից մի ֆանիսը՝ Ռաստինյակը, հայր Գորիոն և Լյի ուրիշներ տարբեր գործերում հիշվում են ար-դեն իբրև ընթերցողին ծանոթ անուններ, թեև նրանք տվյալ երկերում գործողություններին չեն մասնակցում: Գրական հերոսներին նույն միջավայրում բնակեցնելու նախասիրու-թյունն ուներ նաև Ֆոկները, և ոմանք այս առումով մաքե-վոսյանական Մմակուտի գոյությունը բացատրում են Ֆոկ-ների ազդեցությամբ, մի բան, որ լիովին հերքում է ինքը՝

Մաքևոսյանը: «Ֆոլկների ազդեցության մասին, ինչքան էլ դա շոյիշ քվար, կտրականապես խոսք լինել չի կարող»<sup>10</sup>, — գրում է Մաքևոսյանը:

Գրական Մմակուտի իրողության գեղագիտական նշանակությունն այն է, որ Մաքևոսյանը մի անգամ ևս հաստատում է գրական այն օրինաչափությունը, քե կենսական նշմարտության հայտնագործման համար տարածական բնագրերկման սահմանները ոչ մի նշանակություն չունեն: Փամանակին Պոռշյանին պաշտպանելով այն մեղադրանքից, քե նա իր ստեղծագործությունների մեջ դուրս չի գալիս Աշտարակի սահմաններից, Շիրվանգաղեն գրում էր. «Թույլ վիպասանը կարող է նյութ առնել ամբողջ աշխարհն ու ամբողջ մարդկությունը և ոչինչ մի որոշ պատկեր չներկայացնել այդ աշխարհի և այդ մարդկության կյանքից: Ընդհակառակը, գորեղ տաղանդը մի փոքրիկ ասպարիզի վրա, ժողովրդի որևէ մի փոքր մասի կյանքը ուսումնասիրելով, կարող է ստեղծագործել այն, ինչ որ չէ կարողացել ստեղծագործել աշխարհագրական մեծությունը և անկությունը որակություն համարողը: ...Հայ գյուղացու պատկեր ներկայացնելու համար կարիք չկա ուսումնասիրել բոլոր հայ գյուղացիներին ամեն երկրում, ուր գտնվում են նոքա. դուրս համար բավական է գտնել մի որոշ մասի մեջ ամբողջին հատուկը»<sup>11</sup>: Նույն հավատամքն ունի նաև Մաքևոսյանը. «Համոզված եմ, որ աշխարհի ամենացավոտ հարցերին կարելի է պատասխան տալ՝ չհեռանալով Մմակուտից, բառացիորեն՝ սյուժետային պատմություններով չհեռանալով»: Նա համոզված է, որ Մմակուտը մեծ աշխարհի մի բեկորն է, ուր ծավալվող իրադարձությունները իրենց մեջ անդադարձնում են փառափառության կողմից օրակարգի դրված սոցիալական, ազգային, բարոյաէթիկական ու փիլիսոփայական հարցադրումները:

Որտեղի՞ց է գալիս Մմակուտի գաղափարը: Արդյո՞ք Ֆոլկներն է հուշել այն (խոսքը ոչ քե հատկապես Մմակուտի, այլ ինքնուրույն ներքին գեղարվեստական միջավայրի մասին է), Շիրվանգաղեն՞, քե մեկ ուրիշը կամ՝ ոչ ոք: Ֆոլկ-

<sup>10</sup> Գրքերի աշխարհ, 1979, № 5:

<sup>11</sup> Ա. Շիրվանգաղեն, Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1962, էջ 65—69:

ների ուղղակի ազդեցությունը, ինչպես տեսանք, գրողը ժխտում է, հավանաբար այստեղ ոչ մի դեր չունի նաև Շիրվանզադեն: Գուցե ոչ մեկը առանձին-առանձին վերցրած, բայց բոլորը միասին՝ այո՛: Գրողը գալիս է, անշուշտ, իր կենսավորձից ու կենսագրությունից, տեսածից ու ապրածից, բայց նաև իր ժողովրդի փորձից ու պատմությունից, մայրենի ու համաշխարհային գրականության ավանդներից, մի խոսքով՝ նրա անհատականությունը ձևավորվում է բարդ, հաճախ անտեսանելի խաչաձևումների հանգույցում: Հ. Մարգունին վերը հիշված իր ուսումնասիրության մեջ ցույց է տալիս, թե ինչպես են ազգային դասական ավանդները Մաքևոսյանի մոտ ներափանցել XX դարի ռեական ու կառուցվածական հատկանիշներ ունեցող նրա արձակի մեջ, որի հետևանքով Մաքևոսյանը դարձել է խորապես ազգային ու խորապես ժամանակակից գրող: Սակայն դասականները վերջին հաշվով հավասարապես կան բոլորի համար, բայց բոլորի առաջ չէ. որ հավասարապես պարզում-բացահայտում են իրենց գաղափիրները: Նախ՝ գրողի անհատականությունից ու տաղանդից է կախված, թե նա ինչպես է ընթերցում դասականներին և ինչ է յուրացնում նրանց ժառանգությունից և ապա՝ գրողը դեպի դասականներն է գնում իր ժամանակից, հակառակ դեպքում նա կարող է ժամանակին խորք պատվաստներ անել: Այս խնդրին, առանց այն սպառելու հավակնության, նշգրիտ պատասխան է տալիս իմեր՝ Մաքևոսյանը. «Այս ֆոլկները, Չարենցը, Շոլոխովը, Շուկշինը, Սահյանը, Գողարը, Բակունցը, Պլատոնովը, Ղուկասը (Ս.Վետարանիչ — Ժ. Բ.) և դեռ շատ ու շատ հեղինակներ ու գործեր, նկարիչներ ու երգեր, — սրա՞նք են ահա ինձ մատնացույց արել իմ հայրենիքում ինձ տված իմ կյանքի ժամանակը, իմ կյա՞նքն է աշխարհի ծով գրականությունից մատր դրել այս հեղինակների ու գործերի վրա՝ չգիտեմ, երևի թե՛ և մեկը, և մյուսը, երևի թե՛ երկուսը միաժամանակ»<sup>12</sup>:

Գրողն իր մեջ կրում է իր և մյուս ժողովուրդների պատմական փորձը, նա ազգ ու տոհմ ունի, անցյալ ու մշակույթ

<sup>12</sup> Գարուն, 1985, № 2, էջ 26:

ունի և գրականություն է մտնում այդ հոգևոր բեռան ծան-  
րությունն ուսերին: («Մենք Ավետարանի աղբատ Ղազարո-  
սը չենք», — մեր ստացած հոգևոր ժառանգությունն էր ակնա-  
րկում Պարույր Սևակը): «Ի սկզբանե էր բանն...» ինքնա-  
նկարի փորձում Մաթևոսյանը իրեն ժառանգորդ է համարում  
իր ժողովրդի ազգային ու սոցիալական նպատագրի, ժառան-  
գորդ, որ իր արյան մեջ կրում է նախորդների բախտի ու  
հալածանքի հետքերը, առափնությունն ու բարոյականու-  
թյունը. «ԵՍ ՆՐԱՆՅ ՈՐԴԻՆ ԵՄ, նրանցից եմ ստեղծվել, ինձ  
նրանք են ստեղծել, այդ մունջ մշապը՝ որ հենց որպես մշակ  
է խոտանվել, այդ հարեանունին՝ որ ալջկորեն չի խրտչել  
ու իր ջանել մարմնին խորք մի երեխայի կուրծք է տվել, այդ  
խեղճ հորքարածը՝ որ վախեցել է փառաբանված մարտիկի  
կնոջը իրեն կին անել, այդ մարտիկը, որ դաժան իրականու-  
թյան առջև մի Մուշեղ (խոսքը հորքարածի մասին է — Ժ. Գ.)  
էլ ինքն է եղել, բայց ուրիշ շատ մուշեղների գոյությունը  
իրեն բույլ չի տվել երկաթե ասպետի զւահն ու դիմակը նե-  
տել», — այսպես է հիմնավորում իր միտքը արձակագիրը:  
Գրողն այստեղ մի գծի, մի մակարդակի վրա է դնում անձ-  
նական ու ազգային կյանքի հանգամանքներ՝ անհատակա-  
նության ձևավորման համար հավասար նշանակություն տալով  
նրանց: Բնորոշ է, որ տոհմ ու անցյալ ունենալու գիտակցու-  
թյուն ու զգացողություն ունեն Մաթևոսյանի հերոսներից շա-  
տերը: Աղունք («Աշնան արևը») ամուսնացող Արմենակ որդու  
համար կարպետ է տանում իբրև օծիտ և հարեանունի Արու-  
սին երկար-բարակ պատմում է, քե ինչ ծագում ունի այդ  
կարպետը, քե ինչպես է այն Արեշից անցել Ղարաբաղ, էրզ-  
րում, Դսեղ, Վաններ և ի վերջո հանգրվանել Մմակուտում:  
Քայց այս պատմության մեջ ամենակարևորը երկար ճանա-  
պարհ կտրած կարպետի նշանակության մեկնաբանությունն է.  
«Մաշել են, ֆաղաֆում համարյա քե պետք չի, բայց պետք  
է Արուս ջան, — բացատրում է Աղունք — ֆաղաֆացի պիտի  
տեսնեն, որ էդ Արմենակ տղան հանդից չի գտած անտեր չի.  
թիկունքին սարի պես կանգնած ազգ ունի Մմակուտից մինչև  
Վաններ ու Արևել ու Ղարաբաղ ու էրզրում»<sup>13</sup>: Նման մտածո-

<sup>13</sup> Հ. Մաթևոսյան, *Տերը*, 1983, էջ 186:

ղություն առկա է և Ռոստոմի կերպարում: Գնդապետի որդու այն հարցին, թե ինչու է Ռոստոմը իր մասին «մենեմ» խոսում, Ռոստոմը պատասխանում է. «Որ «մենեմ ենեմ ասում՝ ուզում ենեմ, մատաղ, Անդրանիկ գորավար լինենեմ, բայց թե ոչ ետևներիցս եկող ժողովուրդ ունենեմ, ոչ էլ առաջներս՝ բուրֆի թշնամի»<sup>14</sup>: Թեև առաջին դեպքում ազգ ու սոհմ հասկացությունները պատմական բովանդակություն չունեն, իսկ երկրորդ դեպքում պակասում է կոնկրետությունը, բայց կարևորն այն է, որ հերոսները իրենց դիտում են իբրև պատմություն ու անցյալ ունեցող հավաքականության մի մասնիկ (տոհմի շարունակություն) կամ պատմության ժառանգորդ (Անդրանիկ գորավարի նախնի): Սակայն ընդհանուր առմամբ Մաքևոսյանի հերոսները ազգային պատմությունն ու ազգային հատկանիշները կրում են իրենց մեջ իբրև սեփականություն, և այդ մասին նրանք սովորաբար չեն խոսում, չհաշված առանձին դեպքեր (օրինակ, Մեսրոպը համանուն պատմրվածքից): Գրողն ինքը հազվադեպ է անդրադառնում պատմական թեմատիկային («Մեծամոր», «Չեզոք գոտի»): Պատմականորեն ձևավորված ազգային բնավորության գծերը Մաքևոսյանը հայտնաբերում է ժողովրդի կեցության նոր որակների մեջ և այս առումով առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում Ծմակոտայի գեղագիտական դերը:

Ծմակոտում, այսինքն գյուղաշխարհում է Մաքևոսյանը փնտրում ազգային գոյի հիմքերը և մարդկային բարոյականության չափանիշները: 60-ական թվականների ստեղծագործության մեջ այդ հիմքը դրսևորվում է բեռնաձիերի խորհրդանշանի միջոցով: Մի կողմում Ալխո բեռնաձին, աղվես Գիֆորը, Անդրոն, գյուղական շարժաշխատանքից սմբած չորացած Մարիամը («Օգոստոս», «Ալխո»), մյուս կողմում գետափին պարարտ մարմինը արևի զգվանքին հանձնած վիրխարի կինը, Նարինջ զամբիկը և անաշխատ կամ հեշտ աշխատանքի ձգտող մարդիկ սուր հակադրության մեջ են, և հեղինակի անսխալ համակրանքը բեռնաձիերի կողմն է: Շատ խոսուն է «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքի վերջին պատկերներից մեկը. Նարինջ զամբիկի կրկեսային կյանքից

նիասրաւիւած ու նրա նկատմամբ ատելությամբ լցւած պատմող հերոսն ասում է. «Եւ տեսնելով նրա նարպոտ, ամեն օր հորվող, լվացվող, յուլվող գաւակը, ես զգացի, որ նրան ատում եմ և որ իմ մէջ կարծր է բեռնաձին՝ բռներից բրբրվող, երեխաներից ծեծվող բեռնաձին, հովատակից արհամարհւած, հովատակի սարսափը ջլերի մէջ և առջևը ծղոտ»։ Բեռնաձիւերի խորհրդանշանը, արդեն առանց հատուկ շեշտադրության, շարունակվում է նաև հետագա շրջանի ստեղծագործության մէջ և իմաստավորում է երկիրն իրենց ուսերին տփնաջան աշխատանքով պահող մարդկանց աշխատանքի։ Մրանց բէկ լրացնելու են գալիս Սիմոնը, Ադունը, Ռոստոմը, Թեանները, բայց արդեն նրանք ավելի բազմախորհուրդ կերպարներ են և իրենց մէջ կրում են հեղինակային այլ նկատառումներ ևս։

Համատարած ուրբանիզացիայի, Բաղախային բնակչության բուռն անի շրջանում գյուղական քեմատիկայի լիարժեքությունը հաստատուեց բուռն պայքարի միջոցով։ Ժամանակի վեները իրենց արտահայտությունը գտան «Խումհար» ծրագրային վիպակում, ուր Մարեոսյանը բուռն կրճով պաշտպանում է իր քեմատիկ նախասիրությունները։ «Դյուղն այն խաչմերուկը չէ, որտեղ խննված լինելին Բաաներոդ դարի նորագույն գծերը։ Դյուղ նյութով անհնար է Բաաներոդ դարի գրականություն մտնել», — վիպակի հերոս Արմենակ Մնացականյանին խրատում-սովորեցնում է կինոասպիրանտ Նվա Օգերովան՝ աշխատելով ուշադրություն հրավիրել ժամանակակից քվացող քեմաների վրա։ Անշուշտ, ժամանակների բովանդակությունը փոխվում է, պետք է փոխվի ժամանակակից արվեստների բովանդակությունը ևս, իսկ այդ փոփոխությունն էլ իր հերթին պահանջում է բովանդակությանը համապատասխան նոր ձև։ Բայց այս նիշա ելակետից գրողի ընդդիմախոս հերոսունին հանգում է փորձալիզմի՝ մի ամբողջ տեսություն զարգացնելով բովանդակակիր ձևի, ապա ձևի ձևի մասին («կարելի է գտնել ձևի ձևի ձևի ձևի ձև...»)։ Նպատակադիր կերպով սրելով այս հարցը՝ Մարեոսյանն ուզում էր ասել, թե երբեմն որևէ կտրված են լինում արվեստի տեսությունները արվեստից և բուռն կյանքից և թե ինչպես տեսության մէջ հաճախ երկրորդական հարցը դառնում է

առաջնային: Նույն ելակետից վիպակի հերոսը վեճ է մտնում Վախերեցիի հետ: Մերժելով վերջինիս առաջարկած հրապուրիչ, մոդայիկ ու զրնգուն բեմաները նվիրվածության, ծովափի, խոպանի, աղբիկների, կամֆի ու արիության, այսպես կոչված ֆիմիադայի, նավթիադայի մասին, շարունակում է հավատարիմ մնալ իր նախասիրությանը և իբրև «վերջին ժողովրդահեղափոխական գրող» գրադվել «գյուղական խորիմաստ ապուշությամբ ու չորանբայաքի ղեղնալ»:

Այսօր, քեև վեճերը ինչ-որ չափով շարունակվում են, բայց կորցրել են իրենց սրությունը գյուղական բեմատիկայի կարևորության մասին: Ավելի բնդհանուր նախաշում է ստանում այն մտայնությունը, քե կարևորը քեման չէ, այլ քեմայի միջոցով արտահայտած գրողի ասելիքը մարդու, նրա նակատագրի, աշխարհի ու բնության մասին: Եվ գյուղական բեմատիկայի հետ կապված ինչ-որ բերարժեքության ու հետամնացության նախապաշարումների հաղթահարման հարցում վնռական նշանակություն ունեցավ ռուս տաղանդավոր արձակագիրների՝ Շուկչինի, Բելովի, Աբրամովի, Ռասպուտինի և ուրիշների ուսուխտական ու ճշմարտացի արվեստը: Նրանք իրենց ստեղծագործություններում ազգային գոյի հիմքը փնտրում են իրենց «փոքր հայրենիքներում», տան, օջախի, անցյալի, հիշողության, արմատների ու հոգևոր ակունքների մեջ: Նույն կերպ է վարվում նաև Մաքևոսյանը՝ իր ստեղծագործության հատկանիշներով կանգնելով հիշատակված տաղանդավոր գրողների շարքում:

Հայ գյուղը և գյուղացին սոսկ գյուղ ու գյուղացի չեն, դա՝ բերով հրանց հետ է կապվել ժողովուրդ հասկացությունը: Այս առումով Մաքևոսյանը լիովին բաժանում է մի առիթով Հ. Մանյանի հայտնած բանավոր միտքը. «Գլխատված երկրի հայ գյուղացին իր տունն իհարկե պետություն և իրեն էլ այդ պետության մշակի հետ նաև իշխանն էր դարձնելու, երկրի ազնվականությունն անցավ հայ շրնականին, ընճամու առաջ հայոց պետականության փոխարեն հայի տունը կանգնեց»:

Ահա քե ինչու Մաքևոսյանի ավելի հասուն ջրջանի արձակի հերոսները ոչ քե սոսկ սոցիալական հակադրության մի եզրում կանգնած մարդիկ են, այլև ցեղի, տոհմի, արմատների

ու ազգի գիտակցությունն ունեցող անհատներ, որոնք երե  
անգամ չունեն էլ այդ գիտակցությունը, ապա բնագրով,  
ենթագիտակցությամբ ու կեցությամբ տոհմի ու ազգի շա-  
րունակողներն են: Պատահական չէ, որ «Աշնան արև» վի-  
պակր սկզբում կրում էր «Երգի ջիդ» վերնագիրը: Ազունը  
ու նաև Սիմոնը իր անհարակությունը ու հյու-հնաշանդ աշխա-  
տանքով հայոց տունը տուն են դարձնում ու երգերը երկեր,  
Ռոստոմն է, որ պետական մտածողությամբ ու համաձայ-  
նությամբ նայող իր վարձագծով փորձում է փուլումի դեմն  
առնել:

Ծմակուտյան աշխարհի գեղագիտական իմաստավորումն  
անցնում է զարգացման մի փուլ: Տառապանքով աշխա-  
տող մարդկանց ու փաղկենիության սոցիալական հակադրու-  
թյունից գրողը հանգում է մարդկային ու ազգային գոյության  
հիմքերի բացահայտմանը: Ի դեպ, փաղափակրության ու  
բնության հակասությունների, գրողի ապրած քախժի, փաղա-  
փակրության բարոյական ազդեցության մասին Բենադա-  
տության մեջ շատ-շատ է խոսվել, ինչպես միութենական,  
այնպես էլ տեղական Բենադատներից շատերը Մաքսուսյանի  
մեջ տեսել են XX դարի հովվերգության հեղինակին՝ նկատի  
առնելով հիմնականում «Մենք ենք մեր սարերը» վիպակը՝  
«հովիվների հանրապետության» կործանումը դիտելով իբրև  
փաղափակրության բացասական ազդեցության հետևանք:  
Զուգենալով մտնել մանրամասների մեջ՝ նկատենք սակայն,  
որ «Աննիձոր» ակնարկի հեղինակը հագիվ քե Անտառամե-  
ջում հովվերգություն էր փնտրում, փնտրում էր նա լավ գիտեր,  
որ այնպես, ինչպես իր հերոսներն են աշխատում, կարելի է  
միայն շարաքօրյակներին աշխատել: Բնության հետ ներ-  
դաշնակ մնալու նրա հովիվների համառ ջանքերը փուլման  
տվյալ փուլում երկար դիմանալու ցանկության արդյունք են  
և, ի, վերջո, ավարտվում են պարտությամբ, փնտրում էր նրան  
կա՛մ փաղափ են գնում, կա՛մ այդ նախապահին են: Այս  
իմաստով միանգամայն իրավացի է Ս. Աղաբաբյանը, «Հո-  
վիվների ինքնավար հանրապետությունը», որը Հրանտ Մա-  
քսուսյանի վիպակում հանդես է գալիս իդեալի դերով, բնավ  
էլ հովվերգական իրականություն չէ, այլ խորապես դրամա-

տիկական կեցութիւն»<sup>15</sup>: Այնուամենայնիւ, Անտառամեջ քե  
 Մմակոտ, որքան էլ հարագա գրողի աշխարհընկալմանն ու  
 բարոյական չափանիշներին, չեն դառնում գրողի իղեալը, և  
 դա ավելի ու ավելի ակնառու է դառնում վերջին գործերում:  
 Դրա պատճառն այն է, որ Մմակոտը մեկընդմիջաւ տրված  
 կայուն ու անփոփոխ գոյութիւն չէ այն գտնվում է անկանգ  
 զարգացման ընթացքում և իր զարգացման նախապահին  
 ավելի ու ավելի է հեռանում հեղինակային իղեալից: Երե  
 առաջին գործերում XX դարի «անբարոյական մոտրից» երես  
 թեմա հեղինակը փորձում էր իր իղեալը փնտրել դար  
 տմաննով իրենց հացը վաստակող մարդկանց մեջ, բնութայն  
 հետ ունեցած նրանց ներդաշնակութեան պայմաններում,  
 ապա «Տեր», «Տաշենը» վիպակներում նա կորցնում է ու  
 փնտրում: Այս իմաստով շատ բնորոշ է «Տաշենը»  
 վիպակի վերջը. «Մի գնացե՛ք. Կնակ մարդ չկա, բոլոր մե  
 ռել ու կորել են, բոլորը»: Համատարած ուրբանիզացիան  
 միայն բանական, առարկայական փոփոխություններ չէ,  
 որ բերում է բնաշխարհում, մարդիկ քողնում-հեռանում են  
 իրենց բնօրրանից, գլուղերը դատարկվում են. ուրեքն ամա  
 յանում, հողը լվում: Դա դեռ հարցի մի կողմն է. գլուղում  
 մնացածները ևս խորքանում են մայր բնությունից, անաշ  
 խատ հեշտ կյանքի ձգտումը նրանց դարձնում է մակարոյծ  
 ներ, պաշտոնամուկներ, գիշապիշներ, որոնք հոշոտում են բնու  
 րթունք. և այլևս սրտացավություն չկա ո՛չ բնության, ո՛չ  
 միմյանց նկատմամբ: «Տեր» վիպակում մի կրկնվող խոր  
 հրդանիշ կա. հին վարչության լված շենքի պատշգամբում  
 պաշտոնյաներն ու պաշտոնի հավակնորդները (և նրանք,  
 ովքեր արժանապատվությունից ցած են համարում ոչ դեկա  
 վար աշխատանք կատարելը) մի-մի սյունամեջ տարածու  
 րթուն են զբաղեցնում և պարապ-պարապ երթնեկելով պա  
 տրշգամբում՝ ոխակալ, բիւնախնդիր և շարութամբ լի սեպիկ  
 ներ են բաց քողնում միմյանց և ուրիշների հասցեի: Իսկ  
 Ռոստոմ Սարգսյանը երկրի տիրոջ ու սրտացավ զավակի  
 իր վարժով ողբերգական պարտություն է կրում և կարծես

քե այդ պարտութիւնը վերջնական է, քանի որ Ռոստոմբ գալակներ չունի, նրա արշունը չի հոսելու հետնորդների երակներում, իսկ նրա մոտավոր իմաստով հոգևոր ժառանգը՝ զնդապետի որդին, բողնում-հեռանում է գլուխից՝ զգլած գլուխացիների վարձագծից... Իսկ Դսեդ գլուխում խուր չուրանում է հանդում, հնձող չկա, որովհետև գլուխի ջինսավորված երխասարդները բիլիարդ են խաղում. ժամանակ չունեն... Այնուամենայնիվ, «Տերը» վիպակը վերջանում է յսվասեսորեն. հարևան Հովիտի դպրոցից տուն դարձող երեխաները Ռոստոմի և գլուխի մյուս երեկիների տնագն են անում, ծիծաղում նրանց վարձագծի վրա, բայց և բշխամանով են նայում րնչաքաղց ու բարոյագուրկ մարդկանց մեքիին, նրանք մերժում են այդ մարդկանց գոյութիւնը ու քեև ծաղրում են Ռոստոմին. բայց երևում է, որ նրանից, այնուամենայնիվ, դասեր առել են...

Մարեոսյանի տագնապը քաղաքը կերակրող գլուխի քայքայման վերաբերյալ՝ քաղքենու տագնապը չէ, որովհետև նա ինքն արդեն տագնապների տեսակների մեք որակական տարբերութիւններ է նկատում: Խոսելով այն կարգի մարդու մասին, որ սեքական գլուխի կործանումը աշխարհի կործանում է համարում, Մարեոսյանը գրում է. «Ես կարողանալու եմ. նրանցից սահմանադատվելով, նրանք «գեներալ Ֆրանկո», «հասարակների պաշտպան», «ժողովրդի հայր» դարձնել այն դեպքում. երբ ինքս ինձ հազմադեպ եմ յոստովանում. որ նախկին լուռ հպատակների այդ համայնքի քայքայման համար նրա տագնապը իր կերակրողին կորցնող քաղքենու տագնապն է և մաքուր սոսետական անհանգստութիւն չէ իրենց դարավոր քիարանը լքած այդ «արգոնավորդների» հետագա նակատագրի համար»<sup>16</sup>: Սկզբնական շրջանի սոսեդադործութիւն մեք կարծես քե այդ քաղքենու տագնապն է, իր բաժինն ուներ: «Խումհար» վիպակում Արմենակ Մնսգեականյանը ոստորանում քառաքի ձուկ է ոտում և ապա մերժելով Վաքսերգիի՝ գլուխի քեմայից հեռանալու առաքարկները՝ հեգնում է, որ երեք այդպես գնա, ապա վաղը ոստորանում արդեն բոլորը սոխաված քառաքի ձուկ կուտեն, քա-

<sup>16</sup> Գարուն, 1985, № 2, էջ 27:

նի որ այլևս ոչ ոչխարապան կմնա, ոչ ոչխար: Ուրեմն ինչ—որ տեղ կա կերակրողին կորցնելու տագնապը: Բայց արդեն «Տերը վիպակում այդ հարցը էական չէ: Իր լավ ու վատ հատկանիշներով Ռոստոմ Սարգսյանն այն մարդն է, որ զգում է իր հայրենիքի բանաստեղծական գեղեցկության ու ներդաշնակության վիտրումը ու ողբերգությունն է ապրում դրա համար: Մարդն օտարանում է իր միջավայրին ու իր հայրենիքին, «Այդ փոքրիկ հայրենիքի, փոքր հայրենիքում մարդու ազատության և օտար վայրում մարդու անազատության ժամանակներն անցել էին, ոչ ոք այստեղ օտարություն չէր լաշում, օտարը քրեա միայն մե՞նք էինք՝ որ մեր հին ժամանակներից բնկել էինք նոր ժամանակներ», — մտորում է Ռոստոմը: Ռոստոմը ողբերգություն է ապրում կարված կաղնիների, արմատահան արված տանձենիների, խարկված լանջերի, լրկված մասրենու քփերի համար, և սա արդեն աշխարհի ներդաշնակության խախտման համար այն «պոետական» անհանգստությունն է, որ վերը ակնարկում էր Մաքսևսյանը:

Կերպարատեղծման մաքսևսյանական արվեստը ևս բխում է նրա ունակիզմի առանձնահատկություններից: Այստեղ ևս գործում է փաստի վրա հիմնվելու, նյութի գեղարվեստական նշմարտությունը հայտնաբերելու, նրա զարգացման արմարանությանը հետևելու գեղագիտական սկզբունքը: Մի կողմից շարունակելով հայրենական ավանդները (Բակունց), մյուս կողմից ժամանակակից ռուս գրողներից շատերի պես (Բելով, Շուկշին...) Մաքսևսյանը հերքու է դարձնում հասարակ, որևէ բանով աչքի չընկնող, օրհիրուն աշխատող մարդկանց:

Իսկական, լիարժեք գրականության վեճ նպատակներից մեկն է եղել մարդու մեջ մարդու բացահայտումը, մարդու մեջ անհատի հայտնագործությունը: Այդ հույն նպատակն է հետապնդում նաև Հ. Մաքսևսյանը. «Ուզում եմ նշմարիտ վերծանողը լինել նրա՛նց նակատագրի, ովքեր անհատականություն են, բայց կորուստների ու նվաճումների ամփոփագիր են մտնում որպես անդեմ—անհուն—անցավ սոսկական միավոր, մեծ ողբերգություններում միայն համար ֆոն են և վատ գրողների անգոր գործերում ամբոխ են կնիվում»: Ակամա հիշում ես Գ. Դեմիրճյանի «Միայն մեկը» պատմվածքը,

որի անանուն հերոսը («էյ» էին ասում նրան) զոհվում է՝ այդպես էլ ամբողջ կյանքում չճանաչվելով իբրև լիարժեք մարդ։ Կամ՝ (դարձյալ Դեմիրճյանի) այն դիտողությունը, քե դրամատուրգներից շատերը ժողովուրդ ասելով միայն բեմի վրա «ոտա» և «կեցցե» ասող մարդկանց գումար են պատկերացնում և չեն հասկանում, որ ժողովուրդը բաղկացած է առանձին անհատներից, որոնք ունեն իրենց սերն ու առելությունը, կյանքն ու երազը։ Մաքևոսյանի մոտ անդեմ ժողովուրդ չկա, կան բնավորություններ, անհատներ, որոնք գրական հերոս դառնալուց առաջ կենդանի մարդ են իրենց լույս ու սովերով, լավ ու վատ հատկանիշներով։ Գրողը կողմնապահություն չի անում և չի սրբագործում, մաքրաջրում իր դրական հերոսներին։ Նրա հերոսները հազար ու մի մանր ու մեծ մեղքեր ու արատներ ունեն, մի էիջ մաղձոտ են, մի էիջ դառը, մի էիջ մեծամիտ, բավականաչափ սրախոտ և նույնփան մեծախոտ. մի խոսքով՝ մարդ են։ Թերևս Մաքևոսյանն ուզում է ասել, քե պետք չէ, որ իդեալ հերոսները զրկված լինեն մարդկային բույություններից ու մեղքներից և դառնան առափնեության ու բարոյականության անհամ փառգիշեր։ Այդ հերոսների կեցությունից ու վարմագծից է Մաքևոսյանը փառում բարոյականության իր իդեալի տարրերը. «...մարդկանց հիշողությունը երև հանելարձ խաբարվե՝ ազգականներին ու երկրացիներին այն օրերի վարմից էլարող էի ժողովել մարդկային բարոյականության օրենսգիրքը»։ Դառերով սրբացած բարոյական այդ սկզբունքները մարդու, աշխատանքի, բարու ու մարդկայինի մասին գրողը, ինչպես արդեն ասել ենք, փնտրում է ժողովրդական կեցության ակունքների մոտ՝ գյուղաշխարհում։ «Խումհար» վիպակի հերոսը, որն ունի ինքնակենսագրական գծեր, ասում է. «Իմ անհատականությունը... ես վերցրել եմ բոլորովին այլ մարդկանցից, մարդու բոլորովին այլ տեսակից, որ երե չէր աշխատել՝ հացից ամաշում էր, քե իր մտածածը չէր՝ ասում էր «ասում են, ասվել է», երե գործից, բնկերությունից, քշնամությունից անտղամարդ էր եղել՝ իրեն արժանի չէր համարում կնոջ ծոցը մտնել, կնոջ վայելքին արժանանալու գործ անելուց հետո ևր կին տեսնելու և վերմակի տակ կնոջ կոնքին

խփելու էր որպէս իր հպարտ կրծքին»: Այս կարգի հերոսներին գրողը հակադրում է պարապ-սարապ օրը սպանող, անիմաստ վեներում նամարտակող, իրենց կանանց ու երեխաներին հեշտուրքամբ դավանանող մարդկանց, որոնք հավակնում են սակայն բարոյականության դասեր տալ ուրիշներին:

Սակայն, իր համակրանքներով որոշակիորեն կանգնելով երկիրը շեն պահող գյուղաշխարհի մարդկանց կողմին՝ Մաքևոսյանը տարածություն է քողնում իր իղեպի և այլ հերոսների միջև: Այդ հերոսներն իրենք պետք է անցնեն այդ տարածությունը, պետք է բարձրանան և, քող պարադոքսալ չքվա, պետք է ինչ-որ տեղ բաղաժամանակ, ինարկէ, ոչ այնպէս, ինչպէս դա տեղի է ունենում «Տաշկենդ» կամ «Տերք» վիպակներում: Տղան, «Սկիզբը» պատմվածքում, պետք է ունենա իր վրայով կարված, արդուկած տաքատ ու գեղեցիկ սանրած մազեր, մայրը՝ նույն պատմվածքում, որ մայրության նանապարհին կորցրել է իր կանացիությունը, պետք է վերագտնի այն, Աղունք պետք է մի բիշ կանացի բնֆշություն, մի բիշ էլ կարն լեզու ունենա (մի կտոր հացը հարածում է գլխներին), Սիմոնը պետք է վերագտնի կամ ձեռք բերի մարդկային արժանապատվություն, Ռոստոմը պետք է դուրս գա բուր մեծամտության ու եսասիրության կաղապարից և այլն, և այլն:

Անհատականացված մարդկային բնավորություններ ստեղծելու նանապարհին Մաքևոսյանը հայտնաբերում է նպատակասլաց գեղարվեստական ձևեր, որոնցից մեկը պատումը հերոսների խոսքի միջոցով զարգացնելու միտումն է: Այդպէս են կառուցված «Տաշկենդ» և «Տերք» վիպակները, որոնց հերոսները՝ Թեաններ (հատկապէս Սիրուն Թեիկը) և Ռոստոմը խոստովանում են այնպիսի նուրբ-անձնական բաներ, որոնց մասին հաճախ բարձրաձայն չեն խոսում: Անա Ռոստոմի ինքնաբերականություններից մեկը. «Մենք սրբվեցինք, հագնվեցինք, հայելու մեջ մի հատու հայացք գցելով՝ բուր ու գոտոգ՝ մեզ դուր եկանք, մեր քիկունքը պանեցինք՝ որպեսզի տիկինը, ձգվելով, բանկոնը մեր ուսերին գցի, ապա երբ պատրաստ էինք գյուղամեջ նանապարհվելու, նկատեցինք, որ այգում փոփոխություն է եղել, մեծագույն արե-

վածադիկը չկար, անգլույս հասակը դեռ շարժվում էր»։ Դրժ-  
վար չէ նկատել, որ այս ինֆնարնուրագրության մեջ շատ որո-  
շակի է զգացվում նաև հեղինակային վեպերմունքը իր հե-  
րոսի նկատմամբ, նրա գնահատական խոսքը (բուր ու գոռոզ)։

Մաքեոսյանը անհատականություններ ստեղծում է առօր-  
յա հարաբերություններում գործող սովորական մարդկան-  
ցից, որոնք հեռու են մեծ ու նակատագրակա՜հ բախումներից։

Վերջին հաշվով, բոլոր նշված հարցադրումները գալիս  
հանգում են հեղինակի ռեալիստական մտածողությանը։ Մա-  
քեոսյանի ռեալիզմը արվեստի բարձրագույն արտահայ-  
տություն է, ևս նի որ նրա նկարագրած իրականությունը, որ  
արտաբնական թվում է միօրինակ, անվերջ շարժման ու փո-  
խակերպումների մեջ է։ Դեռևս «Ալխո» պատմվածքում ձին  
մտածում էր. «Քսան տարի եղավ անա կրում է մարդկանց  
ու նրանց բեռը, ևսան տարի նրանց ցենտների տակ խորհում  
է նրանց մասին, բայց բան չի հասկանում ոչ քե այն պատ-  
նառով, որ ձի է, այլ որ նրանք կայուն չեն»։ Մարդկանց  
աշխարհը կայուն չէ, ավելի նշգրիտ՝ անշարժ չէ, այդ աշ-  
խարհը կենդանագրող արվեստագետը ևս չի կարող նույն  
կետում մնալ։ Այս իմաստով էլ Հրանտ Մաքեոսյանի գեղա-  
գիտությունը շարժման ու հարստացման մեջ է, և նրա մասին  
մեր սկսած խոսակցությունն էլ՝ շարունակելի։

## ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻԲՐԵՎ ՉԱՓԱՆԻՇ

## 1

Վերջին տարիներին գրական բանավեճերում սրույթամբ առաջադրվեցին հարցեր, որոնք վերաբերում են հատկապես բանաստեղծական նոր որոնումներին և նրանց արդյունավետությանը: Նպատակ չունենալով մտնել այդ իրարամերժ կարծիքների բնույթի մեջ, այդուհանդերձ, նշենք, որ տարակարծությունների հիմքն ու ելակետը գնահատման չափանիշների խնդիրն էր: Նվ դա բնական է, քանի որ բնագիտությունը նախ և առաջ ենթադրում է գնահատում և գնահատական, ինչն անհնար է իրագործել առանց որոշակի չափանիշների: Իսկ թե որոնք են այդ ելակետային չափանիշները, կարելի է պարզել գրական մամուլում առատորեն սփռված գրախոսություններից:

Ժամանակակից գրական շարժմանը հետևողը ակամա կարող է հանգել այն հետևության, թե «ժամանակներն իսկապես փոխվել են»: Եթե անցյալի գրողներն ու բնագիտությունը խոսում էին ժողովրդի առջև արվեստագետի պատասխանատվության, ժողովրդի կյանքին ծառայելու խնդրի մասին (այսպես էր, օրինակ, գրականության դերն ըմբռնում Զոհրապը), ապա այսօր մեզ այլ պատկեր է ներկայանում: Շատ պատկերացումներ «հնացածների» շարքն են դասվել, որոնց փոխարինել են նորերը: Գնալով ավելի հաճախ է խոսվում «պոետական նոր կուլտուրայի», «բանաստեղծական կեցվածքի», «անսովոր ռաիոնի» մասին, և հա, ով բավարարում է նշված պահանջները, անմիջապես հայտարարվում է առաջատար գրող կամ բանաստեղծ: Այսպես առաջադրվեց «ժամանակակից ոնի» ըմբռնումը, որ մոլորության մեջ է

զցում ընթերցողին, իսկ որոշ ֆենադատների ջանքերով էլ փորձում հաստատել իր կարծեցյալ արդյունավետությունը:

Ժամանակակից հայ բանաստեղծությունը, որն էլ տվյալ դեպքում հետաքրքրում է մեզ, իրենից ներկայացնում է գրական տարբեր պատկերացումների, նույնիսկ ուղղությունների համատեղ հարեանություն: Ավագ բանաստեղծներն իրենց գործն արել ու անում են պատվով, հավատարիմ մնալով այն պատկերացմանը, քե բանաստեղծությունը ծնվում է միայն ու միայն ազնիվ ներշնչանքից: «Միջին» ու «երիտասարդ սերնդի» որոշ ներկայացուցիչներ ունեն իրենց տարբեր ու «ինքնատիպ» րմբոնումը բանաստեղծության մասին, համառորեն առաջ են տանում իրենց գործը, ընթերցողին քողնելով լուրջ տարակուսանքի մեջ՝ ի՞նչ բան է, իսկապես, բանաստեղծությունը: Այդ հարցը պետք է վճռեն ընթերցողները, դրան պետք է պատասխան տա նաև ֆենադատությունը: Եվ կրկին մեջտեղ է գալիս գնահատման չափանիշների խնդիրը:

Մենք դեմ չենք բանաստեղծական արվեստի նոր որակումներին, բայց այդ հատկանիշները ֆենեկուց առաջ պետք է պատասխան տալ ամենակարևոր հարցին՝ ի՞նչ երկի հետ գործ ունենք, և կարելի՞ է այն սնվանել գեղարվեստական: Ահա այն հիմնական ու գլխավոր չափանիշը, որով պետք է առաջնորդվի ֆենադատը: Մոռացվում կամ էլ վարպետորեն շրջանցվում է արվեստի այս առաջին պայմանը, և, չպարզելով այն, ֆենադատները շտապում են հայտնաբերել «ուսուրներ» ու «կեցվածքներ», չըմբռնելով, որ դրանց շարժման սահման չունի, իսկ գեղարվեստականությունը մեկն է ու միակը: Գրական ստեղծագործությանը մենք հենց այն պատճառով էլ տալիս ենք գեղարվեստական անվանումը, որ այն տարբեր է մյուս տեսակի «գրականություններից»՝ գիտական, հաղորդագրական և այլն: Հետևաբար, գրական ստեղծագործությունը պետք է բավարարի առաջին հերթին գեղարվեստականության պահանջը:

Օժտված ֆենադատը հաճախ է նիշտ ու դիպուկ գնահատում այս կամ այն երկը, բայց նույնօրինակ հաճախ էլ չի մոռում այն մասին, քե իսկապես որ հատկանիշների շնորհիվ է երկը դառնում գեղարվեստական: Տաղանդավոր ֆենադատ-

տին միշտ օգնում է այն, ինչ Բելինսկին անվանում էր արվեստի «անմիջական ըմբռնում», «գեղագիտական զգացմունք կամ գեղեցիկի զգայունակություն»: Սակայն նույնիսկ նա, ով օժտված է նշված ընդունակությամբ, դժվարությամբ կարող է բացատրել դրա էությունը:

Քննադատի անձնական փորձը, նաշակն ու ըմբռնումները միշտ մնում են առաջնային, բայց ոչ վերջնական: Անգամ գեղարվեստականության սուր զգացողությամբ օժտված Բրենդաթը կարող է սխալվել: Իսկ այդ բանից հնարավորին չափով խուսափելու միակ միջոցը զնախատման օբյեկտի վրա չափանիշների առաջադրումն է:

Գեղարվեստականության ժամանակակից ըմբռնումը, որն արտացոլվել է նաև «Գրական հանրագիտարանում», ելնում է բովանդակության և ձևի միասնության համակարգում բովանդակության առաջնայնությունից. «Գեղարվեստականության նախապայմանը հոգեկան-ստեղծագործական ուժն է. «նոր խոսք» ասելու ընդունակությունը, գեղարվեստական ինֆանտիլ գաղափարի, մտքի առկայությունը»: Գեղարվեստականության հիմքը հումանիստական բովանդակությունն է, որն արտահայտվել կարող է միայն համապատասխան ձևով (ինչը բույլ է տալիս անվանելու այն «միակ» կամ «եզակի» ձև): Գեղարվեստականությունը ենթադրում է ստեղծագործության օրգանական, ամբողջական, անբերի կառուցվածք, բարձր վարպետություն, նշմարագիություն, ներգործուն ուժ, համակելու ունակություն:

Գեղարվեստականությունը միասնական հատկանիշ է, հատուկ միայն բարձր արվեստին, նրա չափանիշները երբեք չի կարելի իջեցնել, քանի որ այն միակ անջրպետն է արվեստի և ոչ արվեստի միջև: Գեղարվեստականությունը արվեստին հաղորդում է հատուկ ուրակ, որ բնորոշ չէ մարդկային գործունեության մյուս բնագավառներին, այդ պատճառով էլ նրա բացակայության դեպքում անիմաստ է խոսել արվեստի մասին: Լինելով արվեստի էության, յուրահատկության և գեղագիտական ակտիվության հայտանիշը, գեղարվեստականությունը ձեռք է բերում նաև սոցիոլոգիական իմաստ, հատկապես լինելով այն ամենին, ինչ խանգարում է մարդկային ռեզու-

նակութունների և կարողութունների լիարժեք գործադրմանը:

2

Արդեն երկու տասնամյակ է, ինչ մեր բնագաղափարային գլխավոր հոգսն է դարձել բանաստեղծների «նոր» սերունդը: «Երիտասարդ սերունդ» անվանումը որ լիովին հասկանալի էր հաճախ, նույնիսկ տաս տարի առաջ, փոխարինվեց նորով «միջին սերունդ»։ Իսկ վեները շարունակվում են և դեռ երկար կշարունակվեն, բանի որ որոշ բնագաղափարների ակտիվ մասնակցությամբ այնպիսի շփոթ է առաջացել, որ դժվար է տարբերել բացը շորից, բանաստեղծականը՝ անբանաստեղծականից: Գեղարվեստականության հարցը կամ շրջանցվում է կամ էլ ներկայացվում խիստ կամայական, երբեմն էլ խեղաթյուրված ձևով:

Հետևենք, քե ինչպես է ներկայացվում այն «նոր» բանաստեղծության «տեսության» մեջ: Ա. Թովչյանի «Բառի սահմանները» գիրքը բացվում է գնահատման «ամենաբարձր չափանիշների» առաջադրման կոչով: «Մեր գրականության գեղարվեստական-գաղափարական բարձր մակարդակը, — գրում է նա, — չի կարող թույլ տալ գիշումներ անելու այդ կարևորագույն հարցում և հենց երիտասարդների հանդեպ պահանջկոտ լինելով, նրանց մեջ կղաստիարակենք ստեղծագործական բարձր կարգապահություն, անհանդուրժողականություն դյուրին լուծումների և տրոհված նամականների նկատմամբ» (էջ 7): Թովչյանը «անների ճիշտության» է համարում բառի արժեզրկումը, գրական չափանիշների իջեցումը, պահանջկոտության նվազեցումը: Խախտված չափանիշների վերականգնում՝ ահա, նրա կարծիքով, այն հիմնական խնդիրը, հանուն որի էլ ասպարեզ իջավ 60-ական թթ. բանաստեղծների «նոր» սերունդը:

Թե որհանով են կայուն և արդարացված Թովչյանի կոչերը, կարելի է դատել հետևյալ փաստերից: «Բառի սահմանները» գրքում նա բողոքում է բանաստեղծությունը ինֆորմացիայով հեղեղելու դեմ, որով պոեզիան հավասարվում է հաղորդագրության մակարդակին, կորցնում ինֆ-

նախադրությունը, գեղարվեստականությունը: Սակայն նույն գրքի հաջորդ էջերում «նոր սերնդի», «առաջատար» ներկայացնելից մեկի մասին նա գրում է. «Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծությունների մեջ բառերը հնչում են այնպես, ինչպես. ասենք, կհնչեին պատմվածքում, հողմածում, զեկուցագրում, քերքի էջերում: Կատարվում է բառի պոետական սահմանների լայնացում՝ ուղղություն վերցնելով դեպի կյանքի սահմանները: Բառերն այլևս արտոնված չեն պոեզիային «պատկանելու» հստակ լուսապսակով, բանաստեղծությունից դուրս նրանք այլևս այնքան անգոր չեն... (էջ 85—86):

Նույն ժամանակ առաջադրած չափանիշները լողում են Գեղարվեստությունների մեջ: Մի դեպքում նա կարող է պնդել, թե բանաստեղծների նոր սերնդին բննալատությունը անհրաժեշտ ուղարկություն չի դարձնում, նույնիսկ աշխատում է չնկատել, մեկ այլ դեպքում էլ ուղղակի գրում է, թե սերունդը «ամենաբախտավորը» եղավ մի կարևոր հարցում՝ բննադատությունը նրա հանդեպ անուշադիր չգանվեց: Նա նշում է «նորերի» արժեքավոր նվաճումը՝ բանաստեղծության «ազատագրումը» հույզից, զգացմունքայնությունից, միաժամանակ հասցնելով նույն սերնդի մեջ իր կողմից դասված հեղինակներից մեկի մասին գրել, թե նա հակված է դեպի զգացմունքայնությունը, ռոմանտիկ տարերիք: Այս շփոթից իսկապես դժվար է գլուխ հանել, քանի որ մի քանի տող հետո բննադատը ցավով ավելացնում է, թե մեր օրերում, երբ «զգացմունքային տողերը գնալով պակասում են, բանաստեղծներն էլ դարձել են չափազանց լրջմիտ»: Իսկ ո՞ր մեզին չափանիշները, կամ եթե այդքան տարբեր են սերնդի անդամները, կարիք կա՞ր նրանց միավորել:

Գեղարվեստականության պահանջ առաջադրող բննադատը հանգում է նաև մի տարօրինակ եզրակացության՝ նոր բանաստեղծների երկերը իրոք արձակունակ են, «ոչ գեղարվեստական», բայց դրանցից են կազմվում պոետականի նոր բնկալումները, գեղարվեստականի նոր սահմանները» (էջ 84, բնդգծումը մերն է՝ Ա. Ա.), դրանով իսկ խոստովանելով, որ նոր բանաստեղծությունը գեղարվեստականության ավանդական ըմբռնմանը չի համապատասխանում: Եթե կատարմամբանություն, և կարելի է այն տարածել Թովչյանի

գրածների վրա, ապա հետևում է, որ կա գեղարվեստականության անվագն երկու բմբոնում, և երե կան երկուսը, այն էլ նրանցից մեկը, բստ Թոփչյանի, «ոչ գեղարվեստական» է, ապա, բնականաբար, պետք է ճակ ընդունել, որ այդ բմբոնումները իրար պարզապես հակադիր են:

Թող այն տպավորությունը չստեղծվի, բե մենք դիտմամբ սրում ենք Թոփչյանի դատողությունները: Նման սուր հակադրության օրինակ առաջինն ինքն է տվել, իր գրքում ուղղակի «ստերեոտիպ» անվանելով բնության տերյանական ընկալումը և գրելով, բե «դասական ստերեոտիպի անդորրին» սովորած ընթերցողը անընդունակ լինելով հասկանալու օրինազանց նորերին, բնականաբար, անեծք է հղում նրանց (էջ 91): Բայց հիշեցնենք նույն բննադատին, որ գեղարվեստականության այն որակը, որ նա անվանում է «ստերեոտիպ», բնորոշ է ոչ միայն Տերյանին, այլև՝ Թումանյանին, Իսահակյանին, Չարենցին, Պ. Սևակին և բոլոր իսկական բանաստեղծներին: Իսկ մեխանիկորեն կտրվելով ու հակադրվելով դասականների փորձին, նորերը վաղօրոք իրենց բոլոր ջանքերը պարզապես մատնում են անհաջողության:

Թոփչյանի բմբոնմամբ, գեղարվեստականությունն օծոված է չափազանց շարժուն գծերով: Այն, ինչ գեղարվեստական է այսօր, կարող է ոչ գեղարվեստական համարվել վաղը: Այս ելակետը հանգեցրել է նրան այն մտքին, բե «բնավ չի բացառվում, որ վաղը մյուս օր գա բանաստեղծական այնպիսի պատկերացում, որն ասենք Շնորհալուն Նարեկացուց ավելի բարձր դասի» (էջ 72), մի պնդում, որի հետ ոչ մի կերպ չի կարելի համաձայնել: Գեղարվեստականության սահմաններն, անշուշտ, մեկընդմիջտ տրված ու անփոփոխ ինչ-որ բաներ չեն, բայց իր բուն էությունը այն կայուն հասկացություն է: Գեղարվեստականության սահմանները կարող են լայնանալ, նրա դռները կարող են բացվել, բայց միայն նոր ու անպատճառ գեղարվեստական պատկերացումների և սկզբունքների առջև: Այդպիսի մի պատկեր է գծագրում. օրինակ, բանարվեստի սկզբունքների պատմական զարգացումը: Ամեն մի նոր ու իսկական գրող բանարվեստի համակարգը հարստացնում է իր սկզբունքներով, քայց դրանք ոչ միայն

չեն հակադրվում գեղարվեստականության ընդհանուր ոգուն, այլև յուրովի լրացնում են այն, դարձնում ավելի բազմա-տառ ու բազմաձև: Կենսունակ և արդյունավետ պետք է հա-մարել զարգացման այն ուղին, որը չի հակասում երևույթի ներքին օրինաչափություններին և տանում է ոչ քե դեպի հե-րում, այլ՝ դեպի նորոգում ու բարամացում: Հետևաբար, գեղարվեստականի համակարգում անելու ոչինչ չունի «ոչ գեղարվեստականը»: Եվ վերջապես, երբ մենք քույլ ենք տալիս գրական ժառանգություններ: համեմատություն, ապա դա էլ պետք է կատարվի բարեխղճորեն և հենվի գեղարվես-տականության կայուն չափանիշների վրա: Այդ չափանիշ-ներն էլ (տվյալ դեպքում նկատի ունենալ հոգեբանական խո-րությունը, ստեղծագործական կիրքն ու ոգին, բանաստեղ-ծական բարձր արվեստը և այլն) հերքում են Թովչյանի ենթադրությունը: Նարեկացին մեծ է ոչ միայն մեր, այլև բոլոր ժամանակների համար, դա մենք պետք է խոստովա-հենք, որքան էլ բարձր ենք գնահատում մյուսներին, օրինակ, Շնորհալուն:

«Ի՞նչ է հոգին» հարցին Թովչյանը պատասխանում է հարցով՝ «գիտական իդեալիզմի տերմին», էժանագին բե-լետրիստիկայի տարտամ հասկացությո՞ւն, աստվածաբա-նական կատեգորիա՞, պատմական ու հասարակական ի՞նչ որոշակիություն կա այս հոգու մեջ, ժամանակի ի՞նչ գոր-ծոններով է պայմանավորված նրա գոյությունը: Իզուր գլուխ չջարդենք, քանի որ սա պարզապես գիտական տարրական սկզբունքներից հեռու գեղեցկախոսության սովորական օրի-նակ է» (էջ 70): Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծության բոլոր կանոններն ու օրենքները նրան հայտնի են, և նրանց մեջ չկա «հոգին»: Բայց այդ բոլոր բարեբախտաբար դեռ չի մոռացվել: Իսկ այն, քե ինչով են պայմանավորված այս հարձակումները «գիտական որոշակիությունից զուրկ հո-գու» դեմ, իր նպատակն ու հետևաբար, նաև բազատու-րյունն ունի: Սա տեսական այն հիմքն է, որով պետք է ա-դարացվի «անհոգի» բանաստեղծության գոյությունը:

Թովչյանը հանգամանորեն ու նույնիսկ որոշ «բարեխղճու-րյամբ» ներկայացնում է «հոգու» վտարման ընթացքը նոր բա-նաստեղծների երկերում: Հ. Գրիգորյանը, նրա կարծիքով,

խոսափում է «պոետական շոայլ գույներից և բաց զգացմունքայնությունից», և երբ երբեմն էլ դիմում է հույզին, ապա... պարողիայի նայատակով, կատակի տալով: Ավելին, մեկ այլ բանաստեղծի երկերում բննադատը ուրախությամբ հայտնաբերում է «բանաստեղծական աէմոցիոնալ վիճակ», առաջադրելով նույնիսկ այսպիսի «ինքնատիպ» մի հարց՝ «իսկ ննարավո՞ր է արդյո՞ք զգացմունք կամ տրամադրությունը դուրս մղել բանաստեղծությունից» (էջ 112), որի պատասխանն ու հետեանքները արդեն հայտնի են: Ինչպես պարզվում է, սա էլ ինչ է, և մեկ այլ առիթով նա հայտնաբերում է «մի կատարյալ չեզոքություն, որտեղ զգացմունքներից ստերիլ մի վիճակում բանաստեղծը կարող է կաշկանդումներից ազատ բացարձակ մետաֆորը ստեղծել» (էջ 112): Սա, իրոք, «գլուտ» է, քանի որ մինչև հիմա ոչ ոք զվսի չէր քննել, որ «մետաֆորի» գլխավոր թշնամին «զգացմունքն» է: «Պոեզիան օտարացել է բանաստեղծից»,— հայտարարում է Թոփչյանը և անմիջապես նշում մեկ այլ «նվաճում»՝ «ամբոխի» վշտերով տառապող բանաստեղծի միֆը դեռ այսօր էլ շարունակում է ապրել, ուստի թող զարմանալի չըլա, որ Հ. Գրիգորյանը կտրականապես մերժում է այս «էսթետիկան», ուշացած «մարգարեականությունը» և հեզնում է այդ «բանաստեղծական տրամադրությունները, տեղ չի թողնում որևէ տեսակի գրական դեմագոգիայի համար (իսկ ամենամեծ դեմագոգիան պոեզիան որպես տառապանք ներկայացնելն է)...»: Այս հետևությունը որոշ իմաստով բնական է. ուրիշ էլ ի՞նչ կարող էր ծնվել «ստերիլ» միջավայրում: Ակամա հիշում ես «տառապող» Տերյանին, «տառապող» Չարենցին. ի՞նչ կարիք կար տառապելու, երբ պոեզիան այսօր անշտ գործ է եղել...

Բայց կա մի ուրիշ հարց ևս: Ինչի՞ մասին ենք խոսում՝ սուս՝ բանաստեղծության, քն մեկ այլ, առավել կարևոր խրդորի մասին: Ի՞նչն է պակասել մեր կյանքում, ինչի՞ց ենք մենք հաճախ դժգոհում. երբեմն նույնիսկ չիմանալով, չհասկանալով բուն պատճառները: Ո՞ր ենք մենք հասել, որ մեզ կարող է գրավել անգամ «աէմոցիոնալ» բանաստեղծությունը, որը, երբ լրիվ բացենք փակագծերը, նշանակում է

«աւմոցիոնալ» կյանք»: Ուրեմն վեցն ալելի սկզբունքային է, ալելի կարևոր, քան գրականությունն է:

Մեր կյանքում պակասել է հույզը՝ հոգեկան հաղորդակցման գլխավոր պայմանը: Մենք ապրում ենք երբեմն օտարների պես, իրար մոտ, բայց իրար անհաղորդ: Չգիտենք, չենք նախաշում իրար, որովհետև մի տեսակ անհարմար է խոսել զգացածից, ինֆորմացիայի անդամ կնիփին ենք ապավինում: Ամեն մեկն ունի իր «շրջանակը», իր մեկուսարանը, որի կեղծ անդորրը փրկարար եզերքի տեղ ենք ընդունել: Իսկ գրականությունը: Ի՞նչ պետք է անի նա: Ի՞նչ անա պարզվում է, որ հարմարավետ բնակարան-մեկուսիչները միայնակ չեն, ժամանակակից մարդուն մատուցվում է հաճախ մեկուսիչ-բանաստեղծություն: Անտարբերությունը ներս է սողոսկում բոլոր մուտքերից, մարդիկ դժվարությամբ են հասկանում իրար, հաճախ չեն էլ հետաքրքրվում միմյանցով... Մարդու զգացմունքային ունակությունների քուլագումը հավասարազոր է բարոյականության մահվան: Այս պայմաններում ի՞նչ պետք է անես քո «աւմոցիոնալ» վերաբերմունքով, որ ընդունակ է միայն խորացնելու առաջացած հոգեկան անջրպետը, նեղվածքը: Անա մի ինդիր, որ պետք է լրջորեն մտահոգի գրականությամբ:

### 3

Իր հոգվածներից մեկում Թովիշյանը շտապում է գրել. «Յերիտասարդ բանաստեղծների մեծագույն արժանիքը պոետական նոր կուլտուրան փաղափայտական լայն շնչով հագեցնելու ձգտումն է: Նորարարություն՝ գումարած արդիականություն և փաղափայտականություն: Մեր բնադատների ուշադրությունից դուրս է մնացել Յերիտասարդների ստեղծագործություններում նկատվող այս սինթեզը, որ աստիճանաբար պարզվելով խոստանում է տալ փաղափայտականի նոր որակ մեր պոեզիայում» (էջ 74):

Բանաստեղծների նոր սերունդը, ըստ Թովիշյանի անհայտ սկզբունքով կատարված դասակարգման, բաժանվում է երկու խմբի՝ «պոլեմիստների» և «մետաֆորիստների», որոնք «հարուստ» ծրագրերով սկսեցին հայ բանաստեղծության նո-

բացումը: Ստեղծվեց «գրական նոր կուլտուրա», «արձայնա-  
նակ տեսողությամբ» կերտվեցին «հակակերպարներ», բա-  
նաստեղծական նոր «ստրուկտուրաներ»: Եվ առաջին հերթին  
փոխվեց բանաստեղծության առարկան, որն այլևս բանաս-  
տեղծական չէ, այլ առօրյա, պրոզայիկ: Թեմաներն էլ հա-  
մապատասխանաբար վերաբերում են «աննշան», «ոչ պոե-  
տիկ» փաստերին, «բնական, համոզիչ, նշմարտացի է հրն-  
շում գրասենյակային փաստաթղթի հարեանությունը...»: Նոր  
նաշակն արդեն կա, հաստատում է Թովիշյանը, դա «մի  
փոքր քմբոստ, տարօրինակ, անծանոթ, բնդհանուրին չհար-  
մարվող, գիտակցաբար և անգիտակցաբար նյարդերի հետ  
խաղ անող» արվեստն է, և «այդ առաջընթացը բիշ բան չէ»  
(էջ 68):

Արժե անդրադառնալ նաև այն բնդհանուր գնահատակա-  
նին, որ տալիս է բննադատը Հ. Գրիգորյանի գործերին: Այս  
անունը ընտրում ենք ոչ պատահաբար. սա այն դեպքն է,  
երբ բննադատը հնարավորություն ունի առաջադրելու իր հիմ-  
նական կովանները: Ըստ այդ մեկնաբանության, Հ. Գրիգոր-  
յանը նամակ-բանաստեղծություն է գրում ընթերցողին, հաս-  
տատ իմանալով, որ այն տեղ չի հասնի: Բանաստեղծը տա-  
րակուսում է՝ իր մտածումները արդյո՞ւ կհետափրկեն ըն-  
թերցողին, և ենթադրում հավանական վախճանը (այդ մտա-  
ծումները «միթոզ» չեն, ոչ էլ այլ որևէ անհրաժեշտ բան և  
իբրև անպետք իրեր վերադարձվելու էն հեղինակին): Ուրեմն՝  
ինչո՞ւ գրել: Հ. Գրիգորյանը, սակայն, հասցեատիրոջից դժ-  
գոհություն չունի: Ամեն ինչ բաժանված է արդեն, «և աստ-  
ղերը, և արևը, և յուսինը». ինքը ոչինչ չունի ընթերցողին  
տալու: Եվ, բնականաբար, նա հանգում է բանաստեղծ-ըն-  
թերցող երկանդամի առաջին տարրի ավելորդության գաղա-  
փարին: «Քերթության կալվածում ամեն ինչ բաժանված է,  
օդը գերհագեցած է բանաստեղծությամբ»: Այս վերջին միտ-  
քը կարևոր է, այն քեմա կարող է հուշել, և ահա բանաստեղ-  
ծը, որ ոչինչ չունի ընթերցողին ասելու, հեզնում է բանաս-  
տեղծական տրամադրություններ, միակ բանը, որ մնում  
էր անել... Ոչինչ, որ «պոեզիան օտարացել է բանաստեղծից»,  
հեզնանքի առարկա է դարձել բանաստեղծությունը: Կարևորը

«գրական նոր կուլտուրան» է, որը «մեր հասարակության համար քանկ է ու անհրաժեշտ»:

Իսկ ո՞ւր մնաց ֆաղաֆացիականությունը, մի՞թե դա ևս ունի աննկատելի արտահայտման ձևեր: Թովչյանի բմբրոն-մամբ, «ֆաղաֆացիականությունն էլ իր ստերեոտիպն ունի և երբեմն ավելի շատ տարածված, քան մյուս ստերեոտիպերը»: Ահա և բացատրությունը: Սա է պատճառը, որ «ավելորդության» զգացողությունը դարձել է ֆաղաֆացիականության հատկանիշ: Նրե կա «ոչ գեղարվեստական գեղարվեստականություն», ապա ինչո՞ւ չլինի նաև «ոչ քաղաքացիական քաղաքացիականություն»: Այս նորույթի հիմքը ևս «ստերեոտիպին» հակադրվելու միտումն է:

Ըստ Թովչյանի, «կեղծ պոետականության սովոր բերեցողը» անպատրաստ է «նոր» բանաստեղծության ընկալմանը: Բանաստեղծներից մեկի մասին բնադատն ուղղակի գրում է, քե նա «իրոք ամենաբարդն է» սերնդի մեջ, և նրա բանաստեղծություններին հաղորդակից լինելու համար անհրաժեշտ է... «բանասիրական պատրաստվածություն»: Իսկ ինքը՝ բանաստեղծը միշտ չէ, որ «օգնության ձեռք» է մեկնում բերեցողին և բավական դժվարացնում է նրա գործը: Ահա և ֆաղաֆացիականության ևս մի «նոր» դրսևորում:

Մեկնաբանություններն ինչպես ասում են, ավելորդ են: Եվ, այնուամենայնիվ, պետք է հիշեցնել, որ ֆաղաֆացիականությունը ենթադրում է նաև ժողովրդայնություն, իսկ մեր ժողովուրդը, ցավոք, առայժմ չունի համընդհանուր «բանասիրական պատրաստվածություն»: Կան ու կլինեն մարդիկ, որոնք ուրիշ գործ են նախընտրում: Հետևությունը պարզ է. այդպիսիները դատապարտված են հավետ անհաղորդ մնալու «նոր» պոեզիայի «հրապույրներին»:

Այն, ինչ ներկայացվում է մեզ իբրև «բարդություն», իրականում սոսկ պարզունակություն է, որն իրեն չմատենելու համար հագել է «նորաձև» ու «անհասկանալի» հանդերձներ: Մինչդեռ, արվեստն ստեղծվում է հենց նրա համար, որ հասկանալի լինի, ժողովրդին: Ժամանակին և Տոյստոյր հրաժարվեց արվեստ համարել այն, ինչ «նրբազված» է, կտրված ժողովրդի հոգսերից: Գրականությունը հեռանում է ժողովրդից, զգուշացնում էր նա, գրողները ասես քե օտար, անմատչելի

լեզվով են սկսել գրել: Մինչդեռ, ըստ Տոլստոյի, «այն միտ-  
քը, քե արվեստը կարող է լինել լավ ու միաժամանակ ան-  
հասկանալի՝ մարդկանց համար, անարդար է այն աստիճանի,  
նրա հետեւանները այնքան կործանարար են արվեստի հա-  
մար, և դա այնքան է տարածված, այնպես է բախանցել մեր  
ցիտակցւոյթյան մեջ, որ դժվար է լրիվ բացատրել նրա ամբողջ  
անհեթեթութիւնը»: Այդ արվեստի կողմնակիցները ձգտում  
են ոչ քե բացատրել, այլ՝ սովորեցնել: Մինչդեռ սովորեցնել  
«կարելի է ամեն ինչի, ամեն մի վատ բանի: Ինչպես կարելի  
է մարդկանց սովորեցնել հոտած կերակուրին, օդուն, ծխա-  
խոտին, հաշիշին, այնպես էլ մարդկանց կարելի է սովո-  
րեցնել վատ արվեստին, փաստորեն այն, ինչ և արվում է»: Տոլստոյի  
ելակետն էր այն համոզումը, որ «մեծամասնու-  
թիւնը միշտ հասկացել և հասկանում է այն, ինչ մենք հա-  
մարում ենք բարձր արվեստ»: Հանճարեղ գրողի այս դիտո-  
ղութիւնները բացահայտում են լիարժեք գեղարվեստականու-  
թյան գլխավոր առանձնահատկութիւններից մեկը, միաժա-  
մանակ հիմնովին հերքելով «անհասկանալի» արվեստի միջոցը:  
Անիմաստ է գեղարվեստականութիւնը որոնել այնտեղ, որտեղ  
չկա խոր միտք, որտեղ բացակայում է կապը ժողովրդի հետ,  
որը, հասկանալի է, կարող է և չունենալ «բանասիրական  
պատրաստվածութիւն»:

Նշված առանձնահատկութիւնները հնարավորութիւն են  
տալիս խոսելու գեղարվեստականութեան կարեւոր նշաններից  
մեկի՝ բանաստեղծական ձևի մասին: Բովանդակութեան հա-  
մեմատ ձևի, իբրև երկրորդային հատկանիշի, բմբոնումը  
բոլորովին էլ չի նշանակում, քե ձևն անկարեւոր նշանակու-  
թիւն ունի: Ձևի և բովանդակութեան սահմանագատումը,  
ինչպես հայտնի է, խիստ պայմանական է, և գեղարվեստա-  
կան ստեղծագործութեան մեջ դրանք հանդես են գալիս ան-  
բաժանելի միասնութեամբ: Ձևն, ըստ էութեան, սոսկ ձև չէ,  
այլ ստեղծագործութեան գաղափարի արտահայտման կարեւո-  
րագոյն գեղարվեստական միջոցների միագումար, որն ամուր  
կապված է բովանդակութեան հետ, բոլոր գծերով համասլա-  
տասխանում է նրան: Հետեապես, ամեն մի ստեղծագործու-  
թիւն ունի իր, այսպես ասած, *միակ, եղակի ձևը*, որ հնա-  
րավոր չէ այլ կերպ արտահայտել: Այս հանգամանք, հաս-

կանալի է, մեծ պատասխանատվություն է դնում արվեստագետի վրա, որը պարտավոր է գտնել այդ «միակ» : ձևը, ստեղծագործական տեղադրման աշխատանքով որոնել *անհրաժեշտ ու միակ բանը*, երկին հաղորդել ոգեղեն շունչ, տալ հավաք ու ամբողջական կառուցվածք, շարադրանք առաջ տանել բարձրարվեստ լեզվով:

Այս իմաստով էլ առանձին կարևորություն ունի այն հարցը, քե ինչպիսի դրսևորումներ են գտնում գեղարվեստական ձևի նշված կողմերը ժամանակակից գրականության մեջ և հատկապես բանաստեղծության ասպարեզում: Թափշյանի դատողություններն այս դեպքում ևս անլուծելի հակասության մեջ են: Մի դեպքում նա պնդում է, քե «նոր սերնդի բանաստեղծները (բացառությամբ մեկ երկուսի) քերես ամենից էիշ ուշադրություն են դարձնում ձևին», նույնիսկ նշում է «ձևի բացակայության» փաստեր («Բառի սահմանները», էջ 63), մյուս դեպքում՝ պնդում, քե նրանք բանաստեղծական ձևի նկատմամբ ավելի ուշադիր են. Բան՝ նախորդները: Քրեմադատը հանգում է նաև այսպիսի հույժ վերացական եզրակացության. «լեզուն դառնում է իրականության նկատմամբ նոր մոտեցման բովանդակությունը» («Вопросы литературы», 1986, № 4):

Իրականում գեղարվեստական պատկերի «ուղեցաման» միասնոր իր խոր հետին է քողել նաև բանաստեղծական ձևի վրա: Եվ զոհասեղանին առաջինը մոտ բերվեց *բանը*: Այն ըստ Թափշյանի, ազատագրվեց «պոետական տրադիցիաների բեռից», սկսեց հնչել այնպես, ինչպես պատմվածքում, հողվածում, գեկուցագրում, քերթային հաղորդագրության մեջ: Սակայն այս նորամուծությունը ոչ քե բառի սահմանների քնդույնում է, ինչպես փորձում է ներկայացնել Թափշյանը, այլ բառի իսկական իմաստագրելում: Բանաստեղծության մեջ բարձր ունի ինքնատիպ էհրառություն. է այդ խնդրին լուրջ ուշադրություն է դարձվում գրականագիտության մեջ (դրան է նվ՛րված, օրինակ, Լ. Տիմոֆեևի «Բարբ բանաստեղծության մեջ՝ արժեքավոր աշխատությունը): Հետևաբար, չի կարելի անտեսել, առավել ևս՝ արդարացնել բառի այդ ինքնատիպ դեր՝ վերացման փորձերը: Բայց հետաքրքրում է մեկ այլ հար՝ ո՞րն է այս մոտեցման հիմքը: Ահա և Թափշյանի

բացատրությունը՝ «պոեզիան շարունակական քշնամացում է, բառի հետ, անդադար օտարացում նրանից» (էջ 105): Բնական է, որ ունենալով պոեզիայի մասին այսպիսի առնվազն տարօրինակ պատկերացում, «նոր» բանաստեղծներն ու բննադատները ամեն կերպ ձգտում են արժեզրկել բանաստեղծական բառը, որի օրինակներն այժմ, ցավոք, քիչ չեն: «Նոր սերունդը» չի գտնում նոր ասելիք, էլ չենք խոսում «նշանի անազնություն» մասին: Մանր են հարցերը, մանր են պատասխանները, հաճախ նույնիսկ իսպառ բացակայում են, որը նույն բանն է: Մինչդեռ բանաստեղծությունն ապրում է խոր զգացմունքով ու մոտիվ, առավել ևս, երբ գրում ես անհանգ, միաժամ պետք է երես, այն պետք է լինի մեծ ու կարևոր, որ արդարացնի իր «անգարդությունը»: Բայց քե՛ս անհանգ, քե՛ս՝ հանգավոր տողերը «նորերի» գրչի տակ վերածվում են խաղի: Շատերը բանաստեղծություն ասես չեն գրում, այլ քնդունում են գրողի կեցվածք, այն էլ այնպիսի, քե տեսե՛ք, կարելի է և այսպես ծաղրել բանաստեղծությունը: Իր գործերից մեկում Հ. Գրիգորյանը լրջորեն պնդում է.

Բոլորովին սխալ է մտածել,  
 քե արձանների ցանկությամբ է կիտվել  
 ձյան շերտը նրանց վրա:  
 ...Բոլորովին սխալ կլինե՞ր մտածել, քե դա այդպես է,  
 որովհետև նրանք այդպես են ցանկացել:  
 եվ դու վերջապես ծխախոտ ես վառում:

Ոչինչ չունենալով ասելու այս տողերի մասին, պարզապես ուզում ենք նկատել, որ նման բան գրելու համար բնավ էլ պարտադիր չէ բանաստեղծ լինել:

#### 4

Ուրեմն, ո՞րն է գեղարվեստականը: Այն, ինչից աշխատում ենք շուտ ձեռքով փաշել, քե՞ս այն, որ հակադրվում է «անհասկանալի» ոնի միֆին, քնտրում հաղորդակցվելու «ուղիղ հաճապարհ»: Կամ գուցե գեղարվեստական է նե՛նց ինքնաշարժությունը: Մենք՝ ինչո՞ւ ենք այսօրվան Բիշ գործածում այս բառը: Ի՞նչ էլ պատահել: Ինչո՞ւ եմք ու բարի ժամանակ:

րում ֆենադատը դրանից չէր խուսափում, այլ համարձակորեն դիմում էր նրան, իր միտքը հիմնավորում էր նրանով, ապացուցում կամ հերքում էր նրա օգնությամբ: Այնքան քիչ ենք գործածում, որ սկսել ենք մոռանալ նրա գոյությունը, քվում է, արվեստը ամեն ինչ կարող է լինել, մենք էլ շատ բան գիտենք, գիտենք նոր տեղեկանքներ (որ որպես կանոն օտար ծագում ունեն), բայց մեր խոսքը գեղարվեստականի բարահայտմանը չի ծառայում: 'Ենեմ ավելի շատ (և պետք է ասել՝ բավական հաջող) հաշվում ենք, դասակարգում, դասդասում... Ինչպե՞ս է վերլուծվում գրողի ոճը այսօր. ուսումնասիրողները ավելի շատ հաշվում են, հաշվում են տոկոսներով ու առանց տոկոսների, չեն ուշացնում և օգնության են գալիս զանազան աղյուսակներ, և մենք իմանում ենք հաստատ, որ համեմատությունները գերակշռում են այսինչ պոեմում, իսկ այնինչ շարժում էլ 'ռեաբերությունները կազմում են այսֆան տոկոս, նկատվում է այսինչ հոլովման պատկանող բառերի այնինչ հոլովումով հոլովվելու հակում... Իսկ ոճի խնդիրը էլի մնում է հեռավոր մի անհայտ, մինչդեռ այն գեղարվեստականի գոյության ձևն է:

Բայց այսպես խնդիրները բարդանում են, անհայտները շատանում: Իսկ գուցե բավական է հայտնաբերել «պրոզոնոստիկ միտումներ», «բանալ դրամաներ», «բառերի առաւուրյուն», «բառերի գերածախս», նաև «ունիվերսալիզացիա», «գրոտեսկային սիտուացիաներ» և էլի որոշ բաներ և «նոր հաշակը» արդեն պատրաստ է: Նրեի կոահեզիֆ, որ խոսքը նորից Ա. Թովիչյանի մասին է: Ոչինչ, որ նոր նաշակը նվաճվում է «գեղարվեստականության որոշ կորուստների հաշվին», ոչինչ, որ կա դեռ միայն ծրագիր, «դժվարն իրագործումը չէ», ոչինչ որ պոեզիան կամաց-կամաց կորցնում է իր դեմքը, չէ՞ որ կյանքն ու պոեզիան նույնացել են այսօր այնքան, որ «մի պահ անիմատ է դարձել երկուսի գոյությունն էլ» (էջ 217)... Պոեզիան «շարունակական «բշնամացում» է բառի հետ, անդադար օտարացում է նրանից»... Բայց մի անհանգրստացե՛ք, հույս է տալիս ֆենադատը, «ոչ մի բանաստեղծ առայժմ ի վիճակի չէ «բանաստեղծության բուն էությունը» վտանգ սպառնալու, ֆանի որ դա նրանից դուրս գտնվող մի էություն է» (էջ 70)... Ահա, տեսնում եմ, այսպիսի հետա-

փրօքի Էուրջուն է ուրեմն պոեզիան, որ գտնվում է բանաստեղծից դուրս և շատ հաճախ բշխամանում է բառի հետ...

Վիեննայի մի լավ եղանակ գիտի Թովչյանը: Նրբ քննադատական կեղծորեն խոստովանում է, որ «նոր սերնդի բանաստեղծներին չի հասկանում», Թովչյանը դա համարում է անտեղի խոնապ, այն էլ ոչ սովորական, այլ «պսևդոնոմանիկ ներուսների բարձրացրած խոնապ», բայց երբ նույն այդ քննադատը «նոր բանաստեղծության» մեջ տեսնում է «բանաստեղծականի աղավաղում և խաբարում», փնադատը մեկ էլ հանկարծ համաձայնում է նրա հետ, գտնելով, որ «այդ խոսքերի մեջ իրականությանը մոտիկ բան կա, բայց տարբերությամբ, որ «խաբարումը» և «աղավաղումը» պետք է կարդալ «փոփոխում» և «բարմացում»:

Մի այլ առիթով էլ նա փորձում է բացատրել, թե ինչու Ս. Աղաբաբյանը երիտասարդ բանաստեղծներին կարդում է այսպես. «Ընդամենը իմանում ես, որ նրանք եկել են, որ ազնիվ են, որ տխուր են, որ ուժեղ են, որ բարի են, որ զգում և մտածում են առանց նախապաշարմունքի և ինֆուրույնաբար, որ ունեն հոգեկան միանգամայն այլ պահանջներ... որ իրենք նաև քափառական գեղուներ են՝ բացի երգից ոչինչ չունեն...»: «Նախ՝ ի՞նչ վատ է, — պատասխանում է Թովչյանը, — որ նրանք ազնիվ են, տխուր, ուժեղ, բարի, ի՞նչ վատ է, որ նրանք մտածում են առանց նախապաշարմունքի և ինֆուրույնաբար (դժվար է հասկանալ. Ս. Աղաբաբյանը փնադատում է, թե գովում)» (էջ 69):

Իհարկե, վատ չէ և նույնիսկ լավ է, որ ասպարեզ են մտել «ազնիվ, տխուր, ուժեղ, բարի» մարդիկ: Դա չէր կարող մոռանալ այնպիսի մի խոհուն փնադատ, ինչպիսին Ս. Աղաբաբյանն էր: Բայց նա դժգոհ էր այն բանից, որ նորերի գործի մեջ չէր տեսնում արվեստ, գեղարվեստականություն, դժգոհ էր, որ նրանք համակել չեն կարող, այլ ընդամենը «իմաց են տալիս», որ եկել են, որ ազնիվ են, որ տխուր են, որ...

Նրբ չես ուզում պատասխանել նույն գեներով, երբ չես ուզում կամ խուսափում ես խոսք բացել նույն առարկայի (գեղարվեստականի) մասին, որ մտահոգում է դիմացինիդ, պետք է հրաժարվես «խաղի կանոններից»: Այդ դեպքում ամեն ինչ հեշտ է: Օրինակ՝ Ս. Աղաբաբյանը «նորերի» մա-

սին կասի՝ «Ներտասարդ սերունդը առ այսօր արել է գործի կեսը միայն՝ մոռացության է տվել գրականության մնացած հաշակը, բայց չի ստեղծել իր երգը», իսկ Ա. Թովչյանը կմեկնաբանի այսպես. Ս. Աղաբաբյանը «շապյուրեն այնպիսի արժանի է շնորհում նոր սերնդին, որից մեր կարծիքով, չէր հրաժարվի գրական ոչ մի սերունդ» (էջ 67):

Այսօր կարծես ինչ էր, հետևում է մի եզրահանգում ևս. «ստացվում է, որ մի Բանի տարում գրական նոր սերունդը կարողացել է մոռացության տալ հաստատված, ստուգված և կայունացած գրական հաշակը»: Հետաքրքիր է այս դեպքում իմանալ, քե ովքեր են. հիմնել այդ տարօրինակ «հաստատված, ստուգված ու կայունացած գրական հաշակը», որը մի Բանի տող անց պիտի անվանվի նաև «հնացած հաշակ»: Նրե դա «հաստատվե՞լ» է, ուրեմն հաստատողները գործից հեռու մարդիկ չեն եղել, և քե «կայունացել» է, ուրեմն քննադատվել է, և վերջապես և քե այդ հաշակը «ստուգվել» է, ուրեմն դիմացել է ժամանակի քննությանը: Միակ եզրակացությունը հետևյալն է. այդ «հաշակը» հիմնել են գրական կյանքի առաջատար մտնականիքները, առաջատար և լավագույն ուժերը, Բանի որ պնդում էլ նիշտ չի լինի ևնքադրել, որ մի Բանի միջակ ուժեր հավանվեն ու հիմնեն քննություն քննելու քննությունակ, կայուն և հեռանկար ունեցող գրական քննադատներ:

Ինչեք, խոսքն արդեն ասվել է, և չի ուշանում նաև հաջորդ փայլը. «Արդեն հանրահայտ հշմարտություն է, որ Բաներորդ դարի գրականությունը և արվեստը շատ ու շատ կարևոր հարցերում հեռացել են դասական արվեստից: Նվ այդ «հեռացումները» վաղուց դարձել են նորմա...»: Ահա քե ինչ, ուրեմն մեր կասկածներն այնքան էլ անհիմն չէին, ուրեմն հնացած հաշակը... պարզապես դասական հաշակն է: Չոտապենք պատասխանել, չէ՞ որ քննադատը հարգանքով է արտահայտվում դասականների մասին: Օրինակ՝ Արվյանը: Չէ՞ որ նա իսկապես մեծ է, հրանով մեծն դաստիարակվել ենք, նրա հարազատ շունչը, տաք խոսքը, անախ սերը գգում ենք նաև այսօր: Նրը վտանգ է սպառնում մայրենի լեզվին, հիշում ենք նրան, երբ մեր պարապ խոսքից ենք ձանձրանում, կարոտում ենք նրա սրտալի ձայնին...

Բայց «Բառի սահմանների» ընթերցողին փոքր-ինչ հուսա-  
խաբուրյուն է սպասվում: Բանից պարզվում է. որ Արդի-  
յանը բանկ է մեզ համար «առաջին հերթին» իրեն նորարար,  
որ «ստեղծագործական մեծ քմբոստությամբ» հակադրվեց  
«կանոնիկ մտածողությանը»: Դրանով նա որոշեց մեր գրա-  
կանության հետագա զարգացումը, դրանով դարձավ հավերժ  
արդիական: Այստեղ, տեղին է հարցնել. արդյո՞ք չափից ավելի  
«ժամանակակից» չի՞ ստացվել մեծ լուսավորչի դիմանկարը:  
Համենայն դեպս, այն կարծես դիտված լինի «նոր սերնդի»  
նեղ պատուհանից...

Իսկ այդպես է ստացվել, Բանի որ ֆենադատը չափից  
ավելի միակողմանի պատկերացում ունի դասականների ար-  
դիականության մասին: Երե անցյալի գրողը դեմ է եղել  
«կանոնիկ մտածողությանը», ուրեմն արդիական է և վերջ:  
«Առաջին հերթին» այդմանը, նույնիսկ միայն այդմանը:  
Իսկ նրա գործի գեղարվեստական արժեքը: Նրա արվեստը,  
գաղափարները... Ժամանակին յոթնեան Զորյանը առաջա-  
րկում էր հրաժարվել «նորարար» տերմինից: Նա դեմ չէր  
նորարարությանը և ինքն էլ իսկական նորարար եղավ մեր  
գրականության մեջ. բայց հշանավոր գրողը չէր կարող շտեմ-  
նել, որ գրականության դուրս արդեն բախում են նաև նշանք,  
որ ուրիշ բան չեն կարող անել, բացի... «նորարարությունից»:  
Իր ստեղծագործական կյանքում Զորյանն այդպես էլ չընտե-  
լացավ անվերապան խոսքին, բայց այս դեպքում նա կարծես  
չէր ուզում գիշել և գտնում էր, որ ավելի լավ է քերես օգ-  
տագործել ուրիշ բան, ասենք՝ «նորարար»: Ականավոր գրողի  
այս միտումը հասկանալի է և հասկանալի է այսօր հատկա-  
պես: Չեի նորարար չեն լինում, համոզված էր նա, նոր պետք  
է լինի նախ և առաջ խոսքը, միտքը, «բանը»: Նույն այս մոտա-  
նոցությունը չէ՞ր արդյո՞ք ստիպում Լ. Լեոնովին դեռ 60-ական-  
ների սկզբին գրելու. «Ես միշտ կասկածով եմ վերաբերվում  
այն մարդկանց, հատկապես երիտասարդներին, որոնց այդե-  
տոմսերին զբաղված է նորարար: Նորարարի կոչումը բաշխում  
են հետնորդները»: Ի դեպ, Լ. Լեոնովը համոզված է, նաև, որ  
նոր ոճը միանգամից չի ծնվում և չի հակադրվում ավանդա-  
կանին անմիջապես: Իսկապես նոր և գեղարվեստական ար-  
ժեքները դասական արժեքներին հակադրվելու կարիք չունեն.

ընդհակառակը, ձգտում են միանալ, մերվել նրանց, քանի որ հետո միասեղ է լինելու նրանց կյանքը: Այդ տառնառով էլ գրողն ուղղակիորեն չի հավատում, որ մի կարճ շրջանում կարելի է ստեղծել բացարձակապես նոր արվեստ. «Ներքադրել, որ համեմատաբար ոչ մեծ ժամանակահատվածում, օրինակ, ևստորոգ դարձում կարելի է ստեղծել բոլորովին նոր արվեստ, հնարավոր է արվեստի հարցերում անսեղյակությամբ դիմել միայն:

Բարի, այսպես կոչված հին արվեստը, նրա մեքանիկները, որ այժմ շատ հաճախ փորձում են ցնցել, ձևավորվել են դարերով, երբ ոչ հազարամյակներով»:

Այն, ինչին մենք տալիս ենք բարձր «դասական» անվանումը, ստեղծված չէ միայն այն բանի համար, որ վերլուծվի դասագրքերում և հանձնարարվի իրեն «պարտադիր գրականություն»: Այն կատարելության ցուցանիշ է, որ միջոց պետք է աշխի առաջ ունենալ: Եվ գեղարվեստի հավերժական օրենքներին էլ կարելի է հաղորդակց չիլեն միայն ու միայն նրա հետ շփվելով:

«Չափերի պայտատում», պնդում է լեննադատը, ռուսական ժողովուրդները էտալոն չի կարող համարվել (էջ 71): Այստեղ իհարկե վիճելու բան չկա: Մեկը կարող է համարել, մյուսը չի ուզում: Օրինակ, մեր դարի խոշորագույն գրողներից մեկը՝ Գ. Մարկեսը դասական ժողովուրդները համարձակորեն վերագրում է էտալոնի արժեք: Կարծում եմ, հեղշտ բան է դա: Բանից պարզվում է դրա համար համարձակություն է պետք: Երբ լեզվից առաջ ստեղծվածը համարում են օրինակելի, ուրեմն ընդունում են նրա օրենքները: Քայք կա նաև վտանգը: Երբ դա է չափը, ուրեմն պիտի միշտ գիշերս նրան: Ահա դրան է, որ համաձայն չէ Մարկեսը: «Ես կարծում եմ,— մի անգամ խոստովանել է նա,— որ գրողի արհեստում համեմատությունը ավելորդ առափնուրդում է: Երբ մտադիր ես գրել համեստ, համեստ մակարդակի գրող էլ կմնա: Նշանակում է, պետք է զինվել ամբողջ աշխարհի փառասիրությամբ և դենի առջև մեծ օրինակներ: Ի վերջո, պետք է սովորել գրել մեծ օրինակների վրա— ինձ համար դրանք են Սոփոկլեսը, Դոստոևսկին... Իսկ քանի որ դա այդպես է,

ինչո՞ւ գրել ավելի վատ, քան այդ մեծ գրողները: Խնդիրն այն է, որ փորձես գրել ավելի լավ, քան նրանք»:

Ահա սա է այն ստեղծագործ, խիզախ ոգին, որ ժխտում է չի ձգտում, այլ գերազանցման, որ չի խուսափում, չի շրջանցում, այլ հաշվի է առնում ստեղծվածը նորը ստեղծելու համար: Առանց այս խիզախ, համարձակ ոգու չկա բարձր արվեստը. չկա գեղարվեստականություն: Լավ գրելը, Մարկեսի կարծիքով, գրողի պարտքն է: Եվ քաղաքացիականության առաջին դրսևորումն էլ նա համարում է հենց դա՝ գրել լավ, հասնել իսկական, բարձր գեղարվեստականության, որ բոլոր ժամանակների համար օրինակ լինի: Հենց այդ պատճառով էլ նա չի սիրում գրական զանազան մրցանակներն ու մրցույթները, քանի որ դրանցում հաղթում է նա. ով լավագույնն է մնում: «Երբեք պահին», այլ ոչ թե նա, ով ձգտում է «գրել ավելի լավ, քան նրանք»:

Գասպարի ժողովուրդները օգնում է, որ չմոլորվես, որ ամեն ինչ շրջողոնես արվեստի տեղ: Այդ մասին մենք հեռավա՞ր չենք մտածում, ինչպես չենք հիշում մեր կյանքում սեռած առաջին ծառերը, որոնք մեզ սովորեցրին բարձր ծառը տարբերել գեանահար խոտից...

Իսկ երբ չկա՞ այդ օրինակը: Երբ չկա, կամ երբ չես ուզում տեսնել. պիտի խաբխափես բնականաբար և արվեստի մասին խոսես «ենթադրելով», ինչպես դա անում է մեզ ծանոթ Բենադատը. «Վերջին տասը-տասներկու տարում մեր հանրապետությունում լույս է բնծալվել բանաստեղծական մոտ հարյուր առաջին գրքեր, տեղի է ունեցել մոտ հարյուր բանաստեղծական դեբյուտներ: Հայաստանի պես փոքր հանրապետության համար վատ քիվ չէ» (էջ 77): Գուցե և վատ քիվ չէ, բայց հո բոլորը բանաստեղծ չլին: «Երեսուն հուսնուն, — բացականչում է Բենադատը, — և այն էլ վերջին տարիների ընթացքում, պարզապես հրաշալի քիվ է ոչ միայն Հայաստանի, այլև հորհրդային Միության ուղածդ հանրապետության համար»: Բոլորովին չբաժանելով Բենադատի հրեզվանքը, այնուամենայնիվ տարակուսում եմ. ինչպե՞ս թե, իսկ ո՞ր մնացին մյուսները, ինչպե՞ս պակասեցին, ի՞նչ սկզբունքով: Ահա թե ինչ սկզբունքով. «Եթե ենթադրենք, որ այդ հարյուրի կեսը, վարսուն կամ նույնիսկ յոթանասուն

ժողովածուն սխալ բնութւոյրյան, զանազան կարգի վրիպումների արդյունք են եղել, ապա ստացվում է, որ հրատարակչությունը այդ տարիների բնթացում անխուսափելի ու հսկայական տուրք տալով գրամոլութեանը, գրական խոտանին, այնուամենայնիվ, կարողացել է 30—35 շնորհալի կամ գոնե խոստումնալից բանաստեղծների ներկայացնել բնքերցողի դասին»:

Ահա քեւ ուր կարող է հասցնել բննադատությունը, որի «Չափերի պալատից» ինչ—որ հրաշքով անհետացել են չափի միավորները... Բերված քիվը հենց իրեն բննադատին արդեն կասկածելի է քվում («Քայց իրոք այդպե՞ս է: Կարո՞ղ ենք ասել, որ եկել է մի սերունդ, որտեղ երեսունից ավելի հետաքրքիր, շնորհալի կամ խոստումնալից անհատականություններ կան»), և նա շտապում է ուրիշ քիվ մատնացույց անել, բայց դրան էլ արդեն... չի հավատում բնքերցողը:

## 5

Ա. Թովչյանի կարծիքով, Պարույր Սևակը ժամանակին կանխատեսել է հայոց բանաստեղծութեան ներկան, և այն բանաստեղծները, որոնց փորձերը այսօր էլ դեռ բննադատական վեճերի ու բխումների առիթ են դառնում, ասպարեզ են իջել Սևակի գեղագիտական սկզբունքների յուրացմամբ և ժամանակակից մտածողութեան ու խնդիրների քելադրանքով: Ժառանգորդական այդ կապը նա մատնանշում է արդեն իսկ իր հոդվածի վերնագրով՝ «Ժխտման բանաձեր» («Գարուն», 1985, № 11), ահա այն հիմնական գիծը, գեղագիտական սկզբունքը, որը կապում է բանաստեղծների նորագույն հոսանքին Պ. Սևակի ժառանգութեան հետ: Թովչյանը փորձում է ապացուցել, որ «նոր» բանաստեղծությունը ձեւել է հենց Սևակի գեղագիտությունից՝ ժառանգելով առաջին հերթին ժխտման սեակյան կիրքը:

Բերված դատողություններում ինչ—որ բան, անշուշտ, իր տեղում չէ, ինչ—որ բան սխալ է հասկացված: Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտություն կա անդրադառնալու բննադատի եզրահանգումներին և այն դրույթներին, որոնց վրա նա կառուցում է իր նոր տեսությունը:

Սկսենք տեսական հիմնական խնդրից՝ ժառանգորդության հարցից: Հայտնի է, որ գրական ավանդույրների օգտագործումը արդյունավետ է միայն այն դեպքում, երբ հիմք է դառնում նորի ստեղծման համար: Այս հանրահայտ միտքը Ա. Թոփչյանը ներկայացնում է այնպիսի պարզունակ ու ծայրահեղացված ձևով, որ ակամա կասկածի տակ է դրվում բնահանրապես ժառանգորդության դերը: Թեպետ նա հասնում է, որ «ժխտման բանաձևը» մերկ հեղինակում չի նշանակում, բայց իրականում հենց այդ մերկ հեղինակն է միտքն է, որ ստանձնապես գրավում է նրան (այդ պատճառով էլ նրա հողվածի վերնագրում տեղ է գտել միայն «ժխտումը»): Քրեանդատի կարծիքով, «պոեզիայում բացած ուղիները, ի տարբերություն բոլորի համար կառուցվող մայրուղիների, միայն անձնական օգտագործման համար են»: Այստեղից էլ բնական է նրա հակումը՝ ժառանգորդության գլխավոր իմաստը տեսնել հեղինակի և ժխտման մեջ: Բայց այդպե՞ս է արդյոք: Մի՞թե նշմարիտ ու նոր խոսքը կարիք ունի անվերապահ ու ազադակող հակադրման: Գրականության պատմությունն ապացուցում է հակառակը, նոր գրական արժեքները ծնվում են առանց «ժխտման բանաձևի», ծնվում են իրեն նախորդ գրական փորձի օրգանական շարունակություն: Եվ «պոեզիայում բացած ուղիներն» էլ միայն անձնական օգտագործման համար չեն: Նրանք ոչ միայն այդպիսին չեն, այլև բացված են, որ դատարկ չմնան, նրանք համընդհանուր օգտագործման համար են, և նրանց կենսատու ոգին է, որ հնարավորություն է տալիս տաղանդին առավել լիարժեքորեն դրսևորելու սեփական հնարավորություններն ու կարողությունները, լինել ինքնուրույն և ինքնատիպ: Պատմության փորձն էլ հաստատում է, որ ինքնուրույն են այն հեղինակները, որոնք ամբողջ խորությամբ յուրացրել են անցյալի ավանդույթներ և դասադրել նրանցից: Օրինակները բազմաթիվ են, բայց բավական է հիշել միայն մեկը՝ Նիկիտ Չուբենցին, որն իր լավագույն երկերն ստեղծեց ոչ քե այն ժամանակ, երբ առաջնորդվում էր «ժխտման բանաձևով», այլ այն ժամանակ, երբ ոգեշնչված էր «դասական հողմով» և խոր համերաշխության մեջ էր գրական նախորդների հետ: Այդ ստեղծագործական համե-

րաշխուքյունից էլ ծնվեցին նրա հրաշակերտ երկերը, ինՖ-  
նատիպ ու ինֆնուրույն՝ լուսավորված հանճարի փայլով:

«Ժխտման բանաձևը», որը Թովչյանի հոդվածում դիա-  
վում է իբրև կարևոր արժանիք, բնականաբար, անմիջապես  
տարածվել է նաև Պ. Սևակի վրա: Եվ գլխավորապես այստեղ  
է, որ պետք է հակադրվել բննադատին, Բանի որ նման  
մոտեցմամբ իսկապես աղավաղվում է XX դարի խոշորա-  
գույն գրողներից մեկի դիմանկարը: Այդ չարաբաստիկ բա-  
նաձևը համարելով Սևակի գեղագիտական գլխավոր սկրզ-  
բունքը, Թովչյանը գտնում է. «Ժխտումն, ըստ Սևակի, նոր-  
ստեղծելու նպատակով՝ ստեղծվածից առավելագույն չափով  
հեռանալու հետևողական միտումն էր... Պ. Սևակը ճիշտ էր  
ըմբռնել Բաներոդ դարի կուլտուրայի զարգացման կարևոր  
ուղին՝ մշտապես նորոգվելու, ամեն անգամ «ոչնչից» սկսե-  
լու պրոմեթեոսյան ոգին»: Կրկին այս մտքերի նետ չի կա-  
րելի համաձայնել, Բանի որ ակնհայտ է նրանց հակասու-  
թյունը իրական փաստերին: Նախ՝ Սևակի կարծիքով, ստեղծ-  
վածից առավելագույն չափով հեռանալը բնավ էլ մեծ հեռա-  
սուքյունն է շնորհիվ չէ: Եվ պատահական չէ, որ մեծ գրողը  
երբեք այդպես չվարվեց: Նա ոչ միայն շինոսացավ նախորդ-  
ների փորձից, այլև գնալով ավելի էր մոտենում նրանց, մո-  
տենում էր Չարենցին, Վարուժանին, Նարեկացուն, նրանց  
հրաշագեղ աշխարհում տեսնելով հոգեհարազատ շատ կող-  
մեր: Սևակի հոգում Կոմիտասի հայ երգն էր, որը պոռթկաց  
ու հորդեց նշանավոր «Անյոնի գանգակատուն» պոեմում:  
Եվ երբ այսօր խոսվում է Սևակի նոր ոնի մասին, պետք է  
ասել, որ այն զգալի չափով արդյունին էր նաև մեծ հա-  
խորդների (Թրիակ, Նարեկացու) ավանդույթների խորապն  
ստեղծագործական յուրացման:

Ճիշտ չէ նաև բննադատի այն պնդումը, թե XX դարի  
մշակույթի զարգացման կարևոր ուղին «ոչնչից սկսելու»  
ուղին է: Ո՞ւմ նկատի ունի Թովչյանը: Արդ՞ու՞մ Հեմինգուե-  
յին, Ֆոկլենդին, թե՞ Չարենցին, Տվարդովսկուն, Շոլոխովին  
և դարի մյուս նշանավոր գրողներին: Եթե նա նկատի ունի  
նշված հեղինակներին, ապա անբնական է նրա կարծիքը,  
Բանի որ հենց նրանք իրենց ստեղծագործության մեջ վերա-  
կանգնեցին դասական գրական ավանդույթը: Իսկ ճե՞ր Բանի

արվեստի գլխավոր ուղին որոշում են այդ ճեղինակները, որոնք ի հակադրություն «ոչնչից սկսելու» սկզբունքի, ողջ խորությամբ յարացրին նախորդ գրական փորձը և նշանավորեցին նոր և առաջընթաց հայլ համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման մեջ:

Օբյեկտիվ լինելու համար ասենք, որ Թովչյանն իր «ժխտման բանաձևը» փորձում է հաշտեցնել ժառանգորդության հետ, իբր թե այդ ժխտման բնթացում «հինը չի կորչում»: Շատ հետաքրքիր միտք է, և ամփոփալես ուզում ես իմանայ, թե հապա ի՞նչ է լինում այդ «հինը», եթե այն չի կորչում: Բանից պարզվում է, որ «հինը չէր կորչում, Բանգի այն կտակում էր իր բողիներին ապրել սեփական կյանքով, սյահանջում էր Հայրերից վերցնել միայն անդադար նորն րստեղծելու անտեղիտալի պահանջը»: Նեղ, շափից ավելի նեղ է րմբոնում Թովչյանը գրական ավանդույթի էությունը: Իրականում, երբ դիմում ենք գրականության պատմության փորձին, ապա տեսնում ենք, որ երիտասարդ, իսկ հետագայում նշանավոր դարձած արվեստագետները նախորդներից սովորել են անհաշտ լինել անսուղարության ու կեղծիքի հանդեպ, պայքարել հանուն բարձր ու վեհ նպատակների, նախադեների օգնությամբ նրանք հաբասացրել են գեղարվեստական միջոցների սեփական գինանոցը և այդ ճանապարհով ստեղծել խորապես ինքնատիպ և նախորդներից տարբերվող ռն ու մոտածողություն: Իսկ նորի ստեղծման «անտեղիտալի պահանջները» վերացտական են ու անորոշ և, րստ էությամբ, շատ բիշ են րնութագրելու համար այնպիսի բարդ մր երևույթ, որպիսին է գեղարվեստական ժառանգորդությունը:

Իր հողվածում Թովչյանը Պ. Սևակին ներկայացնում է իբրև հայ բանաստեղծության մեջ նոր ռնի հիմնադիր, ռն, որն աշխարհ եկավ նաև դարի րելադրանքով: Որքան իրավացի է այս հարցում բննադար, նույնքան էլ անիրավացի է, երբ մեծ բանաստեղծին հատկացնում է նաև «նորագույն» հոսանքի հիմնադրի դերը: Ժառանգորդական կապի գլխավոր օղակը, ինչպես ասացինք, նա համարում է «ժխտման բանաձևը»: Սակայն այդ միտքը հեշտությամբ հերքվում է ոյն փաստով, որ իրականում մենք գործ ունենք տարբեր ժխտումների հետ: Եթե Սևակը հերքում-ժխտում էր, իբրև իս-

կական բանաստեղծ, անարդարն ու շարք, խառազանում էր մեր հասարակությանը սոցիալապես խորք երևույթները, ապա նոր բանաստեղծները, որոնց այնպես համառորեն պաշտպանության տակ է առել Ա. Թովչյանը, հերքում են միայն.. գրական ավանդույթները: Նրանք իսկապես սկսում են ոչնչից, նրանք շունեն անցյալ, շունեն հիմք: Նրանք չեն յուրացրել գրական նախորդ փորձը և, հետևաբար, բան չունեն ավելացնելու այդ փորձին: Եվ բոլորովին էլ նրանց գալուստը չէ, որ գուշակում էր Պ. Սևակը: Թովչյանը հիշում է Սևակի նամակներից մեկը, որտեղ ասված է. «...կգան հորերը և խոսելով նորի ու արդիականի անունից, կպահանջեն իրենցը: Նրանց կշվացնեն, նրանց բանաստեղծ չեն համարի, նրանց բերանը կփակեն գուցե ևս անունով, նրանց գրածները կհամարեն չոր — խելոք — «ինչ ասում ես ասա, բայց ոչ բանաստեղծություն» — «օրիգինալության մարմաջ» և այլն, — բայց հիշտ կլինեն նրանք: Եվ այսօրվանից էլ ես նրանց կողմն եմ կանգնած, ես նրանց հետ եմ, ես օրհնում եմ նրանց նանապարհը...»: Բայց ինչո՞ւ չհիշեցնել նույն Թովչյանին, որ Սևակը հեղինակն է նաև այլ տողերի, որոնք լիովին հերքում են նրա (Թովչյանի) վարկածը: «Դժվարը իրենից հասուն լինելն է» հոդվածում (1969) Սևակը խոսում է բանաստեղծության մի տեսակի մասին, որը դարձել է «երիտասարդական գրականության գլխավոր արատը»: Այդ բանաստեղծությունը տարօրինակ հայելու պես արտացոլում է սեփական դեմքը, բայց ոչ աշխարհը, պակասում է ասելիքը, որից էլ բխում է այն, որ պոեզիան դարձել է «արձակունակ»: «Դժվար չէ հասկանալ, — գրում է Սևակը, — որ այդ դեպքում մենք գործ ունենն ոչ քե սովորույթի ուժի հաղթահարման հետ, որ ինչպես ասացի մեծագույն հաղթանակ է, այլ ավանդույթի ուժի՝ մեքենայական ժխտման հետ, որ նման է անձնասպանության»: «Զավակն իր ծնողին, — շարունակում է Սևակը, — ցմահ կապված է մնում նմանողությունների այն անկյուրեղի ցանցով, որ կոչվում է *ժառանգություն*: Եվ ժառանգականության այս օրենքը արվեստի մեջ գործում է ոչ պակաս ուժգնությամբ, քան կյանքի մեջ: Եվ կոչվում է ոչ այլ կերպ, քան ավանդույթ: Ուստի և ժխտել ավանդույթը նույնն է, ինչ ժառանգականու-

քյան ժխտումը, որ միայն հիմարություն չէ, այլև խելագարություն:

Չմոռանամ ասելու նաև, որ այսօրինակ միամիտ ու անգեղ լիցանդակալությունը այլ բան չէ, քան *մշավոր ծուլության գործուն ձև*, ծուլանում են իմանալ, քե ինչը ինչուց է, ինչը ինչ է դառնում, ինչից ինչ է մնալու և... ժխտում են»<sup>1</sup>:

Նոսելով «ժխտողների» հնարավոր ավերածությունների մասին, Սևակը նկատում էր, որ «դրա առաջին ազդանշաններն արդեն առկա են»: Դրանք են ձևի փայլալուծը, անհարդար, անփույր, անխնամ լեզուն: «Գրում են այնպես, կարծես վրեժ են լուծում բառերից նրանց տանջաման անելով: Բայց բառն էլ վրեժնորության իր զգացումն ունի և այն էլ անավար. իրեն տանջաման անողին ինքն է մահացնում շրթերեցվելով և շմտապանվելով»: Եվ ինչպես հանախ է պատահում, ձևի փայլալուծի հետ փայլալուծում է նաև բովանդակությունը: «Համարձակվում եմ հայտարարել, — գրում է Սևակը, — որ մեր երիտասարդներից շատերի շատ ու շատ «բանաստեղծություններ» կարելի է կարդալ *վերջից դեպի սկիզբը*: Ես կուզեմայի ու կխնդրեմ, որ իմ երիտասարդ բանաստեղծները իրենք բացեն իրենց զբոլակը և իրենք անեն այն, ինչ ես եմ արել՝ կարդան իրենց գրածները վերջից դեպի սկիզբը: Բոլոր խրատներից ու բոլոր դեղահաբերից ավելի, ըստ իս, դա կարող է խելի բերել մարդուն, երե, իհարկե, նա ուզում է խելի գալ:

Նույն ձևով կարելի է մեկ երիտասարդի զբոլակի կեսից ավելին էջախախտելով դնել մեկ այլ երիտասարդի զբոլակի մեջ, և դրանից որևէ այլաձայնություն, որևէ դիտմանաչի ստացվի»<sup>2</sup>:

Այդպես է, որովհետև պակասում է խղճի ու հոգու ցավը, այն փոխարինված է զրելացավով: Միօրինակության, կեղծ նորարարության գորշ մթնոլորտում խեղճացած մի կողմ են փաշտում ազնիվ ներշնչանքն ու խսկական պոեզիան: Այսպես ծնվում են բանաստեղծություններ, որոնք սոսկ բառերի շա-

<sup>1</sup> Պ. Սևակ, *Երկերի ժողովածու*, հ. 3, 1983, էջ 232—233:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 234:

րան են, «գեղեցիկ համարվող բառերի տգեղ և անկապակից հույունաշարան»:

Շարունակելով իր խոսքը, Սևակն ավելացնում է. «կարող է սողալ այն ինձնամխիքարանքը կամ այն ինձնախարությունը, քե մեզ հիմա չեն հասկանում, հետո կհասկանան»:

Նախ՝ հիմա էամ հետո հասկանալու համար պիտի բա՛ն լինի. որ հասկանան կամ չհասկանան»<sup>3</sup>:

Սենձ ավարտում ենձ այս մեջբերումները մի տեսակ զարմանքի զգացումով՝ ինչպիսի՛ կանխատեսություն: Թվում է, քե հեղինակը՝ մեծ բանաստեղծը, կենդանի է և գրել է այս տողերը ոչ քե երկու տասնամյակ առաջ, այլ բոլորովին վերջերս, «նորագույն» բանաստեղծներից մեկի վերջերս լույս տեսած գրքի առիթով:

Ավելի մեծ զարմանք է սպասվում, երբ շարունակում ենձ Թովչյանի հաղվածի ընթերցումը. «Ամեն ինչ եղավ Պ. Սևակի կանխատեսածի պես, բառ առ բառ: Սակայն ինչպե՞ս պատահեց, որ Սևակի հիմնական ավանդը՝ մշտական ժրխտման, անդադար վերսկսման սկզբունքը ժառանգած բանաստեղծներն այդպիսի համառ դիմադրության հաճողայեցին ընդհատության մի մասի կողմից, մինչդեռ ինքն՝ Պ. Սևակն արդեն անվերապահ ընդունված հեղինակ էր»: Ինչպես տեսնում ենձ, զարմացած է նաև Թովչյանը և մեղմելով նրա զարմանքը, ուզում ենձ ասել. այդպես եղավ, որովհետև Սևակը մեծ, արտակարգ մեծ տաղանդ էր, նրան ի վերուստ տրված էր ստեղծագործելու շնորհ: Եվ որևան էլ անսովոր են նրա նոր ձևերը, նրանց մեջ, սակայն, միշտ տոկա է պոետիկայի մշտավառ կրակը: Իսկ նորերի հետ այդպես չեղավ, որովհետև նրանց գործերում կա միայն դիմ, սրգա և չկա ներշնչում ու բանաստեղծական կրակ: Այդպես եղավ նաև, որովհետև Սևակն ընդհանուր ոչինչ չունի. «ժխտման բանաձևի» հետ, մինչդեռ այդ բանաձևը նորերի սուայժմ միակ «նվաճումն» է:

Ոչ մի կասկած չունենալով, որ «ՆՈ-ական քվականների երկրորդ կեսից ասպարեզ եկած բանաստեղծական սերունդը

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 236:

Սևակի տեսական կանխատեսումների իրականացումն էր և իրականացնողը», Ա. Թովչյանն անցնում է «բաժանումով» կազմված ընտանիքի անդամների «տրագիկոմիկ դեկլարացիաների» գնահատմանը: Իբրև մեծ ստեղծագործական նվաճում է ներկայացվում այն, որ «բանաստեղծ անհատի ինֆու-նեզիաները այստեղ դարձել է ինֆնադեչացում, կասկածի է ենթարկվում բանաստեղծության (բառը. բանը) անհրաժեշտությունը, արժեքավորությունը լիարժեք կյանքի կողմէն»: Թովչյանն ինքն էլ չի նկատում, որ զբվասանն իրականում մատնանշում է նորերի գլխավոր քերացումը: Կյանքի գեղեցկությունը ոչ պակաս չափով էին զգում դասական գրողները, բայց դա նրանց մոտ չէր հասնում արվեստի ծաղր ու ծանակի: Եվ վերջապես, ի՞նչ բանաստեղծական, լիարժեք կյանքի մասին է խոսք, երբ Հ. Գրիգորյանի բանաստեղծություններում պատկերված կյանքից ուղղակի ձանձուր է ծորում: Իսկ է. Միլիտոնյանի գործերի համար Թովչյանն այլ արժանիք չի գտնում. Բան «բաների առատությունը», «բաների գերաժախսը», «արքուն բաներն» ու «խմաստի խաղը»:

Խոսելով նոր հոսանքի ընդհանուր նվաճումների մասին, նա գրում է. «Նրանք աչքի բնական առաջին հերթին բանի նկատմամբ ունեցած հախանձախնդիր վերաբերմունքով: Պոեզիայի բառարանը վերանայվում էր մի քանի տեսանկյունից, բաները պետք է հստակապես լինեին կյանքի հոսքին, պիտի ազատված լինեին պոետական անցած դպրոցների քողած հետերից... Ամենակարևորը՝ բաները պետք է հնչեին անսպասելի...»: Ինչպես տեսնում ենք՝ ոչ մի խոսք առողջ բովանդակության մասին, այլ միայն խաղ բաների հետ: Այս խաղը ի վերջո վերածվեց բանի բուն մահացման, և տանջամահ արված բաները արդեն դիմում են վրեժի... Դա այսօր իսկ նկատելի է, քանի որ նորերի որոնումները այս էլ Բանի տարի արդյունք չավեցին, միջնորդեց կտրուկ, ինչպես նշում էր Սևակը, գտնելն է և ոչ թե փնտրելը:

Թովչյանը ոչ միայն արդարացնում է ինչ-ինչ սկզբունքներ, այլև փորձում է դրանք պարտադրել ժամանակակից գրականությանը: Նրան խոր վրդովմունք է պատճառում այն, որ ֆենդապաններից մեկը նորերին մեղադրում է այն բանում,

որ նրանց գործերում «բնանկարը պատումանից է դիտված»։ Իսկ ինքը՝ այդ բնադատը, գրում է Թովչյանը, մի՞թե պատմանի շրջանակից չի դիտում բնանկարը։ «Երե նույնիսկ դուրս ենք գալիս Բաղաբից դեպի բնությունը, ապա «շրջանակները» տանում ենք մեզ հետ, դրանք արդեն մեր մեջ են, գուցեև այլևս չազատվենք դրանցից»։ Մնում է զարմանալ, քե այդ ինչ քանի բան են այդ «շրջանակները», որ նրանցից համար թեև չի ուզում բաժանվել Բնադատը։

Ամփոփելով Պ. Սևակին «Ժխտման բանաձևի» հետ կապելու իր փորձերը, Թովչյանն, այնուամենայնիվ հարկ է համարում զգուշացնել. «Հնարավոր է, որ Պ. Սևակի այս խորհուրդներն այսօր կամ վաղը սխալ հասկանան որոշ երիտասարդներ և սկսնակ գրողներ, հնարավոր է, որ նույնիսկ գրամոլները ոգևորվեն և հեշտությամբ «Ժխտելով» որևէ մեծ բանաստեղծի, իրենք իրենց համոզվեն, քե գրականություն են ստեղծում»։ Յավոք, դրա առաջին օրինակը տալիս է ինքը՝ Ս. Թովչյանը։ Նրա ըմբռնումները Սևակի գեղագիտական հայացքների վերաբերյալ ոչ միայն չեն համապատասխանում իրականությանը, այլև շատ կողմերով աղավաղված են։ Սևակի գրական ավանդույթների մեջ կոտորված, նրանցից ստեղծագործական լիցքեր ստացած մեծ բանաստեղծի դիմանկարը։

«Ժխտման բանաձևը» հողվածը գետեղվեց հեղինակի հոր՝ «Ապագայի ներկայությամբ» գրում, որը որևէ էական նորություն չի բերում արդեն հայտնի տեսական սկզբունքներից բացի։ Ավելին, ինչպես կնկատի ընթերցողը, այն շատ կողմերով շարունակությունն է նախորդ գրքի։ Թովչյանը դրժգոհում է, որ գրողները շատ են հիշում կորցրած տունը, մանկության տունը, լվված տունը (քեպես աշխարհում երկի միայն հալ գողից չի կարելի դժգոհել այդ բանի համար), հիշում են պապերին, տատերին և այլն։ Բայց կարիք կա՞ արդյոք հիշեցնելու, որ սրանք սոսկ բեմաներ չեն, մեզ հայերիս համար նրանք ունեն ինչ-որ ուրիշ, քաֆում խմաստ, որից հրաժարվելու դեպքում ոչ ոք մեզ չի ների։

Նույնն են գրեթե գնահատականները, անգամ ձևակերպումները՝ «Հովն. Գրիգորյանի առեղիայում նշմարելի մըշ-

տական մի չափանիշ կա՝ հեգնանք...», «Բանաստեղծի կերպարը Հովհ. Գրիգորյանի նոր գրքում գերազանցապես երգիծական գույներով է ներկայացված», նա էլի բանաստեղծություն-նամակ է հղում ընթերցողին, որը նամփին կորչում է և այլն և այլն:

Թուփչյանը չի էլ նկատում, որ աշխարհը արած սկզբուն-  
ֆային հարցերը, հանախ կենտրոնանում է սերնդի միջին  
մակարդակի, «միջին բանաստեղծականի» (իս արտահայ-  
տությունն է) վրա, քեպետ լավ գիտի, որ «նեռեկայիս մի-  
ջիէր» «երբեք ստեղծարար ուժ չի եղել»:

Այս գրքում շարունակվում է այն վեճը, որ խորացվել էր  
«Բառի սահմանները» գրքով և հիմա, քվում է, պետք է որ  
ավարտված լինե՞ր, բայց վեճը գնալով սրվում է: Թուփչյանը  
բանավիճելով բերում է «նոր» փաստարկ, դժգոհում, որ  
հնադատները բոլորին չեն կարդում, բոլոր չեն կարդում,  
կարդալիս էլ իբր «չեն հասկանում»: Բանից պարզվում է, որ  
մեր գրականության մեջ «կարևոր» տեղաշարժեր են կատար-  
վում, «նոր» պահանջներ են առաջադրվում, իսկ հնադատու-  
թյունը չի նկատում: Հ. Գրիգորյանի պոեզիայում, գրքում է  
Թուփչյանը, «ծնվում է բանաստեղծի նոր տեսակի պահանջ,  
պոետի մի նոր տիպ»: Այսօր կարդանք ու մի քիչ շունչ  
առնենք՝ այնքան էլ հանախ չի պատահում, որ նոր պոետի  
պահանջ առաջադրվի: Իսկ հիմա, իմենի որ շունչ առանք, եկե՛ք  
առաջ գնանք ու տեսնենք՝ այդ ինչ «նոր» բայ է արել մեր  
պոեզիան, որ հնադատները չեն կարողանում տեսնել: Պարզ-  
վում է, որ առաջադրված «նոր» պոետի պահանջը հետևյալն  
է՝ «երկրաբնակ, մարդեղեն, մի տեսակ «խալիսի նոհար»,  
բանաստեղծական կյանքի համեստ տարեգրող», այսինքն  
այն, ինչ պե՛տ Սալար-Նովայի ժամանակներից հայտնի է մեր  
գրականության պատմությանը, միայն այդ դեպքում որն էր  
նորը՝ դժվար է բացատրել:

Գեղարվեստական բարձր չափանիշների և նորի պահանջ  
առաջ բաշող հնադատը իր կոնկրետ դատողություններում  
ուղղակիորեն շրջանցում է դա: Նրա կազմած «սերնդային ցու-  
ցակները» այս անգամ ևս չեն հենվում որևէ սկզբունքի վրա,  
և դրանց կամայականությունը նույնիսկ ինքը՝ հնադատն  
է գգում. «Այս ցուցակը գուցե կարելի է լրացնել ևս մեկ-

Երկու անուններով, իսկ ավելի խառապահանջ մտեղծման դեպքում գուցե երեքով : Ավելին, նորի պահանջ առաջադրելիս անգամ նա շարունակում է մտածել հին ու ծանր սխեմայով, սկսած գրողի մոտիք պատկերացնելով անօրինական ազնվածությանը և վեճ ու կավեճ: Մնա քե ինչու է նա դժգոհում, որ նա սերնդի ներկայացուցիչները չեն բանավելում և մամուլում հանդես չեն գալիս «սեփական սկզբունքների պաշտպանությամբ»:

Բայր դեպքերում նկատելի է, որ բնադատի նպատակը ոչ քե գրական շարժման աչք ու անյակը բացահայտելն է և գեղարվեստական արժեքի գնահատականը, այլ ամենի մասին մի երկու խոսք ասելը, որ բնավ էլ պարտադիր չէ, ոչ էլ առավել ևս խրախուսելի: Ավելին, երբ խոսք վերաբերում է իսկապես օժտված բանաստեղծներին (օրինակ՝ Ի. Մամյանին և այլոց), նա անաարբեր գրում է. «Նրանցից յուրաքանչյուրի գրում երկու-երեք լավ բանաստեղծություն կա, սակայն հաջողության այս փոքրիկ գրավականն այնպիսի փրկած ուսանավորներով է շրջապատված, որ դժվար է կռահել հեղինակի ազդեցանք»: Հավանաբար կասեմանն ու նշան գնահատականին լրջորեն խանգարում են այդ «երկու-երեք լավ բանաստեղծությունները», քանի որ նրանց բացակայության դեպքում բնադատի գրիչն ավելի վարժ է, շոտյի և հեշտությամբ կոսհում է աշխատանք:

## 6

Ե՛րբ ենք մենք հիշում անցյալը: Երբ հոգսերի իր բեռն է դնում մեր առջև ներկա՞ն: Իսկ երբ այդ անցյալը դեռ պատմություն չի՞ դարձել... Ուրեմն էլ տարօրինակ քվա, ապագայի մեր բոլոր հոգսերին պատասխանել կարող է անցյալը, մոռնի քե հեռու, այն դաս է. մեզ և հաջորդների համար, այն փորձ է՝ հարուստ, ուսանելի: Այնտեղ քաղնված «ինչուները» լուսավորում են մեր ներկան և կանխորոշում երբեմն մեր «վաղվա օրը»: Ուրեմն, շմոռահանք այն, ինչ տվել է տարիներ առաջ ու դեռ չի հասցրել ծածկվել փաշով, չէ հացքրել խոնաճալ: Ճիշտ քե սխալ, լավ քե վատ, այն միջոց

Հասված է մեր «այսօրվա» հետ, այն միշտ պետք է իմանալ  
և մոռանալ չի կարելի:

Իսկ էրև այդ անցյալը մեծերի ժամանակն է, դա արդեն իմանալը  
հիշ է, պետք է սուրբի նրանով, այն հաճախ ավելի իմաստուն է, քան  
հենց նա, այստեղ պահված «ինչո՞ւմներ» և ժամանակի վրակ դռն բա-  
նալներն են գուցե:

Օրինակ, ինչո՞ւ Պ. Սևակը գրեց «Տերյանը պահանջում է»  
հոդվածը: Վերնագիրն անգամ անսովոր է, մենք Տերյանին  
մի հիշ այլ կերպ ենք պատկերացնում: Բայց իրավացին  
Սևակն էր, Տերյանն իսկապես պահանջում էր և այսօր էլ  
պահանջում է: Իր հոդվածը Սևակն ավարտում է այսպես.  
«Տերյանը... հիմա մեզնից հաշիվ է պահանջում:

Նվ՛ մենք պարտավոր ենք հաշվետու լինել»:

Ի՞նչ էր պահանջում Տերյանը:

Պահանջելուց առաջ նա բողոքում-դժգոհում էր: Բողոքում  
էր նրանց դեմ, որ «բոլորեալս» պուրիցիստ էին դարձել»,  
հեղեղել մամուլը, որն իր դռներն էր բացել «բոլոր ցանկա-  
ցողների համար»: Տերյանը հաշտվել չէր կարող. ինչպե՞ս  
թե բոլոր ցանկացողների համար, ի՞նչ է նշանակում դա:  
Հասարակական կյանքում վարչարարություն չպետք է լինի,  
չպետք է լինեն նաև «բաց դռներ» նրանց առջև, ովքեր անց-  
յալը վիրավորում են իրենց տգիտությամբ և վնասում ներկա-  
յին արդի ծառայություններով: Մամուլի դռները պետք է  
բացվեն միայն նրանց առջև, ովքեր «կամենում են և կարող  
են»:

«Ի սեր Ասածո, զգույշ եղիր,— գրում էր հա Յ. Խանգաղ-  
յանին,— և ամեն եկողի համար մտաշելի մի դարձնի քերթը,  
չի՞նի՞ քե ֆիստոնեական մեքող բանեցնես այդ հարցում և  
ամեն դուրս ձեռողին բանաս-կկործանվես...»: «Ձեռնդանաս  
այս նախագգուշացումից,— շարունակում էր բանաստեղծը:—  
ես շատ եմ ուզում որ դու և Դո քերթը կսահեմ լինեմ պատ-  
կանելի բարձրության վրա»<sup>4</sup>: Ահա քե ինչ, ուրեմն Տերյանը  
խստապահանջ էր ոչ քե բնդհանրապես, այլ միայն հանուն  
«պատկանելի բարձրության»: Նվ՛ հենց դրա համար խոր-  
հուրդ էր տալիս «չշտապել երխասարգությանը խրախուսե-

<sup>4</sup> Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, Կ. 4, 1979, էջ 65:

լու»: Եւ քնակահարս չգիտեր և որտեղի՞ց իմանար, որ շատ տարիներ անց, արդէն «լնացման» ծանօտարիներին մի քննադատ հանգիստ գրելու է. «Այսօր երիտասարդ գրողի կենսագրությունը կազմավորվում է պատմական այլ պայմաններում. կոմունիզմի գիտականորեն կազմակերպված, խաղաղ և նպատակասլաց շինարարության պայմաններում» և հետո էլ պահանջելու է բոլոր մյուս քննադատներից «մանկավարժական մոտեցում» հանդես բերել երիտասարդների նկատմամբ, բայց նա գիտեր մի ուրիշ բան, այն, որ շարունակ խրախուսելով երիտասարդությանը, խոսելով միայն իրավունքների և մոռանալով պարտականությունների մասին կարելի է մի գեղեցիկ օր իսկապես անդառնալիորեն գցել «տպագիր խոսքի, լրագրի, ժուռնալի, գրականության, արժեք»:

Ձի կարելի դառնալ «բելետրիստ կամ պոետ», «լինելով հանդերձ միանգամայն անգրագետ մարդ», «Իսկ մեզանում ամեն Բայկալոյիսին հենց այդպիսի անգրագետներ են. քնդսմին հավակնություններով ու հանդգնությամբ»: Ուրեմն «ամեն մի ապաշնորհություն չի կարելի բողոքել գրականության մեջ, որովհետև նրանք մուրառում են ամեն ինչ»:

Տեղյանը բողոքում էր «մեր իրականության մեջ առատ գործադրություն գտած «տնայնագործական» ձևի դեմ, որ պարզապես բույլ չի տալիս քերքը պահել «որոշ բարձրության» վրա (դա շատ կարևոր է, և երբ չկա այդ մակարդակը, «լավ է չունենալ այդպիսի քերք»): Պոեզիան «տեղ լցնելու նյութ» չէ, իսկական պոեզիան կեղծի հարեանը չի կարող և չպետք է լինի, քանզի մեր ընթերցողն «առանց այդ էլ պոեզիայի մասին զարհուրեցնելու աստիճան վայրի հասկացողություն ունի»: Եւ իմ իսկականը, չէր զիջում բանաստեղծը, չեմ դնի «կեղծ ստեղծվածների կողմին: Սա անհամեստություն չէ— սա սկզբունք է, սա հասարակական տեսակետ է, սա արժանապատվության զգացում է, սա հարգանք է դեպի պոեզիան...»<sup>5</sup>:

Ահա քե ինչպես էր դատում Տեղյանը: Եվ իրավացի էնա

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 97:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 139:

էր: Երբ պոեզիան փոխարինում են «աճապեմբ բառերի կույ-  
տով», խախտուում են խրախուսելու համար. ծնվում է գրա-  
կան կեղծիք. իսկ «կյանքի մեջ գուցե կեղծիքը այնքան  
աչի՛ չի ծակում, որքան գրականության մեջ. այստեղ կեղ-  
ծաբարությունը զգվելի է միանգամայն»: Երբ չի պահպան-  
վում չափ ու մակարդակ, շփոթվում են հաճախ ու բարակը,  
նշմարտությունն ու սուտը, ասպարեզ են գալիս այն ան-  
բիլ «գրողները», որ գրող են կոչվում միայն նրա համար,  
որ գրում են», ասպարեզ են մտնում «չգրող հատված հան-  
հարները», որ հեշտ համիի սիրահարներն են: Երե այդքան  
առատ տեղ չարվե՞ր անպետք, վատ գործերն, չէին լինի և  
այդ անբիլ գրողները, և *հոսիսիս* ու *...* ու գրակա-  
նությունը գուցե ավելի վաթի ունենար ու ավելի հարգանք  
վայելեր: Եվ որ զլխավորն է, այդ «չափերն», կաշիսաւեին,  
առաջ կգնային և նրանցից մեկն ու մեկը գուցե և դառնար  
խսկական գրող...»:

Մոռացած այս ամենը, շարունակում է Տերյանը, մեր  
մտավորականներն ու «ազգասերները» մտահոգված են նրա-  
նով, որ պարծենան մեր գրականությամբ, ցույց տան ուրիշ-  
ներին: «Տալ մի բարգմանություն և զգալ, որ տպում են, որով-  
հետև հայերիս բարիք են անում— վերավորական չէ՞ միքե  
մի մարդու համար, որ ինքն էլ ուզում է հայ գրող լինել...»,  
ուրեմն «մեզ հարկավոր է ավելի մտածել առայժմ մեր գրա-  
կանությունն առաջ տանելու համար, քան նրան օտարներին  
հրամցնելու...»:

Տերյանը չէր զիջում, չէր հաշտվում և երբեք չհաշտվեց  
ինքնագոհության հետ: Սիրել՝ չի նշանակում զոհանալ՝ սա  
Տերյանի սկզբունքն էր. այլ խոսում էր, երբ գոհ ես ու բա-  
վարարված եղածով, երբ սիրող էլ երազ ու ձգտում չունի,  
ուրեմն չես սիրում իսկական սիրով: Կեղծ է այն հայրենա-  
սիրությունը, որ բնության երթևեկա չէ, կեղծ է այն երջանկու-  
թյունը, որ ուրիշի դժբախտությունը չի նկատում, կեղծ է այն  
սիսականությունը որ տարածայնությունները խեղդելով է  
բազմել իր գահաւորակին: Կեղծ է այն ազգասերը, որ մոռա-  
նում է կորցրած լեռը և իր սարքովի բլուրով է հասարտում,  
ժպտում է միայն նրա համար, որ դիմացինը յուրային է,

նիշան ու սուտը տարբերելու ժամանակ չունի, Բանի որ «անդար ինքնագոհությամբ» է լցված. «Գարոց ունենի: Գրականություն ունենի: Մամուլ ունենի. ասում է նա և զոհ է, և հոյարա: Իսկ քե ի՞նչ է այդ գարոցը, ի՞նչ է այդ գրականությունը, ի՞նչ է այդ մամուլը, նա չի ուզում լսենել:

Այդ կիսաինտելիգենցիան է, որ այնպիսի եռանդով ու տոկունությամբ պաշտպանում է էսքետիկական և գրական սակավապետությունը, չափավորությունը: Նա կուգենար, որ հայր բավականանար կասկածելի մի ստեղծագործությամբ. որին ազգային ֆինադատությունը պահգիս է գեղեցիկ գրականություն է անվանում»<sup>7</sup>:

Տերյանն ինքը գրական մեծություն էր և բախտավոր էր. որ ժամանակակիցն էր ուրիշ մեծերի. դա լարված ժամանակ էր, մեծ արվեստի ստեղծման ժամանակը: Բանաստեղծը չէր գգում էր և հանույնով նկատում, որ «մեր գրականությունը սկսում է ավելի մոտենալ գեղարվեստին, նա ավելի շատ է զբաղվում գեղարվեստական կողմով. անում է զուտ գեղարվեստական նշանակություն ունեցող գովածների քիւր...»: Սա իսկական առաջընթացի ուղին է, միայն այսպես «ազգագրական պրոտոկոլին» կփոխարինի իսկական գեղարվեստականությունը, կմերժվի այն, ինչ «անհասկանալի է, այսինքն գեղարվեստական չէ», կհաղթահարվի «գեղարվեստական սակավապետությունը», որ արժանագրությունը վնասի տեղ է անցկացնում, «անիմաստ բամբասակությունն ու չափաճանախոսությունը՝ պոեզիայի տեղ»: Արվեստը սակավապետության ֆարոգիչների տեղը չէ. սակավապետությամբ ալստեղ ոչինչ չես անի, Բանգի «Գեղարվեստ հասկանալն է չի երկնատուր շնորհի է, մի տաղանդ...»:

Գեղարվեստականությունը նեցուկ է ապագայի համար, և ապագա ունի այն գրականությունը, որ մտահոգված է նրանով. «վալ մեզ, երե սկսենք ստրկամտորեն ծափահարել հին վետերաններին սոսկ նրա համար, որ նրան «վաստակավոր» վետերաններ են»:

«Ընդունելով վաստակն ու դերը, պետք է առավել ևս

<sup>7</sup> Նույն տեղում, հ. 3, էջ 69:

խիստ ֆննադատել: Ես երբեք չեմ վախենում խիստ ֆննադատելուց (ինձ և ուրիշներին), բայց շատ եմ վախենում ֆշով բավարարվող նաեաշումից...»: Ինչո՞ւ է մեզանում կաղում ֆննադատությունը: Տերյանը պատասխանում է. «Մեռած և արդեն ծիծաղելի կոտների համառ նաեաշմամբ... ուղում ԼԵՖ մեզ ազատել գալիքի ստեղծման նեղությունից: Ահա քե ինչու մեզանում այդպես վախենում ԼԵՖ ֆննադատությունից»:

Արվեստը կոչվածների մենաշնորհն է, նրանց, որ հարգում ԼԵՖ իրենց գործը, որ վարպետն ԼԵՖ իրենց գործի: Տերյանն ամբողջ հոգով նրանց կողմն է. «մեմ ուղում ԼԵՖ, որ մեզ մոտ անի իսկական գեղարվեստական գրականություն»:

Եվ որպեսզի մեզ մոտ անի «իսկական գեղարվեստական գրականություն», նա արեց ամեն ինչ: Տերյանի պայֆարը հանուն գեղարվեստականության XX դարի հայ գրականության մեծ վերելքի նախադրյալներից մեկն է: Նրա գրական մոտեր ողջունեցին (նա չէր պատկանում ոչ մի սերնդի և գրականություն մտավ մեմակ, իբրև բանաստեղծ, այլ ոչ քե «սերնդի» ներկայացուցիչ), նրան անմիջապես տեղ տվեցին մեծերի կողքին, Թումանյանն ստաց իր նշանավոր «բարով եկաք»-ը, և շատ շուտով Տերյանն ինքն էր հետևում ու «տեղ տալիս» երիտասարդներին, ֆանի որ... արդեն երիտասարդ չէր և չիմացավ էլ որ գրականության մեջ կա այդպիսի «հասակ»... Համոզված էր, որ արծաշի գործը կիմացվի, չի կորչի, համոզված էր, որ «չհղկված բանը» արվեստ չի դառնում, համոզված էր, որ արդար է վարվում Գորկին, որ աշխատակցության համար «երբեք չի էլ որ.նել մարխիստ, այլ որոշ գրական ցենզ ունեցող մարդ», բայց ամենից ավելի համոզված էր, որ միայն արվեստը կարող է երջանկացնել մարդուն, իսկ արվեստը մի աղամանդ է, որ «սակավարպետներին» չի արվում, և «ով որ աղխատ է, չի կարող ունեռնուլ այն»:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, հ. 4., էջ 272—273:

## ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԸ ՄԱՆԿԱԳԻՐ

Մանկական գրականության զարմանալի աշխարհը Պ. Սևակը «ոտք էր դրել»՝ թարգմանելով Զառնի Ռոդարիի «Բարև, երեխաներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։ Մեծ հոգսերի բեռի տակ՝ բանաստեղծը լրջորեն մտածում էր երեխաների համար գրելու մասին։ Այդ հանդիպումից հինգ տարի անց՝ 1971-ին, երբ բանաստեղծն արդեն չկար, լույս տեսավ մի գրույկ՝ Պարույր Սևակ. «Ձեր ծանոթները»։ Մանկական ստեղծագործությունների այդ փոքրիկ ժողովածուի հրատարակչական տվյալներում պատահական զուգահիշությամբ դրոշմված էին երկու «նակատագրական» թվեր. հանձնված է արտադրության 26 հունվարի (բանաստեղծի ծննդյան օրն ու ամիսը), ստորագրված է տպագրության 17 հունիսի (մահվան ամսաթիվը)։ Ինքը՝ Պարույր Սևակը, այդպես էլ չտեսավ գրույկի ծնունդը։ Շատերի համար անսպասելի էր. մի՞թե Սևակը գրել է նաև մանկական բանաստեղծություններ։ Բայց պատանի ընթերցողների համար գաղտնիք չէր. չէ՞ որ բանաստեղծություններից մի քանիսը արդեն տպագրվել էին մանկական մամուլում, և փոքրիկներն արդեն անգիր գիտեին։ Իսկ հիմա ստացել էին բանկ նվեր՝ մի ամբողջ գրույկ։

Պարույր Սևակը մանկագիր. արտաֆուստ անպատեհ հարցադրումը պարզվում է, երբ ոտք ենք դնում բանաստեղծի ստեղծագործության այն արահետը, որ տանում է, այո, մանուկների ու պատանիների աշխարհը։ «Ձեր ծանոթները» լիովին իրավունք է տալիս խոսելու այդ ինֆնատիպ արահետի մասին։ Ափսոս, որ դա Սևակի առաջին և վերջին մանկական գրույկն էր։ Եվ, այնուամենայնիվ, «Ձեր ծանոթները»

սովորական երևույթ չէր մեր մանկական պոեզիայում: Ո՛չ նրա համար, որ հեղինակը Պարույր Սևակն էր, այլ՝ իր իսկապես գրույկն ստեղծվել էր բարձր արվեստի չափանիշներով, և մանկական պոեզիայում նույնպես բանաստեղծն ասում էր իր՝ սեական ինքնատիպ խոսքը:

Բանաստեղծը, որ մարդու կատարելության երազանքն էր փայփայում, չէր կարող իր հայացքը չուղղել նրա արմատներին, այնտեղ, ուր սկսվում է մարդու նախապարհը: Նա երեխաների հիանալի բարեկամն էր և հազվադեպ հանդիպումների ժամանակ ու **բաց** նամակներում հավատով էր գիմում նրանց, «Անլոնի զանգակատուն» էր հնչեցնում, որ «իւր պատանի բարեկամները» (ինչպես սիրում էր կոչել) նիշտ հուսկանան ու զնահաթեն հաբազատ ժողովրդի ստեղծած հոգևոր արժեքները, նրա հրաշալի ժողանգոթները դառնան, իր «ճաղցրանուն ու բարձրահուն» Հայապատան աշխարհի կանաչ ու դալար ծիլերը լինեն: Սևակը պատանեկության հայացքը սկսում էր մեր հոգևոր արմատներին: «Իմ պատանի բարեկամներ, — Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ «Պիոներ-կանչ» քերքի ընթերցողներին ուղղված խոսքում ասում է նա, — ես չեմ կասկածում, որ դուք բոլորդ էլ գիտե՛ք Մեսրոպ Մաշտոցին, որն ստեղծել է մեր այբուբենը: Իսկ դուք գիտե՞ք, որ համարյա նույնպիսի գործ է արել նաև Կոմիտասը... Ինչպես Մեսրոպ Մաշտոցը գտավ մեր լեզվի այբուբենը, այնպես էլ Կոմիտասը գտավ մեր երգի այբուբենը, որ նույնպես պետք է անգիր իմանալ...»: Սևակը երեխաներին խորհուրդ է տալիս «լավ սովորել մեր մայրենի լեզուն... մեր ժողովրդի պատմությունը, նրա գրականության, նրա մշակույթի ամբողջ պատմությունը...», արժանիորեն շարունակել Մաշտոցի, Կոմիտասի, մեր ժողովրդի մյուս մեծերի ավանդույթները: Եվ նա խորապես հավատում էր բարձրացող սերնդին՝ նրա հոգևոր դիմանկարի մեջ ներառվելով նաև իր գույները...

Անշուշտ, «Ձեր ծանոթները» ժողովածուն նույնպիսի նպատակադրում ունի և նրանում քնդգրկված բանաստեղծություններից ու առակներից յուրաքանչյուրը մի բարի հետք է քողում մանկան հոգում: «Պարույր Սևակ» մենագրության մեջ Ալբերտ Արիստակեսյանը, անդրադառնալով «Ձեր ծանոթ-

ներին», նշում է. «Տասներկու բանաստեղծություններից յուրաքանչյուրի հիմնում բնկած է մի «ավանդապատում», որ բանաստեղծն ինքն է ստեղծել և ստեղծել է այնպես, որ բովում է. «Եվ վաղուց ի վեր ծանոթ է լեզ»:

Եվ այսպես, ի՞նչ գույներ կան «Ձեր ծանոթներում», և մեծ բանաստեղծը ինչի՞ մասին է գրուլում փոքրիկ բարեկամների հետ: Առաջին հայաբլից, բվում է, ամեն ինչ ծանոթ է՝ և՛ առակային-ավանդապատմային երանգների բանահյուսական սյուժեները, և՛ գրական «բնակիչ» կենդանիներ՝ իրենց բնավորությամբ ու վարվով: Եվ գրույկի վերնագիրն էլ՝ «Ձեր ծանոթները», թերևս ասել է խորհրդանշում: Առակի նպատակադրումը խորապես իմաստավորված է ու հեռահար: Այո՛, այս ամենը ծանոթ է, ստում է բանաստեղծը, բայց սպասե՛ք... Ձե՛ր որ դա միայն մտկերեսն է, երևույթականը... «Ձեր ծանոթներին» ավելի խոր ծանոթությունը բազում է՝ հոր գույներ, ինքնատիպ ու քաղմ մեկնաբանություններ, փիլիսոփայական-խոհական մտորումներ, բարոյական արժեքների դաս-քնդհանրացումներ: Ինչպես «Դեռակայա լիտերատուրա» ամսագրում նշում է ռուս բնագետ Վլադիմիր Կոնեկինը, «պոետը, զգտագործելով առակի ավանդական ձևը, հարստացնում է այն, սյուժեին հազարում բնարական բովանդակություն... Իրականությունը կարծես թե լուսավորվում է բարի և անասանելի լույսով: Պոետն արտահայտում է իր հայացքը աշխարհի մասին ոչ թե միջնորդավորված ձևով, այլ ուղղակիորեն՝ ինքն իրենից: Առակի համար այս հորույրն անսովոր է... Ինչո՞ւմ է դա ամենից որոշակիորեն արտահայտվում, անշտապ քննեցանություն կոչող խոհական հեշերանգ, ինչպես գրոսաներ՝ զարնաբային անտառում: Այն քնդհատվում է մե՛րք մոտի դադարով, մե՛րք կետադրական նշանով, մե՛րք ուրմի աննկատ փոփոխությամբ... Պոետը չի՛ տարրալուծվում իր իսկ արտագույած պատկերում, չի՛ ենթարկվում իր իսկ ստեղծած հնչյունների կամփին, հա կառավարում է այն տարերքը, որն ստեղծել է հենց այդ ռոպին...»: Քննադատը միանգամայն նշմարտացիորեն քնդգծում է, որ սեակյա՛ մանկական ստեղծագործության մթնոլորտում իշխող բնարական տարրը նույնպես

օրինաչափ է, րելադրված ժամանակի պահանջով: Քնարական տարրը ներթափանցում է հեփիաթի, առակի և այլ ժանրեր մեջ: Հարկավոր է հասկանալ քոչունների լեզուն և ծառերի խորհրդավոր շշունջը, արժանի լինել այն վստահության, որ կենդանի բնությունը տաժում է մարդկության հանդեպ: Սրանում է արտահայտվում նաև Սևակի մանկական պոեզիայի մարդասիրությունը, նրա այժմեականությունը: Գիտակցելով հոգեկան կապը պատմության հետ, մենք լիովին պատասխանատվություն ենք զգում և ապագայի հանդեպ, այն ժամանակի, երբ մարդը և բնությունը բարի համաձայնությամբ կմիաձուլվեն:

Իսկ հիմա ավելի դանդաղ անցնենք Սևակի «մանկական աշխարհի» արահետներով, փորձենք զգալ այլաբանական պատկերներով վերստին մարդկային, բարու ու զեղեցիկի զգացումներով ընթերցողին տոգորող բանաստեղծի ստեղծագործությունների բազմազան զույներ:

Ջարման է հարուցում այն հանգամանքը, րև որևան պարզ, անպանույն, հոգեհարազատ ու զվարթ է նրա մանկական ստեղծագործությունների մթնոլորտը: Ինչպե՞ս է բանաստեղծին հաջողվել յուրահատուկ խոհափիլիսոփայական մտածողության բարդ համակարգից «իջնել» մանկական իմաստուն պարզության աստիճանի, հուզող խոհերով տոգորել ընթերցողին:

Ահա «էշի առակը», որով բացվում է «Ձեր ծանոթները» գրքույկը: Կարդում ես, և նրա զվարթ հումորի տարերևում ուսուցողական-նախաշողական նյութը «մարսվում է» աննկատելիորեն, ծանոթ բանահյուսական սյուժեն ստանում է բոլորովին նոր երանգներ: Ընդհանրապես, Սևակը փաշ գիտեր, որ զվարթությունը, հումորն ու ժպիտը մանկական ստեղծագործության անբաժան տարրերը պիտի լինեն: Հենց այդ սկզբունքով են գրված նրա մանկական գործերը: Պարզ, խաղացկուն, խալտող բառերից հյուսվում է պատմությունը՝ ընդունելով զվարճալի երանգներ:

Ո՞վ ստեղծեց գազաններին,  
Թռչողներին, վագաններին.  
Ամեն մեկին անուն դրեց,

Անուն դրեց  
Ու խնդրեց՝  
Չմոռանալ անունն իրենց:  
Եվ ցրվեցին ու հեռացան  
Անունն իրենց շմոռացան:

Հաջորդ պատկերում նորից նույն «հանգստությամբ» գործողության մեջ հանկարծակի լարվածություն է ստեղծվում, և բնրեցողի հետաճրճությունը միանշամից բարբոսվում է: Ստեղծողի մոտ է հայտնվում կենդանիներից մեկը և իր անունն է հարցնում: Ստեղծողը հանգիստ լսում է նրան և բացատրում.

Քո անունը էշ է. իշուկ,  
Երկու տառ է, ո՞նց չես հիշում:

Բայց ամեն անգամ էշը մոռանում է իր անունը և նորից վերադառնում է ստեղծողի մոտ: Վերջինս միշտ համբերությամբ պատասխանում է էշին: Բայց ահա ստեղծողը ավից դուրս է գալիս և բարկանալով՝ ֆաշում է էշի ականջից.

Քաշեց, ասաց. «Անունդ է՞շ է»,  
«Անունդ էշ է», — ասաց, ֆաշեց:

Եվ այդ պատժից հետո մոռացկոտ էշն արդեն հիշում է իր անունը, բայց արդեն ուշ է: Հետևում է վերջաբանը, որ նույնֆան պարզ է ու անպանույն, գերծ առակային ավանդական բարոյախոսությունից.

Եվ այն օրից խելոք էշը  
Իր անունը արդեն հիշեց.  
Էլ հարցնելու կարիք չկար,  
Բայց ականջը... մնաց երկար:

Սեակի առակներում բնդհանրապես չես գտնի մերկապարանոց բարոյախոսություն: Կենդանիներն ու երևույթները պատկերվում են բնորոշ, ծանոթ հատկություններով, երբեմն նաև բանաստեղծի նուրբ դիտողականությամբ նկատված հարբերություններով, որոնց տակ, անշուշտ, թափնված են գլխավոր երակները. բնրեցողին մատուցել տալ մարդկային

փոխհարաբերությունների ու հատկանիշների մասին, որոնք այն աշխույժ վերաբերմունք, կատարել համապատասխան եզրահանգումներ: Եվ այդ ամենը մատուցվում է առանց ավելորդ խրատաբանության: Այդպիսի տարեհոլ են հյուսված հաև «Շունն ու գալյը», «Նորից շունն ու գալյը», «Ուղտն ու ծխար», «Էսպիկը» և այլ առակներ: Գրանցից յուրաքանչյուրում Սևակը բնութագրողի ուշադրությունը սեռում է շատ կարևոր և էական խնդիրների, նրան մղում մարդկային հարաբերությունների, մաքուր բնավորության գծերի ուրուրներ՝ դասեր լաղելու: «Շունն ու գալյը» առակը նորից նույն հանգիստ ու ծանոթ սկիզբն ունի: Ստեղծողն ի սկզբանե գալյերին հոտառություն է պարգևել, իսկ շներին՝ ուժ, գործություն: Գալյն աջ ու ձախ սառսափ է տաբածում, կոտորում բուլլերին, բայց անա բնկրկում է հսկա գոմեշի ուժի առաջ, որ պոզահարում է նրան: Եվ գիշափշր ստեղծողից պահանջում է.

Հարստության մեջ ի՞նչ կա որ,  
Ուժ տուր, ուժ է ինձ հարկավոր:

Ստեղծողը ուժը տալիս է գալյերին, հարստությունը՝ շներին: Բայց գալյն այդպես էլ մնում է գալյ. ուժը մեռտ չէ, որ ստեղծում է ապահով կյանք: Բայց անա շունը «ոչ բն ուժով ու բռնությամբ, այլ նուրբ ու սուր հոտառությամբ ստեղծել է կյանք ապահով»: Տեսնո՞ւմ եմ, նորից չեմ գտնի խրատաբանություն ու բարոյախոսություն: Բայց տոտառակում և հենց տողերի խորքում կա կարևոր մտորում. ոչ բն ուժով ու բռնությամբ, այլ խելով և հմտությամբ է հաղթում հարստուն: «Նորից շունն ու գալյը» առակում Սևակը նոր գույներ է ավելացնում այս մտորումներին: Երես է ժամանակ, երբ գալյերն ապրել են շների, և վերջիններս էլ՝ գալյերի բներում: Բայց անա շները մեռտ խնդրում են «գալյ եղբայրներին» փոխել տեղերը.

Դալլ եղբայրները նրանց էղբատեն.  
Իսկ հետո իրենեմ... հազա՞ր տոտառեն:

Շները «հոտած բներում» են տարում և ովում է ամեն

ինչ լավ է: Բայց անա նոր տեղում նրանց վզին շղթա է հաշտ-  
նրվել, որ խանգարում է «կատարյալ» ուրախությամբ.

Ավելի լավ չէ՞ վզների շղթան,  
Քան սոված-ծարավ դես ու դեն վազ տան,  
Դողդողան ցրտից, փոշտան, հագան,  
Ի՜նչ է քե կռչեն անշղթա գագան,  
Եվ ազատ կռչեն,  
Զէ՛, հիմար հո շեն...

Բայց խելամիտ բնքերցողը հասկանում է սևակյան խե-  
հր, առակի «հակադարձ» ասելիք, որ արտահայտված է վեր-  
ջին տողերում: Ազատության ու բռնության՝ շղթայավոր-ապա-  
հով կյանքի ու անշղթա գագանի փոխաբերություններ, ոնի  
պարզ ու իմաստալից անցումները, ոիրմի աննկատելի շար-  
ժերը սևակյան առակին հաղորդում են իսկապես ինքնա-  
տիպ գույներ:

Ասելիքի տարողությամբ և հպատակասպացությամբ աչի  
է բնկեում «Զղօիկը»: Ինչպես միշտ, Սևակը շեշտում է հա-  
նանաշողական կողմը՝ ներկայացնում կենդանիների ու քրե-  
չունների վարք ու բարք, նրանց յուրահատուկ «բնավորու-  
թյունն» ու «կենցաղը». այդ ամենը նույնպես շատ կարևոր  
է մանուկ բնքերցողի համար: Բայց սևակյան առակներում  
դրանք քեև կարևոր, բայց նախապատրաստական վնդ են:  
Ամենակականը գաղափարական դասերն են, որ մատուցվում  
են իմաստուն հետախոնջարժույթով, խոր ու բավանդակա-  
լից: Տվյալ դեպքում, մենք ծանոթանում ենք՝ շղթիկի «կյան-  
քին», այդ կյանքի ողբերգական շերտերին: Այո՛, եղել է  
ժամանակ, երբ այդ դժբախտ բռնունր ծիծեռնակի նման  
բռչել է ազատ և երգել գվարք: Բայց անա բռնունների քա-  
ղավորը հրամայում է, որ իրեն պատկանող Երկնի տակ ով  
բռչում է՝ հարկ տա: Իսկ խեղճ շղթիկն ինչպե՞ս կատարի հրա-  
մանը, չէ՞ որ հա բռնունի քեև ունի, բայց կտուց չունի ու  
մկան պես գիտի կրճել: Ճանաչողական այս դասին հաջոր-  
դում է բռնության և նշմարտության ու արդարության բախ-  
ման պատկերը: Ընդվզում է շղթիկը: Իհարկե, հարկ ուզելը  
հեշտ է, եթե արհա ես ու զորեղ, բայց՝

Հա՛րկ ես ուզում, խնդրե՛մ, դե տօւր  
Նաև ինձ կտո՛ւց, նաև փետո՛ւր...

Զղշիկը նակատագրական սխալ է գործում, որպեսզի ապացուցի, որ ինքը բոշուն չէ՝ քագավորին ցույց է տալիս ստամները: «Արհայական դատարանի կաշառակեր անդամները» կշկշում են, ժճնաբար պահանջում՝ պատժել հանդուգն չղջիկին: Այս պատկեր-դասը նույնպես խոր տարողություն ունի և ուղղված է մարդկային հարաբերություններում տեղ գտած արատավոր բարեբե՛րի՝ ստորաբարշության, ժճնանքի, կեղծավորության, կաշառակերության դեմ: Հետևում է հաջորդ պատկերը՝ բոշունների քագավորը մկների արհային նամակ է գրում և հայտնում, որ՝

Այսպե՛ս... այսպե՛ս՝ մի մուկ կա, որ  
Քեզ կարծեմ քե հարկ չի տալիս:

Եվ փախչելով երկու դաժան արհաներից՝ խեղճ չղջիկը ապավինում է փառանձավին՝ գերադասելով ապրել մթան մեջ, քան զոհաբերել քանկ նշմարտությունն ու ազատությունը: Եվ ապրելով մութ փառանձավում՝ կուրանում է զույգ աչքով: Հաջորդում է սևակյան պոռթկումն և մարդկային նշմարտության նրա մեծ դավանանքին բնորոշ «վերջին խոսքը».

Կուրանո՛ւմ, բայց չի կուանո՛ւմ  
Արհաների ուժի առջև:  
Կուրանո՛ւմ, բայց չի՛ մոռանում,  
Որ սվեյի լավ է կառչել  
Քարանձավի խոնավ պատին,  
Քան քե ամեն տեսակ պետի  
Առաջ սողալ  
Ու դողդողալ...

Ահա այսպես՝ իմաստուն ու լուրջ, խոր ու բազ գրույց է վարում Սևակը ընթերցողի հետ:

Սռակների մի այլ խմբում բանաստեղծը լուրջ երգերի «բեռը» ասես քեքեացնում է, սյուժեն հյուսում է ռվարք, սրամիտ, հետաքրքրաշարժ ու նաև ուսանելի, բալս, թերևս, ոչ այնքան տարողունակ շերտերով: Բալս, մեկնույն է դրան-

յում նայնալես պահպանվում է սևակյան նուրբ ռնավորումը, ուսուցանող խոհր: Ահա «Զրչրանը»: Ստեղծողը հայտնում է բոլորներին, քե ով շուտ գա՝ կդառնա բոլորների թագավոր: Արծվի քեին տեղավորվում է մի փոքրիկ բոլոր, և երբ արծիվը հոգնում է նախապահին և որոշում է հաճատանալ, բոլորակն առաջ է բնկնում, բոլորից շուտ է ներկայանում ստեղծողին և, չրչրալով պահանջում է, որ իրեն կարգի՝ բոլորների թագավոր: Ստեղծողը ժպտում է և հիմար բոլորակին հանձնարարում գտնել ու բերել մի նիպոտ, որ ոչ ուղիղ, ոչ ծուռ լինի, ոչ մեծ և ոչ էլ՝ պոնուր: Թոշակը մինչև օրս էլ փնտրում է ամենուր այդ նիպոտը, բայց չի գտնում: Ու երբ ուրեք նիպոտ է տեսնում՝ ասում է. «Ձէ, չէ, դա չէ՛, չէ՛, դա չէ՛...»: Ու կոչվում է նա Զրչրան:

Այսպես «Վագրն ու կատուն» առակից երեխան կիմանա, որ իր լավ խաղընկեր կատուն «վագրի քրից է բնկել»: Մի օր վագրը մտնել է, փռտացել.

Եվ նրա քրից մի բան է կարում,  
Որ տեղն ու տեղը դառնում է... Կատու.  
Դրա համար էլ նման Լեն այդքան  
Մեր ընկեր Փխոնն ու Վագր արեան:

Հետաքրքիր է նաև «Կապիկը»: Կապիկը մի ժամանակ եղել է մարդ և զբաղվել է ներկարարությամբ, բայց անփույթն ալվելի շատ ներկել է ոչ քե հատակ ու պատ, այլ՝ իր պոչն ու մատները: Եվ մարդիկ մի օր հավաքվել են ժողովի ու որոշել նրան կապիկ դարձնել: Բանաստեղծն առաջադրել է կապիկի առաջացման զվարթ տարբերակը, հավատացնում է իր նշմարտացիության մեջ, փոքրիկ ընթերցողին տեղ է բողնում նաև վիճարկելու, գուցե նաև՝ չհամաձայնելու.

Ձէ՛ք հավատում՝ զազանանոց գնացե՛ք  
Ու կտեսնե՛ք, որ կապիկի պոչի տակ  
Մինչև հիմա դեռ կարմիրն է մնացել,  
Իսկ մատների եղունգի տակ անփույթը  
Մինչև հիմա չի լվացել կապույտը...

Առակների մեկ այլ խմբում մարդկային ու մարդկային հարաբերություններում տեղ գտած խորք բարբերի և արատ-

ների սկսեալուն մտորումներն արտահայտւում են, այսպէս կոչված, բնարական տարրերով, մի հատկանիշ, որ ասացինք, բնորոշ է Սեակի մանկական ստեղծագործութիւններին: Առակից լեզենդ ու ավանդապատում դա ավելի լեցուն և զգալի է դառնում: Բայց նախ՝ առականների մասին: «Կախալը» առակում մարդու և բնութեան ներդաշնակութեան երազանքը խաթարվում է բռնութեամբ, չոր ու անզգա վերաբերմունքով, նախանձի քույնով: Բանաստեղծը գույներն ընդծծում է ներհուն, բնական, բնարական տարրերով: Երգում են կախալները, և բնութիւնը լցվում է կախարդական հնչյուններով. սիրով ու բարութեամբ է շնչում: Բայց «երգ չսիրող և խոսպանայն» հավերքը բողբոսում են արծիւին, ու կրկին հնչում է բռնութիւնը խորհրդանշող հրամանը, որ այլևս «չերգեն հրաման»: «Գլուխներս նիշտ որ տարաւ» տողը, ինչպէս սեակյան ամեն մի տող, ոհմալորում, տվյալ տեղում այնպէս խորն է բացահայտում «երգ չսիրող», «խոսպանայն» խորհրդանշիչի էությունը: Հաշորդ պատկերը. առանց կախալների երգի բնութիւնը քախծոտ ու տխուր է: Նույնիսկ բամբասանքին ու նախանձին տեղի տված արծիւը կիտում է հոնները. չէ՞ որ ամպոս երկնում հնարավոր չէ որս անել: Եվ նա արձակում է նոր հրաման՝ քող կախալները երգեն: Բայց բնութեան ներդաշնակութեան վրա արդեն բռնութիւնն իր դաժան կնիքն է դրել: Կախալները երգում են, բայց բնութեանն այլևս չեն վերադառնում նախկին գույները, և երկինքն էլ չի ազատվում քուխալ ու ամպից, և լոկ «կաղկղան» է հնչում գեղգեղող բոչնիկների բնուշ երգերի փոխարեն: Սնա այսպէս՝ շերտ-շերտ, գույն-գույն առակի մեջ ներքափանցում են բնարական խոհերը, ու նաև՝ լեզենդ-ավանդապատումի տարրերը:

«Մանուշակում» պարզութեամբ, բնարական շերտերով, ինքնատիպ հնարանքներով, ժողովրդական լեզվամտածողութեան տարրերով բանաստեղծը հլուսում է մի տխուր պատմութիւն «Բնուշ ու անուշ» ծաղկի մասին.

Մանուշակը մի ժամանակ  
 Ինչքան առաջ՝ ի՞նչ իմանաւ,  
 Եղել է մի շատ գեղեցիկ,  
 Մի շատ բնուշ,  
 Անուշ աղջիկ:

Հաջորդ պատկերը ճանաչողական նոր երանգ է բերում. մանուշակը «եղել է շատ բացբերան. սրա խոսքը ավել է նրան, նրա խոսքը բերել սրան. Ինչքան գաղտնիք են վստահել, ոչ մի գաղտնիք նա չի պահել»: Եվ, ինչպես միշտ, հետաքրքրաշարժության խաչքը պատրաստ է: Արդեն ընթերցողը լարվում է. տեսնես հետո ի՞նչ է լինելու: Եվ գուշակություններն էլ սխալական են. Սեակը երբեք չի գնում արտաված. «սպասելի» արահետով: Ի՞նչ ենք խմանում հետո: Մանուշակին մայրը հորդորում է և ուղղում, բայց՝ ապարդյուն: Հետևում է մայրական անսպասելի, դաժան քվաղող անեծքը. «Գաշտերն ընկած ասրես ծնկած, հենց գորանաս՝ շուտ շորանաս...»:

Դրա համար  
 Մե՛կ էիմա  
 Մանուշակը ցողուն տալիս  
 Դեռ հոր ցցված՝  
 Կնոսնում է,  
 Դեռ հոր բացված՝  
 Թառամում է...

Այստեղ կա մի նրբերանգ, որի կողմից չի կարելի անտարբեր անցնել, քե՛ս ընդհանրապես սեակյան ոչ մի տող հենց այնպես չի կարելի ընդունել: Մի՞թե բարության, ներողամտության և սիրո խորհրդանիշ մայրը կարող է այդքան անհանդուրժող լինել, ինչո՞ւ է բաճաստեղծը խտացրել գույները: Իհարկե, բերանբացությունը մարդկային արատ է, բայց հարկ կա՞ր մոր պայծառ խորհրդանիշը դրանով ստվերել: Թերևս այստեղ նույնպես գործ ունենք սեակյան անսպասելի մտորման հետ: Սեակը հաճախ է հարցի պատասխանը քողում ընթերցողին, պատրաստի դեղատոմսեր մատուցելը նրան խորք է:

Ահա և «Արագիլը»: Այստեղ արդեն հիմնականը ճանաչողական տարրն է, բնարական խոհը: Թվում է, քե՛ս բանաստեղծը մի պահ ընթերցողին «քողում է ազատ», չի խտացնում գույները, պարզապես մտորում է արագիլ սխանչելի քոչունի բնավորության ու կենսագրության շուրջ: Բայց ստեղծվում է սեակյան մի ներագիծ ևս: «Արագիլն եմ, արա-

գիլն եմ» կրկներգը ամեն անգամ նոր խորհրդանիշ է դառնում: Մի անգամ արագիլը «գարունի օրագիրն է», «սպիտակ-սպիտակ եմ, բայց գարունի սևագիրն եմ», մի ուրիշ անգամ՝ «ձեր փրկության հեռագիրն եմ», երրորդ դեպքում՝ «իմ աշխարհի տարագիրն եմ», ապա.

Ես կանգնում եմ միշտ մի ոտի,  
և ր դրանով քեքեանա  
Ձեր աշխարհի ծանր բեռ...

Ահա քե ինչ «անսպասելի» հայտնություն է պահում Սեվակը յուրաքանչյուր պատկերում:

Եվ վերջում՝ այս ամենի հանրագումարը, նորից «անսպասելի» գաղափարական-ոճական անդրադարձներով, հաճախողական-իմացական ներագծերով ստեղծված մանկական պոեզիայի նրա գլուխգործոցը՝ «Հայոց լեռները» լեզենդր՝ ճիշտ է, Սևակի յուրաքանչյուր մանկական ստեղծագործություն, որքան էլ այն ձուլված է մեր բանահյուսության հին արմատներին, ժամանակավրեպ չէ, խոսում է այսօրվա երեխայի հետ, այսօրվա բարձունքից, համահնչուն է մեր ժամանակին, բայց «Հայոց լեռներում» այդ ամենը արտահայտված է իսկապես անթերի, իսկապես խորիմաստորեն, իսկապես «անսպասելի», իսկապես գեղարվեստական պատկերի տարողունակ տեսքով: Այստեղ ամեն ինչ կա՝ և՛ ժողովրդական լեզվամտածողություն, և՛ պատկերների զարմանալի գունագեղություն, և՛ սփանչելի, հյութեղ պարզություն, և՛ հայրենասիրության քանկ ու նվիրական կրակ, և՛ համերաշխության ու եղբայրության, բարոյական վսեմ արժեքների փառաբանություն: Ահա սկսվում է լեզենդր սեակյան քափանցիկ ու «լուտ» պարզությամբ. մի ժամանակ մեր լեռները հսկա եղբայրներ են եղել. զարբնել են շուտ, վաղ առավոտ ելել ոտի, նախ կապել են իրենց գոտին, լվացվել են պաղ ամպերում և հետո միայն ջերմությամբ ու սիրով ողջունել միմյանց՝ բարի՛ լույս... Բայց ահա այս «խաբուսիկ» նախադրությանը հաջորդում է սեակյան անցումը.

Անց է կենում շատ ժամանակ,  
Ինչքան, արդյո՞ք ի՞նչ իմանաք,  
Նղբայրները ծերանում են  
Ու մի օր էլ շատ են հնում...

Եվ այդ անմեղ քվացող մոռացկոտությունը, ինչպես «Մանուշակում», վատ հետևանքներ է ունենում: Նղբայրները քնից վեր են կենում ուշացումով, մոռանում բարի սովորույթը՝ առանց գոտի կապելու ոտի էն ելնում, իրար բարի լույս են ասում, բայց միմյանց ձայները այլևս չեն լսում: Եվ եղբայրները փարանում, դառնում են լեռներ:

Նրանց աչքի արցունքները՝ հազար տղբյուր,  
Նրանց մեջքի գոտիները՝ դաշտ ծաղկաբույր...

Հայրենի բնաշխարհի այս պատկերով դեռես չի ավարտվում լեզենդը: Սեակը, ինչպես միշտ, դեռ ասելիք ունի ընթերցողին: Բանահյուսական սյուժեի ինֆնատիպ մշակումը միշտ էլ քարմ ու ինֆնատիպ հանգուստություն ունի, ներսում պահում է ժամանակի հետ խոսող, ընթերցողին հպատակամոլոլ խոհ ու խրատ՝ այնքան հարազատ մանկան մտածողությամբ ու հոգեբանությամբ: Այո՛, ով ուզում է չփարանալ մեր լեռների պես, չպետք է մոռանա լեզենդի գլխավոր դասը:

Պիտի որ հա շնորհա  
Զարքնել շատ շուտ,  
Ելնել ոտի,  
Մեջքին կապել սմուր գոտի,  
Այսինքն՝ միշտ գոտեպնդվել  
Ու եղբուր գոտեպնդել:

«Ձեր ծանոթները» ժողովածուն, հասցեագրված լինելով մանուկներին, միաժամանակ, ինչպես յուրաքանչյուր մեծ բանաստեղծի ամեն մի ստեղծագործություն, հասցեագրված է հաե բոլորին: Փոքրիկ գրույկը Սեակի քանկ նվերն է ներկա ու գալիք սերունդներին:

ԳԵՂԱՄ ՍԵՎԱՆ

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿՅ ՍՓՅՈՒՈՔԱՀԱՅ ՊՈՆԶԻՆ

(Մարդերգություն՝ գրականության նոր որակ)

Ճիշտ է, որ մեր պայմաններին ենթակա ուրիշ մի ազգ, նվազ ոգևորությամբ և վնասկանությամբ կպայքարեր տեղական բարձր ու մշակույթ յուրացնելու փորձության դեմ, ինչ-  
 քան էլ այդ ոգևորությունն ու վնասկանությունը, հատկապես սփյուռման այ գրականության սկզբնավորման ու կազմավորման տարիներին լինեին առաջնային պարտք, պարտադիր միտում և այս նաև առկա կամ ստեղծված հոգեբանական, անտեսական այն միջավայրի ու մթնոլորտի, որ ստիպում էր գրողներին պարփակվել իրենց ազգային սահմաններում, իրենց ազգակիցների միջավայրում: Դա էր, որ սփյուռման այ գրականության մեջ ազգայնականության, ազգային հոգս ու ցավերին ստիպեց, և ոչ անիրավացիորեն, իր արժանիքից ավելի ու գերադաս տեղ ու ծավալ, «ժամանակի նշմարիտ հուզումին ու խնդիրներուն» մեջ առաջին հերթին փնտրելով սեփականի լուծման բանալիները: Համամարդկային խրդիրների արժարժումների համար դեռևս անպատրաստ էր սփյուռման այ գրողը: Դրա համար հարկավոր էր այն դաժան գիտակցումը, որ սեփական հոգս ու ցավերի դեմ պայքարը, վերջիվերջո, ինչ-որ տեղ դատաստարաված է ձախողման: Բայց հակառակ գիտակցված այդ իրականության, տարված պայքարն էր հերոսական և այդ անընկճելիության մեջ էր սփյուռման այ գրականության զլխավոր արժանիքներից մեկը:

Այդ տեսանկյունից դատելով է, որ երևան են գալիս սփյուռման այ գրականության հիմնական միտումների ջախջախիչ տոկոսի ազգային մտահոգություններից մեկնաձ լինելու հան-

գամանք՝ սկսած առաջին օրից մինչև այժմ: Դա պարտադիր նպատակամղում էր. դրա համար կային հստակ ազդակներ, և երե այդ ամենի ամբողջական արդյունքը չեղավ այն, ինչ վիճակված էր «միջազգային գրականության լավագույն մտերի» ձեռքերումներին, ապա պարզապես նրա համար, որ մեր նպատակները սփյուռնում, կենսականորեն ուրիշ համայնականներ ունեին:

Անցյալի կորուսյալ գյուղի վերհուշ... հիշեցնելու համար օտար բաղանջների շնայլ նոխարյան, ցոփության ու ալիսերման զոհների առջև կանգնած հասակ առնող սերունդներին, իրենց հայրերի ու պապերի սրբազան բարձր ու սովորույթները, պատկերելու համար՝ արդար հափնի ու հալալ վաստակի ուրախությունը, նկարագրելու համար, որ դահլիճները կացնամարեցին մեզ միմիայն նրա համար, որ մենք պարզապես հայ էինք:

Այդ մասին էր սփյուռնահայ գրականության սկզբնավորման տարիներից մինչ վերջին տասնամյակները շարունակվող «կարոտի գրականությունը», մի մեծ տոկոսը սփյուռնահայ գրականության և նրա փայլուն բերքը, Վազգեն Շուշանյանի «Յերեր գեղեցիկ չեն», Հակոբ Մեծուրու «Արմտանը», «Կապույտ յույսը», «Կոունկ ուստի կուգասը», Բենիամին Նուրիկյանը «Ալեքսյոսը», Վահե Հայկի «Հայրենի ծխան», Համաստեղի «Գյուղը» և «Անձրեր», Հակոբ Ասատուրյանի «Հովակիմի բռնները» ու «Հովակիմի բռնորդիները», Արմեն Դարյանի և շատ ուրիշների ստեղծագործությունները:

Այդ բոլոր արդյունք էին մեզ այնպիսի վիշտ ու ցավերի, «Նախառանմանված պայմաններում», որոնք, սակայն, իրենց հետ բերեցին նաև «նշմարիտ գրականության» տուրքը: Այդ բոլորի մեջ մի մեծ տոկոս պատուեց ազգային մեղ սահմանները և կարող էր նվաճել համամարդկային գրականության բնագծեր, որովհետև կարոտի այդ գրականությունը նաև մարդեղություն էր:

Կապիտալիստական աշխարհի, որը կար իր դրամի իշխանությամբ, իր ցնծունիներով, պերնաշուր ապրանքների կողմնավար տարածվող գեոտոններով և այս բոլորի կողմին իր «ազատ բարբերով»՝ մի ամենակույ հրեշ էր, կանգնած մարդու, և հատկապես հայ մարդու դիմաց, նրա հայ մնալու

գոյատևման պայքարում, նրա ավանդների, բարոյականի և հատկապես լեզվի, որպես ինքնուրույն հայտարարի պահպանման գոտեմարտում և այս՝ Շահան Շահնուրի «Նահանգը առանց երգից», Զարեն Որբունու «Հալածվածներից», Հրաչ Զարդարյանի «Մեր կյանքից», սկսած մինչև Վահրամ Մավյանի, Արմեն Դարյանի և Նուպար Ակիշյանի պատմվածքները:

Այո՛, սփյուռֆահայ գրականության տոկոսային իմաստով չախջախիչ ֆանալը և նրա անառարկելի որակը կազմող նման միտումը, սակայն ինչպիսի՞ համամարդկային հնչեղություն կարող էր ունենալ, երբ նկատի ունենանք, որ այդ բոլորի հիմքը հանդիսացող սփյուռֆ հասկացությունը, և դրանցից մեկնած մեր «կարոտը», հենց այդ իսկ բառը անհասկանալի ու անբարգմանելի էր օտարին:

Ասենք, ինչպե՞ս հասկանալ անգլիացին ու ֆրանսիացին հայոց լեզվի գոյապայքարի ողբերգականությունը...

Եվ այս, 30-ական րվականներից՝ Սիրան Սեզայի պատմվածքներից ու Լուիզա Ասլանյանի «Հարցականի ուղիներով» վեպից սկսած մինչև մեր օրերի լավագույն և արձակագիրների, և մանավանդ բանաստեղծների մեծագույն մասի ստեղծագործությունն է:

Դա էր սփյուռֆահայ գրականության ուղին, նրա սլաքաճի ու սլաքատկանությունը: Եվ հենց այդտեղ է այն տարբերությունը, որ «մեր պայմաններում ենթակա ուրիշ ազգ մը (քեպետ չկա էլ այդպիսին) նվազ ոգևորությամբ և վնասակարությամբ պայքարեր տեղական բարեք ու մշակույթ յուրացնելու փորձության դեմ»: Եվ այս հակառակ այն տխուր հեռանկարին, որ «զայն նկարագրող գրականությունը դժվար քե սրահե և պահպանե իր հայկական հարազատությունը», երբ երևան է եկել, արդեն վաղուց «նոր հայր» (սփյուռֆահայր՝ Գ. Ա.) իր օտարոտի բնավորություններով ու ռոմանտիզմներով՝ և այդտեղից էլ բարդությունը «զայն նկարագրող գրականության» հարազատ հայկական դիմագծի պահպանման: Իսկ ավելին, երբ գրողը՝ սփյուռֆահայ գրողը, հենց ինքը «ծնունդն է այդ նույն միջավայրին»:

Բայց կա և մնում է ազգային ոգին: Սփյուռֆահայ գրականության մեջ այդ ոգու առկայությունը այսօր փաստ է անգամ գնալով շատացող օտարագիր հայ գրողների ստեղծագործություններում, այդ փաստը շոշափելիորեն առկա է հասկապես այն գաղթօջախներում, առաջինը ստամբուլահայ գաղթօջախում, որտեղ սոցիալական ննջումներ և ազգային ցավ ու հոգսերին դիմելու արգելքներ են առկա եղել տասնամյակներ շարունակ, որտեղ նույնիսկ «Օտարոտի բնավորություններով ու սովորություններով չեն եղծանվել» մարդիկ, կամ համեմատաբար քիչ են եղծանվել: Ահա այդ պայմանները ստիպել են նշված ստեղծագործողներին ներամփոփվել իրենք իրենց մեջ, մտորել առավելաբար սեփական ապրումները բեկանելով համամարդկային ապրումների հոլովույթում, պարտադրաբար դուրս գալ ազգային սահմաններից ու մեկնել մի խոսքով հակադիր ուղղությամբ, ոչ բեազգայինից համամարդկայինը, այլ համամարդկայինից ազգային ոգու յուրօրինակ հաստատումը բերելով սփյուռֆահայ գրականություն: Եվ այս, սողանցքներ գտնելով նաև ազգային մտահոգությունների հաշվին:

Պիտի ասել, որ մարդեղությունն որակած մեր նշված միտումը չի հանդիսացել միայն հարկադիր կամ բաղաժանան փակ պայմանների արդյունք, դա սոսկ տխուր փաստ կլիներ: Այդ եղել ու հանդիսացել է նաև հայ ժողովրդին հաաուկ գգացողություն: Սփյուռֆահայ գրականությունը, նրա վառ ակունքները, օրինակները միշտ էլ ունեցել է իր բազմադարյա հարուստ գրականության հիմքում և իր սկզբնավորման տարիներից, որպես փայլուն ու վառ օրինակ վերցրել է խորհրդահայ գրականության փորձից, նրա նպատակաուղղվածության հիմնական ընթացքից: Հայ գրականության ակունքները դեռ Նաբեկացուց սկսյալ, խոսում են համամարդկային մեծ ապրումների մասին, մարգու մասին, և դրա մեջ է նրա անմահ լինելու փաստը, սկզբից խոս առկա ու շարունակվող նրա մարդեղության մեջ, որ այդ բոլորը ստեղծագործողների ոգու, ազգային ոգու խտացումն է:

Դա է նաև հիմնական պատճառը, որ վերջին տասնամյակներում սփյուռֆահայ արձակը և պոեզիան կարողացել են

հաղթահարել նշված միտումների ներքին սահմանները, դուրս գալ մեծ մաշրուղի և սեփական ցավերը դիտել մարդկության հատուկ նույնատիպ հասարակաց ցավերի զուգանեռում: Նույնիսկ այնպիսի միտում, ինչպիսին զուտ սեփական «հահանջի գրականությունն է», դիտվել է որպես անբաժանելի օղակներից մեկը մարդկությանը պարտադրված, որպես բնդհանուր «հահանջի» մի արտահայտություն: Երևույթ, որ, ինչ խոսք, ավելի է խորացնում և ազգային ցավն ու վշտերը, բայց և ստիպում ելք որոնել չափազանց ներամիտվածությամբ պայմաններում: Մի խոսքով, հաստատելով, որ սփյուռփռ հայ մարդը անխուսափելի մասնիկն է հաս իր շրջապատի և դրանից դուրս էլ հաս մարդկության անբաժանելի մի մասնիկն է:

Սա նոր որակ է սփյուռփռ հայ գրականության մեջ, նորի պարտադրած հաս ասելիքի, ասելու ձևի նորաբարությունը, որ հեռու է ձեռքերով լինելուց:

Ինչ խոսք, նման առաջընթացը հիմնված էր և արդյունք էր հաս պատմության պարտադրած գործոնների և պատահականության արդյունք չէր, որ այդ միտումը սփյուռփռ հայ գրականության մեջ, երբ իր տաղանդավոր ներկայացուցիչները ունեցավ տարբեր գաղափարներում, առաջինը հանդես բերվեց հատկապես պոլսահայ գրականության մեջ, երկրորդ համաշխարհային հաջորդող անմիջական տարիներին ու հաջորդական տասնամյակներում: Իսկ որոնք էին հիմնական ազդակները պոլսահայ գրականության մեջ հայտնված այդ միտման ու որակի:

Հայտնի է, որ XIX դարի երկրորդ կեսից սկսյալ Պոլիսը դարձավ արևմտահայ մշակութային կյանքի գլխավոր օջախը. XX դարասկզբին հասնելով իր նվաճումների գագաթնակետին: 1915 թվականով Պոլիսը ու նրա հոգևոր, մշակութային, հասարակական կյանքը կապահովեց: Զինադադարից մինչև 1922 թվականը, երբ աղետից հոգույրած հանրահայտ դեմքեր և որոշ տաղանդավոր գրողների (Մ. Զառիֆյան և այլք) մասնակցությամբ Պոլսում սաղմնավորվեց և գործեց սփյուռփռ հայ գրականության համար որոշ հեռանկարներ բաց անող, այսպես կոչված, միկրոժամանակաշրջանը, այդ ևս շունչեցավ հեռանկար ֆեմալական շարժման և Իզմիրի նույնֆան ողբեր-

գական դեպքերի պատճառով, որն ստիպեց մնացորդացի մեծ մասին կրկին վերցնել զաղքականի ցուպը: Նրանք, ովքեր մնացել էին Պոլսում, ստիպված էին ներամիտվել իրենց պառլամենտի մեջ, այսպիսով կորցնելով նաև իրենց հայկական ուրույն դիմագիծը, առավել նաև սեփական անհատականությունը, դառնալու համար Թուրքիայում սկիզբ առած հանրապետական շրջանի անդամ քրեական ֆաղափանքներ, հայ անունը կրելով ոչ թե որպես ազգության, այլ կրոնական դավանանքի հոմանիշ: Անձնագրերում գրվում էր՝ ազգությունը՝ քուր՝, կրոնը՝ հայ: Դպրացներում վերացվեցին հայ ժողովրդի պատմության և գրականության դասածամբեր, որոնք փոխարինվեցին համանուն քրեականներով, ավելին՝ հայ տնօրեններին կցվեցին նաև քուր փոխտնօրեններ (յարդիրեկտոր), որպեսզի աշխուրջ ու զգոն լինեն: Տիրակալ դիւր գրավեց քրեական ազգայնամոլությունը, պարտադրելով, որ դասագրքերից ու աշխարհագրական ֆառեզներից ջնջվեն հայությունն հիշեցնող ձևեր: հետո ու մնացորդ և փոքրամասնությունները (հայ, հույն, հրեա), բայց հատկապես հայ և ամեն ժամ ու բոլոր պարտադիր փառք տան նրանց, ովքեր քուր են կոչվում: Սովորական երևույթ դարձան հրապարակներում ու պողոտաներում այն կարմիր պատառները, որտեղ երանի էր արվում Բեմալականության այն լոգունգներից մեկին, որ վերաբերվում էր հետեյալին. «Երանի «քուր՝ Եմ» ասողին»: Անցնող տարիների հետ սկսվեցին ու սաստկացան ֆաղափական հետապնդումները, կամալական դատ ու դատաստանները, հաշվեհարդարները, որոնք, ի վերջո, իրենց զազաքնակեաին հասան հատկապես երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին:

Թրեհայ համայնքը լավ էր իմանում հանրապետական Թուրքիայի, Մուստաֆա Բեմալի և ի մասնավորի նրան հաջորդած Իսմեթ փաշայի իսկական ներքին ֆաղափանքությունը և արդեն ավելի քան երկու տասնամյակ կրում էր նրա անտեսական և հոգեբանական լծակների բացահայտ մեղումը: Նման տասնամյակներում հասկանալի է, թե ինչպիսի՞ն կերպ էր լինել մշակութային ու գրական կյանքը, և այս հակառակ իր գործադրած զերբնական նիգերին, որոնց պատճառով էլ

հետո էր եղել զարգացման հնարավորություններից: Ան ու սահասփի մթնոլորտը 1920 թվականից մինչև զրեքե երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ավարտը շարունակվեց ու շարունակվում էր: Մենացորդաց սերունդը, ովքեր շարունակում էին մնալ Ստամբուլում, տվյալ պայմաններում գրեթե ոչ մի բարձր խոսք ասելու հնարավորություն չունեին: Հրապարակում հանգ ու վանկի. ասեղնագործված բառամքերի, դրանով էլ ներքին բովանդակությամբ անգույն ստեղծագործությունների հոսք էր: Իշխողը, հասկանալիորեն մնալ ու անձուս ապրումներն էին, փիլիսոփայական մարզանքներով ծանրաբեռնված խորհրդածությունները, որոնց կենտրոնում բնկած էին մեկուքյան զգացումների, առանձնության դատապարտված մարդկային եսի տվայտանքները: Լավագույն դեպքում, նրանցից ամենաշնորհալիները երգում էին սիրո պատեհառած վերքերը և միշտ մեկուսի, բնությունը զգալու և այն վերափերապատմելու սովամառիկան: Այդպիսի բանաստեղծությունը հաեկապես անգոր էր շարժելու, խանդավառելու, մի խոսքով, կյանքով վարակելու ընթերցողներին: Այդպիսին է 1957-ին «Արամյան սանուց միության» կողմից հրատարակված «Համայնապատկեր համրապետական շրջանի ստամբուլական գրականության» ժողովածուն: Մեծաբեկի, Վարուժանի, Սիամանթոյի, Զարիֆյանի նման բանաստեղծական անհատականություններ ունեցած ու նրանց ժառանգության նստվածքներն իրենց սրտի մեջ կրող ընթերցողների համար, այդ ժողովածուն, ձանձրալի էր ու ժամանակավրեպ: Հարկավոր էր անմիջական կյանքից եկող խոսք, որ առնվազն սրտամոտ լիներ. շոշափելի, առօրյա ու լինե... իրավ: Այնպիսին, ինչ որ հուշում էր կյանքն ու ժամանակը: Արդար պիտի լինել ու ասել, որ նման փորձ, այնուամենայնիվ, կատարվեց դեռևս 30-ական թթ. և այդտեղ բիշ չէր տվյալ ժամանակաշրջանում դեռևս երիտասարդ մտավորականներ ու գրողներ Ավետիս Ալիսանյանի ու Խաչիկ Ամիրջանի դերը, որոնք նպատակամղվում էին փրկել գրականությունը իր քմիրից ու նոր խոսք բերել նահրությանը: Նոր խոսք, որը բանաստեղծության կալվածում սկսեց ձևավորվել 40-ական թթ. սկսյալ և Զահրատով ու նրան հաջորդողներով իր վերջնական լուսմին հա-

սով ետպատերազմյան տարիներին: Իհարկե, Զահրատը հիմնադիրը չէր շարժման: Դա անմիջականորեն արդյունքն էր Լեպպատերազմյան ֆրանսիական պոեզիայի, նրա ուղղակիորեն Արագոնից, Էլյուարից, Բրետոնից եկած գերիապաշտ իրագործումների, որոնք իրենց հերթին փոխանցվել էին թրեական պոեզիա (Նագիմ Հիմեր, Օրհան Վելի, Բըֆաթ Էլկազ, Մելիհ Ճելտեր Անդայ, Օլբայ Ռիֆադ և ուրիշներ) և խորակոններ բացել այնտեղ, որի շփումից էլ առաջ եկան բանաստեղծության բոլորովին նոր միտումները: Այդ միտումները հետևյալներն են.

1. Արձագանքել պատմական ժամանակաշրջանին հուզող հարցերին: Իսկ պատմական ժամանակաշրջանը դեմոկրատական վերելի տարիներ էին: Ավելի հնաբավորություններ էին ստեղծվել սոցիալական հարցերով զբաղվելու, մարդը, նրա հոգս ու ցավերը, ակնկալիքները բերվում էին առաջին պլան, գրականությունը զգացականից շրջելով դեպի առավել մտածումի ոլորտները և բնդունելով, որ գրականության համար չկա բանաստեղծական ու ոչ բանաստեղծական նյութ, առավել ևս գործող անձը: Ինչ որ կյանքից է գալիս, հատկապես այն կյանքից, որ վիճակված է խոնարհ խավերին, Վազգեն Շուշանյանի ասած «չորհորդ դասակարգի» մարդկանց, ինքնին արժանի են վերհանման, «բանաստեղծականացման», առավել ևս գրականության նյութ դառնալու բախտին:

2. Գրողի եսը դուրս էր բողբոլում պոեզիայից: Եսի տեղ կենտրոնական դեր էր հատկացվում մարդուն, մարդկային զգացումների, նրա հոգեբանական բարդ ապրումների, նրան պարտադրված տվյալաճանգի բացահայտմանը, նրա կյանքում ունեցած և ունենալիք տեղի նշգրտմանը: Մի խոսքով, եսը երե մնում էր. համեմայն դեպս մնում էր ձուլված բնդհանուրին: Մարդը այսպիսով դիմում էր, որպես համընդհանուր հարցականների մի օղակը:

3. Այս բոլորը, ինչ խոսք, նոր, հեղափոխիչ աշխարհայացք էր: Գիտակցվում էր, որ այն պետք է ուղղվի ոչ թե արտոնյալներին, այլ բնրեցող լայն զանգվածներին, դրա համար էլ պիտի գրվի ժողովրդական, պարզ ու հասկանալի լեզվով: Ասելիք պիտի ունենա նույնպես իր պատշաճ տարագր, գրեթե ներհակ ցարդ բնդունված ու դասականացած ձե-

վերի: Ձևի այս նորարարությունը նույնպես կյանքի քելադ-  
րանքն էր և եթե այն, ինչ-որ տեղ նույնիսկ հանդգնեց բան-  
դել բանաստեղծական չափի ու հանգի ընկալյալ պարտավո-  
րությունները, շրջանցել նույնիսկ ավանդական կետադրական  
կանոնները, պարզապես նրա համար, որովհետև ասելիքի  
հրատապությունն ու անմիջականությունը ու նրա պարզու-  
քյան մեջ առկա ներքին բանաստեղծականությունը ինքն էր  
ստիպում վարվել այդպես: Մի խոսքով, հեղափոխական խոս-  
քը քելադում էր իր խորքին համաձուլվ ձև ու արտաքին նոր  
որակ:

Այսպիսով մերձենալով ժողովրդին, խոսելով նրա անու-  
նով, Եսպատեռագմյան պոեզիան դարձավ ժողովրդի, նրա  
առօրյա կյանքի ու ձգտումների գեղարվեստական փաստա-  
գրոգր:

Իհարկե, այս բոլորը, այս սկզբունքները Եսպատեռագմ-  
յան պոեզիայում միշտ չէ, որ տվեցին դրական արդյունքներ,  
ոչ լեռերի կողմից պարզությունը շփոթվեց պարզունակության  
հետ: Քերականական ու տաղաչափական օրենքների կամա-  
վոր խախտումը երբեմն միջոց դարձավ հողարկելու սեփա-  
կան անիմացությունը: Բայց և ձեռքբերումները եղան որո-  
շակի ու ծանրակշիռ և այսպիսով, սփյուռնահայ պոեզիան  
հատկապես, իսկ պոլսահայը՝ մասնավորապես, դուրս բե-  
րեցին 20—40-ական թթ. լնացումից ու դրեցին մեծ մայ-  
րուդու վրա, շարունակելով նախաեղենյան այն հարուստ  
ավանդները, որոնք առկա էին արևմտահայ պոեզիայում, և  
այս, ինչպես տեսանք, առաջին ակնարկից բոլորովին հակա-  
դիր դիրքերից բանաստեղծության դասական ոճական հայտ-  
նի ըմբռնումների հետ գուգահեռած:

Ասացինք, որ պոեզիայի լավագույն բնագծերից մեկը  
առաջինը նվաճեց Զահրատը, բայց ժամանակագրական  
հերթականությամբ, սկզբնավորողի պատիվը գնում է Կարպիս  
Ճաննիկյանին և Հայկագուն Գալուստյանին, որոնք էլ հան-  
դիսացան նոր ուղղության հիմնադիրները:

Կարպիս Ճաննիկյանը մահացավ 26 տարեկան հասակում,  
չհասցրեց շատ բան անել, բայց իր «Խոսք առ բանաստեղ-  
ծության» կարն, պարզ ու հստակ ստեղծագործության մեջ,

արդեն նախանշեց արդի բանաստեղծության ուղին ու հետագա  
ընթացքը.

Քեզ ամեն օր այսպես գեղեցիկ կ'ուզեմ տեսնալ  
այսպես մերկ տափ և բնտանի  
Քեզ ամեն օր այսպես գեղեցիկ կ'ուզեմ տեսնալ  
մերկ գիծերով նստիս իմ  
ջիղերուս արշունիս միսերուս  
և մարբիս վրա:

Սա նոր պոեզիայի մեջ գեղեցիկի բմբուսումի յուրահա-  
տուկ բնութագրումն էր. որք հարկ է լիներ մերկ, տափ ու  
բնտանի, որ կարենաւ խոսել մարդկային ներվերին, արշու-  
նին ու միսերին ազդելով, որ արթնացներ մարդկանց, հեղա-  
փոխեր նրանց գիտակցությունը: Դրա համար էլ, բանաս-  
տեղծության հիմնական տրամադրությունները վերցված էին  
«չորրորդ» դասակարգի մարդկանց խոհերից ու ապրումնե-  
րից: Այն մարդկանց, որոնց մի մասնիկն էր նաև ինքն՝ բա-  
նաստեղծը, կամ լավագույն դեպքում դեմ հանդիման կանգ-  
նած էր այս վերջինների հետ: Զուսպ տողերում դաժան ող-  
բերգությունները նկարագրվում էին, բացվում նաև քա-  
խիծով համակված հումորի զսպված հուզականությամբ:  
Հեզկաներ, որպես բալասան, հումորը՝ նաև հանախ ազդու  
գեներ: Մի խոսքով, քախծալի հումոր, որ եղավ հիմնական  
գծերից մեկը նշված բանաստեղծության: Դրականություն էին  
բերվում «գործազուրկները», «ներկարար տղաները», «Աղ-  
բահավաճները», «Գնչուները», նրանք, ովքեր ապրում էին  
հեռին քշվառության մեջ և այս ամենը ետպատերազմյան  
տար' րերին, պատերազմից հարստացած, շփացած ու հրդ-  
վացած բազմությունների կողմին, նրանց անտարբեր հա-  
յացվների ներքո.

Պարտած ժամանակ կը հոգներ  
հանրային պարտեզ մը կ'երթար  
հանգչելու համար

մոռցեր էր  
սիրականը  
զարեչուրը  
ներկայացումները

և բոլոր լյութեր ֆաղափն  
կը մասձեր հիմա ոչխարներուն  
կովերուն  
և բոլոր արածող կենդանիներուն վրա  
անոնք խոտով կը սնանենին:

Պայքրունալի վերջավորություն, անակնկալ հաև, բայց ստիպող, որ երկար մտածի ընթերցողը ասվածի մասին և զգա հաև իր «մորթի» վրա: Սա ևս ոչ երկրորդական գծերից մեկն էր ավյալ բանաստեղծության մեջ բնդհանրապես.

75 տարի  
ծառայեց ֆաղափն  
փողոցները ավելց  
մեռավ առանց հորեկանի:

Առաջին ակնարկից, այն էլ արեւմտահայ պոեզիայի դասական իմացությունից հետո, քվում է քե նման հակիրն, պարզից էլ պարզ, մերկ տողերը կապ չունեն բանաստեղծության հետ: Որ հումորը տեղին չէ այնհան էլ, որ մտածել ի վերջո, քե արածող կենդանիները, սնանելով խոտով, ազատված են գեթ փողի մղձավանջից ու գործազրկության սարսափներից, կամ՝ աղբահավաքների համար ի՞նչ հորեկանական նշում քեկուզ 75 տարիների ծառայությունից հետո, հետո է տրամաբանությունից ու հումորի հետ գուգակցվելուց: Երեկ տեղին լինի մտածել, որ ներքին ողբերգականությունը այս երկու ստեղծագործությունների կապ չունեն բանաստեղծության հետ: Երե չընկալենք հենց այդ ներքին ողբերգականության խոր կապը կյանքի բացարձակ իրականության հետ և այդ մեկին իրականության պարզեւած սարսուռը մեր բեկալումից հետո: Ընկալումը այն պատկերման, որ գործագուրկ բանվորինն է և անշուք, արհամարհված այն աշխատավորինը, որ սլայման չէ, որ անսլայման... «աղբահավաք» լինի:

Այստեղ հեգնանքի գունավորումով քաքախված ֆննադատության սլափի տակ ընկած է հենց մարդկային ընկերությունը ինքը և ընկած է առանց բնդգծվելու, իր ներքին բովանդակության արդեն անառարկելի բանաստեղծական սլայքունալի լիցֆավորմամբ և այդտեղ է կառնում Կարալիս

Ճաննիկյանի առաջնային, բայց համեստ դերը նոր բանաստեղծության հետագա առաջընթացում: Որտեղ ի՞նչ հետ նաև զգալի էր դերը Հայկազուն Գալուստյանի, որ առավել խորանալով նախնիական քեմաների մեջ, առավել ևս ընդգծեց Բնադատությունը մարդկային ընկալությունների պատճառ հանդիսացող սոցիալական անարդարությունների նկատմամբ: Տողատակերում լույսային մատնանշելով այդ աղաղակող անարդարությունների ու հակասությունների պատասխանատվին: Ավելին նաև, հույս ու հավատը ներարկելով գալիքի հաշվին, մի բան, որ նույնպես մարտական երակ մտքեց պոլսահայ պոեզիայում, իմարկե ոչ նսկատային, բայց այնուամենայնիվ սողանց գտնելով այնպիսի մի իրականությունում, ինչպիսին Թուրքիան ու քրեականն էր.

Վառե՛

մայր

հարյուրի լամբար

Էտիսն շեմ գլխե բանի տարի հետո

հանի որ կարելի չէ ելեր մոցնել

Եկեարական հասանք

Իսթանբուլի պես մեծ հաղափի մը մեջ

շատ մը տուններ են...

Պարզից էլ պարզ է, որ երիտասարդական տարիքի մեջ գտնվող վերոհիշյալ բանաստեղծները կարիք ունեին սիրո և բնության երգերի, բայց մեր նկարագրած հանրապետական Թուրքիո իրավիճակը, պատերազմը և պատերազմից հետո հասարակության սոցիալական ծառացած սոցիալական բարդ ու խնկված պրոբլեմները առիթ չէին տալիս մտորելու այդ բոլորի մասին, չհաշված, որ հենց այդ երկու բանաստեղծներն էլ իրավագուրի վիճակում էին պատերազմից չեզոք ու անմասն դուրս եկած իրենց երկրորդ հայրենիքներում:

Սփյուռնահայ պոեզիայի առաջընթացը առավելապես պայմանավորված է Զա'րատի ստեղծագործությամբ: Բանաստեղծ, որն իր նախորդների և ժամանակակիցների համեմատությամբ (բացառելով Զարեհ Նուրիյանին) շոշափելի ու առկա սոցիալական պրոբլեմները, իր միջավայրից անկախ, դրեց աշխարհագրական մեծ տարածքի վրա, խոսեց ընդհանրապես

մարդու մասին, նրա սեփական քվաքող կյանքի, սիրո և մշակած յուրօրինակ այն փիլիսոփայական խոհերի մասին՝ որոնք սեփականի կնիքն ունենին։ Զահրատի յուրաքանչյուր բանաստեղծության յուրաքանչյուր հերոսի մեջ մարդն է։ Հայ լինելով՝ նա կարող է լինել ուղածդ ազգի ներկայացուցիչ, մարդ, որ էթե ժպիտ է հարուցում, իսկ շատ անգամ՝ խղճահարուքյուն, բայց և այնպես տոգորված է ներքին զսպանակված ուժով։ Այդ բաժնին, բայց յուրաքանչյուր բանաստեղծության մեջ առկա ուժն է, կյանքի ամենամոռյալ իրավիճակներում էլ կյանքով ու կենսասիրությամբ լցված հերոսների հավատքով հղիված նկատմամբ, որ սիրելի ու գրավիչ է դարձնում Զահրատի պոեզիան։ Իսկ այդ հերոսները Կարոյիս Ճաննիկյանից ու Հայկազուն Գալուստյանից մեզ ծանոթ հերոսներն են, աշխատավոր, սովորական «չորրորդ դասակարգի» մարդիկ, որոնք էթե արժանապատվությամբ կրում են իրենց խաչը, այնուամենայնիվ հորդաոտաւ են ներքին լույսով։ Այդ լույսն է, որ բերում է այն կծու հումորը, որ Զահրատինն է, հումոր, որ իր մեկնակետը էթե ստանում է նշված հերոսների նկատմամբ զգացված խոր համակրանքից, ապա նաև առաջին հերթին նրանից, որ այդ սիրո ու համակրանքի ենթակա հերոսները շար ուժերի գլանի տակ են։ Հումորի կծուն հասցեագրված է այս վերջիններին և այն կյանքին, որ ինչ-որ տեղ, այնուամենայնիվ, սխալ է դասավորված և այն նըշմարտությանը, ըստ որի ներկա կյանքում ինչ-որ բան իր տեղում չէ։ Զահրատը ամենից առաջ լավ է զգացել կյանքը, շարշարանաց այս աշխարհը, որտեղ էթե ցավն ու հոգսերն են հնչողը, ապա բանաստեղծությունը հենց նրա համար է, որ թեթևացնի այդ հոգսերը և ոչ թե շրջանցելով, այլ՝ ընդհանրապես, մատնանշելով, ուղի ցույց տալով դրանց վերացման համար։ Այդ ուղին նույնպես նշված հումորի մեջ է, այն ժպիտ ու ծիծաղ հարուցող լավատեսության մեջ, որ հակառակ ամեն արգելակող ազդակների, առկա է նրա պոեզիայում և արդյունք է անխոցելի կենսասիրության։ Սա նաև հեռանակ է կյանքի ոչ թե տեսանելի, այլ անտեսանելի երեսների իմացության, նրա ներքին ուժի զարմանալի զգացողության։ Մի զգացողություն, որ առիթ է բնծայում նույնիսկ անշարժ թվալող իրերը դիտելու շարժում, ապրող ու կենդանի վիճակում։

Պարզ, սովորական, առօրյա, շատ անգամ նույնիսկ անկարևոր բվացող նշմարությունների երգիչն է Զահրաար, որոնք զարմանալիորեն մեր առջև միանգամից ծառանում են իրենց անհայտ կողմերով, որոնք, ինչ խոսք, պարտադրում են իրենց իսկ գեղեցիկ լինելը, որովհետև լուսավորված են նույնպես ներսից: Եվ դրա մեջ է գաղտնիք, որ ննշվածությունը հոգու վրա քերականում է, սիրառատ է դառնում մարդկային հոգին, կյանքը մի խոսքով դառնում է տանելի: Թեկուզ այն քերականությամբ, երբ վերջապես իմանում ես լեզուանջող ցավի դարմանը, կամ նվագագույն դեպքում գիտես արդեն, քե ինչ է Խառնուրդումը:

Զահրաարի պոեզիան բարդ է իր պարզության մեջ, քեք բովում է բնկալելի միանգամից և առանց նրբի: Բայց յուրաքանչյուր բնկերցումի հետ նոր շերտեր է բացվում, նոր ծալքեր և խորություններ, խոր ու զարմացնող շատ անգամ: Ի դեպ, այստեղ առաջին ակնարկից կարող է թվալ, որ այդ զարմացնողը ինչ-որ տեղ նաև «հանելուկային» բնույթ ունի. կանխամտածված է հեղինակի միտումը: Բայց դա ևս քյուրիմացություն է՝ պարզելու, ասելու համար, որ հենց կյանքն ինքն է շատ անգամ անկախ մեզանից հանելուկային, դառնորեն, դաժանորեն ապշեցնող հենց իր առաջադրած հարցականներով: Այդ հարցականների դեմ կանգնած հասարակաց հերոսն է զահրաարյան Կիկոն, որին նվիրված են առանձին շարքեր: Կիկոն շապլինյան հանրահայտ հերոսի մի յուրօրինակ «կրկնօրինակն» է մեր բանաստեղծության մեջ, այս վերջինի այնքան վարպետ «վերապատումը», ունենալով նաև բացառապես յուրահատուկ երանգավորում: Կիկոն հայ է, բայց նա առաջին հերթին սովորական, հասարակ մարդ է. որը գիտի, քե որտեղ է ինքը և ում մեղով, բայց «մարդ, որ հավատք ունի վաղվա, գալիքի նկատմամբ և այստեղ է նրա անբնկնելիությունը, անհաղթահարելի լինելու գաղտնիք: Այդ հանախ չընդգծված, բայց ներքին լուսարձակներով լուսավառված հոգու, կյանքի դաժանությունների դեմ չնահանջող, նահանջել չիմացող ուժի մեջ, որը առաջին հերթին թվում է նվաճված, խեղճացված և արդեն շարքից դուրս. Խեղճ է թվում Կիկոն, ինչպես շապլինյան հերոսը, ծիծաղելի

շատ անգամ, բայց որը գիտի նաև ծիծաղել ներհուստ,  
նրան իսկ ծիծաղելի դարձրած այս աշխարհի հզորների վրա:  
Նա՛ մարդ է առաջին հերքին, որը հավիտենական է, անմահ,  
որն իր ներքին, անտեսանելի հարստությամբ է հզոր ու ան-  
սպարտելի: Իսկ նման անպարտելիությանը գալիս է նրան երկ-  
նոդի, Զահրատի իսկ գալիքի նկատմամբ սնուցած հավատ-  
փից, որը, ինչ խոսք, բացառապես բնութագրական է.

Ես իմ քաղիս բերրոդն եմ  
Լեզուս աղխառ և քաղեցիներուս նման  
Տաղերում միակ հարստությամբ կկազմեն  
Թաղեցիներուս հոգերը  
Կսիրեմ քաղիս բնակիչները  
Անոնք լիալուսինը շտեմելու չափ կույշ  
Զեփյուտին երգը չիմանալու չափ խալ են  
Համբ են անոնք  
Իրենց ռապազային մասին խոսիլ չկարենալու չափ  
Իսկ ես աղխառ լեզվովս կրնամ երգել Օրփեոսի նման  
Որովհետև պատկերներս ունին քաղեցիներուս երազները  
Գույն գույն երազները  
Խույս լույս երազները:

Բանաստեղծն այստեղ միջնորդ է նաև իր և մարդկանց  
միջև, այս վերջինների երազների ու տենչերի քարգմանք լի-  
նելու հարցում, որովհետև հոգսերի տակ կլիսած քաղեցինե-  
րի, ցավ ու դառնությունների տակ նմված, անարդարություն-  
ների ու շահագործման գլանի տակ ուժասպառված մարդիկ  
անկարող են տեսնելու լիալուսինը, զգալու նրա հմայքը,  
որովհետև կուրացրել են նրանց և խլացրել՝ զեփյուտի երգը  
չիմանալու չափ նույնիսկ: Միջնորդ է բանաստեղծը, բայց  
նաև խուզարկու՝ բռնաբարված հոգիների, քա՛հնված, գսպա-  
նակված սիրտերի տենչերն ու երազները քաց անելու, այս  
վերջինների կարոտները լույս աշխարհի բերելու, նրանց իսկ  
զրկանքները բացահայտելու հարցում: Հուշելու ի վերջո,  
որ նրանք միավոր չեն, առանձին ու մեկուսացված չեն աշ-  
խարհում, այլ բազում են, միլիոններ: Որ առանձնության  
դատապարտված լինելու զգացումը, նրա մաշող ցավը, լի-  
նելով յուրաքանչյուրինը Բանեռորդ դարու այս դաժան, բայց  
նաև փառանքի ժամանակներում, ի վերջո անցողիկ է: Իսկ

դրա համար «օր պիտի գա» և պիտի ամեն ինչ իրական դառնա: Իրական, այսինքն՝ արդար ու գեղեցիկ: Իսկ այն ժամանակ ոչ միայն առույգ պիտի դառնան բանաստեղծի երգերը, այլ բոլոր մարդիկը պիտի դառնան... բանաստեղծներ: Այդպիսին պիտի լինի Կիկոն նաև, որ մենք ենք: Իսկ ի՞նչ է այդ «մենքը»: Նրա համարժեքը հզորների համար հավասար է «գերոյի»:

Մեկ անգամ մեկ մեկ  
Մեկ անգամ Կիկո գերո

Երկու անգամ մեկ երկու  
Երկու անգամ Կիկո գերո

Տասն անգամ մեկ տասը  
Տասն անգամ Կիկո գերո

Հարյուր անգամ մեկ հարյուր  
Հարյուր անգամ Կիկո մենք:

«Զերոն» ոչինչ է, երե մեկ է, երկու, տասը, բայց այդ «գերոն» հարյուրի դեպքում, այսինքն՝ երե բազմանում է, դառնում է արդեն ոչ բե ոչինչ, այլ վերածվում է մենքի: Եվ երե այդ մենքի ինչ-որ տեղ այժմ արժեզրկված է, տողատակերում հնչում է, համեմայն դեպս, որպես «մենք», որ արժեք ունի, որ այնուամենայնիվ «գերո» չէ: Իսկ երե բաց անենք «հարյուր անգամ այդ մեկը», նրա յուրահանչյուր միավորում կանգնած է մարդ Կիկոն, տառապած, խաչված, բայց նաև հույսով ու հավատով լցված մարդ անհատը: Մարդ անհատը մի ինչ-որ տեղ բափառաշրջիկի վերածված, բայց ողմանտիկ ու համակերկի:

Նման Կիկոն մենակ չէ, նա երեի կա և Փարիզի փողոցներում, նաև Նյու-Յորքի պողոտաներում և այլուր: Հայ, ֆրանսիացի, ամերիկացի և այլ ազգի կիկոներից մեկն է նա, որ մի այլ հանգամանքում վախ է զգում, կամ կզգա, ներկա դեպքում, Թուրքիայում՝ «Ահմետ էֆենտի» փողոցից անցնելու: Փողոց, որ, հավանաբար, այլ անվանում կունենար աշխարհի տարբեր փողոցներում, այլազգի տարբեր, բայց միանման այլ կիկոների համար:

Կիկո կվախճաւ Ամմետ Լէփենտի փողոցեն անցնելու  
Ամմետ Լէփենտի փողոցը մուր է  
Մուրին համբուրվող զույգեր կան  
Կիկո կվախճաւ Ամմետ Լէփենտի փողոցեն անցնելու  
Իր առանձնությունը միտքը կիյնա:

Քսաներորդ դարի մարդկությանը հասածող, մղձավան-  
ջային այդ առանձնության զգացման գիտակցումը, մութին  
«համբուրվող զույգերու» պրիզմայից, առավել ուժգնացնում  
է բանաստեղծական խոսքը, այն դարձեւում է լուսառատ նաև,  
հակառակ այն փաստին, որ անսեր կյանք է վիճակված կի-  
կոներին և դրա պատասխանատվությունը ինք չէ, որ հարկ է  
կրի: Ինք՝ երազի, սիրո մարդը, այն մյուսների հակոտնյան,  
այդ բոլոր զրկանքների գլխավոր պատասխանատուների:  
Կիկոյի զահրատյան շարքերը կրված զրկանքների, զրկանք-  
ների հակառակ սնուցված երազների, ներկա տառապանքների  
դեմ գալիքի հավատով պայքարող, մարմարյա համբերատա-  
րությամբ իր ցավ ու հոգսերը կրող միլիոնների խորհրդա-  
նիշ դարձած մարդու մասին են: Այն մարդու, որ եղել է, կա  
ու ամենակարևորը՝ պիտի լինի ու ճան հաղթանակի:

Կիկոյի տունը քիթեղե վանդակ  
կրսես արևուն տակ պիտի հալի  
...Կիկոյի տունը սիրո պահպանակ  
Կեերա սակայն պիտի չփլի:

Այստեղ է կիկոների շարքի և զահրատյան բանաստեղծու-  
թյան լավատեսական առողջ խորքը. «Կիկոյի տունը կերերա  
սակայն պիտի չփլի»: Դրան գալիս են ավելանալու նաև այս  
սողերը.

Քանի որ մենք կետ ենք եղեր փոքրիկ—  
Թե անհրաժեշտ է օր մ'ալ կորսվիլ  
Մենք չենք կորսվիր:

Այո, նաև այս հաստատ եզրակացության, անակնկալ այս  
դարձվածքի մեջ է Զահրատի պոեզիայի ուժը: Այդ ամմետ  
հավատքի ակունքները նրա բանաստեղծության մեջ եթե  
գալիս են մեր բազմադարյա պոեզիայի հարուստ ավանդու-  
թյան:

րից, մարդու և մարդկային արժեքների մասին միշտ անկո-  
րուստ հավատով տոգորված միջազգային առաջադիմական  
գրականության ձեռքբերումներից, նաև, առաջին ներքին,  
ինչքան էլ տարօրինակ լինի քրեական գաղթօջախի համար,  
նաև խորհրդային ու հատկապես խորհրդահայ գրականությու-  
նից կրված խոր ազդեցությունից, որից, մասնավորապես,  
Պարույր Սեակից բարեբար ազդեցություն է կրել Զահրատը:

Զահրատի պոեզիան, ինչ խոսք, չի սահմանափակվում  
կիկլոների շարքով:

Զահրատի մարդերգության մեջ առանջնահատուկ է «Սյւ-  
պես ամեն առափոտ» խորագրյալ բանաստեղծությունը, որը,  
ըստ մեր կարծիքի, այն զարմանալի ստեղծագործությունն է,  
որ բացառիկ ուժով պատկերել է մարդու ողբերգությունը ան-  
հոգի ու դաժան աշխարհում և նույնքան բացառիկ խորաբա-  
փանցությամբ ընդգծել քաղաքական փակ ու իր սեփական  
կարողություններին թշնամի պայմանների տակ ավայրոտ հաշ-  
մարդու կրկնակի տառապանքը:

Հրածեղտ կտոնեմ՝ կրածնվիմ ես ինձ-նե  
Տանս դուր երբ կփակեմ եռեռնս  
Դիտեմ քե  
Եսս ներսն է— և ամեն բայլ զիս կանչառե իմ եսս  
Այսպես ամեն ստափոտ  
Հրածեղտ կտոնեմ կրածնվիմ ես ինձնե—  
Կիստոնվիմ ուրիշներով շինված հսկա ծովուն մեջ  
Ու կտեսնեմ պատումանին եռեռն  
Եսս կեցեր զիս կղիտե մոտոտմեջ  
Իսկ ես ամեն առափոտ  
Կերբամ ձուլվիլ ուրիշներով շինված հսկա ծովուն մեջ  
Մինչդեռ եսս սրտն երեսին. նստե՛ր կուլա եռեռնս

Հրածեղտ կտոնեմ կրածնվիմ ես ինձնե—  
Առափոտուն— Ես մաճավանդ առափոտուն դժբախտ եմ:

Ինչպես կիկլոյի և այլ շարերում, վերև նշվածի հման  
բազում բանաստեղծություններում Զահրատի արվեստը նուրբ  
է, քախժալի ու ամենակարևորը՝ ընդգծված մարդկային: Հա-  
կառակ արտաբուստ պատկերվող հուսահատական ու հուռե-  
տեսական դրսևորումներին, ներհուստ միշտ կենսապաշտ ու  
լավատես է այդ արվեստը և միտում է մտրդկանց երջանկու-

քյան: Զահրատյան եսր մասնիկն է ընդհանրական եսին: Դրանից է, որ նրա յուրաքանչյուր բանաստեղծություն, ինչ-  
ֆան էլ անձնական բնույթ կրի, հասկանալի ու սրտամոտ է  
բոլորին, որովհետև նա ամենից առաջ մարդկային ցավերի,  
մարդկայնորեն հասկանալի զգացումների, ապրումների,  
հույս ու երազների երգիչն է, ընթերցողի հետ բաց արված  
պարզ ու հասկանալի խոսակցությամբ, որ առօրյա անմի-  
ջական կյանքինն է, այսինքն այն կյանքին, որ բոլորինն է:  
Այդ պարզ ու մեկին նշմարտության մեջ է արդի պոլսահայ  
պոեզիայի գլխավոր սկզբունքը, նաև հաջողության գրավա-  
կանը վերջին տասնամյակներում: Պոեզիա, որի ակնառու  
ներկայացուցիչներից է Զարեն Խրախունի: Բանաստեղծ,  
որը «հակադրվելով» ու լրացնելով Զահրատին, բանաստեղ-  
ծությամբ ջանաց հաղորդել իմաստասիրական շունչ, նրան  
տալով առարկայական խորհրդապաշտության ուղղվածություն,  
դառնալով նաև ուղղության տեսաբանը. «Առարկայական  
խորհրդապաշտությունը, անանձնական ու ոչ ենթակայական  
խորհրդանշաններ օգտագործելով և անոնց էությունական վեր-  
լուծումին ու տրամաբանական զարգացումի նամելով ձեռք  
բերված ուղղակի և անուղղակի իրերականչումներու միջոցով  
բարդ, այլ հստակ իմաստներու ամբողջություն մը կեր-  
տելու արվեստն է: ...Ասոնք «ոլնահարավոր» բանաստեղծու-  
թյուններ են և բազմիմաստ: Անոնց բազմադիմի թելադրա-  
կանությունը մեկնաբանության շատ մը դոմեն կբանա ընթեր-  
ցողին առջև... Ահավասիկ ուրեմն, հաջող ելքը այս ուղղու-  
թյան, մեկնիլ անանձնական խորհրդանշաններե և հանգիլ  
անձնական զեղազիտական ապրումներու»: Մեկ այլ՝ «Մայր  
գիծը» հողվածում, Զ. Խրախունին գրում է «Այսօրվան ստամ-  
բուլահայ բանաստեղծությունը կգտնվի նիշտ այն ուղղության  
վրա, որ մեզի կուգա Վարուժանեն, Թեֆեյանեն, Զարիֆյանեն  
և ուղղակի կկազմեն բարեշրջումի շղթային վերջին օղակը:  
Այս է մեր բանաստեղծության մայր գիծը: Մեր վերոհիշյալ  
մեծերուն, մանավանդ իրենց ժամանակի նորմերը գլոխ  
անցնող կարգ մը ուշագրավ գործերուն ֆնոությունը կընա  
բացահայտորեն ցույց տալ այս նամփան: Զհեռանանք անկե,  
այլ շարունակենք: Վարուժանին անանձնականությունը, Թեֆե-  
յանի անսեքսեր լեզուն և ըսելու պարզ ու հստակ կերպը,

և Զարիֆյանի խորհրդանշանները, միաձուլվելով և կրելով նաև անխուսափելի ազդեցությունը միջազգային ֆերքոդոլոգիայի հոսանքներում, անհրաժեշտորեն պիտի հանգեին մեր այսօրվան ուղղության»:

Պատգ Է. բանաստեղծի շաղախը կյանքից վերցված իրերն ու երևույթներն են, ամենասովորական դեպք ու անցքներ, որոնք ունեն իրապաշտական պատում, բայց օգտագործվում են որպես խորհրդանշաններ և շեն պտտադրվում ընթերցողին: Այդ խորհրդանշանները այնքանով են ընդհանուր, որպեսզի հենց ինքը ընթերցողը ազատ լինի իր մեկնաբանություններում: Այստեղ հիմնականը այն է, որ բանաստեղծը ծանոթ իրերին և այս վերջիններին տրված հատուկ իմաստներին նորովի է մոտենում և այսպիսով ջանում է նոր երևույթներ հայտնաբերել, մի խոսքով, նորովի իմաստավորել մարդկային կյանքը ընդհանրապես, ժամանակաշրջանինը, առօրեականը մասնավորապես: Այսպիսով բանաստեղծական խոսքը ձեռք է բերում փիլիսոփայական ընդհանրացման ուժ: Նվ, իհարկե, առաջին հերթին հատկապես լեզվի օժանդակությամբ, որ ներկա դեպքում մեծ դեր ունի կառարելու իր կշռույթով ու ծանրությամբ: Այստեղ յուրաքանչյուր բառ իր ինքնուրույն արժեքն ունի և հենց ընտրված բառերի խորհրդանշական լինելը հարկ է նաև պարզ, հստակ ու քավանցիկ դարձնի միտումը՝ այնքանով, որ յուրաքանչյուր ընթերցող այն ընթերցի իր ձևով, բայց հասկանա հիմնականը, ասի ցանկացածը: Իսկ ցանկացվածը մարդկային նակատագրի, աշխարհի ու կյանքի մասին խրախուսիական եզրահանգումներն են, ոչ ֆիշ անգամ բարդ կեղևի, քաֆնված պատյանի մեջ և այս հասկանալի պատճառներով, երբ նկատի ունենանք կրկին Թուրքիան և նրա փառափառական փակ պայմանները:

Այստեղ է, որ խորհրդանշանների է վերածվում ամեն ինչ, մարդը, իրը, վայրը, լեռը, համբը, փարը, պատը, ավազը և այլն: Հատկանշական է հեղինակի «Սմայ և ավազ ափերուս» ժողովածուն, որտեղ Զարեհ խրախուսիք էրբեմն սովորական նկարագրությամբ, եզրակացություններով խորհրդանշական է դարձնում ավազն ու ծովը, ամպն ու ծառը, որպես կյանքում

մնայունի ու հավերժականի նշաններ: Դրանցով, այս վերջիններով բացահայտելու համար կյանքի ու մաւրո, մարդկային գործունի հետ առնչվող շատ հարցեր: Խորհրդանշանները դառնում են միջոցներ, առավել լավ բմբունելու այն ամենը, ինչ առնչվում է մարդկային կյանք ու հակաապգրե-րի հետ.

Ավագին վրա  
Ամենուրեք ստի հետևեր  
Այնքան շատ որ կարծես թե  
Առանց հետևի ավագ չկա  
Եվ ավագն ալ հետևերով է կազմված...  
Մեկը իմս է, մեկը բուկո է—  
Քիչ մը փոքր, քիչ մը մեծ  
Քիչ մը խտունկ, քիչ մը քերե, քիչ մը կոշտ—

Միլիոնավոր միլիարդավոր նմաններու միջև նեղված  
սեղմված  
Անգամ մ'աչքն հետանալն հետո ի սպառ կորսված  
Եվ ի վերջո ուրիշներն կոխտոված  
Ինչպես որ ես  
Ինչպես որ դուք  
Կը զգանք կ'ապրինք կ'ընենք նույնը մեր կարգին:

Սա մարդկային կյանքի հավերժական պատմության մի էջն է, րվում է սովորական, նույնքան պարզ խոնի ավարտով.

Ինչպես որ ես  
Ինչպես որ դուք  
Կը զգանք կ'ապրինք կ'ընենք նույնը մեր կարգին.

Այս երեք հակիրճ տողերը, որոնք գալիս են կյանքի սովորական ու պարզ իրականությունից, բանաստեղծությանը տալիս են փիլիսոփայական ընդհանրացման ուժ և ստիպում մտորել աշխարհի, կյանքի ու մարդկային ողբերգությունների մասին: Ողբերգություններ, որոնք, իմանալի լինելով հանդերձ, իրենց դաժան մերկությանը երևում են այնպիսի լուսարձակների տակ:

Այս և նման բանաստեղծությունները նվաճումները հանդիսացան սփյուռնահայ գրականության և ունեցան արդեն

Երբ ոչ Զահրատի ու Խրախունու նման նույն մակարդակի և լնդզոված անհատականություններ, համեմայն դեպս գտնվեցին շնորհալիներ, որոնք և նույն ժամանակահատվածում կամ արդ երկուսից առաջ ու հետո շարունակեցին նույն սկզբունքները՝ բերելով հավելյալ երանգ ու աշխուժություն նշված պոեզիայում: Նրանցից էր Ա. Շավարշը (Արամ Փենիլվաճյան, 1917—1982): Նրանով է, որ պոլսահայ բանաստեղծություն մուտք գործեցին ֆաղտֆի հսկա գործարանները, մեքենաները, երկաթը, նավը: Ա. Շավարշի պոեզիային հատուկ էին ընդվզումը շահագործման դեմ և անկաշառ սերն ու նվիրվածությունը: Այդ սերն ու նվիրվածությունը նույնիսկ սիրո բանաստեղծություններում իրենց արտահայտությունն էին գտնում նոր պատկերներով:

Սիրելի կուգեմ

մեքենաներու սրտին մեջ վառող նավրին պես

հեղ իմ մեջս վառելի կուգեմ:

Տաղանդավոր բանաստեղծը, 1949 թվականին լույս ընծայած «Քաղափի ժխորին մեջ» վտիտ ժողովածուից հետո, մեկնեց արտասահման և խորացրեց Թուրքիայում սկսած ֆաղափական գործունեությունը, գրեթե հրաժարվելով բանաստեղծությունից: Այնուամենայնիվ, Արամ Փենիլվաճյանը այն հասարակական ու ֆաղափական գործիչն էր, որ ուղենշային դեր ունեցավ նաև մամուլում: Նա էր, որ Ավետիս Ալիսանյանի հետ ետպատերազմյան տարիներին լույս ընծայեց «Նոր օր» շաբաթաթերթը, որը մեծ դեր խաղաց հասակ առնող սերնդի առաջադիմական կազմավորման գործում:

Հաջորդ անունը, բանաստեղծ, արձակագիր ու լրագրող Երվանդ Կոպելյանն է: Նա ևս խորհրդապաշտ խորհով մոտեցավ մարդկությանը հուզող ամենակենսական հարցերի՝ սլաոերազմ և խաղաղություն, մարդկանց պարտադրված բշխառություն ու զրկանք: Հարկ է շեշտել, որ պոլսահայ գրականությունը նաև Երվանդ Կոպելյանին է պարտական իր նոր ուղղության համար: Պոեզիայի կալվածում նրա ներդրումը «Երանի քե» ժողովածուն է (1948): Բանաստեղծություններ, որոնք խորհրդապաշտական կեղեր հուշում էր մարդկային կյանքից խլված ազատությունների, նրանց երջանկության

դեմ կանգնեցված պատվարների մասին և այս վերջիններին լռելայն մղում մտորելու դաժան իրականության և այդ իրականությունը փոխելու անհրաժեշտության մասին:

Ջանհատի հետ գրեթե նույն ժամանակահատվածում հրապարակ իջած բանաստեղծներից է Անդան Էոզեմը, միաժամանակ արձակագիր և քատերագիր: Բանաստեղծություններում աչքի է ընկնում բազմանշանակ գյուտերով, որոնք, լինելով պայքրունակի, շատ բան են հուշում ընթերցողին: Անդան Էոզերի լեզուն նույնպես ժողովրդական է. պարզ ու ջերմ, համեմված աշխուժացնող սրամտություններով:

«Ի՞նչ է արդի բանաստեղծությունը» հարցման, ժամանակին նա տվել է հետևյալ պատասխանը. «Ըստ իս, կյանքի փիլիսոփայությունն է: Սյն կյանքին՝ որուն մեջ կ'անցնի մեր ամեն մեկ օրը, ոչ քե երազներու աշխարհին կյանք»: Ճիշտ է ասված, ասված է անշուշտ ոչ պատահականորեն, այլ եզրակացությունն է դաժան փորձառությունների և պատահականություն չէ նաև, որ արդի պոեզիան նման ուղղություն վերցրեց երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո. «Թեևս երկրորդ ընդհանուր պատերազմի տնտեսական պայմաններն են, որ մեզ իրատես դարձուցին, սանձեցին մեր երազները: Եվ մեր ակնարկները ուղղվեցան առօրյա մտերմիկ կյանքին»: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմն էր, որ գրականությանը պարտադրեց կյանքի ապրված, զգացված, շոշափելի իրապաշտությունը, հիմք դառնալով նշված պոեզիային ու առաջինը՝ նրա մարդեբությանը: Սփյուտֆառաց գրականության ձեռք բերած նոր ուղիքին, որ դժբախտաբար դեռևս չի գտել իր արժանի գնահատականը: Սյդ շարքի ուշագրավ ներկայացուցիչներից մեկն է նաև Իզնա (Իզնաստիոս) Սարքասլանը, որի բանաստեղծությունների «Լո» խորագրյալ ժողովածուն արժանի ընդունելություն գտավ և դրա պատճառներից մեկն էլ նա էր, որ բանաստեղծը իր սերնդակիցների զգայնությունից խտշող կամ գրեթե խտշող տողերին հակադրել էր սերը: Սյդ չի նշանակում, որ Իզնա Սարքասլանը հեռու էր փաղափական ու սոցիալական հարցերից, ընդհակառակը, դրա փայլուն օրինակներից մեկն էր «Աւշունահամ Վիետնամ»-ը որն, անշուշտ, հանդգնություն էր աշխարհագրական այն տարածքում, որտեղ զրվում էր: Մյուս եր-

գերում արժարժվում են «Լո»-ին նվիրված (Լոլա—Լորա) սիրո ապրումներ, որովհետև Իգնա Սարբապալանը և իր սերնդակիցները համընդհանուր սիրո զգացումներից մեկնեցին սեփականին, անանձնականից՝ Եսին։ Դա էր պատճառը, որ ներվեց նաև նրանց, երբ ընթերցողին հրամցվեց արդի պոեզիայի անվան տակ հանելուկային բառակներ, ինչպիսին էր օրինակ՝ Իգնա Սարբապալանինը.

Ես: Դու՛ն հուսահատություն

Ես—Դու՛ն առանձնություն

Ես + Դու՛ն երջանկություն

Ես × Դու՛ն անմահություն

Դպրոցական ցանկապատերի վրա կավնոլ աշակերտական գրառումներ հիշեցնող նման տողերը, ինչ խոսք, հեռու էին բանաստեղծությունից, քերես հանելիորեն հեռու և արդյունք էին հատկապես Զահրատի ազդեցության, որի բառատողերը սակայն չէին կարող չլրել այս վերջինի տաղանդի անառարկելի ազդեցությունը:

Այսպիսին է պոլսահայ արդի պոեզիան. պարզ, խիտ, ջերմ, բազմաբովանդակ ու բազմիմաստ, արժանի իր տենդոտ ու խիստ ժամանակին: Պոեզիա, որի մշակներից ոչ էչերը նաև բաղաձայնական պայմանների բերամբ արտագաղթեցին այլ երկրներ: Նրանցից էին Խաչիկ Ամիրջանն ու Էդվարդ Աղամյանը, Վարդգես Գարակյոզյանն ու Արսեն Ճանչյանը, Հիլտա Գալֆայան—Փանոսյանը և Ս. Զանգուն, Մկրտիչ Հանչյանը, որոնք՝ ավանդ ներդրեցին սփյուռհայ բանաստեղծության մեջ: Հիշատակման արժանի են նաև Օնիկ Ֆրերյանը, Արմենուհի Թերզյանը, Խորեն Մանավյանը:

Ինչ խոսք, սփյուռհայ պոեզիայում մարդերգությունը չսահմանափակվեց պոլսահայ բանաստեղծության ձեռքբերումներով, որը ծնող ազդակների մասին մենք խոսել ենք: Նման միտումը, հիմքը, առաջին հերթին ժառանգն էր արևմտահայ գրականության, որից սփյուռհայ գրականության առաջին տասնամյակներում իսկ նպաստավորվեցին, հատկապես Ֆրանսիայում ապրող ու ստեղծագործող հայ բանաստեղծները՝ Ա. Սեման, Մ. Մանուշյանը, Բ. Թոփալյանը, Ն. Սարաֆյանը, որոնցից առաջին երեքը դարձան նաև սոցիալա-

կան հրատապ հարցերի ու հեղափոխական երգերի արտահայտիչներ։ Յավայի էր, որ ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում նահատակվեցին և՛ Ա. Սեման, և՛ Մ. Մանուշյանը։ Ետպատերազմյան գրականությունն սկսեց առանց հրանց, շկար նաև մարդեղբորյան ամենափայլուն երգիչներից մեկը՝ Վ. Շուշանյանը։ Մնացողների մեջ, դեռևս անցնող տասնամյակներին շարունակում էր միսալ դարասկզբի կորուստների ցավը, որոնց վրա հավելագրվել էին նաև երկրորդ համաշխարհային պատերազմի պատճառած ավերների հստվածքը, որոնք առաջին հերթին ազդել էին մարդկային հոգու վրա, հաշմելով, խեղանդամելով հավատքը մարդկության վաղվա և նրա կարելիությունների հանդեպ։ Այդպիսին էր դաժան նշմարությունը։ Բայց ի պատիվ ազնիվ գրողների, նրանց շարքում նաև սփյուռֆահայ գրողների, գտնվեցին այնպիսիները, որոնք կարողացան իրենց իդեալների բարձրությունից դիտել մարդ կոչվող անհատին։ Չնահանջել սնուցված հավատի դիրքերից և դեռևս հոգևոր նոր ձեռքբերումներով նշել իրենց հետագա ուղին։ Այդ ուղու աշխատու ներկայացուցիչներից մեկը Ֆրանսիայում շարունակեց հանդիսանալ Բյուզանդ Թուփալյանը։

Պիտի այլևս վերջապես

Շողարձակեմ հաղթանակն հառաչընթաց մարդկության։

«Արվեստները կհետևին կյանքի արկածախնդրության։ Գտնել գեղեցկությունը, որ կանցնի բոլոր ժամանակներու վրայեն հաղթական մարդոց երջանկության ի խնդիր...»։ Սա այն հիմքն է, որ բանաստեղծի իսկ խոսքերով բնորոշում է և՛ նրա, և՛ ամբողջ սփյուռֆահայ գրականության էությունը։ Գտնել գեղեցկությունը, որ բոլոր ժամանակների համար միշտ մնում է հաղթական և այս հակառակ շարի ու դիվայինի առկայության և նրա գործած ավերների, մնում է ու մնալու է «ի խնդիր մարդոց երջանկության»։

Բյուզանդ Թուփալյանի ստեղծագործությունը դրա վկայությունն էր, նրա հայրենասիրական փնտրը նաև միտում էր այդ նպատակին՝ համայնական սիրո ու երջանկության։

Ես կտրեցի անապատներն, և կիզեցի  
 ճառագայթները կյանքի  
 Իրենց խառան-դատակնիքն անավար  
 Դրոշմեցին նակատիս,  
 Եվ հորիզոններն ատելությանց մութ  
 Ողողեցին իմ ափերս դողդոջուն,  
 Ու նաշակեցի լեղի արկածներն  
 Դիշերներուն սև,  
 Եվ ավազնուրու համբույրը վառող  
 Անապատներուն այս մեծ պայլարին...  
 Պատմությունն իմ անցյալիս՝  
 Հերոսական ու վսեմ ցասումով  
 Կցնցե օղջ էությունս:

Հենց այդ դաժան անցյալի, ներկայի ուղբերգությունների  
 դասն էր, որ, հայ բանաստեղծի հոգու մեջ բեկվելով, նրան  
 բերում էր իր և մարդկության բախտի միակ լուծմանը, որ  
 ոչ քե ատելությունն էր մարդու ու նրա չարագործություն-  
 ների համար, այլ՝

Ողբագուրումն հոգիիս՝ թշնամի ու բարեկամ  
 Մարդոց հետ, որ այս պահուս, ամենուրեք, ամեն տեղ՝  
 Իրենց ամբողջ հոգիով  
 Կրագմանան ստեղծագործ աշխատանքով,  
 Կոտան կշռույթն առավան:

Պոլսահայ պոեզիայի մարդերգությունը ինչ-որ տեղ ունե-  
 ցել է իր հասարակական ու քաղաքական պայմանների ար-  
 գասիքը, Եվրոպայում ապրող հայ բանաստեղծներինը նույն-  
 պես, քեկուզ հակադիր մեկնակետերից: Ինչ խոսք, չբացատե-  
 լով միտումը արտահայտողների զգացական ու մտավոր աշ-  
 խարհի առանձնահատկությունները, որոնք լուսառատ ու  
 դրական լիցնավորում են ունեցել, նաև չմոռանալով, ան-  
 շուշա, զենների հարցը, ներկա դեպքում հայ ժողովուրդի ոգու  
 զենների: Այն ոգու, որի անժխտելի դրսևորումներից մեկն է  
 հանդիսացել լիբանանահայ պոեզիայի աշխարհի ներկայա-  
 ցուցիչներից մեկի՝ Վահե Վահյանի «Հուսարձան Վահրամիս»  
 վիպերգը (Քեյրուր, 1977): Սա, ինչպես առաջին ակնարկից  
 պարզվում է, չբացահայտված ավտովարի արկածով անս-  
 պասելիորեն վախճանված բանաստեղծի 32-ամյա ուրդու

մասին անմիջապես գրի առնված պոեմ է, դատարկվելու նա-  
մար հորենական դաժան վշտից ու անդարմանելի բվայրու  
տառապանքից: Մարդ էակի համար նախասահմանված վրշ-  
տերից մեկը, որ կյանքում հատկապես մեծ ցավեր ապրած  
բանաստեղծի համար կարող էր լինել և նակատագրական,  
նույնիսկ ամլացնող, նվազագույն դեպքում շարացնել մարդ-  
կային հոգին, մարդու և մարդկության համար միայն բարի  
կամեցողին, ինչպիսին եղել է նա, հատկապես իր գրականու-  
թյամբ: Դաժան բախտով, նակատագիրը անա եկել է փոր-  
ձելու նրան, իր իսկ գործի ու խոսքի միասնությունը դնելով  
կշռի նժարներին: Եվ ի՞նչ. այն, որ սփյուռհաճ գրականու-  
թյունը այդ անասելի տառապանքի միջից լույս աշխարհ է  
բերել հանուն մարդու ու մարդեգության մի նշանակալի  
ձեռնբերում, որ մնում ու մնալու է հայ գրականության նվա-  
նումներից մեկը: Որն է նման պնդման հիմքը: Անմիջապես  
կասեին՝ նրա բնական, տրամաբանական զարգացման և  
անսպասելի հաղթանակ նշանավորող եզրահանգումների մեջ,  
որոնք հերքականությամբ հետեյալ ընթացքն ունեն: Նախ  
վշտին հաջորդող ոչ բե ամլացում, խոր ճոռեստություն,  
այլև առկա, հասկանալի ու բնական բանձր հուսարկու-  
թյուն, բայց և՛ կամք, զրատեղանի առջև նստելու և հոգու  
ցավը, ինչպես բանաստեղծին է վայել, քղբին հանձնելու ուժ:  
Պոեմը Վահե-Վահյանի «Ոսկե-կամուրջ» հատորից ծանոթ  
«Մանուկի մը նորածին» բանաստեղծության նախաբանով է  
բացվում, որը 1944-ին նվիրված է եղել հենց՝ «Քեզի՝ հոգ-  
յակս իմ Վահրամ»: Այդ բանաստեղծությունը գողտրիկ մի  
կտակ է որդուն և անա նակատագրական դաժան հարվածով  
անիրականալի մնացած այդ կտակին պոեմում հաջորդող  
խոսքը՝ ուղղված ընթերցողին.

Արցունք այստեղ՝ բաժակներով բառերու.  
Մոխրակույտեր՝ հրդեհ առած երազի.  
Բզկաված հույսի ցրիվ ծվեցներ.  
Ռոճրկած սիրտ՝ որ կը վարձի հեճն իր մեջ,  
Բայց կարձակե ոչ ջերմություն ու ոչ լո՞ւյս.  
Դիշեր՝ ուրկե արշալույսն է տվեր խույս:

Ա՛յս է մատչանս, անավառիկ, ռերիցս դ.  
Ու վարանքով կը բերեմ զա՛ն ես քեզի..

Մահվան դեմ ընդվզումն ինձին մարդկային երակներում կյանքի ապացույցն է, ներկա դեպքում քեկուզ նույնքան բնական՝ հոգու շարացածությամբ: Բայց հետաքրքիր է, որ այդ ըմբոստացումն ու շարացածությունը հասցե ունի, համեմայն դեպս ամենակույզ զգացում չէ և դրանով էլ վերին աստիճանի մարդկային է, երբ դրան հաջորդում են այնքան իրապաշտ այսպիսի տողեր.

Թող հազար անույշ ըլլա ապրելու վայելքն ամենուն...  
Բայց երբ դու չկաս,  
Իմ արև՝ տղաս,  
Արևն է անև՛ծք, անձրևը՝ արցո՛ւնք,  
Ցերեկը՝ տաժանք, բևռ անկրեկի,  
Ու գիշերն ինձի՝ բնկղմում խորերն ակեղծ ծովի:

Մարդկանց նկատմամբ շարունակվող բարությունը, նրա օռնկայությունը բանաստեղծի հոգում նորություն չի եղել: Այդ բարությունը, անանձնական սերը բնութագրական է եղել Վահե-Վահյանի գրականությանը և այն, որ այժմ «արևն անեծք» ու «անձրևն արցունք» է հանդիսանում նրա համար և հակառակ դրան է նրա հոգում հարատևում մարդկանց նկատմամբ սերը, դա արդեն ապացույցն է այն բանի, որ հոգու երկվեղկվածության մեջ է անխտրդախ ու աննահանջ մնալու մարդկային իսկական արժանիքը, որը և՛ իրական է, և՛ հավատք ընծայող, և՛ հարգանք պարտադրող, և՛ համոզիչ: Քիչ ժամանակ անց, 19—21 մայիս 1976-ին գրել է այսպիսի տողեր, որոնք սովորական սփռված լինելուց այլ խորք ու տարազ ունեն.

Երջանիկ եմ որ ծնար  
Որ՝ ապրեցար ու մեծցար,  
Ու Երջանիկ առավել՝  
Որ իմս Լզար և ի՛մս ես,  
Կյանք առած իմ երագես, իմ արյունես, հոգիե՛ս...

Ահա այս բոլորից հետո գարմանալի, բայց նուև հուսա-դրիչ և բացառապես հավատի հույս ու լույս է ներշնչում բանաստեղծի «աներկրա հավատքը մարդու» նկատմամբ: Եվ սա է պոեմի հաղթանակը, Վահրամի անունով կառուց-

ված դաժան հուշարձանի մարմարյա գեղեցկությունը, մեկ-  
նա՞ծ ցավից ու տառապանքից.

Շնորհիվ բեզի  
Տերն եմ ես հիմա գիտության մը որ,  
Պարզ այնքան քեկ ու նանանշավոր,  
Մանոր չէր ինձի:  
Պիտեմ, օրինակ՝  
Մագուսեն ի վեր մարդկային ցեղին  
Բոլոր քարմատի զոհերն աղետի՝  
Արդյունք բնության ուժերուն անսանձ,  
Պատահարի կո՛ւյր. քե մարդահնա՛ր,  
Ինչ անունով ալ բլլան մկրտած,  
Վա՛հրամ են հիմա իմ սիրտիս համար:

Այս ընդհանրացումը ցնցող գլուտ է, բայց նշմարիտ և  
էությունը խորապես մարդկային, չէ՞ որ Վահրամ են «բյուր  
ու բյուրավոր նահատակները այն ցեղասպան ոճրին, որ իբրև  
խորան կմնա անջինջ՝ նակտին քրոնության»:

Սեփական ցավից ընդհանրական այսպիսի ընթացք,  
անձնական ցավի սփոփում լինելով հանդերձ, նաև հոգու կո-  
րուստների անբանաձևելի բեռնվածությունն է. որ իրականու-  
թյուն է դառնում, դառնում է շոշափելի, երբ սիրտը խոցվում  
է սեփական ցավից և մարդուն «տեղ դարձնում գիտության  
մը», որ «պարզ այնքան քեկ ու նանանշավոր», ծանոթ չէր  
դեռես: Այդ ծանր նշմարտության պոեմն է «Հուշարձանը»,  
հուշող, ահագանգող և համոզիչ:

«Հուշարձան Վահրամիս» ստեղծագործությունը տասնա-  
բանյան է սփյուռֆահայ գրողին, նրա իրավ մշակներին,  
որոնց կյանքն ու ստեղծագործությունը գրեթե անցել են  
հոգու նման երկփեղկվածության մեջ, երբ ոչ նման տառա-  
պանքի պայմաններում, այնուամենայնիվ՝ նման անասելի  
հոգեկան տվայտանքներ հաղթահարելով: Իսկ այն, ինչ Վա-  
հե-Վանյանն է վկայագրել իր իսկ հոգու պրիզմայով բեկա-  
նելով սեփական վիշտն ու կորուստների ահագնությունը,  
համագոր է յուրօրինակ հերոսապատումի և այս մի այնպի-  
սի ոճով ու լեզվով, որ պարտադրում են պոեմն առանձնաց-  
նել սփյուռֆահայ գրականության մեջ որպես նրա լավա-  
գույն խիզախումներից մեկը և այս՝ հատկապես մեկնա՞ծ մար-  
դուց, հանուն մարդու:

## ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ՊՈԼՍԱՀԱՅ ՎԵՊԸ

Արեգ Տիրազան, «Փորձի կալը»

Բոպեր Հաստեկյան, «Առաստաղը»

Զավեն Պիպեկյան, «Մրջյուններու վերջալույսը»)

Ինչպիսին էլ որ եղել են փառաբանական անցողիկները, պոլսահայ գրականությունը կարողացել է ապրել ու տոկալ: Իհարկե, հիմա երազի նման անիրական գուցե թվա առաջին աշխարհամարտից առաջ Պոլսում թեման ազգային գրական անօրինակ վերելք: Հինավուրց փառքն այն ժամանակ արևմտահայ մշակույթի կենտրոնն էր, թեև պատմական Հայաստանից բավական հեռավորության վրա ձգված էր դեպի արևմուտք: Ե՛վ դրանից առաջ, և՛ դրանից հետո Պոլիսը գաղութ չէր դիտվում, այն մի տեսակ հայաշունչ, հայադրոշմ աշխարհ էր, Հայաստանի գրական կենտրոններից մեկը:

Կարիք չկա, հավանաբար, օրինակներով, երևելի անուններով վերաբարձելու Պոլսի խաղացած դերը, որն այժմ ևս կենսունակ է գրական ավանդների նշանակության իմաստով: Այսօր Ստամբուլում բացառիկ կարևոր նշանակություն է ստանում ազգային գրական-հասարակական առողջ մթնոլորտի գոյությունը, որն առանց չափազանցության, ոտղակի իմաստով կազմակերպում է բուն հայկական կյանք: Թերթն ու գիրքն են կողմնորոշում ազգային փոփոխականության արյան խլիրտները, հոգևոր սերմը արգասավորվում է սերունդից սերունդ, որի շնորհիվ էլ ավելի փան յոթ տասնամյակ հայկական փոքրիկ «գաղթօջախը» դիմակայում է, հարատևում: Ի պատիվ իրեն այսօր էլ հա մահառում է ձևով և բովանդակությամբ ազգային դիմորոշության, գեղարվեստական առողջ, պատմականության տեսակետից արդարացված հարգադրումների համար: Միայն Հակոբ Մեծուրու, Թորոս

Ազատյանի, Էդուարդ Սիմֆեշյանի, Սոնա Թնկերյանի, Զավեն Պրպեոյանի, Ռուպեր Հատտենյանի, Անդան Էօգերի, Վարդան Կոմիկյանի, բանաստեղծներ Զահրատի, Զարեն Խախումու անունները բավական են, որպեսզի մենք պարտավոր լինենք ընդունելու ոչ միայն գրականության արժեքավոր գոյության ինքնին հանելի փաստը, այլև նրա մեծությունը, խոսքի բացեման փուլերի, ժանրերի և գեղարվեստական մոտաձուլության հարաբերակցության, նվաճումների մասին: Ուրախալին այն է, որ նորագույն սերունդը դառնում է գրական ավանդների ժառանգորդը, քեկ գրականություն այժմ հենք են մոտի գործում: Վերջին տասնամյակի բանաստեղծական հայտնաբերումն է Իգնա Սարրասյանը, որի «Լօ» ժողովածուն (1974) բերեց նախաձեռն և մրցակիցներ: Արձակուրդ հայրենի եզերի՝ Տիգրանակերտի բարձր ու ազգային շունչն է վերակենդանացնում Մկրտիչ Մարկոսյանը, որի պատմվածքները առաջինը փառաբանեցին Հ. Մանուկյան և Ռ. Հատտենյանը: 1984-ին Ստամբուլում լույս է տեսել շնորհալի արձակագրի «Մեր այդ կողմերը» բազմաշառանակ խորագրով ժողովածուն, որի հերոսները ժողովրդական պարզությունն ու պայծառությունը իրենց մեջ կրող «հուր» մասնակցներն են, պանոսներն ու ֆեոկները»:

Հայ վեպի պատմության մեջ պոլսահայ վեպը երկար ժամանակ ստվերի մեջ է եղել: Վեպի համար անհրաժեշտ «բերրի» հողը ազգային լիարյուն, նշանակում է նաև կայուն «շնչառությամբ» կյանք, միշտ չէ, որ ապահովել է ժանրի բնական զարգացումը տարբեր զաղութներում: Իսկ երբ որոշակի քերականատություն, կասկածամտություն կար ամերիկահայ, ֆրանսահայ, լիբանանահայ գրականությունների հետագա զարգացման ուղիների վերաբերյալ (հիշենք, քեկուզ, Գևորգ Անեմյանի, Անդրանիկ Անդրեասյանի խորհրդածությունները), ապա, ինչ խոսք, գրականության (առաջին հերթին՝ վեպի) նահանջի տագնապը առավել սրությամբ է արտահայտվում բուրժուական գրական աշխարհում: Պոլսում ժանրի տեղավորությունը ընդհանուր կամ մասնավոր կարգի պարագաներով, խոչընդոտներով ավելի խոր արմատներ ունեն, որով և պիտի բացատրել լայն կտավի երկերի հա-

մեմատարար սակավ գոյությունը: Պատահակա՞ն համարել արդյո՞ւ պոչսահայ բանաստեղծության և պոչումվածֆի այդքան հիմնավոր հղկվածությունը: Նվաճումներն այստեղ ակնառու են:

Պոչսահայ վեպի ժանրում էշերն են փորձել իրենց կարողությունները:

Ետպատերազմյան շրջանի առաջին վիպական փորձերից էր Բագարատ Թեյանի (1893—1970) «Զսպանակի վրա» գործը, որը, սակայն ոչ մի նոր բան չէր ավելացնում երեսնական թթ. լույս տեսած «Թոսուն Միրիկ» և «Բանտարկյալի մը օրագիրը» երկրորդական արժեք ներկայացնող վեպերին, չեև հրատարակվել էր գրական երախայրի՛ից ուղիղ բան տարի անց 1951-ին:

Վարսունական թթ. պոչսահայ վեպի պատմությունը կապվում է կին արձակագրուհիների անվան հետ Ատրինե Տաւորչյան (ծն. 1913) և Սոնա Թնկրչյան (մինչև ամուսնությունը՝ Տեր-Մարգարյան, 1918—1986): Մինչև Պոչից արտագաղթելը (1967), Ա. Տաւորչյանը արդեն երկու վեպի հեղինակ էր՝ «Մայքերու վրա» և «Գեհենի նամբուն վրա». թեև այս գործերի միջև կա տասնամյակից ավելի ժամանակամիջոց: Ա. Թնկրչյանի հետագա ստեղծագործական կյանքում էական նշանակություն է ձեռք բերել «Մարուխանները» վեպը, որը գետեղվել էր «Կլանֆի հետ» ժողովածուի մեջ: Հետա՛հինջումն այն է, որ արտասահմանում Ա. Տաւորչյանը շարունակեց վեպեր գրել՝ մասնավորապես 1980-ին Ֆրանսիայում, ուր ապրում է այժմ, լույս տեսավ «Հեղինակ կեցի՛ր» ուշագրավ հատորը, իսկ Ս. Թնկրչյանի հիշատակված վեպը ժանրով չերկրորդվեց:

Պոչսահայ ետպատերազմյան և ժամանակակից վեպի աշխուժացման խնդրում փոքր չէ Արեգ Տիրազյանի (1902—1987) խաղացած դերը, որը գրականության պատմության մեջ ավելի շատ պատմական տեղ ունի, որի «Փորձի կավը», չնայած կյանքից որոշ կտրվածությամբ, այդուհանդերձ, գեղագիտական հարցադրումների, բարոյագիտական լուծումների ինֆնատիպության տեսանկյունից շարժում է գրական ֆրանդատության հետա՛հինջությունը:

Պոլսահայ գրողների ավագագույն ներկայացուցիչն է Արեգ Տիրազանը: Մտացածին ու գրական է այս անուն-ազգանունը. մկրտության ավագանով՝ Օննիկ Պասմանյան է: Ծնունդով Բուրսայից է: Երկար տարիներ ուսուցանել է Պոլսի և Մերձավոր Արևելքի հայկական վարժարաններում: Իր ուժերը փորձել է արձակի մարզում դեռ 30-ական թթ., երբ լույս է տեսնում «Երրորդի սովերով» գործը, իսկ 1955-ին, Թուրքիայից հեռանալուց անմիջապես առաջ, Ստամբուլում տպագրվում է «Գազանը աստված մը կ'ուզե» ստեղծագործությունը, որը հեղինակն անվանում է խճուղիովեպ: Գրականության պատմության մեջ նրան հետախոսել են Ռուբեն Որբերյանը և Հակոբ Օշականը. մեկը որպես կարոտի բանաստեղծ, մյուսը՝ վիպասան, իր ժանրային-արտահայտչական առանձնահատկություններով:

Եվ վերջապես, 1979-ին Ստամբուլում տպագրվում է նրա «Փորձի կավը» օրագրային-հուշագրական վեպը, երբ արդեն Ա. Տիրազանը վերադարձել էր արաբական աշխարհից: Երկար է աշխատել հեղինակը «Փորձի կավը» վեպի զաղափարների, կերպարների, արվեստագիտական նյութի արտահայտության հիմնական եղանակի վրա, շուրջ բառասուն տարի: «Պոլսի «Ճառագայթ»-ում 1950-ին Սիրվադը կյուպենկյանը կրկնում է կարդացած մի բանախոսության դրույրները Ա. Տիրազանի և մասնավորապես վեպի շուրջ, որն սկսել է 1939—1940 թթ. որի առթիվ բնագրատն արժանանում է խմբագրի՝ Խաչիկ Ամիրջանի էական դիտողությանը, րե չի կարելի խոսել մի վեպի մասին, որը դեռևս հեղինակը չի ավարտել<sup>1</sup>:

Վեպը հյուսվում է երեք կենտրոնական կերպարների՝ Լենիի, Անդորայի և Քալուսարի մականազգրեից: Սյուժետային զարգացման մեջ այդ նականազգրերը կանխորոշում են հերոսների կյանքի հետագա ուղիները՝ ամբողջապես կախված միմյանց հետ ունեցած հարաբերություններից: Չնայած գե-

<sup>1</sup> Տե՛ս՝ Ճառագայթ, Իսթանբուլ, 1950, Դ տարի, թիվ 179. էջ 7:

դարվեստական կառույցի այս յուրահատկությամբ՝ հեղինակը հպատակ է ունեցել որոշ չափով նյութի ժառուցման ինֆուորույնություն հաղորդել վեպի երեք այն հատվածներին, որոնցում ամբողջանում են առանձին հերոսների՝ կյանքի, հայացքների, գեղագիտության և սիրո բնկալումները: Կերպարների և ընթերցողների միջև սերտ կապ, ներքին միասնություն ստեղծելու նպատակով Ա. Տիրազանը դիմում է օրագրերի գեղարվեստական հնարանին: Նրա ամենամեծ ցանկությունն այն է, որ ազնիվ տառապանքի մեջ բյուրեղացող երեք հերոսներին էլ անկեղծորեն սիրի ընթերցողը, այսինքն նրանց փոքրիկում աշխարհով: Իրենց օրագրերում երեքն էլ դավանում են հոգու մաքրությանը, չեն կեղծում, ոչինչ չեն բաժնում ինֆանտստովանություններում: Նրանց ուղեկցում է այն մխիթարիչ հավատը, թե «պատմել՝ ինֆզինք տառապանքն ազատել է» նշանակում: Այսուհանդերձ, վեպի ընթերցումից զալիս ես այն համոզման, որ այն կառուցվածքի տեսակետից ինչ-ինչ չափով տուժել է. շատ են անհարկի կրկնությունները, տարբեր հերոսների կողմից սյուժեի միախառնված մեկնաբանումները:

Առաջին հերոսուհին՝ Լենին, իր պատմությունն սկսում է վաղ մանկությունից, իր հիշողության խորից, մինչդեռ այդպես մանրամասն չեն Անդորայի և Բալուսարի օրագրերը: Սա արդեն խոսում է այն մասին, որ հեղինակը առավել կարևորել է Լենինի կերպարը, մի առանձնակի սիրով է մոտեցել նրան:

Պատանի պարուհի Լենին պաշտամունքի հասնող զգացմունք է տածում պարուսույցի հանդեպ. այդ եսակորույս սերն է ապրեցրել, իմաստավորել նրա յուրաքանչյուր օրը, արքանացրել արվեստին կատարելապես տիրապետելու խղիվան ուժը: Արդեն տասներեք տարեկանից Լենին հասն է պարի նրբին գաղանիկներին, անբնական հղկում է իր շարժումները՝ արժանանալով մասնագետների խանդավառ հիացմունքին, սիրուն, ուշադրությանը: Ինքը՝ Լենին այսպես է ներկայացնում երևույթը. «Գեղեցկությամբ պաշտամունքն է, որ կազմած է իմ անհատականությունս»: Այս խոստովանությանը հետևում է անմիջական ինֆանանաշման փորձը. «Պարի՛ն սերն է, որ նրբացուցած է նաշակս, ազնվացուցած է նոգիս

ու բարձր պահած գիս ամեն աղտեղութենէ ու գոեկութենէ»:

Ուսուցչի կերպարը չափանիշ է դարձել Լենինի ողջ կյան-  
քում: Նրանց բաժանումով, քվում է, ավարտվում է հերոսու-  
հու երազների, պատրանքների աշխարհը, և սկսվելու է իրա-  
կան, ապրված մի կյանքի պատմություն: Այդպես հուշում է  
սյուժեի ղինամիկ զարգացման տրամաբանությունը, որի հետ,  
սակայն, համաձայն չեն ո՛չ հերոսուհին, որն իրեն նոր անուն  
է դրել՝ Նրազ, անսպով հոգու ձայներին և աղպես ներկա-  
յանալով մարդկանց, և ո՛չ էլ հեղինակը, որը փորձում է ան-  
պայման իրականացնել նրա «երազը», ինչ գնով էլ լինի:  
Դրա համար նա պատրաստ է խախտել ստեղծագործության  
գեղարվեստական հավաստիության կանոնիկությունը: Վեպի  
վերջում պատահականությունների ափսր, ցավոք, չափից  
դուրս շատ է «միջամտում» գործողությունների բնրացին և  
վեպի հունը դնում հեղինակի կամայական հայեցողության  
շրջանակներում: Բերեն մի կոնկրետ օրինակ: Առաջին անգամ  
ծովափին հանդիպելով Լենինին՝ Անդորան մեկընդմիշտ, մի  
տեսակ նախազգայով «երազ» — աղքատ հոգեկան հազվագյուտ  
գեղեցկությունը, վնոում է ամուսնու բացակայության պայ-  
մաններում նրա հետ կապել իր ներաշխարհի, հույզերի  
հորձանքը: Բայց դա դեռ սկիզբն է: Միանգամայն անսպասե-  
լիորեն Լենին Անդորայի ամուսնու՝ Բերուն Բալուսարի մեջ  
գտնում է իր երբեմնի, բայց հավերժական սիրո ասպետին,  
պարուսույց Առեն Վրենին: Անակնկալը ծնում է իրատես  
հույսեր, բայց և բերում նոր անակնկալներ:

Վեպի առանցքային խնդիրը անձնագոհությունն է՝ սիրո,  
բարոյականության գուգահեռների առկայությամբ, ինչը հե-  
ղինակը կոչում է «տրիտուր արար»՝ «Acte gratis»: Բերուն  
Բալուսարի և Անդորայի սիրո էությունը ներդաշնակությունն է  
խորհրդանշում. Բանի որ նրանք միմյանց մեջ գտել են սի-  
րո երեակայականի և իրականի հոգեկազմ արտահայտու-  
թյունը: Բալուսարի՝ սիրո բնորոշումների փորձերում ամ-  
շողությամբ Արեգ Տիրազանն է, նրա յուրովի հայացքը:  
Առերևույթ դրանք ուղղված են Անդորային, իրականում հե-  
ղինակի մտորումներն են, որոնք ծրագրային նշանակություն  
են ձեռք բերում. «Սերը գոյության տեսականացման առնա-

վական ձգտումն է, կամ այլ բացատրությամբ՝ այր և կնոջ միջև սեռային բերնառողության մղումն է անիկա, որուն մոգական ձգողությամբ կ'առաջնորդվին իրենց համապատասխան զույգը փնտրելու կամ դիմավորելու պահուն»։ Նույնը նկատելի է Անդորայի խոսքում, որը միտում է սիրո փիլիսոփայական ընդհանրացման. «Սիրվիլ հարկատու դառնալ է. ինքզինք երթարկել սիրածի գերիշխանության։ Սիրել ազատագրվիլ է, փրկվիլ տենչանքին կրակեն»։

Սակայն նշմարությունը պահանջում է ընդունել, որ վերամբարձ դատողություններում Տիրազանը ցուցադրում է հերոսների (դա վերաբերում է և՛ Բալուսարին, և՛ մասնավորապես Անդորային) խելացի երևալու նիգ, որի կարիքը բոլորովին չի զգացվում հոգեբանական կտրվածներում։ Մի առիթով անդրադառնալով վեպի հերոսների կառուցողական ինքնուրույնությանը՝ պոլսահայ հեղինակը գրում է. «Փորձի կալի» տիպարները նմանակներ չեն երբեք ոչ իմ անմիջական մտերմության մեջ ապրած հոգիներու, և ոչ ալ իմ անձիս»։ Նա ընթերցողներին խնդրում է վիպական նյութվածքն ու գործողություններն ամբողջապես դիտել իբրև «զուտ հղացում և երևակայության արդյունք»։ Այսուամենայնիվ, մեզ րվում է, որ Բերուն Բալուսարի կենտրոնական կերպարի մեջ առկա են երեք ոչ շեշտված ինքնակենսագրական (չմոռանա՞նք, որ վիպական այս հերոսը զրոյ է, արձակագիր, ուրեմն և այնքան էլ «հեռու չէ» հեղինակից), ապա աշխարհգեացողության տարրեր, որոնք կազմում են Ա. Տիրազանի էությունը, լավագույնս բնութագրում են նրան։

Անդորայի կերպարի հետ է կապված անձնագրության կենտրոնական գաղափարը. նրա սիրո, սերնդագործության նրա տարօրինակ ըմբռնման հետ։ Կատարյալ է Բալուսարի և Անդորայի երջանկությունը. երեխան ուշանում է նրանց բնտանեկան հարկի տակ, և բժիշկները, խնայելով կնոջ կյանքը, արգելում են հղիությունը։ Եվ ի՞նչ։ Կնոջ անիմահալի բարդ, հակասական, անորսալի աշխարհի արտահայտություն է Անդորայի գաղմանահրաշ վնիոր. նա որոնում և գտնում է այն կնոջը, որը անհատույց սիրով մոտենալով, առանց նյութական կամ ֆիզիկական շահասիրության, նրա ամուսնուց զա-

վակ կունենա և կնվիրի Անդորայի ու Բալուսարի վանք սիրուն: Այդ կինը Նրազն է, Լենին: Մի փոքր բռնագրոսիկ է Լական հարցադրումը: Նրկու կանայք տառապում են սիրո, սեռի, բարոյականության ապրումներից: Անբնական է բլում և այն, որ հարցադրումը վերանում է ստեղծագործության բարոյախոսական գլխավոր շեշտի: Ուղղվածության տեսակետից կողմնորոշիչ են Աստվածաշնչից բերված երկու բնաբանները, թե ինչպես անպատու Ռաբելն ու Սառան զավակ ունենալու նպատակով հոծարում են, ավելի նիշտ՝ առաջնորդում օտար կանանց (աղախիններին) իրենց ամուսինների մահին: Հակոբին, ինչպես և իր պապին՝ Աբրահամին, բաժին էին քնկել ամլացած կանայք, որից ճշանավոր տոհմածառը չչորացավ, Բանի որ խելացի էին նրանց կանայք: Աստվածաշունչը այնքան էլ սիրահան չէ ստորին ծագում ունեցող Բալայի և Ագարի մասին, որոնք «գործունեությունը» Հին կտակարանում մայրությունից այն կողմ չի անցնում, և ավելորդ է նրանց զգացումների մասին հավանական ենթադրություններ անել: Լենին Տիրագանի վեպում զգացումների, օրժանապատվության, Անդորային երջանկություն հաղորդելու, նվիրվածության իր քացառիկ հատկանիշներով նախապատրաստում է լիպական հետագա գործողությունների դրամատիկ բնույթը: Քանի դեռ հերոսուհին չի տեսել Բալուսարին և անձկորեն ցանկանում է Անդորային զավակի բերելուն, — պատրաստ է այդ Բայլն անելու, որովհետև ձախողված է համարում իր անձնական էյանքը. չկա սիրո իր իզեպը, իսկ ծովափին իր մարմնի վրա կատարված բռնությունից հետո հարատևում է սեռային չղագարությունը, որը հաղթահարելը այնքան էլ հեշտ չէ: Լենին և Բալուսարի, — նույն Առեն Վրենի, — հանդիպումը հուզական-զգացմունքային առատ լիցք է հաղորդում երկու հերոսներին, որոնք այլևս իրարից չեն թափցնում սիրո ուշացած հրդեհը: Բալուսարը համաչափում է Անդորայի ու Լենինի նկատմամբ երկու զգացմունքների խորությունը: Նա գտնում է, որ երկու դեպքում էլ սրտաբուխ ու մահուր է իր վերաբերմունքը: Ճիշտ է, խիղճը տանջում է սիրո «մեղքի» համար, բայց իրեն դատապարտել չի կարող: Ուրիշ է Լենինի աշխարհը. նա վերադառնում է դեպի իր անապական սուրբ երազը, զգացումի իր

հավատարմությունը, կանգնած է սիրո երազի և փրականության սահմանի վրա: Երկուսին էլ անհանգստացնում է իրենց սիրո և Անդորայի հոգեկան բախման հարցը. մեկի համար այն սեր է և պարտականություն, մյուսի համար այդ ամենին զուգարվում է մտերմության շունչը:

Հայ գրականության մեջ նկատվել է դժգոհություն սիրո եռանկյունու (կին, ամուսին, սիրահար տղամարդ) պատկերման առիթով: Նար Դոսը Շիրվանզադեի «Արամբի» վեպից ստացած տպավորության մասին անկաշկանդ խոսակցություն է բացում իր «Պայխար» վեպի էջերում: Անբավարարվածությունը գալիս է գեղարվեստական նյութը բացելու սխեմատիկ, մաշված սկզբունքից, երբ կինը հրեշտակ է, ամուսինը՝ հրեշ, իսկ սիրահարը՝ իդեալիստ: Վերջապես մարդիկ կարող են ազնիվ, մաքուր մնալ հասարակական և քառանկյան ոլորտներում, բայց սիրո հարցում «երբորդի» ներկայությունը պիտի հիմնավորվի բարոյական այլ նկատառումներով: Պարտադիր չէ, որ սիրահարը առավելություն շահի ամուսնու հրեշ յինելու հաշվին: Նար-Դոսի պահանջածը բխում էր ազգային քառանկյան բարոյագիտական բարձր հիմքի վրա կազմության մի փոքր վերացական, ուտոպիական ըմբռնումից, որը, սակայն, չկարողացավ իրականացնել նույն հարցադրումով առանձնացող «Պայխարում»: Մինչդեռ Շիրվանզադեն շատ բան էր վերանայել, երբ հարցը փնտրում էր որոշ ժամանակ անց իր դրամաներում:

Բայց անհա շուրջ հարյուր տարի անց հանդիպում ենք բարձր հոգեկան աշխարհ ունեցող երեք անհատականությունների, որոնք ընկած են սիրո եռանկյունու ցանցը: Նրանք հակադրվում, բնորոշվում, բայց զնախառնությունների, վերաբերմունքի մեջ մնում են բարոյական վեհության, անձնագոհության գիտակցության աստիճանին:

Հանգուցալուծումն սկսվում է Անդորայի խանդի բնական արտահայտությունից, որը, կամաց-կամաց, մինչև հերոսների ակամա խոստովանությունը, գուշակում է նրանց մեջ ընթացք ստացող հոգեկան մտերմությունը: Անձնական տառապանքի մեջ նա դիմում է նախապաշարական փայլի՝ որոշում է անգամ իր մահվան գնով սիրած տղամարդուց զավակ ունենալ, որը կազատի իրեն խաբվածության ծանր մղձավանջից:

Սերը հեռանում է սիրո նաճապարհից՝ նրանց երկուսի երջան-  
կության լիակատարության համար, — ահա նոր անձնագո-  
հության իմաստը: Կատարվում է Անդորայի առաջին ցանկու-  
թյունը՝ երեխան ծնվում է, սակայն բժիշկները լիրկում են  
մայրացած կնոջ կյանքը: Չհամակերպվելով «ավելորդու-  
թյան» վիճակին՝ նա օրհնում է ամուսնուն ու Լենինն և անձ-  
նասպան լինում, որից հետո երկու սիրահարներն անարգել  
հասնում են բաղձալի միության: Յոանկյունին արոհվում է,  
նիշտ ժամանակին երրորդը հեռանում է, հաղթանակում է  
առաջին սիրո նշմարտությունը: Մեկով և զերազնահատե-  
լով անձնագոհության միտքը՝ Ա. Տիրազանը այն դիտում է  
որպես հասարակական և ներանձնական ամենատարբեր  
խնդիրների լուծման հուսալի երաշխիք: Սխալն այստեղ հար-  
ցադրումն իբրև սոցիալական (արևմտահայերեն համանշխ-  
«ընկերային») դեդալոգիա առաջարկելն է՝ երբ զրոգը ել-  
նում է նույն միջավայրի բարոյական ապափնման պատ-  
րանքից: Խուսափելով հասարակական-հաղափառ հարցեր  
արժարժելուց, հեղինակը կարծում է, որ միայն անհատի  
անձնագոհության, բարոյական ինքնակատարելագործման  
նախապահով կարելի կլինի արմատախիլ անել շարիֆի ա-  
կունքը: Ակնհայտ է, որ հասարակական նման ճանաչողու-  
թյամբ Ա. Տիրազանն ի վիճակի չէ հանգելու լայն ընդհան-  
րացումների:

Պոլեո գրական մթնոլորտը, հարկավ, չէր կարող էական  
հնարավորություն բնձնեկ հեղինակին ազգային-պատմական  
հետևությունների համար: Սակայն, պայմանականություննե-  
րով հանդերձ, պոլսահայ գրականությունը մեզ հետաքր-  
հրում է ազգային-հասարակական պատկերման հնարավոր  
նկարագրով, բառի ներքին տեսողության առկայությամբ,  
պատմության դասերը, երևույթները բացահայտելու հերու-  
նակ ուժով: Եվ ահա այս տեսակետից Ա. Տիրազանի վնայր  
զերազանց բնությունն է բռնում: Նպատակապես ու տարո-  
ղունակ է հեղինակի խոսքի պատմականությունը, այն խնամ-  
քը, որ նա տանում է անցյալի ու ներկայի ազգային դիմո-  
րոշման ուղղությամբ:

Լենինի և Անդորայի օրագրերում բազմաթիվ առիթներով

շեշտվում է ժողովրդի կյանքում ազգային գրականության վիթխարի նշանակությունը: Հերոսուհիները բանավիճալին հավաքեն եւ կազմակերպում Կոստան Զարյանի, Հափոր Օշականի ստեղծագործությունների շուրջ, որոնք հիշատակելով այնուամենայնիվ հեղինակը ներանկատորեն շրջանցում է ազգային-գաղափարական սուր հարցադրումները:

Ֆրանսիայի հողում Լենին և իր մօր հարազատները գրեթե բացահայտ խորհրդածում են ազգային հավաքական բրնձափորությունների կերպերի մասին՝ հետաքրքիր զուգահեռներ անցկացնելով ֆրանսիացիների վարձ ու բարձի, կենսասիրության հետ: Դա հնարավորություն է ստեղծում իբր իմիջիայլոց խոսելու կարոտի և հատկապես «հայու կարոտի» առանձնահատկության մասին: «Առանց քեթենալու գրվարքանալ՝ քերես միայն ֆրանսիացիին տրված շնորհ է», — պատում է Բեռլին, իսկ մոբաֆուրը մասնավորեցնում է. «Մենք խնդալ շենք գիտեք, ամչնալու պատճառ մը չ'ունինք սակալն: Ասիկա դարավոր դժբախտութենէ մեր ցեղին վիճակած գրական մըն է»: Հայրենասիրությունը վեպում ոչ մի տեղ այնպիսի սրությամբ ու վարակիչ անմիջականությամբ չի հարցադրված, որքան այս հատվածներում: Ա. Տիրազանի ոգեվորությունը պատռում է մի պահ ֆաղափական զգուշության զսպանակի լարերը, և հնչում են ազգային հպարտության արդարամիտ, խիզախ խոսքեր. «Բայց մեր վիշտին մեջ ալ ազնրվական վայելչություն մը կա... Չկա ավելի զգայուն ազգ, որն այնքան բնականորեն զգա և ապրի վիշտ, որքան հայը»:

Լենինի տատը հին շրջանի կրթված մտավորականներից է, Եսայան վարժարանի ընթերցավարտներից: Թոռան և մյուսների մոտ հպարտացել է իր ուսուցիչներով՝ Կ. Զարյանով և Սիւլիլով, որոնք հալ գրականության երևելի դեմքերից են: Բազմիցս խոստովանել է, որ իր գրական նաշակը հղկել են Վ. Թեֆեյանը, Հ. Ասատուրը, որոնց անձամբ հանաչում էր, հանախ այցելում: Սիրում էր կարդալ, զոց արտասանել Ինտրա, Մեծարենց: Թվարկված անունները, որոնք ջուրոռվին էլ կաջոնիկ չեն բնորությամբ, այլ սուրյեկտիվ հայացքի արտահայտություն են, անուղղակիորեն ցույց են տալիս գրական նոր ձևավորված աշխարհի հետաքրքրությունները, ազդեցության շրջանակները: Գլխավորը, մեր կարծիքով, տոն-

միկ, ազգային ավանդներին հավատարիմ գրականության պահպանման խնդիրն է, դարասկզբի գրական մակարդակի արժանի ժառանգորդության հարցը, որն ընկած է գեղարվեստական փաստի խորքում: Խոր իմաստ կա այն բանում, որ մեծ մայրը Լենինին նվիրում է «ընկուզենիէ պզտիկ սիրուն գրադարան մը... մեր գրականության հատրնտիրները բոլորն ալ»: Փոխանցվում է սերնդէ սերունդ ազգային հագեւ հգոր ուժը, որը պահպանելու, փրկելու է ժողովրդին, ինչպես լոյս ժամանակներում:

Բերուն Բալուսարը գրող է, մտածող և շատ հարցերում հեղինակի գաղափարների, գրական-գեղագիտական հայացքների կրողը: Նրա գրած «Փակ դուռն էսն» վեպը անմիջապես գրավել է Պոլսո հասարակայնության սրտերը: Այդ գործի մասին խոսում են ամենուրեք՝ հասարակական և քննադատական հավաքույթներում: Նրանով սնվել են Լենին և Սեդուրան: Վերջինս այստեղից է ոգում զոհաբերության կենտրոնական դրույքը, որը, ըստ քաղած տպավորության, զերագույն բաշխույթունն է: Բալուսարի (նշանակում է հաւ Ա. Տիրազանի) կարծիքով, «աշխարհ պիտի փրկվի, երբ մարդուն նյութական զանկությունները տեղի տան ոգեղեն գեղեցկություններու հաղթանակով: Անձնամեծ նվիրումը միայն հերոսական սուրում է» կամ՝ «Ոգեկան արժեքներու յուրացումն է մեր առաքյալներուն սկզբնապատճառը: Ու սխալ կը մտածենք ազատության մասին, որքան առեն որ մեր միասնութենեն դուրս կը փնտրենք զանիկա... Չենք գիտեր, նույնպես, քեզոհաբերությունն է երջանկության աղբյուրը»: Այս երազանքը, սակայն, զուրկ է որեւէ հիմնից:

Սեդուրային սիրելիս՝ նրան ավելի շատ առաջնորդում է գեղագետի հպատակը՝ գեղարվեստական երկում սիրո «վար-բագծի» հոգեբանական պատկերման փորձը: Սիրո աշխարհում անհայտի, անեղծվածի ստուգությունը, երջանկության, անձնագոհության կովանները Բալուսարը չի բնութագրում մոմֆի խորությունից ելնելով: Կինը դառնում է սիրո փորձանմուշ: Բալուսարի հոգում բախվում են գրողն ու սիրահարը, հաղթանակում է գրողը, բանի որ սիրահարն այլևս չի կարողանում մնալ զգացմունքի անկեղծության մէջ: Գրողին

տանջող երկրորդ եսը՝ «արվեստին դեր» զոհ է պահանջում: Այդ զոհը «փորձի կավն» է՝ Անդորան:

Իսկ ինչո՞ւ «փորձի կավ», ի՞նչ է խորհրդանշում ստեղծագործության խորագիրը: Մի՞թե հրաշքն ու տառապանքը ողբերգականորեն ապրող Բալուսարը, որն իրեն մի ժամանակ համեմատել է Պեր Գյունտի հետ, գրում է նոր վեպ, որտեղ, ինչպես արձանագործը, սրտնում է ստեղծագործության նյութը՝ կավը: Իբրև նախատիպ՝ «փորձի կավ» դառնում է կիր, նրա սիրո փորձությունների նոր շրջանը, զոհաբերությունների շարքը, քնդհուպ հերոսուհու մահվան ֆայը: Ուշագրավ են հերոսի դատողությունները.

«Ուրեմն ի՞նչ պիտի բլլար նպատակս. կյանքն ավելի գերագուր ուժի մը՝ արվեստին սպասարկել՝ այնքան հավատարմությամբ, որ ստիպվեի անոր զոհել նույնիսկ վեհագույն զգացում մը... Արդա՞ր է միշտ արվեստի սխալների մը վերածել սերը, մինչ ձեռներուդ մեջ կերպրնկալ կավի մը պես կը չաղես քու սիրեկանդ, անկե կերտելու համար մոխիդ հրաշագեղ անդրին: Ու կը հարցնեի ինքս ինձի, քե մի՞թե կալաթեա՞ն կ'ուզեի մարմնացնել ես: «Ի՞նչ բարբարոսություն...», չե՞ս քսեր միքե, սիրելի՛ Անդորա, արվեստին զոհել վայելքը սիրո կուսական գեղեցկության»:

«Փորձի կավ» կոչվում է ոչ միայն Բալուսարի՝ հերոսի, այլև՝ հեղինակի՝ Արեգ Տիրազանի վեպը: Այս գուզբնթաց գրեցածումը ցույց է տալիս արվեստի և կյանքի փոխհարաբերությունների այն համալսարանը, որը զանազանությամբ պիտի բերեր արհեստական և բնական ապրումների, գոյության ու խաղի, էության ու կեցվածքի միջև: Մի՞թե խորհուրդ՝ պարզության, բնականության մեջ է, իսկ «արվեստին դեր» պայմանականության է վերածում այն, երբ պատահելովում է արհեստականորեն կյանքին:

Վեպի կառուցողական յուրահատկությունը արվեստագիտական տեսքի որոշակի հակվածությունն է, գեղագիտական ուղղվածությունը, որն արդեն առանձնացնում է ստեղծագործությունը ամբողջ ափյուտափայ գրականության մեջ: «Փորձի կավի» կենտրոնական հարցադրումը արվեստի և կյանքի, իրականի և երևակայականի հարաբերակցության որոշակիու-

թյան ջանքն է, որ հեղինակը «շեզոֆրոշյուն» պահպանել չի կարող, քանի որ այսպես քե այնպես՝ դիմորոշվում է նրա հասարակական և գեղարվեստական ըմբռնումների համակարգը:

Պոլսահայ արձակի հիմնական ուղին տասնամյակներ շարունակ հարթել է պատմվածք և նովելը: Այսօր էլ Հակոբ Մնձուրու արժանավոր ժառանգորդները որոշակի եղանակ են ստեղծում գրականության մեջ (Վարդան Կոմիսյան, Նովանդ Կոպելյան, Անդան Էօգեր, Մկրտիչ Մարկոսյան): Գրական աշխույժ կյանքի թողած տպավորությունը սրափ, բայց ինչ-ինչ չափով սոված հայացքով փորձում է «Մարմարայի» էջերում կասկածի տակ դնել Ռ. Հատտենյանը՝ հայտարարելով, քե նրան «...մեր սերունդին, մեր ժամանակաշրջանին տրված վերջին գրչի մարդիկն էին, և հորիզոնը պարզապ կը թրվեր»<sup>2</sup>:

Նման մտավախությունը առկա է սիյունիստայ բոլոր գաղթօջախներում: Մինչդեռ «մխիթարող հույսերը» միշտ և ամենուրեք հայտնվել են գուցե անսպասելի, սակայն նիշու ժամանակին:

Նվ պատահական չէր, որ Ռոպեր Հատտենյանը գրականության մոտ գործեց պատմվածքներով: Դա երկրորդ աշխարհամարտից անմիջապես հետո էր: Պոլսահայ աշխույժը ազգային գրական-մշակութային հոր վերելք: Հրապարակ իշան հոր պարբերականներ՝ «Անիվը» (ամսագիրը միայն 12 համարի կյանք ունեցավ), «Հառազայքը» (սա շաբաթաբերք էր և գոյատևեց 1947-ից մինչև 1952 թվականը): Առաջադեմ շատ գրողներ համախմբվեցին «Դեպի լույս» մատենաշարի շուրջ, որը նախաձեռն լայն ասպարեզ բացեց երիտասարդության համար:

Ռ. Հատտենյանին հայ գրականության համար «հայտնագործել է» պոլսահայ մշակութային կյանքի նախնուն կազմակերպիչներից մեկը՝ Խաչիկ Ամիրյանը, որը, ընդամենը լով հանրությանն անձանոր երիտասարդի բուրժուական գրած մեկ պատմվածք («Բառասխալ»), տպագրեց այն «Անիվի» հենց առաջին համարում (մայիս, 1946): Այդ իրադարձու-

<sup>2</sup> Մարմարա, Իսթանպուլ, 1986, 25 փետրվարի:

քյունը շրջադարձային եղավ Ռ. Հատտենյանի գրական հետաքա կյանքում և ծնունդ տվեց երախտագիտությամբ լեցուն խոստովանության. «Հստակ կերպով կը հիշեմ անակրեկալ հանդիպումս հայ գրականության հետ: 1948-ին էր ան, երբ արդեն շատոնց ավարտեր էի Մխիթարյան լիսեն և կը հետևեի Իսրանյուլի համալսարանի փիլիսոփայության եյուզին: Այդ քվականին Խաչիկ Ամիրյան մեկ պատմվածքս հայերենի քարգմանեց և հրատարակեց «Անիվին» մեջ: Իր այդ շարժումով հայ գրականությունը ի՞նչ շահեցավ, չեմ գիտեր, բայց գիտեմ թե ես շահեցա հայ գրականությունը»<sup>3</sup>: Մեհենայական սխալը ակամա «ուշացրել է» Ռ. Հատտենյանի հանդիպումը հայ գրականության հետ: Հետագայում բազմիցս Ռ. Հատտենյանը «հշտել է» քվականը: Յավոֆ, այդ նույն մեհենայական սխալը փոխանցվել է Մ. Թեոդոսյանի «Դար մը գրականություն» աշխատության ներկրորդ հատոր առանց նշգրտման<sup>4</sup>:

Ռ. Հատտենյանը ծնվել է 1926-ին Պոլսում, Պագրը գյուղում: Տասնմեկ տարվա հիմնավոր կրթություն է ստացել Մխիթարյան վարժարանում, ուր ձևավորվում էր պոլսահայ գրական նոր սերունդը: Այդ տարիներին ալստեղ էին ուսանում Զահրատն ու Զարեն Խրախունին, Վարուժան Անեմյանն ու Վարդ Շիկահերը, Գեղամ Սևանը և ուրիշներ: Այս շրջանի մասին Գ. Սևանի «Բյուրեղյա դղյակ» ինֆանկենսագրական վեպում կան տպավորիչ շատ էջեր:

Մի կարև ժամանակ սովորելով Ստամբուլի համալսարանի ֆիզիկա-մաթեմատիկական բաժանմունքում՝ ապագա գրողն արագ կողմնորոշվում է դեպի գրականությունն ու փիլիսոփայությունը, որի լրիվ դասընթացը ավարտում է 1950-ին:

Հետադու կյանքը պարտադրում է իր «կանոնները». աշխատանքի որոնում, առևտրի հետ կարճատև սին հույսեր, աշխատակցություն «Մարմարա» օրաթերթին, «Ճառագայթ»

<sup>3</sup> Սան, Երկամայա դրական հանգետ, Իսխանյուլ, ԺԴ շրջան, 1963, թիվ 1—2 (111—112), հոկտեմբեր, էջ 39—40:

<sup>4</sup> Մինաս Թեոդոսյան, Դար մը գրականություն, Բ հատոր, Նյու-Յորք, 1982, էջ 442:

շաքաքաքերին, «Անիվ», «Սան», «Երջանիկ» հանդեսներին, տարեգրքերին: Իսկ ահա 1967-ից առ այսօր անձնուրացությամբ, նվիրումով ու տառապանքով, գործի խորագրա իմացությամբ ու ազգային մշակույթի բանդեպ պառասխանատվության գիտելիցությամբ ստանձնել և վարում է «Մարմարա» օրաթերքի խմբագրի պաշտոնը: «Ներկայիս՝ շատեր,— գրում է Ռ. Հատանեյանը Մխիթարյան միության երկամսյա հանդեսում,— նույնիսկ մոտիկ բարեկամներ կը խորհին, քե հայ գրականության դավախանած եմ՝ ստանձնելով «Մարմարա» օրաթերքի պատասխանատու տնօրինությունը: Ես չեմ ձայնակցիր անոնց և կուգեմ, որ, բնդհակառակն, այդ նվիրումիս մեջ տեսնվի հայ գիրին հանդեպ սնշամախնդիր և անխառն սիրտ մը անհերքելի ապացույցը»<sup>5</sup>:

Տարիներ վկայեցին խմբագրի իրատեսությունը. նա հրաշալի կերպով զուգակցեց գրողի իր կոչումը և այդ նպատակին ծառայեցրեց նաև խմբագրական աշխատանքը: «Մարմարան» այսօր գրական շարժման օջախ է և ջանում է վառ պահել գաղթօջախի գրականության դիմագիծը:

Ռուպի Հատանեյանը սրանձին բավականությամբ է խոսում ստեղծագործական տարերքի մասին, որը հասարակական-լրագրական ծանր բեռի տակ այնուհանդերձ ինկհարտահալուման էլ գտնում է. «Գրելը ամեն բանե առաջ հանույ՛ մըն է:— Գրում է նու «Հուշառանքի» քերթիկներից մեկում:— Ինչպիսի՛ հանույ՛ մը կա գրելու գործողության մեջ: Ձեմ հրաժարի՛ր փառ՝ ապե՛՛ բախտիս, որ ինձմե խրնայա՛ծ չէ այդ հանույ՛ր նանչնալու և վայելելու երջանկությունը»<sup>6</sup>:

Շուտով հրատարակ իշան նրա գրական-գեղարվեստական «անհերքելի ապացույցները»: Զարմացնում է ոչ միայն լրջի արդյունավորությունը, այլև ժանրային բազմազանությունը: Սուսօին հույերանական պատմվածից՝ «Բառասխալ»-ից մինչև պատմվածների երկու ժողովածուները դեռևս չեն բնդգրկում գրողի հետաքրքրությունները: Թուղթիկ նշենն միայն, որ «Մարդոց մեծության և խեղճության մասին» (Բոստոն, 1979) գիրքը արժանանում է Ալեհ Մահուկյան գրական մր-

<sup>5</sup> Սան, 1963, թիվ 1—2 (111—112), հոկտեմբեր, էջ 40:

<sup>6</sup> Մարմարա, 1983, 29-ր գեկտեմբերի:

ցանակին: Իսկ առաջին ժողովածուից («Ցառասխալ», Ստամբուլ, 1972) հետո և առաջ՝ դրամատիկական գործեր, որոնցից առանձին հրատարակվել են «Կյանքի մը երեք կիրակիները», «Կիրակնօրյա հաշվեփակ», «Վաստակ» խորագրերով պիեսները: Վերջինս 1976-ին նույնպես արժանացել է մրցանակի: Դասական գրականության նկատմամբ անսխալ հետաքրքրության գիմական ամփոփ արդյունքը եղավ «Հակոբ Պարոնյանի մտերմության մեջ» աշխատությունը: Որը լույս տեսավ Ստամբուլում 1965-ին: Խորագիրը վերադրեցնում է դարասկզբի պոլսահայ գրական մրնոլորտը. ակամայից մրտաբերվում է Գեղամ Բարսեղյանի ջերմ խոսքը Մ. Մեծարենցի անձի և ստեղծագործության մասին նույնահանգ վերնագրով՝ «Միտա՛մ Մեծարենց իր մտերմության մեջ»:

Առանց հուշագրության Ռ. Հատտենյանի գրական դիմանկարը չի էսրեղ հավակնել ամբողջության: Օրագիրը միայն փաստերի կուտակում և իրադարձությունների արձանագրություն չէ: Հոգեկան-վերլուծական ներկայանալը պարզում է գրողի ուղղակի, անխաղախ վերաբերմունքը աշխարհի, մարդու նկատմամբ: Խորհրդածություններից ծնվում է հեղինակի ապրած ժամանակի հավաստի գնահատականը, որոշարկվում է նրա հաղափացիական կեցվածքը: 1977-ին լույս տեսավ արձակագրի նամփոռդական նոթերի գիրքը՝ նվիրված Սովետական Հայաստանին: Այն կրում էր «Օրագրիս առանրինգ էջերը» վերառությունը: 1970-ի աշնանը մայր երկրում անցկացրած օրերը նա համեմատում էր տասնեինգ արևների հետ, «որոնք ծագեցան տարբեր հորիզոնի մը ետևվեն»<sup>7</sup>: Իսկ ահա 1981 քվականի օգոստոսի 4-ից Շալսօր «Մարմարայի» էջերում օր առ օր Ռ. Հատտենյանը գրառում է իր ամենօրյա գրական-հասարակական մտորումները «Հուշատետր» ընդհանուր սյունակի ներքո: Միանգամայն իրավացի էր Իզնա Սարրապանը, երբ մի հանի տարի առաջ գրում էր, քե «Հատտենյանի գրիչը, կամ ավելի ճիշտ գրամեկենայի ստեղներուն վրա պտտող իր մատները մեզի փոխանցեցին մեր հարգերը, մեր ցավերը, մեր երջանկությունները,

<sup>7</sup> Ռ. Հատտենյան, *Օրագրիս տասնրհինգ էջերը*, Իսթանբուլ, 1977, էջ 254:

մեր դժբախտությունները»<sup>8</sup>։ Մեզ ուղարկած իր մեկ նամակում փաստակամ գրողը երևան է հանում «Հուշատետրի» յոթերորդի և քեմաթիկ յուրանառկությունները. «Իմ առօրյա հոգիածնեքս, որոնք կը մեկտեղվին «Հուշատետր» քնդհանուր խորագրին ներքև, ավելի գրական ու փիլիսոփայական աշխատություններ են, քան հրապարակագրություն։ Կտեմ չոր ու ցամաք հրապարակագրությունը...»։ Ուրսունական քր. առանձին հատորներով սկսեցին լույս աշխարհ գալ «Հուշատետրի» մասերը, որոնց սփյուռքի ընթերցողը անձկությամբ է տպասում, այնպես, ինչպես քերքի խմբագրի սյունակներին։

«Առաստաղը» Ռ. Հատտենյանի առաջին վեպն է։ Այն արժանացել է Ալեք Մանուկյանի գրական մրցանակին և 1983-ին հրատարակվել է նրա մշակութային հիմնադրամով։ Քսոս հեղինակի մտահղացման՝ «Առաստաղը» վեպ-եռերգությունն առաջին մասն է։ Մյուս երկու մասերը ստեղծագործական ընթացքի մեջ են։

Վեպում համեմատական կարգով էիչ են ինչպես գործողությունները, այնպես էլ կերպարները։ Դրա փոխարեն գերակշռում են հոգեբանական վիճակները, ապրումների վերլուծումները։ Ոչ էիչ ղեպվերում սյուժետային զարգացումը հեղինակը կառուցում է հենց հերոսի էմոսիոնալ հայացքի շրջափոխով։ Հերոսն առերևույթ փոքր, աննշան մարդն է, որն զբաղվել է վստահականությամբ, սակայն մտավորական կրթություն, զարգացում, ինչպես ինքն է խոստովանում, քեկ չի ունեցել, այնուամենայնիվ մշակել է կյանքի մտածողական վերլուծական, փիլիսոփայական խորքով ընկալելու, մեկնելու յուրովի հայեցողություն։ Նյութը բացելու համար եղանակը գալիս է եվրոպական, մասնավորապես, էկզիստենցիալիստական մտածողության հանդեպ հեղինակի որոշակի հակվածությունից։ Ինչպես իրավացիորեն նկատվել է, մեծ են Մ. Պրոսպեր և Ժ.—Պ. Սարտրի ազդեցության ոլորտները Ռ. Հատտենյանի գրական-գեղարվեստական ըմբռնումների, որոշ իմաստով համակարգի ձևավորման խնդրում։ Վեպից քստացած առաջին տպավորությունը տարակուսանքն է հերոսի

<sup>8</sup> *Մար-Մարա*, 1983, 9 օգոստոսի։

ընտրության առնչությամբ: Իսկապես, բերանավատությունը հեղինակի «ընտրության» նկատմամբ քվում է հիմնավորված. ո՞վ է նա՝ վարսունամյա մի մարդ, որն այսպես թե այնպես արդեն ապրել է իր կյանքը, իսկ վիպական գործողությունների շրջանը առնվազն միապաղաղ ու ձանձրալի պիտի լինի, քանի որ մեկընդմիջտ գտնված է անկողնում, դառապարտված է անշարժության: Կառուցողական այս դժվարությունը ինքնաբերաբար չի ստեղծվում, այն Ռ. Հատտենյանի վարձարար միտումն է, դժվարագնա նյութին տիրելու վարպետության ստուգություն: Սյուժեառալին սեղմ, սահմանափակ հնարավորության պայմաններում Ռ. Հատտենյանը երևան է հանում մարդու հոգևոր նկարագրի լիարժեք, ապրած կյանքի փիլիսոփայական խմաստավորումը: Այժմ էլ, ստաշին հատուրի ընթերցանությունից հետո, մտածում ես, որ եթե մյուս հատվածներում ես հերոսը նույն անանուն դեմքն է մնալու, ուրեմն որևէ դժվարին կացության մեջ է իրեն «կամավոր» կերպով դնում գրողը ստեղծագործական լիցքի տեսանկյունից:

Մեկի կողմից անփութորեն նետված բանաձևի կեղևի վրա ռաբր սահեցնելով՝ մեր հերոսը այլևս մեկընդմիջտ ապրելու է մենության, լվածության տառապանքի շրջանը: Գառն է հետադուր կյանքը. նա գրելված է գոյության երջանիկ զգացողության նշույլներից: Սակայն ի՞նչն է հետաբերական՝ ապրելու ջիղը խղճմանի հետ այսօր հաշտ է արձագանքում, երբ վերհիշում է անցած տասնամյակների հուլավոյքում իր ունեցած գուրք անհայտ աշխարհներում տառապողների հանդեպ: Մահնին գտնված մարդու համար արդեն երջանիկ են քվում այն բոլորը, որոնք քայլում են, հանդիպում, որոնում, մի խոսքով, ապրում թեկուզ «շարժային» երջանկությունը: Իհարկե, ֆիզիկական անկարելիության վիճակից ծնված նախանձը անտեսել չի կարելի, սակայն գրողն իր հերոսի մտորումներում հնչեցնում է ուրիշի տառապանքի հանդեպ անմիջական ազնիվ արձագանքի առկայությունը, որը բացում է հերոսի մարդկայնությամբ հարուստ ներաշխարհը: Հետագայում բազմիցս առիթներ են ստեղծվում համոզվելու, որ լվված, խեղված հերոսի ուտերին Ռ. Հատտենյանը դնում է դարի խիղճը, բարոյական դասերի ամբողջ ծանուցությունը:

Գեղարվեստական փաստը վերանում է խորհրդանշի. գրողը խորապես դժգոհ է դարաշրջանից, ժամանակից, բանի որ մարդու մեջ նահանջել է մարդկայինը, գուրբ:

Գրողն ընդվզում է: Սակայն նրա հերոսի միայն ֆիզիկական անգործությունը արդեն ցույց է տալիս ընդվզման համընդհանուր քուլտրյան աստիճանը, երևույթի դեմ բարոյական առնակատման «ժամանակավերացությունը»: Հերոսի քնտրությունն ինքնին վկայում է այս վեպի արդիական սուր ուղղվածությունը:

Վեպի վերնագիրը ցույց է տալիս գեղարվեստական միատմնավոր հնարանի, կառուցողական պատկերի նշատակալաց հեռահարությունը: Առաստաղը անսպասելի զյուտն է՝ հասարակական կյանքի լայն պատկերման փպական միակ հնարավորությունը: Առաստաղը այն պատատոն է, «էկրանը», որի վրա ցույցանում է գործողությունների, մտորումների և հիշողությունների գեղարվեստական նկարագիրը: Վեպն «առաջ» է ընթանում առաստաղի վրա հյուսված պատկերների շնորհիվ: «Առաստաղը այն բանն է, — խորհրդածում է Ռ. Հատտենյանի հերոսը, — գործամենն շատ կը դիտեմ՝ պառկած բլլալով առ հասարակ կոնակի վրա: Եվ առաստաղը բան մըն է, որ երբեք շահեկան չէ, վասնզի չի փոխվի, միօրինակ է, բացի այն հազվադեպ վայրկյաններեն, երբ հանն մը կը փայտ անոր վրա... Մարդիկ մտածելու համար պետք ունեն բանի մը, որուն պիտի նային առանց զայն տեսնելու: Ես հոն է, որ ահավասիկ իմ մտածումներուս մեծ մասը կը յուսարձակեմ շարժանկարի ժապավենի մը նման»:

Ո՞րն է էականը վերնագրից բխող եզրահանգումներում. որքան սակավ են հերոսի հաշմանդամության հետ կապված շարժման փպական շառավիղները, այնքան ավելի հարուստ է առաստաղի «պատկերացույցը», որը ոչ միայն գործողության զարգացման իրատես չափանիշն է, այլև գրողական երեակայության, փիլիսոփայական չափումների, գեղագիտական ընկալումների սուրբեկտիվ հենակետը: Առաստաղն ամփոփում է հերոսի գեղարվեստական մտածողության և վարձագծի ստանդարտների կորագիծը, այն միաժամանակ արտացոլում է վեպի գաղափարական հարցադրումների ամբողջականությունը: Հենց այս պարագան էլ ասպարհում է «Ա-

ոստատար» վեպի բուն հաջողվածությունը՝ դառնալով նրա բարձր գեղարվեստականության նախապայմանը:

Որտեղ էլ առաջին հայացիկից բլա, քե կյանքը միանգամից կասեցնում է իր հունը, հիվանդի համար դառնում է տաղանդ, կրկնությունների ձանձրալի շղթա, մթնեպսոն է, այն իր նոր փուլերում հերոսին բերում է նոր ծանոթություններ, անակնկալներ, նետում է ամբի ստուգաբան և հուսալուրջան հորձաններ:

Զգանկանալով բն լինել դստեր՝ Սարենիկի բնականիքին՝ նա իր խնայողությունները արամադրում է ազգային հիվանդանոցին և դառնում նրա մշտական բնակիչը: Ռեզիման և խրազործման մեջ կեցվածի չկա. ելնելով առողջական վիճակի նիշա գնահատումից, աղչկա՝ բնականեկան հարկի անդորությունն նախապատվությունից՝ ծերունին փաստորեն երևան է հանում հարազատների հանդեպ բնաբուխ, անշահախնդիր զգացում: Նա ամեն վայրկյան ապրում է հրանց սիրով, շատ հանախ մտովի այցելում է սուն և գեթե անսխալ պատկերացնում տարվող գույցները: Մասնավորաբար խորն է բռնան՝ Ռուբիկի հեռ կապվածության զգալումը: Ռուբի զավակ հարազատներ նա չունի, և բնական է այդ սիրո մեծությունը բացարձակացումը անցած և մնացած տարիների համար: Զգացումը կրկնակի է, Բանի որ նույն սիրո պարզությունը, ջերմությունը տեսնում է հրանցից: Սղջիկը, հաև փեսան՝ Հակոբը, պատահարի առաջին օրերից սատար են կանգնել հորը՝ զիշեր-ցերեկ հերքապահելով նրա սնարի մոտ: Նվ այն բանից, որ հայրը չի կամենում տուն վերադառնալ, Սարենիկը, առավելապես սկզբնական շրջանում, «բողոքի ցույցեր» է սարժում: Քայց այնուհանդերձ հոր համառությունը իրեն ևս համոզում է վնոխ արդարացիությունը: Հարաբերական ազատությունը բնականիքին մղում է բնականան կյանքի, որի անհրաժեշտությունը բոլորն էլ զգում են: Հետագայում, սակայն, վերստին խախտվում է կյանքի այդ ուրմը՝ մեկընդմիջտ խախտելով արդեն հոր և զավակի բնականիքի ներքին միասնության պատրանքը: Վատքստանում են փեսայի գործերը, իսկ վեպի վերջում պատահականորեն, Ռուբիկի միամտության հետևանքով, բացվում է Հակոբի և Սարենի-

կի խնամալու Բողոքական գաղտնիք արտասահման գաղթելու մասին: Դաժան ու անգութ հարված է սա. Սարենիկն ու Նրա փոքրիկ բնականիք տարաբախտ հոր համար փրկության միակ դուռն են եղել, աշխարհի, կյանքի հետ ճան կապող միակ կամուրջը: Հեռացումն այլևս տրամադրություն չէ, այլ՝ վերջ, որն ուր որ է գործողության կղզի: Լվաճությունը նորնոր է բացահայտում անցյալներում պատահած դժբախտության իմաստը: Հերոսը հասկանում է, որ հունվարյան պատահարը դեռ ինքնին ողբերգություն չէր. ողբերգությունը մոռացվելն է, լվելը, որից մինչև կործանում՝ հոգևոր կյանքի վախճան՝ քնդամենը մեկ փոքրիկ հայլ է: Վեպի վերջին հատվածներում ճառ դատողությունները լցվում են ցավի անբաժանելի մեկնումով: Հատենյանի հերոսը զարմանալի արագությամբ հույս է վառում միանգամից խաղաղած իր սրբոտում: Այստեղ մենք տարակուսելու, ճառ հայացում ինչ-ինչ օտարոտի մեկնությունն փնտրել-գտնելու անհրաժեշտություն չունենք: Ի վերջո, վեպը պատմվում է հերոսի անունից. ճառ հնարավոր է, որ հույսը աղոտ լինի և մարի, այսինքն՝ ինքնամխիրարումը, կամքը, ինքնատիրապետման հավատը այս անգամ բեկվեն, չէ՞ որ մարդու պիմադրելիությունն էլ իր վերջնագիծն ունի, կամային-զգացմունքային լավաճության իր սահմանը: Հերոսի վերջին արտահայտությունը՝ «Ես դատապարտված եմ ապրելու», որով ավարտվում է գիրքը, ոչ այնքան սրտաբուխ լավատեսությունն է, որքան գոյության խռնուրդը պարզող պատգամ, որը, ըստ երևույթին, դուրս է գալիս անձնականի բնագրկման ոլորտից և ներառում բնականության գոյակցության այսօրվա բարդ, հանգուցային խորհրդիները:

Տարաշխարհիկ հորիզոններում նահանջում է ազգային պահպանման բնագործ, հայր և հայկական լուծվում են օտար գաղափարներին, լեզուներին՝ ի շահ հասարակական դիրքի, սոսկ ֆիզիկական գոյության, բարեկեցիկ կյանքի: Սփյուռքի լինելության մեջ նից կա, որտեղ «ապրելն» անգամ դատապարտվածության իմաստ է ստանում: Ռուսեր Հատենյանի վեպի հերոսի լվաճության սահմանները խորհով ենթադրվում են՝ պոլսահայ ժամանակակից խոշորագույն բանաստեղծ Զարեհ Նուբարյանին արտահայտում է սփյուռքահայ աշ-

խարհի տագնապների իրատես նիմֆերը. «Ո՞վ է սա անկող-  
նի՞նք մեջ անշարժ պառկող հիվանդը... Այո՛, լին՛ումն է, որ  
մահագուշակ ուրվականի մը նման հայտնված է ամենուս հո-  
րիզոնին վրա և էնուզա յուրաքանչյուրիս դուռը բախելու»<sup>9</sup>:

Հարցադրումն ինքն ինքն տարողունակ է, այն դառնում է վե-  
պի գաղափարական կոլաններից մեկը: Ընդհանրացման շը-  
նորհիվ կարելի է դառնում խոսել երևույթի ազգային-բարո-  
յաբանական հատկանիշների մասին, որոնք վեպը նշանակա-  
լից են դարձնում 70—80-ական թթ. հայ վիպասանության  
բնդհանուր տեսադաշտում:

Գործողությունների բնական զարգացումը վիպական հյուս-  
վածքում, որն ապահովում է սյուժեի պարզ, մատչելի շա-  
րադրությունը, կապված է հերոսի հիվանդանոցային առօր-  
յայի հետ: Նրա հիվանդասենյակը լցված է կենդանի հույզե-  
րով, տառապանքով, մարդկային երջանկությանը կարոտ ճա-  
նապարհներով: Այստեղ վիակվում են հույժերը առժամանակ, և  
հերոսի «քույրավորյամբ» մյուս հերոսները մտնում են իրա-  
կան շփումների, շարժում փոխհարաբերությունների մեջ՝ աշ-  
խույժ դարձնելով վիպական իրադարձությունների պատումը:  
Այս շրջանակներում առանձնանում են հերոսի էետ առնչվող  
երկու սյուժետային հանգույցներ, որոնցից առաջինը գլխա-  
վոր հերոսի և Մարկոսի հետախույզական գիծն է:

Մարկոսը հիվանդասենյակի «բնակիչներից» է: Աեղմ, սա-  
կայն կենդանի և ավարտուն է ստացվել նրա կերպարը: Շա-  
տախտս ու շատակեր այս մարդը, քվում է, թե թեքն է մո-  
տենում կյանքի հոգսերին: Իսկապես, սահմանափակ են նրա  
շահագրգռությունները, ննշող մասով նրանք հանգում են գո-  
յության տարրական, ֆիզիկական իմաստներին: Սկզբնական  
շրջանում նրանից խորշում է մեք հերոսը՝ չի խոսում, չի ար-  
ճագանքում մտերմության կոշող պարզ, ջերմ վերաբերմուն-  
քին: Սակայն աստիճանաբար Մարկոսի կերպարը հագեցնում  
է տրտմության շեշտերով, բարձրանում է մեծության ողբեր-  
գական անավորությունը. «Աշխարհի վրա առանձին, բոլոր-  
ովին առանձին մարդ է: Լվված մեկը թեքն: Մինչև այսօր  
ոչ մեկ այցելու ունեցավ: Ոչ մեկը եկավ իր հով, «Խնչպե՞ս  
ես» մը հարցնելու: Կինը մեռած պետք է ոլլա»: Մարկոսին

<sup>9</sup> Մարմարա, 1983, 1 գեկտեմբերի:

պահում է հոգու քեթևությունը, կառակը, նույնիսկ՝ ...որկա մոռացությունը:

Եթե մի փոքր հեռավորությունից մոտենանք այս Երկա-  
կերպարներին, նրանք այնքան էլ չեն տարբերվի միմյանցից:  
Մարկոսը ծերունու վաղվա օրն է՝ ամուր կառչած կյանքից:  
Ճիշտ է, նա չունի մտածողության նրա խորությունը, բայց  
այդ չունենալն էլ «փրկում է» իրեն, քեև բացառված չէ, որ  
Մարկոսին մենք դեռ լավ չենք նանաչում, և դեռևս երկրորդ  
գրքում հեղինակը նրան պիտի «հիմնավորապես» անդրա-  
դառնա: Հուզիչ է երկու բարեկամների բաժանումը: Մարկո-  
սին երկու ժամվա մեջ հիվանդանոցից դուրս են գրում,  
որպեսզի «շահավետ» նոր հիվանդ ընդունեն: Աշխարհի նյու-  
րական օրենքների դեմ անգոր է միայնակ ու խեղճ հիվան-  
դը: Սուր և դիպուկ է ամենատես հեղինակի եզրակացու-  
թյունը՝ «Զգայագի՛րկ եղիր՝ գործողության սեղանին վրա  
պառկած հիվանդին նման, որպեսզի չզգաս կյանքին հատու-  
կչորակը»:

Հրաժեշտի պահին հերոսը հայտնագործում է Մարկոսի  
հետ նակատագրով բախտակից իր վիճակը և անկեղծորեն  
մղվում դեպի նա: Այստեղ մարդուն անհունորեն սիրելու ջա-  
տագովությունն է ընկած, միաժամանակ Մարկոսին նանա-  
չելու և հոգով փարվելու միջոցով հերոսը ներհատեստեն  
հասնում է ինքնանանաչողության:

Հուշերը ծնվում են արտաքին աշխարհի հետ կողմնակի,  
աննկատ հայումներից: Պատահական չէ այն հանգամանքը,  
որ հենց Մարկոսի անխույժ, անտարբեր նետված խոսքերից  
հերոսի ներաշխարհում վերաբրնանում են ամենաբանկ հու-  
շերը՝ կապված մանկական հիշատակների, հոր խնկելի պատ-  
կերի, կորսված հայրենիքի տեսիլների հետ:

Գրողի դիրքորոշումը, ազգային ավանդներին խոր նվիր-  
վածությունը, հայրենասիրական լիցքը երևան են գալիս գրյ-  
ապետ հերոսի հոր մահվան հատվածներում, որոնք հառնում  
են հուշերի ձևով: Որդու՝ հոր հանդեպ տաժաժ պաշտամու-  
նի խոր զգացումը արտահայտում է սերունդների կապի պատ-  
մա-փիլիսոփայական իմաստավորումը, անցյալի և ներկա-  
յի փոխհարաբերակցությունը, պատմության գնահատության  
կայուն չափանիշները:

Ուղիւն ծնվել է Պոլսում, հայրը՝ գավառում: Այլաբանութեան պարգտոշ, քափանցիկ ակնարկը վերաբերում է «գավառի» և նրա ժողովրդի հեռապատկերների մեկնութեանը:

Հաւրգադրման մեջ Ռուսեր Հատտեհյանը ելնում է մեկ ժողովուրդ — մեկ հայրենիք պատմական առաջադիմական հայրենիքութեանից, որման էլ ինքնաւրտահայտման դժվարութեանները տեսանելի ու անհաղթահարելի պատմեշներ րվան: Հենց այստեղ էլ գրողի ումն է: Գեղարվեստական սրբանշելի խտացումներում երեւում են պատմութեանը, կորուստները, ազգային ողբերգութեան դեռնա շարունակվող ելուստները: Հայրը խորհրդանշում է և՛ անգլայի «գավառը», և՛ եղբուն երեմնի խաղաղութեամբ ստորոգ ժողովրդին: Հայրը պատմական շրջաններից մնացած, Պոլիս եկած «վերջին մահկանն է», «գավառն եկող գիծը», հարատեղ այն լապտերը, — ինչպես խորիմաստ րնդգծում է գրողը, — որ «կրտսեմակներ վառիլ գավառի մեր տուններն վերջինին» մեջ:

Հոր մահվան մասնավոր փաստը հասարակական լայն հրնշելութեամբ, ազգային-հաղափական զգաստութեամբ է սրվում. կնոջը՝ Վերծինին հերոսը մի բառ է ասում՝ Վերջացա՛վ: Կինը շատ բան չի կարող հասկանալ, ինչպես և նրա հետ շատ ուրիշներ, երե շեն քափանցում որդու մտածումների ենթախորհր՝ «Այդ լապտե՛րն է, որ մարած էր այդ գիշեր, գավառն եկող գի՛ծն է, որ մեր ընտանիքին մեջ վերջացած էր այդ գիշեր հորս մահով»: «Մեր ընտանիք» արտահայտութեանը Ռ. Հատտեհյանը գիտակցաբար գործածում է ազգային ընտանիքի ընդհանուր իմաստով: Սոված է զուսպ, բայց հստակ, գեղարվեստական հայտնութեան արդարացված հրպարտութեամբ: Վստահաբար կարելի է եզրակացնել, որ այս հատվածներում վեպը հարստացել է ներքին այրող բովանդակութեամբ, ամենայն հայկական շնշով, հայրենասիրական բարձրագույն զգացումները լիցքավորվել են մարդու նկատմամբ տրոփող սիրով: Աշխարհին փարվող հերոսի սերն ու ջերմութեանը սերում են ազգային արմատից, հոր բացած ակոսից: Հուշն այստեղ ծառայել է իր նպատակին՝ բացել է հերոսի մարդկայնութեան ակունքը, օգնել հասկանալու, հանաշելու նրա իդեալի ուղղվածութեան հետագիծը:

Գործողությունների երկրորդ նյութավորումը մեզ պատմում է հերոսի վրա Մարկոսին հաշորդած հիվանդ երեխային խնամող մոր՝ տիկին Ալիսի թողած զգայական ներգործության մասին։ Ալիսը բարձրաշխարհիկ կին է՝ նյութապես ապահով կացություն, բարեկիրք շարժումներ։ Հեղինակը, այնուամենայնիվ, չի գնում սոցիալական հակադրությունների ելագծով հերոսներին ներկայացնելու նախապահով։ Հերոսունին բարի է, զգայուն, հոգատար։ Սկզբում նա չի նկատում որդու սնարի կողմին պատկած հիվանդին, որը անբնականաճ գնում է իրեն «երեցնել»։ Չի նկատում, բանի որ իր ցավն ունի՝ Արամիկի հիվանդությունը։ Նման պարագայում գլխավոր հերոսն ընկել է մի տեսակ Մարկոսի վիճակը, որին ժամանակին ի՛նքն չէր ուզում նկատած լինել։ Կյանք է, ի՛նչ կարող ես անել։ Յուրաֆանչյուրը մի աշխարհ է, մյուսի համար՝ խորը, անբնակ։ Վեպում այդպես էլ հոգեկից այն ջերմությունը, որ փափագում էր հերոսը, չի գտնում։ Ալիսն ապրում է քնքերցանության, անգամ խանութներից գնումների զուտ կանացիական, ինչ-որ չափով էլ Բաղբենիական հետաքրքրություններով, սակայն երբեք՝ վաքսունամյա տառեց մաքաթ, որի մոտ, իր կարծիքով, աղջկա տեղ է գալիս։ Հերոսին պաշարում է մառդկայնորեն հասկանալի խանդը, որը նրա մեջ զրգրում են ուշադրության արժանանալու մղումը, արժանապատվության զգացումը և, ինչքան էլ անհավանական թվա, տղամարդը։ Տպավորվել է միտումնավոր կերպով րեյը իր վրա շրջելու Բայր, որի իսկական շարժառիթին օգտակար կլինե՞ր անհաղորդ է մնում, մինչդեռ հերոսի հույզերի աշխարհում Ալիսի բնական անհանգստությունը, տագնապը հոգեկան հերքին բավարարություն են պատճառում։

Տիկին Ալիսի հիվանդասենյակում անցկացրած առաջին գիշերը զգայական խորհրդածությունների, Երիտասարդակյան բորբոք հուշերի ալիք է բարձրացնում հերոսի հոգում։ Կարծելով, թե անդամալույծը բնած կլինի, կինն անզգուշություն է ցուցաբերում՝ մերկանալով գիշերազգեստ հագնելու համար։ Վեպում բացակայում են անպատշաճ, էժանագին պատկերներ։ Հեղինակի գլխավոր ցանկությունը հաշմված, ֆիզիկապես խեղված անձնավորության մեջ մառդկային լիարժեք հույզերի ամբողջականությունը պաշտպանելն է, մառդկային

նշինչ օտար չէ հերոսին, անգամ երե ամեն ինչ այսուհետ կապված է իրեն անցյալ ժամանակով: Հերոսը դժգոհ չէ «բաժին հասած կյանքից»։ Ընդ որում՝ սիրո երջանկության մեխանիկան բոլորովին կապ չունի հոգեկան տառապանքների կրած ծանրության հետ: Եվ քախիծն էլ այն է միայն, որ ավարտվում է իր կյանքի լուսավոր, հարուստ էջը, որը միշտ լի է եղել կնոջական հմայքի, անանց գեղեցկության պաշտամունքով: Նա ինքն իրեն «խոստովանում է»՝ կանխագայով, որ ակամա տիկին Ալիսը դառնում է իր կյանքում հանդիպած վերջին մերկ կինը: Այդ պահին կիրք չէ, որ խոսում է, այլ կյանքի փիլիսոփայական տխուր եզրահանգումը:

Վեպի առաջին մասում անավարտ են մնում հերոսի և տիկին Ալիսի ներհակ հարաբերությունները. կինն առայժմ հիվանդանոցում է, Բանի դեռ երեխան դուրս չի գրվել, իսկ նրանց միջև ինչ-որ աներևույթ, բայց կարևոր բան սպասում էս. որ կատարվի: Այդ անավարտությունը բխում է անորոշաբնույթից, քեկ, մեր կարծիքով, տիկնոջ նկատմամբ վերաբերմունքում ականատես ենք վեհ զգացմունքի ձևավորման բնաբացիկն: Երկակի է նրա քողած տպավորությունը. առաջին դեպքում Էրոսի հոգեաշխարհը, որին փչ քե շատ ծանոթ ենք, պայմանավորված է հուզականության ասկայությամբ: Զգացմունքն այնպեղ անպատեն հյուր լինել չի կարող: Ավելին՝ առանց զգացմունքի մշտաբքուն օջախի հնարավոր չէ պատկերացնել հերոսի հոգևոր «խորանները»: Տվյալ դեպքում այդ նա՛ է, որ բարձրացնում է լուսավոր քախիծով պարուրված պայծառ, վառ հուշը առ Վերժինը: Այստեղից էլ՝ երկբորդ պարագան, որն անխղճիորեն բխում է առաջինից: Բնական պիտի լինի նոր զգացմունքի «մուտք» նման վերլուծական հզոր կարողության տեր անհատի կյանքում: Հեղինակի փիլիսոփայական մեկնակետը հանգում է սիրո ներքին հարստության, հոգևոր նախապատվության գործոնին՝ ի տրիտուր արտաքին, ֆիզիոլոգիական հայտանիշի: Զգացումների դաստիարակությունը ծնունդ է առնում ուղեղում, այն «մտածողական» երևույթ է, որից հետո միայն կողմնորոշում է անհատի զգայական վարձագիծը, վերածվում գործողության՝ «նյութական արժեքի»:

Ի՞նչ է ստացվում: Ֆիզիկապես կիսակատար մարդու

ներաշխարհն ավելի հարուստ է բարոյական-զգացական հասկանիշներով, դիմացինի հանդեպ խղմտանքի, սիրո արքշրոքսւորումներով, Բան շատ ու շատ առողջ, սակայն հոգեպես աղքատ, սպառողական «բարձր և միջին» չափանիշներով առաջնորդվող անհատներինը:

Մարկոսի, Սարենիկի, Ալիսի կերպարները օգնում են մեզ ավելի լավ նախաշեյու գլխավոր հերոսին: Նրանց միջոցով բացահայտվում է մի կորովի բնավորություն, հավատավոր սիրով տրոփող սիրտ, պարզ ու անմիջական, միաժամանակ համառ ու դիմադրական ռոքի: Այս կետում արդեն փորձում են հասկանալ, թե ինչու Ռ. Հատտենյանը «մահկանացու» անունով չի կենել իր հերոսին: Այդ բնավորությունը, սիրտը, ռոքին համընդհանուր, հավաքական սահմանին են միտում, նրանք տրոհված, բեկված, սակայն դեռևս առկում ու մարտրենշող ամենայն հայկականի խորհրդանիշն են, որոնց անպարտելիության գաղափարը նոր ձևակերպում ու իմաստ է ստանում. «Ես գիտեմ, ես կը տեսնեմ զայիֆը: Պարտությունը գոյություն չունի, որքան ատեն որ շրջումիս գտյն: Ու երջանկությունը միշտ երջանկություն է, որքան ալ նահանջն, որքան ալ հարված ստանա: Կը բավե, որ կարենաս զայն օւրեցնել, սնունդ տաս անոր, շրոդուս, որ կույ տրվի դրժ-բախտության կողմե...»:



Ստամբուլում ապրող և ստեղծագործող Ռոսպեր Հատտենյանը կտրված չէ սփյուռքի հայության բնդհանուր և գրական-գեղարվեստական մտահոգություններից: Նրան բնորոշում և նախաշում են բոլոր գաղթօջախներում, սիրում են, Բանի որ նրա ստեղծագործությունը դարձել է սփյուռքահայի հոգու «հուշատետրը», եթե իրավունք վերաբանենք մեզ ախրեկալելու արտասահմանում լայն գնահատության արժանացած գրական-փիլիսոփայական հրատարակչական «որհրդածությունների գիրքը: Ավելացնենք՝ նրա «Լեզուտար» վեպը ևս լավագույնս արտահայտում է ժամանակի և սփյուռքահայ վեպի էական միտումները:

Ինչպես արդեն նկատել ենք, Երկրորդ աշխարհամարտից հետո կարուկ աշխուժացավ հայ գրական կյանքը Ստամբուլում: Հրապարակի վրա երիտասարդ կարող ուժեր էին, որոնք համախմբված էին ստեղծագործական նոր վերելքի իրապես հեռանկարով:

Նրանց մեջ էր և Զավեն Պիպեոյանը, որի առաջին՝ «Յրեմյնէր էինք» պատմվածքը 1945-ին տպագրեց «Ժամանակ» օրաթերքը: Իսկ դրանից դեռ շատ առաջ, սկսած 1912-ից, րուկրսել էր աշխատակցել ստամբուլահայ ամենատարբեր հանդեսների և օրաթերքերի, մասնավորապես գործուն մասնակցություն բերելով Բ. Թեյաանի «Երջանիկ» տարեգրքին:

Զ. Պիպեոյանը ծնվել է Պոլսում, նշանավոր Գաւրգյուղում, 1921-ին: Նախնական կրթությունն ստացել է քաղի Արամյան-Ուննյան, այնուհետև՝ Սուլթանյան վարժարաններում: Ֆրանսերենի մեջ կատարելագործվել է՝ հանախելով Բաղաֆի Սեն-Ժոզեֆ լիցեյը: Ուսանել է նաև առևտրական վարժարանում, թեև «շուկայի մարդ» այդպես էլ չկարողացավ լինել, Բանի որ մղվում էր դեպի հոգևոր ոլորտները, գրական-հասարակական գործունեությունը: Իր հոգվածներով, ներանկատ վերլուծումներով և առավելապես պատմվածքներով հանրաժանոր անուն էր դարձել նա հայկական մտավոր շրջանակներին, երբ անապատելիորեն 1949-ին հայտնվեց Լիւրանանում: Այստեղ նրան կարելի էր տեսնել և՛ «Զարթոնք»-ում, ուր պատասխանատու աշխատանք էր կատարում, և՛ «Արարատ»-ում, որտեղ հիմնականում հանդես էր գալիս «Սեւանի մակուկավարը» ստորագրությամբ: Ասենք, որ Զ. Պիպեոյանը սիրում էր տարբեր գրական անուններով տպագրել իր ստեղծագործությունները պարբերական մամուլում: Հայտնի են նաև ուրիշ անուններ, որոնք ինչ-որ մի տեղ մատնանշում են հեղինակի նախասիրություններն ու ազգային շահագրգռությունները՝ Անի, Ազատ, Կինոֆիլ, Զ. Բարոյան, Պ. Զ. Շիրակ, Բ. Անանյան և այլն:

Ի տարբերություն ուրիշ գրողների, Զ. Պիպեոյանը իր մեջ ուժ գտավ վերադառնալու ծննդավայր. դա 1960-ին էր: Այդ տարիները գրական հունձի տեսակետից բեղուն էին. մեկը մյուսի ետեից լույս են տեսնում պատմվածքների և լայն կրտավի ստեղծագործությունների ժողովածուներ՝ «Լկրտածը»

(1959), «Ծովը» (1961), «Անկուտի սիրահարները» (1961): «Մրջյուններու վերջալույսը» (1984) վեպը, նրա նշանակալից ստեղծագործությունը, դարձավ կարապի երգ: Քարեկամները հենց նոր լույս տեսած գիրքը հասցրին մանվան անկողնուն գամված գրողին, և սա նրա վերջին մխիթարությունն էր վախճանվելուց առաջ: Զ. Պիպեոյանը կատարել է նաև շատ քարզմանություններ: Իր գրական-հասարակական հայացքի կազմավորման մեջ վիրիսարի է եղել Մ. Գորկու ստեղծագործությունը, որից շատ է քարզմանել: Ռուս մեծ գրողի անմիջական ազդեցության մասին ստանձնակի սիրով է գրել շատ կողմերով ինքնակենսագրական տարրեր պարունակող «Անկուտի սիրահարները» վեպում, ուր գլխավոր հերոսը՝ Սուրբ, սիրած աղջկան խոստովանում է. «Կորիքն կը սիրեմ: Ես շատ կարդացած եմ Կորի: Պապաս կը կարդար: Ան գեշ բաները չի սիրցներ: Կընդվզեցնե»: Խորհրդանշական է հեղինակի ընտրած բառը՝ Կընդվզեցնե: Այդ ներքին ընդվզումը բերեց նրան հակաֆաշիստական կեցվածք դեռ այն ժամանակ, երբ Թուրքիան հիտլերյան Գերմանիայի զինակիցն էր: Շատ շուտով նա դարձավ աշխատավորական, բանվորական շարժման ջերմ պաշտպաններից: Ժամանակակիցները լավ են հիշում 60-ական թթ., վերջի և 70-ականների սկզբի Ստամբուլը, փոքրիկ վող Թաֆսիմի հրապարակը, ուր կրակոտ, հրդեհող ելույթ ունեցողների մեջ կարելի էր տեսնել նաև «ձախակողմյան» հակումների տեր Զ. Պիպեոյանին: Դժվար չէ այս ելակետից բացատրել նաև այն հարկադիր երկար լուրջությունը՝ փոխվել էին ժամանակները, Թուրքիայում նորից մոլեգնում էին ներհակ Բողոքական ուժերը:

\*\*\*

«Մրջյուններու վերջալույսը» վեպը ոչ միայն Զավեն Պիպեոյանի, այլև սփյուռքահայ գրականության նվաճումներից է: Բնդհանրապես, 80-ական թթ. սփյուռքահայ վեպը անհախադեպ վերելք ապրեց, քեհ քվում էր, քե հանրահայտ հաճախի շեփորի ձայնը ավելի է ուժգնացել: Մենք արդեն վախճվել էինք նրան, որ ամեն մի գրական հայտնություն պիտի հանելի բացառություն դիտեինք, մինչդեռ այժմ ժա-

մանակն է խոսել սփյուռփում գործող գրական այնպիսի օրինաչափությունների մասին, որոնց դեռ բննադատությունը չի անդհարձեղ: Իսկապես, սփյուռփահայ գրականությունը (և հատկապես վեպը) իր զարգացման ուղույն, պարականոն դիմամիկան ունի, որի հետևանքով հաջողությունը գալիս է խիստ «անժամանակ», բոլորից անհավանական կետում: Տվյալ դեպքում մենք նորից երևույթը բացատրում ենք ավանդույթների հարատևությամբ, այն զսրմանալի կենսունակությամբ, որը բնորոշ է պոլսահայ ժամանակակից գրական պարոցին:

Պարզ, անպանույն, սակայն իր պարզության մեջ խոտագույն, կոշտ գույներով վեպում բացահայտվում է բառասնական քր. Ստամբուլը, նրա իրական, դաժան կյանքը՝ խոր բնոգրկումներով, վերլուծական-հանաչողական լայն կտրվածով: Գործողությունները ծավալվում են պատերազմից անմիջապես հետո: Ներկայացվում է այդ կյանքը թշվառ հայկական բնտանիքի միջոցով: Նրա բոլոր անդամները կարծես դժբախտ են, պայմարում են իրենց թշվառ այդ կացությունից դուրս գալու համար, սակայն ավելի ու ավելի են խրվում կարիքի նահիլը: Մեծ է Զ. Պիպեռյանի բնդհանրացումը. թշվառության, կարիքի մեջ ծայրեծայր բնկած է ամբողջ Թուրքիան: Թարահանյալներից բացի սոցիալական տառապանք ստանալով ասլուրում են ոչ միայն բրիտանյա ազգային փոխամասնությունները, այլև իրենք՝ բուրժուեր: Պատերազմն ուղղակի մերձացույց բացեց երկրի վերքերը, տեսանելի դարձրեց այն, ինչ վաղուց ննխած էր: Վեպի գլխավոր հարցադրումը զարգանում է սոցիալական ուղղվածությամբ: Հեղինակը չի խուսափում կեղեքիչների պատկերների մեջ հայերին ևս տեսնելուց, դրվագային, բայց ամբողջական է ստացվել Սուրեն տայտայր, որը միշտ ձգտում է բարերարի դիմակ հագնել, սակայն բնչաբաղցությունը, վանառականի անսխալ գտնված ու վարպետությամբ կերտված հոգեբանությունը մատնում են նրան ամենուր: Իմաստ կա այն բանի մեջ, որ մայր Թարահանյանը՝ Արուսը, որ երկար ժամանակ ապավինել է հարուստ ազգականին, նրա նիրհող ազգակցական ըզգացումներին, ի վերջո, մահից առաջ, նրանից մեկընդմիշտ երես է քեփում:

Վեպի գլխավոր հերոսը Պարետն է՝ Արուսի որդին, որը նոր է վերադարձել Նաֆթալի զինվորական ծանր ծառայությունից, ուր կեղտի, ոջիլների, ամենօրյա ապականության մեջ, հաշիշի ու անբարոյական բմբիրի տակ անց է կացրել երեխուկես տարի: Հեշտ չէ հիմա նրա համար. վիպական գործողությունների ընթացքում, տասը երկար ու ձիգ տարիների մեջ, նա փորձում է հաստատել իր տեղը կյանքում և գրեթե միշտ ձախողվում է: Դժվար, անասելի ծանր է ապրելու խաչը կրելը, բայց ապրել պետք է սզնվաբար, մարդկայնորեն: Մեան հենց այնպես, հերոսի առջև նետված սխեմատիկ նշմարտություններ չեն, որոնց ուզած-չուզած պիտի հառնի Պարետը: Այդ ամենին նա հանգում է կյանքի առաջին ինֆուռուայն փայլերից, բնականական աններդաշնակության, ուղիքավական և բարոյական ներհակությունների փաստերից: Հանգում է՝ ավելի հաճախ կյանքում նգմվելով, սխալվելով, ինքն իրեն ամեն վայրկյան հասկանալ փորձելով: Հերոսը, որի հետ հեղինակը միական է, հոգեվերլուծության սուր հակում ունի. նա բարոյական ինֆեմաֆրման դժվարին դպրոց է անցնում, ուր տապալվում են բոլոր հեղինակությունները: Հետաքրքիր է այդ անապարհը՝ Զմարոյի գլխավոր կույր սիրտ առաջին դասերից, Թոնիեքթայի նկատմամբ որպես սիրտ իղեալի բույլ բմբոնումից, որին անկասկած պիտի հասներ, երբ չխանգարեր հոր՝ Տիրանի մահը, հասարակաց տրեխց մինչև հույն պայծառ, բայց աղքատ աղքատ՝ Լուպյի սերը: Ինֆեմալերլուծությունը ինչ-որ մի տեղ կաշկանդում է հերոսին, նրան պատում անորոշ վախով: Հետևանքը նույնպես ծանր է՝ Հայպետենին՝ նարայիկ, գործնական, բայց ըստ էության անապաստան ընկերոջը խոստովանում է, քե իր անվնասականության, չբացատրվող կոստություն պատճառով է կործանվում Լուպան, որի հետ մեռնում է արդեն բարության ու գեղեցիկի բմբոնումը, քանի որ հասարակականորեն այն անպաշտպան է ու բույլ: Կյանքի նկատմամբ իրենց այս վերաբերմունքի մեջ Զ. Պիպեոյանը և Ռ. Հատտեոյանը միասնական հայացք ունեն, վերջինիս վեպի հերոսը նույնպես անհուն իր բարությանը չէր կարողանում դիմագրավել չարին: Այս խնդրում նրանց մերձեցումը վկայում է կյանքի երևույթների հանդեպ ֆաղափացիական նշմարիտ դիրքորոշ-

ման մասին: Պարեաւ գիտի, որ շարուրջան արմատք գնում է դեպի Սուրեն տայտայր, դեպի Քազալը, դեպի Հայպետենը, որոնք ակամայից միավորվում են իրենց նյութի, շահի համար: Քազալը չի ընդունում իր հայկական ծագումը, — ո՛վ կարող է հիշեցնել, թե ինքը ինչ-որ մի ժամանակ Քազմիրյան է եղել, նա բռնապետ է ստորագրելայների վրա, իսկ վերադաս պաշտոնյաների մոտ կաշվից դուրս է գալիս ու հարյուր կաշի փոխում ռժմանի, նվիրվածության ցույցերի մեջ: Ուրիշ են Հայպետենն ու Չամուրը՝ Նաֆրայի իր երբեմնի բնկերները: Գրողը ռեալիստական գուսպ գրչով համոզում է, որ կյանքի պայմաններն են հատակը նետել նրանց, որոնք ավելի շուտ զոհեր են, քան գիշատիչներ:

Խիստ տարբեր են նույն բնույթի անդամները. չոր ու անզգա Արուսին, որն անվերջ բախումների մեջ է ամուսնու՝ Տիրանի հետ, բվում է, թե վերջինս իր համար ուրիշ աշխարհ ունի, նա չի կարող հանդուրժել, որ ամուսինը ազանց առուսպանի ապրի, երբ ինքը հոգեպես իրեն բռնում է: Իսկ երբ նրան ծայնակցում է աղջիկը՝ Հիլտան, Տիրանի վիճակն է իսկապես անուանելի է դառնում. չեն փրկում սրմարաններ, սուրնի և զինու սեղանները վիճակակիցների հետ: Այդ ցավից է տունը լիում նաև Պարեաւը: Անապահովությունը կենցաղում այլընտրանք չափաի ծներ, այն ցցում է դարձնում վերահաս նոր ողբերգությունը՝ մեռնում է Տիրանը: Հետագայում նույն դաժանությունը մոր գլխին խաղում է Հիլտան, և Արուսը մեռնում է բիրտ ուժի դիմաց նույն անզորությամբ: Հեղինակը սրանց էլ է կյանքի զոհեր համարում և սրտաշարժորեն ցավում նրանց մեջ մարդկայինի կորուստը:

Պարեաւի մեջ մարդուն է ջանում պահպանել Տրդատ հարեղբայրը, որը ամբողջությամբ իր վրա է կրում վեպի փիլիսոփայական նստվածքը: Նա մերժել է հարստությունը, ներանից հեռացել են կինն ու երեխան, ինքը խռովել է մարդկանցից, բաշվել կղզի, դարձել յուրովի աշխարհաբող: Տարօրինակ այս մարդը մշակել է սկզբունքների մի կարգ, որով առաջնորդվում է: Պարեաւի համար անօգուտ բան է Տրդատի հետ բանավիճելը, ուղղակի նա փորձում է ապրել իր կանոններով. չի ստացվում, և հիասթափությունը կանգնեցնում

է Տրդատի աշխարհրնկալման իրավացիության ընդունման փաստի առաջ:

Ըստ Տրդատի՝ մարդը մռչյուն է: Ավելի նիշտ, ստիպում են հրան լինել մռչյուն. «Տառե, կրե, ամբարե, ձմեռ կէր, նորե՞ն տառե, կրե, ամբարե: Ամբողջ կյանք մը: Ետքը՝ մեծիր: Բուրգեր շինե: Քաղաքներ, շենքեր, գործարաններ, մեքենաներ, հարտարվեստ, բաղաժանեցություն: Այս բոլորին ծառայե: Ամբողջ կյանք մը: Ետքը՝ մեծիր: Որո՞ւ համար: Ինչո՞ւ համար: Ո՞վ կօգտվի: Ո՞վ կը վաշխէ: Զորս հոգի: Այսինքն ոչ ոք: Գործը գործին համար»: Մարդուն ժամանակ չի մնում ապրելու, կյանքի բերկրանքը զգալու: Աշխատանքը հրա՛ն երջանիկ չի դարձնում. «Հարյուր հազար մարդ քաղվե՛ր է Քեռի՛սի փառերուն տակ: Միլիոնավոր մարդ կը քաղվի էմփայը Սքեյքի տակ: Այսչափ դարերն ի վեր այսչափ միլիոն մարդ ի՞նչ շահեր է բուրգերեն, պալատներեն, դամբաններեն, սկիպինկներեն: Քաղաքացիություն կերտեր, աշխատե՛ր է, մռչյունի պես ապրե՛ր, մռչյունի պես մեռե՛ր է»: Անարդար հաճախությունները մնացել են անփութի: Ընդլզումը ոչինչ չի տվել. Տրդատը փաշտել է կղզի, ապրում է ձկնորսությամբ, չի հաշտվել այն մտքի հետ, քե ինքը հասարակության մեջ սոսկ մռչյուն է: Եվ երբ վեպում կա մեկը, ով քեկուզ բնագործ պայմարում է մարդկային թշվառության, փոքրության դեմ, պաշտպանում է անհատի ազատության պատրանքը, սուգ զա Տրդատ հորեղբայրն է: Նրա մեջ զոհիշողյան բնավորություն կարելի է հայտնաբերել. շարունակում է պայմարել, քեև հրաշալի գիտակցում է, որ դատապարտված է մեռնության, դատապարտված է մահվան:

Տրդատի «փիլիսոփայությունից», նրա անգույր, անխնա նետված խոսքերից ծնվում է վեպի վերնագիրը: Զավեն Պիպե՛յանը անսահմանորեն սիրում է իր հեռուներին, իր բնգլորգող, սակայն պարտվող, իրենց վիճակի հետ հաշտված և չհաշտված, խեղճ, բույլ, անօգ «մռչյուններին», սիրում է՝ անկախ այն բանից, քե հարուստ են կամ աղքատ, առում են իրար քե կարոտում: Ի վերջո, նրանք բոլորը «մռչյուններ» են, հասարակ, փոքր մարդիկ: Այս պարագայում ազգային պատկանելության գործոնն անգամ երկրորդական է: Հեղինակը գնում է սոցիալական սուր բևեռումների ընդգծման նա-

Հասպարհով: Իհարկէ, վեպի «մրջյուններից» մեկ-երկուսը (Սուրեն տայտայ, Քազալ, Սուսամյան) հաշոդում են արեւոտ ուեղ պոկել «այս աշխարհի հգորներից», սակայն նրանք բնդամենը Տրդատի շեշտած «չորս հոգին» են, մրջնանոցը լիւծ-իւրը: Գրողի միտքը սկեռնում է ողբերգականութեամբ լցեալ երկրորդ պատկերի՝ «վերջալուստի» իմաստավորման յիւս:

«Վերջալուստը» մահն է, կորուստը, անկումը: Բանը միայն երեսպի ֆիգիկական բմբոնման մեջ չէ, բեւ վեպում հկարագրված մահերը լիովի են: Մեկիկ-մեկիկ լիւծ են այս աշխարհը հայրը, մայրը, Լուան, հորեղբայրը, ագնիվ Պարտոյիւ... Լիւծ են բարի, հավատավոր մարդիկ՝ տառապելով, կասկածների մեջ ընկած, շատերն անգամ իրենի իրենց չբիանաշած:

«Վերջալուստը» նաև նյութի հաղթանակն է հոգեւորի հկատմամբ: Պատահական չէ մի մանրամասն. ոչ մի «չար» մարդ չի մեռնում: Ըստ էութեան պատումի ողբերգական բնութքը պայմանավորվում է հենց այս հակադրական ելագծով:

Մի ուրիշ հեռկություն. ժամանակի և միջավայրի անվրեպ իմացությունից բնդհանրացման ումի շնորհիվ Զավեն Պիպեոյանը տարածում է վեպի շրջանակներ՝ ներառելով համայնարդկալին հուպեր, տագնապներ: «Մրջյուններու վերջալուստը» վեպը դառնում է Բաներորդ դարի վերջին Բանորդում ստեղծված լավագույն գեղարվեստական կոթողներից մեկը, որոնք անմիջականորեն արծագանում են մեր բնդհանուր ժամանակի անագանգին: Ճիշտ է, վեպում արծանագրված է «վերջալուստը», սակայն ստեղծագործությունը ամբողջութեամբ շնշում է հավատի հաղթանակի կանխատեսութեամբ: Իմաստ կա նաև այն բանում, որ Պարեւոր, բարծանակով հղնիմ նահնից, կարողանում է պանել կորովը այդ-Բան կորուստներից հեռու: Վիւրավոր է նրա հոգին, իր կատարած «մեղքեր» կրծում են սիրտը, բայց Պարեւոր պատմեշի վրա է:

Ու բող տարօրինակ շենշի գլխավոր եգրանագումը, Զավեն Պիպեոյանը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ խոշորագույն վիպասաններից է: Մեղքը բոլորովին հեղինակինը չէ, որ այսԲան ուշացումով ենի դիմում նրան, որ բատ էութեան խորհրդահայ բնքերցողը դեռ չի նանաշում նրա ստեղծագործությունը:

## ԵՂԻՇԵ ՉՍՐՆՆՅԸ ԵՎ ՍՓՅՈՒՌՔԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Եղիշե Չարենցի ծննդյան 80-ամյակի առթիվ Փարիզի «Հառաջ» շաբաթաթերթը տպագրել էր մի նյութ, որ քղրակ-  
ցի՝ Կ. Փռլադյանի և ֆրանսահայ բանաստեղծներ Հարութ  
Կոստանդյանի ու Ջուլալ Գազանչյանի գրույցի գրառումն է,  
գրականության հարցերի ու մասնավորաբար Եղիշե Չարեն-  
ցի մասին: Այդ գրույցից ուզում ենք հիշել Ֆրանսիայի հե-  
ռավոր ու աննշան մի գյուղում ապրող (այժմ մահացած)  
Հարութ Կոստանդյանի մի միտք. «Չարենց 1915-են ետք  
հայտնված հայ բանաստեղծներեն մեծագույնն է... Հրաբխո-  
յին բանաստեղծ է Չարենց, հեղեղային... Մենք բոլորս, Հա-  
յաստանեն Սփյուտ, մինչև այսօր իր ազդեցության տակ  
կապրինք»: Եվ գրույցակցի լրացումը՝ «Իշխանության տակ:  
Իշխան է որովհետև Չարենց, մեր բանաստեղծության մեծա-  
գույն իշխաններեն մեկը...»:

Չարենցի իշխանության, ազդեցության տակ, մինչև այ-  
սօր՝ Հայաստանից մինչև Սփյուտ: Չափազանցված է, հա-  
վար պատշանի ասված խոսքն՝ երևի, քե՞զ գիտակից համո-  
զում: Ի՞նչ համոզումն է: Եվ ո՞չ միայն իր: Նման խոստովու-  
նություններ արել են և՛ խորհրդահայ, և՛ սփյուտահայ շատ  
բանաստեղծներ: Եվ շատերի բանաստեղծության շերտերում  
չարենցյանը նկատելիորեն ցուցադրելի է: Իհարկե, «ազդե-  
ցության, իշխանության» տակ գտնվելու իրողությունը բը-  
նավ էլ չի ավարտվում մտքի, պատկերի կամ ուրիշ ու ռե-  
մանություններով: Չարենցը նաևապարհ բացող բանաստեղծ  
է, նաևապարհ, որով հետևորդները չէին կարող չհայել, Չա-  
րենցը այդ նաևապարհին լույս սփռող բանաստեղծ է, իսկ  
արդեն բացված ու լուսավոր նաևապարհով անհնար է չհայ-

յեր: Հեանորդներից շատերի բանաստեղծության մեջ շարենցյան ակնհայտ նմանություններ, անշուշտ, կարող են և շինել, բայց շարենցյան պատգամները, շարենցյան «*Ars poetica*»-ն, պոեզիայի՝ ազգային ու համամարդկայինի փոխհարաբերության շարենցյան բմբռնումը, ժողովրդի պատմության, ներկայի ու գալիքի շարենցյան լուսավորումները, անստարկելիորեն խոր հետք են թողել ինչպես իր ժամանակի, այնպես էլ ետշարենցյան հայ պոեզիայի ամբողջ ընթացքի վրա:

Արդեն 20-ական թթ. սկզբում սփյուռնահայ բանաստեղծները նկատելի հետաճեցություն են դրսևորում երիտասարդ Չարենցի ստեղծագործության նկատմամբ: Այդ ոգևորությունը դրսևորվում է ինչպես նրանց գեղարվեստական ստեղծագործության՝ բանաստեղծությունների, այնպես էլ հոգվածների մեջ: Սփյուռնահայ բնադատությունը, մամուլը 20-ականների սկզբից առ այսօր հանախաղեպ են անդրադարձել Չարենցի ստեղծագործությանը և, բնականաբար, հանախ այդ նյութերի հեղինակները բանաստեղծներն են: «Չարենցը և սփյուռնահայ բանաստեղծությունը» հարցը, անշուշտ, առաջին հերթին ենթադրում է այդ բանաստեղծության վրա Չարենցի ստեղծագործության տարածե ազդեցության բացահայտում, սակայն դրա հետ սերտորեն առնչվում է նաև այն հարցի բնությունը, քե սփյուռնահայ բանաստեղծները ինչպես են հասկացել, գնահատել ու բացատրել Չարենցին, հայնի որ, հայտնի է, երբ բանաստեղծն է գրում բանաստեղծի մասին, նրան բացատրում է յուրովի, իր համար, իր համակրությունը, իր հոգեհարազատությունը ցույց տալու համար և ոչ քե պարզապես նրան արժեքավորելու, պատմության մեջ նրա տեղը գիտականորեն հաստատելու համար, որ բնագավառների ու գրականագետների գործն է: Այս վերջին նպատակով Սփյուռնում ստեղծվեցին նաև Չարենցի մասին առաջին ուսումնասիրությունները (Ա. Չոպանյանի «Եղիշե Չարենց» հոդվածը Փարիզի «Ապագա» շաբաթաթերթի 1924 թ. 16 և 17 համարներում և Հակոբ Օշականի «Եղիշե Չարենց» ուսումնասիրությունը Ամերիկայի «Հայրենիք» ամսագրի 1925 թ. 2—4-րդ համարներում): Այդպիսի նպատակ ունեւ նաև Հակոբ Սիրունու հոդվածը Չարենցի մասին, որ տպա-

գրվեց Բուխարեստի, իր իսկ խմբագրությամբ լույս տեսնող «Նավասարդ» հանդեսի 1923 թ. Ա հատորի Գ պրակում: Ուրեկ արդեն խմբագիր ու հրատարակիչ, բնադատ ու բանասեր Սիրունին Չարենցին քնդհանրապես արժեքավորել-ներկայացնելու նպատակն է հետապնդում այդ հոդվածում, սակայն նրա մեջ խոսում էր նաև 10-ական թթ. «հեթանոս» շարժման նախկին բանաստեղծը, և Չարենցին նա բնութագրում է ելնելով նաև իր բանաստեղծական խառնվածքի ու «հեթանոս» բանաստեղծությանն նպատակադիր ելակետներից: Բայց ահա 20-ամյա վազգեն Շուշանյանը, որ գրական ապարեզ իջավ որպես բանաստեղծ, իր գրական մուտքի սկզբին եղիշե Չարենցի մասին գրած հոդվածում («Նոր շարժում» պարբերաբերք, Կահիրե, 1923 թ., 15 սեպտեմբերի) երիտասարդ Չարենցի նկատմամբ իր հիացումն ու համակրությունն էր դրսևորում: Շուշանյանը սփյուռնահայ բանաստեղծության առաջին սերնդի ներկայացուցիչներից էր: Ահա՛ սուրի նամիպաներով անցած, հարազատների մահվան ակամա տես, Երկար քաղաքումներից հեռո Ֆրանսիայում հաստատված երիտասարդ բանաստեղծը ի սկզբանե գրական շարժման կենտրոնում էր, բանաստեղծական հախուռն խառնվածքով (որ դրսևորվեց նաև նրա արձակում) որոնում էր ստեղծված կացությունից դուրս գալու ելք՝ կյանքում ու բանաստեղծությունների մեջ, որ տպագրվում էին մամուլում 20-ականի եեսերին: Ահա, Չարենցի մասին նրա հոդվածը հուշում է հեղինակի մտահոգությունների ու նաև այն մասին, թե Չարենց-բանաստեղծը հոգեհարազատ է նրա խառնվածքին և, անշուշտ, կարևոր դեր կարող է ունեցած լինել նրա գաղտնիարական հասունացման գործում, որ դրսևորում գաավ այդ հոդվածից չորս տարի հետո գրված «Երկիր հիշատակաց» պոեմում, ու «Գարնանային» վեպում: Իր հոդվածի սկզբում նա հաստատում է այն հիմնարարությունը, որ նաև իր համոզումն է, թե բաղաճաշիական կոիվներից, Հայաստանի խորհրդայնացումից անմիջապես հետո ստեղծված խաղաղ շրջանում մայր Երկրի ժողովուրդը «ուժ և կենսաեանություն կցուցնե» նաև գրականության մեջ, թե «գրական կյանքը հորեն կկենսավորվի, հրապարակ կուզան հոր գրողներ և կծրենին նոր համբավներ»: Եվ որ «գաղութները այն չափով կպա-

հեն իրենց ազգային ուրույն դիմագիծը, որչափով որ սնունդ և ուժ կստանան մայր արմատեն՝ հայրենիքեն»։ Եվ «գաղութները ու մայր հայրենիքի ժողովուրդը իրար միացնող ամենագորեղ կապը» համարելով գրականությունը և ոգևորված հայրենիքի գրական զարթոնքով, նա կամեհում է Սփյուտֆի ընթերցողին ծանոթացնել «Հայաստանի նոր գրողներեն ամենեն տաղանդավոր և աչխառուն՝ Եղիշե Չարենցը»։ Համառոտակի կենսագրական տեղեկություններ տալով 27-ամյա Չարենցի մասին, նրա գործը ժամանակագրական կարգով բաժանելով երեք մասի՝ մինչև ռուսական հեղափոխությունը, ռուսական հեղափոխության շրջանում և Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո գրված գործեր, օրինակներ է բերում ու վերլուծում է հատկապես վերջին շրջանի գործերը։ Երիտասարդ Շուշանյանին ոգևորում է նոր օրերի բանաստեղծը, նրա նոր ու անսովոր ռևի մտածողությունը, նորի նկատմամբ հայոց բանաստեղծի մղումները։ Շուշանյանը իրեն սրտամուտ է գգում Չարենցին, և նրան գնահատող բնութագրումների մեջ Շուշանյանի գրականությանը ծանոթ ընթերցողի համար դրժվար չէ տեսնել այդ հոգեհարազատությունը, խառնվածքի նրբամանությունները։ Նա Չարենցին համարում է «կյանքով լեցուն, ուժով լեցուն բանաստեղծ»։ Ու քեև գտնում է, որ նրա «երգը (վերջին գործերի մասին է խոսքը— Վ. Գ.) դեռ չունի ժամանակին մեջ տեսնելու հարկ եղած տարրերը, չունի կատարելություն, նրբություն... բայց ունի վայրենի գեղեցկություն մը, անօրինակ մտեմություն և անկեղծություն ու մանավանդ ունի շարժում և հավատք», ապա քիչ էետո հավելում է. «Չարենցի գրականությունը ձգտումնավոր է և մանավանդ ձգտումնավոր. ան կյանքը երգած է և երգած է կյանքին համար...»։ Այդպիսին էր նաև Շուշանյանը՝ «կյանքով լեցուն, ուժով լեցուն», նրա երգը նույնպես ունի մտեմություն և անկեղծություն, շարժում ու հավատք և ձգտումնավոր է։

Շուշանյանի հողվածից ակնառու է հեղափոխության նրկատմամբ նրա համակիր վերաբերմունքը, նրան ոգևորում են անգամ Չարենցի հրապարակախոսաշունչ տողերը բանվոր դասի միասնության ու հեղափոխական պայքարի մասին։ «Անա այս շրջանին էր,— գրում է Շուշանյանը,— որ

հայտնվեցավ այս կյանքով լեցուն, ուժով լեցուն բանաստեղծը ու հաստատ վնասկանությունը, գրեթե աղաղակելով իր երգը երգեց»:

Հիշենք 1927-ին Շուշանյանի գրած, հույնապես հաստատ վնասկանությամբ, գրեթե աղաղակով ասված տողերը. «Ո՛վ փողոցի կալանավորներ, ո՛վ տառապած չափմություն, ոտի՛, ո՛վ ստրուկ ամբոխ, ոտի՛... Անիծյալները կյանքին, ոտի՛...»:

Շուշանյանի գլխավոր հերոսը, որն ինքն է, դասակարգային պայքարի բարոգող է, երդվյալ քշնամի ննշող ու փողոցի դասերի, որ կարող է հայտարարել. «Չորեքդ դասակարգի, վարի խավի մարդու իմ ամբողջ բռնությամբս, պարզ, հասարակ, հեղափոխության չնշին ու անարժան զինվորի իմ ամբողջ անքեֆելի հպարտությամբս, կատեմ ձեզ...»:

Շուշանյանի պոեմի բնարական հերոսը, որը դարձյալ ինքն է, խորհում է.

Կմտածեմ հեղափոխության մասին. ու՝ արշան ալիքներուն մեջ  
Պիտի էլն տանի այս իրավակարգը, բանվորներ ու գյուղացիներ  
Պիտի տիրեն այս երկնակարկառ շենքերուն...

Իսկ մեկ ուրիշ առիթով՝ «Պիտի տապալենք մայրաքաղաքի արյունակզակ սակավապետությունը, պիտի հաստատենք բանվորներու ու գյուղացիներու հանրապետություն»:

Իր հողվածում Շուշանյանը ռեզոլուցիայով է խոսում Չարենցի աշխարհության, ամբողջ մարդկության ապագայի համար նրա մտահոգվածության մասին: «Չարենցի հոգին լայն է ու տիեզերքը բնորոշող, — գրում է նա, — իր երգերուն շարժիչ ազդակը՝ աշխարհությունը, մարդկայնությունն է...» և «համառ և հաստատ» հաղթական երգի ձայնով, «կկանչե բոլոր անոնք, որ աշխատիլ գիտեն».

Հե՛յ... հեռո՛ւ, — մտո՛ր՛կ  
Հանձմորներում,  
Գործարաններում,  
Լայն ստեպներում ու անտառներում,  
Ռոբոթ վայրերում, բոլոր կողմերում  
Երկարի, բրնձի, հողի ու հանքի  
Երգով օրորված իմ բոլոր եղբայրներ...»:

Տարբեր վայրերում ապրող, «աշխատել գիտցող», հասա-

րակ մարդկանց իր սիրո ու եղբայրության խոսքն է ուղղում  
Շուշանյանի պոեմի հերոսը.

Մարդի՛կ, մարդի՛կ, բոլոր երկրներու աշխատավորներ,  
Սև, դեղին, բե սպիտակ, ինչ փույթ ձեր մորթին գույնը, ..  
Հակառակ ստացած բոլոր հարվածներուս, վերհերուս,  
Դեռ կսիրեմ ձեզ,  
Մեծ ու կարտաբեր սիրով ՚իշ:

Ե՛վ պոեմում, և՛ ուրիշ գործերում բացորոշ է Շուշանյանի  
աշխատությունը, բոլոր ազգերի աշխատավոր մարդկանց  
նկատմամբ սերը և եղբայրական զգացումը, բոլոր տառա-  
պողներին համար պայքարի մղումը. «Մեր մարմինը... պիտի  
գոհենե՛մ՝ բոլոր ժողովուրդներու, բոլոր տառապողներու վերջ-  
նական ազատության համար...»:

Չասենե՛ք, թե Շուշանյանի այս համոզումները, այս մրտ-  
հերը անպայմանորեն չարենցյան ազդակների հետևանք են,  
սակայն Շուշանյանի՝ Չարենցի մասին հողվածը հիմքեր է  
տալիս մտածելու, թե չի բացառվում նաև Չարենցի «օգնու-  
թյունը» երիտասարդ Շուշանյանի ձևավորման գործում:

Թերևս էարեղի է նաև չարենցյան տրամադրության անմի-  
ջական ազդեցություններ տեսնել Շուշանյանի գործերում.  
1924 թ. ապագրված «Կին» բանաստեղծության մեջ նկատե-  
լի է Չարենցի՝ 1922-ի դեկտեմբերին լույս տեսած «Ռոմանս  
անսեր» պոեմի և 1923-ին «Նորում» լույս տեսած «Ասպե-  
տականի» ազդեցությունը, որոնց ամենայն հավանականու-  
թյամբ ծանոթ էր փարիզաբնակ Շուշանյանը (Փարիզի «Ա-  
պագայում» Չոպանյանը գրախոսում էր «Նորֆի» համարները,  
ուրեմն՝ «Նորբը» Փարիզ հասնում էր, Շուշանյանը իր հույ-  
վածում օրինակներ է բերում նույն շրջանում գրված «Պոեզու-  
գուտնայից» և «Կոմալմանախից»):

Արձագանքելով Չարենցին, Շուշանյանը կին-հրեշտակի,  
անհեղձ զգացումի ու սիրո նկատմամբ մերժողական կեց-  
վածքով՝ իր բանաստեղծության մեջ արձանագրում է միայն  
կին-էզի գոյությունը.

Կա կին, միայն էզ,  
Կին՝ անկեղծ միայն սև կեղծիքի մեջ,  
Կա էզ՝ հարազատ աղչիկ կվայի,

Որ ցոնկաց օձին՝ Աղամի ծոցին,  
Միայն թե իսաբեր,  
Խաբել, իգանալ, կոշումն իր կլանին:

Իսկ «Ասում են, թե զիս խաբում ես» տողով սկսվող բա-  
նաստեղծության մեջ՝

Ինչ էլ լինի, էգ ես էլի  
Մի ցանկալի ոչնչություն,  
Մերք դժոխք ես անցանկալի,  
Մերք էլ ցեցող արհայություն.

Հիշենն Զարեհի տողերը.

Ոչ ցնորք ես դու իմ դալով,  
Ոչ հոգու մի հրաշք անգո...

Կամ՝

Կզա,  
Կզգվի նա — շոգ,  
Հեկ.  
Վսովաշոտ.  
Էգ:

Հիշենն նույն կանանց երկու հակադիր էությունը «Ասա-  
տականից».

Երկու լույս էին վառ հրանք...  
Երկու բոց սպիտակ ու սև,  
Երկու խոլ արև հուրհրան,  
Երկու հուր հրաշքներ լուսե...

Երկու բոց սպիտակ ու սև,  
Երկու հուր հրեշներ էգ.  
Երկու շար ստիսներ օձածե,  
Երկու խոլ շարեր հուսաբեկ:

Կնոջ նկատմամբ Շուշանյանի այս վերաբերմունքի ելա-  
կետը, անշուշտ, շարենցյան չէր, սակայն «Ռոմանսի» ու «Աս-  
պետականի» մտածողության ու կառուցվածքի հետևերը չը-  
նկատել հնարավոր չէ: Շուշանյանի ելակետը փարիզյան փո-

դոցային կանանց բարեբեր էին («Կին, հրեշտություն, փողոցն է իր բույն») և Սփյուռքի բանաստեղծության մեջ առաջին տարիներին (1920—24) տիրող անհուսությամբ, անարդարյան, ելքի փնտրումների տրամադրությունները: Չանցած երկու-երեք տարի, Շուշանյանը իր չափածո ու արձակ էջերում գեղեցիկ սիրո էջեր ստեղծեց և արտահայտեց աշխատանքի, աշխատավոր մարդու, հեղափոխական պայքարի մասին առողջ ու հավատավոր կարծիքներ: (Սրդեն անցած փուլ էր նաև «Ռոմանս անսեր»-ի շրջանը Չարենցի ստեղծագործության մեջ):

20-ականի երկրորդ կեսին, ապա 30-ականի և հետագա քաղաքականներին սփյուռքահայ պոեզիայում ձևավորվում է սոցիալիստական-հեղափոխական ուղղությունը: Մի շարք բանաստեղծներ, հատկապես ամերիկահայ ու ֆրանսահայ գաղթախներին (Կարապետ Սիսակ, Հակոբ Գույումճյան, Ալեքսանդր Գլրնյան, Գեղամ Արմանյան, Միսակ Մանուշյան, Բյուզանդ Թովալյան, ավելի ուշ՝ Գառնիկ Աղաբաբյան և ուրիշներ) դառնում են սոցիալիստական գաղափարների, խորհրդային Հայաստանի ջերմ պաշտպաններ, գովերգում են հայրենիքը, դառնում են հեղափոխական պայքարի երգիչներ, իսկ ոմանք անդամագրվում են կոմունիստական կուսակցությանը:

Բնակահարար իրենց ստեղծագործությունների մեջ նրանք ազդակներ են ստանում խորհրդահայ բանաստեղծներից: Նախի՛ չկա փնտրել Չարենցի անմիջական ազդեցությունը, սակայն հայտնի է, որ Չարենցը անհամեմատելի հեղինակություն էր այն օրերին (և առ այսօր) նաև Սփյուռքի մշակութային կյանքի համար (սփյուռքահայ մամուլից կարելի է բազմաթիվ օրինակներ բերել), ուստի և հեղափոխության մեծ երգիչը սխալ լինե՛ր առաջիկը՝ նրանց գաղափարական ու գրական հայացքների ձևավորման գործում, Հայաստանի, նոր երկրի, հեղափոխության նկատմամբ Չարենցի նվիրումն է այս դեպքում փոխանցվել ու նաև աշխատավոր մարդկանց, սոցիալական պայքարի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը: Այսպես, Չարենցի 1930-ին լույս տեսած «Էպիֆանիա լուսաբաց» գրքի ոգու և առանձին առաջադրությունների արձագանքը կարելի է տեսնել Կ. Սիսակի «Լուսաբացի երգեր»

(1933) ժողովածուի մեջ (արդեն վերնագիրն իսկ ինչ-որ բան ասում է): «Երգ լուսաբացի» բանաստեղծության մեջ (բանաստեղծության արվեստի մասին չենք խոսում), Սիսալը արձագանքում է Զարենցի՝ նոր առօրյան՝ կյանքն ու պայ-  
 ֆարը երգելու առաջադրությանը, արժեքավորում է նվաճված հաղթանակը, նոր լուսաբացը հրեղեհ բողբոջ է համարում՝ «մեր մարտական ընկերների բանկ սուրճինից կարմիր հա-  
 զած», առաջադրում նեղավիթության նահապետներին շնո-  
 ռանալու միտքը (հիշենք Զարենցի բալլադները), «Սովետա-  
 կան մեծ միության հարվածային փառքի քափը, նվաճումնե-  
 րը տիտանական» երգելու պահանջը և որպես կապիտալիս-  
 տական աշխարհի բանաստեղծ՝ երգում է «հեղափոխված  
 բանվորների պայքարը», ցույցերը, «և մաքառում և հաղթա-  
 նակ»:

Զարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի, ռադիո-  
 պոեմների, «Ամենապոեմի» տրամադրությունները կարելի է  
 գտնել Մանուշյանի, Սեմայի և Թոփալյանի բանաստեղծու-  
 րյուններում: Կարունիներին, գործազուրկներին, ըմբոստա-  
 ցող ամբոխին ձեռնված երգերում Մանուշյանը հոգով նրանց  
 միասնահալու, նրանց պայքարի մասնակիցը դարձնելու ցան-  
 կությունն է հայտնում, առաջադրում հոգիներին ներշնչում  
 «վրեժի այրող հուրը» («Պայքար») սրտեբ վառում զայրույ-  
 րով, և հին աշխարհը հրդեհնելու, մոխրացնելու «սոմայա-  
 կան» պատկերն է կրկնում, քեկ ոչ նույն կրճով ու սիմվոլ-  
 ներով.

Որպեսզի բոլոր մտքերն ուժացած.

Որպեսզի մեզ խորք աշխարհին այս հինշած,

Խլված բոցերեն մեր հոժ բարկության

Ժամանակին մեջ իսպառ մոխրահան...

«Հաց կամ աշխատանք» պահանջող անբիւլ անհամար  
 գործազուրկների ցույցի պատկերում ամբոխը շարենցյան  
 հզոր ուժի ամբոխը չէ, բայց նրա ներշնչումը կա անպայման:  
 Այդ ներշնչումը զգալի է նաև ուրիշ երգերում, ուր հեղինակը  
 հաստատ վնիռ ունի՝ «դուրս կվազեմ անձկուրեն, ամբոխ հո-  
 ցիս տալու ընդմիջտ ամբոխին» («Ամբոխի կանչը») և, որ

կարևոր է, ներշնչում է հավատ հաղթանակի նկատմամբ: «Ու  
ես կերբամ հաղթանակին հավատով» («Զրկանք»):

Հիշյալ բանաստեղծների ու ես մի քանի ուրիշների տեղ-  
ծագործության մեջ նկատելի դրսևորում գտավ «Սոմայի»,  
«Ողջակիզվող կրակի» ու նույն շրջանի Զարենցի այլ գոր-  
ծերի մեջ որակ դարձած մի տրամադրություն. կյանքի իմաս-  
տավորումը տեսնել նվիրաբերման, ողջակիզման մեջ, կյան-  
քի պայքարի մեջ սեփական կյանքը զոհաբերել հանուն  
ուրիշների, հանուն գալիք օրվա, հանուն մարդկության գեղե-  
ցիկ ապագայի («Եվ կյանքս տվի, պարզ ու սրտաբաց, վառ-  
վող աշխարհին», «Ինչ լավ է, Սոմա, որ ես կրակում վառ-  
վում եմ ես էլ», «Կյանքս կմարի՝ հին, չնշին մի կայծ, Քո  
ռսկի հրում— բայց վառվի պիտի սիրտս մոխրացած Քո բո-  
լոր գալիք արշալույսներում»): Պայքարի Լեզրը նշանակում է  
կյանքի երգ, գոյատևման երգ, իսկ գոյատևման համար պայ-  
քարը սփյուռֆահայի համար, նաև սփյուռֆահայ բանաստեղ-  
ծության համար օդ ու ջրի պես անհրաժեշտ էր: Եվ ահա 20-  
ականի կեսերից հանդես եկող երիտասարդ բանաստեղծնե-  
րից մի քանիսը ականջալուր եղան կենսապայքարի շարենց-  
յան այս բնկալմանը: Զավեն Սյուրմեյանի՝ 1924-ին լույս  
տեսած փոքրիկ գրքուկում կան պայքարով դեպի ապագան  
գնալու այսպիսի հայտարարություններ.

Ու կվառնե մարդիկ հեռուն,  
Մտածումիս իբր ուղղություն,  
Հսկա փառոս մ'արնագույն՝  
Սիրուն աշխարհին.  
Մտածումիս, ծովի քոչուն  
Արևաթև,  
Մտածումիս,  
Լստո մը հսկա, ալեռատան.  
Բանվորներ եմ ու գյուղացիք  
Հսկա փառոսն արնաման...

(«Մտածումիս լստոք»)

Նույն քվականին գրված «Լուս և սիրտ...» բանաստեղ-  
ծության մեջ 22-ամյա Բ. Թուփալյանը կյանքի իմաստը զրո-  
նում է մարդկանց (քշվառներին) նվիրումի մեջ.

Կոզեի ևս երբալ ճեւելի  
Հոգիների մէջ տրտում—  
Հրկիզելու խորքն անսահման  
Փշվառության գերագույն:  
...երբալ, լույս տալ, աստղագարդել,  
Ջոնկ հոգիս բացվաւ...

Յայտարով, տեղանով, համառ կամ'ով գոյատևելու  
կոչ է անում Մատուկյանը «Առաքաւաններ» բանաստեղծու-  
րյան մէջ, 1939 թ. լույս տեսած համանուն գրքում:

Մահաւան առամաղորդութիւններ կան և վահն-վահյանի  
30—40-ական քվականներին գրված մի շարք բանաստեղծու-  
թյուններում («Առանձնություն», «Կրկես կյանքի և մահվան»,  
«Շնփոր»):

Նպատակային պայտարի, զոհաբերման ու նվիրումի, ա-  
ստուծոյի նվաւամար հաւատի, հին աշխարհի վերաբերման,  
աւերարկւորական տառամաղորդութիւնները, շաւենցյան ազգակ-  
ներով, համախա կ'աշտենցյան հնչեւանգով բանաստեղծական  
դրսեւորումներ են գտել Խոփալայանի տաբեր ծողովածու-  
րի մէջ տեղ գտած բանաստեղծութիւններում («Վաղորդայն»,  
«Հանգրվան», «Ստաշին երբ», «Պայտարի օրերեն», «Երգ կա-  
ռուցման և պայտարի»): «Վաղորդայն» մէջ գանգվածների  
պատկերները հիշեցնում է Ջարենցի «ամբոխներին», իսկ եր-  
բանց հետ զոհաբերման զնացող բնասական հերոսը՝ ողջա-  
կեղծող հոգիներով ողջույն հղող ու Սոմաշին վառաբանող  
բանաստեղծին:

...Հ. ս' քանակներ հազարաշալ, հորիզոններ տեղահար  
կողարին մէջ՝ կշարժին, կարկվին, կլեւան...

— Հիմա լույսեր հրացայտ աղեղներեն կծաւոքին,  
հագնաւայտիկ կլեւոյին միլիոններու հոգվայն մէջ:  
...Դիշերը բոքր է հիմա,— ալգամանդեան է արդեն.  
Յցած անա դեղի վեր, որդեւ խոյուն տեղավառ,  
Բառակեւորու ու ծաւիս ազգանքի անդադարձ,  
Եւ կհալիմ զոմկելու հաղբանակի մը համար:

Իսկ անա «Հանգրվան» բանաստեղծութիւն մէջ հեղինա-  
կը պայտարի կտրնատե դադարը (հիշենք «Ամբոխների» կտր-  
նատե դադարը) զգուշացնում է՝ չհամարել «վատություն կ'է մ

վախուտ», այլ դադար՝ «ստանալու համար դեռ անհրաժեշտ  
ուժը հոր», և ապա ավելացնում է.

Պիտի մեկնենք տակավին  
շավիղներեն վշեպատ.  
...Մեր ֆայերում առեկ դեռ  
անկարելի գուններ  
եվ նեղեղի մը վերև՝  
ապառավ, ֆալսեթներ  
խունադարձար ու ավեր լեռ աշխարհը կրակին,  
Կտարածվին, էլեման...  
Ու վաղը՝ զոհ մի վեր եք...  
վաղը՝  
պիտի բարձրանա՞մ  
հորիզոնի  
հակառակն:

Չարենցյանն ուրմեր ու պատկերներ են արքնացնում Թո-  
փալյանի որոշ բանաստեղծություններ.

Կնեռեմ վերջնական մոռացման վիճերուն  
Վառնված ու քշված օրերն իմ տեղյակի.  
Օ՛, ներկան կվառվի սրբաբարձ ու կլանման...  
Անցյալին վրա կիյնա՞ս Եվ հարվածն աճեցողի:

Մտերուն մոգական երգն է այլ էենդանի...  
— Ներկայի վերջըղ նվաղներն են արքուն,—  
Իր ամբողջ ավանդով, խառնով բովանդակ  
Հարկ է այլ ընթերցվելու անցյալին այս բարեպաշտն:

(«Ներք լառացման և սրբաբարձ»)

Կում՝

Աշխարհի լայնածիր կողերեն  
Կը հասնին սրտին մեծ զանգյուններ,  
...Ետքյունս և ամա էենավի  
Օրերու հաղթանակ վերելին:  
Կրեկի ևս ինձի հրեմվաղին—  
Պիտի զան, պիտի զան օրերն իմ,  
Մովերեն, ծագերեն անցնելով  
Թևերուն վրա ստույգ երազին...

Յ՛, հե՛յ, հե՛յ, կորընքաղ սարեհեն  
 Այգային բոցադեղ գույներու  
 Քարծրացող պարն է վառ մեր երկրին...  
 ...հեկտմ իմ ակնարկն արեկն,  
 Վառվող շեներուն տոնական —  
 Արեկ ու կյանքի խնջույքն այս  
 Կնորդի, կնորդի խնդությամբ...  
 ...նաիրյան բարձունքներն են կրկին  
 Մատուցվող կյանքի մը վերամբարձ:  
 Յ՛, հե՛յ, հե՛յ, կատարված հաղթանակ,  
 Յնծություն ու խայտանք բոցավառ  
 Սրտին վրա մեր երկրին:  
 («Երգը մեր ցնծության»)

Չարենցի «Ռադիոսոսնոսների» կամ «Երեկ» ու «Ստան-  
 դարաթի» շրջանում գրված «հայտարարական», կտրատված,  
 ազատ ոնի գործերի նմանությամբ է կառուցել սփյուռֆանայ  
 րանաստեղծ Հակոբ Գույումնյանը իր «Լենինյան երգեր» շար-  
 քի մի քանի քանաստեղծությունները.

Լսեցեք,  
 ես առնությամբ  
 Ու  
 Սիրո,  
 Ցույցերու և արևոտ մարտերու,  
 Ու վեհ հաղթանակներու,  
 Միլիոններու երգերը կերգեմ...

Գույումնյանի «ես իմ անգին» քանաստեղծության առան-  
 ձին պատկերներ, ոիրքն ու եղանակը պարզապես հայտնի  
 քանաստեղծության ազդեցության հետեանք են.

ես իմ անգին Հայաստանիս արևաշող դեմք տեսա,  
 Մաղիկներու գույնը հազած անոնց տուֆե շենք տեսա,  
 Արարատյան դաշտին առաւ, անուշահամ բերք տեսա,  
 Հավերժական ժողովրդիս հրաշագործ ձեւեր տեսա:

Ապա՝ «ես իմ անուշ յարք տեսա», «ծաղկափրիք քարք  
 տեսա», «ոսկեկնար յարք տեսա», կամ՝ «...տեսա անոր դեմ-  
 քը յուսե» (Արարատի) և այլն:

Պատկերի, հնչերանգի, մակդիրների հետաքրքիր նմանու-  
 քյուն կարող ենք տեսնել Համաստեղի «Մայր իմ անուշ» խո-

րիմաստ բանաստեղծության ու Չարենցի «Մորս համար գազելի» միջև: Հաստատապես չենք կարող ասել, երբ է գրվել «Մայր իմ անուշը», արդյո՞ք 1920 թվականին գրված «Մորս համար գազելից» առաջ, թե՞ հետո, բայց տպագրվել է 1960 թ. լույս տեսած «Այծետոմար» գրքում, չափավոր: Ասենք, նաև, որ չնայած հնչերանգի ու պատկերների նմանությանը, մոր կերպարը նրանց մեջ բացահայտված է տարբեր դիալեկտիկություններից: Չարենցի գազելում քափառական որդին հիշում է մորը, հիշում է նրան հայրենի տան բակում նստած: Մտախոհ, «լուռ ու տխուր» մայրը հիշում ու հորհում է արևից հեռու գտնվող գավալի մասին, և արցունքներն են ընկնում ծեր ձեռքերի վրա: Մոր կերպարին զուգընթաց կերպավորվում է որդին. մայրը տառապում է այն մամից, թե հիմա որդին որտե՞ղ է, ո՞ւմ դռներն է ծեծում, սիրուց խաբված ո՞ւմ գրկում է հեծեծում:

Համաստեղի բանաստեղծության մեջ մայրը նույնպես տարագիր է, որդու կողքին, և շրդին նրա դեմքին կարդում է տարագիր կնոջ մամերը, որ կորցրած հայրենի տան անցած երանելի օրերի մասին են: Ու մոր դեմքը՝ հուշերից պայծառացած, սիրելի է բանաստեղծ որդուն.

Ես կսիրեմ քո դեմքը, քո դեմքը, մայր իմ անուշ,  
 Խաղաղությունն աչքերուդ, նույնքան բարի ու անուշ:  
 Ես կսիրեմ նակատդ, նակատդ վաղուց խորշումած,  
 Եվ քո վարսերդ արծաթե, վարսերդ. մայր իմ անուշ:

Ես կսիրեմ ձեռքերդ, կապույտ երակ զծերով,  
 Խորշումները քո դեմքիդ, քո դեմքիդ, մայր իմ անուշ...  
 Երբ որ լուռ ես ու նստած՝ շալ մը ձգած ուսերուդ,  
 Իլիկն է որ կմանես հին օտերու հուշերուդ,  
 Կնիշես տունն հայրենի, նամակաները արևատ,  
 Ուրկե անցած ես քեզ՝ հավերժում հետ բռնած պար:

Բայց չտեսա, չգտա, ոչ մեկ սիրտ այնքան արի.  
 Քու հոգիիդ չափ արի, մայր իմ անուշ ու բարի:

Չարենցի պոեզիան ոգևորել է սփյուռնահայ տարբեր սերունդների բանաստեղծներին: Նրանք հռչակածներ են գրել, առանձին խոստովանություններ արել, բանաստեղծություններ

են. նվիրել Չարենցին, գրվեւ են ձոնել: Դժվար չէ հասկա-  
նալ այդ ոգևորության պատճառը: Բացատրությունը տվել են  
հենց իրենք: «Հգորագույն բանաստեղծը,— իւ ելույթի մեջ  
(1967) ասել է խոսկափայ բանաստեղծ ու արձակագիր Արա-  
մայիս Մրապյանը,— լափլիզող է, գերող, ու չէ կարելի չիյ-  
նալ իրմե անաշտող բազմաձայնություններով մեծահարուստ  
համերգության հորձանոտին մեջ,— կատարյալ կախարդա-  
կան որոգայք մը»: Եւ այդ ելույթում Մրապյանը Չարենցին  
գնահատում է «մաղցրահունչ լեռնականության» ու «փո-  
քուրկաձայն դյուցազներգության», «ցեղին սրտի» ու «նա-  
մամարդկային շնչի» միասնությամբ: Բնութագրում է նրան  
որպես «անշող նկարագիր մը՝ նպաստ խառնվածի մեջ հա-  
րատուորեն ինքն իր մեջ բուրբախդ սրություն մը, որ կերգե  
բուրձը, անվախ և քեյսագրական», «...հաղորդական, գունա-  
գեղ, հոգեբանական քափանցումներով լի...»:

Այս գնահատումներն են քնկած նաև Մրապյանի «Նդիշե  
Չարենց» բանաստեղծության հիմնում: Հողմից հուզված շա-  
ռաշող ծովը սքողների հետ է նամեմատում նա Չարենցի եր-  
գերը, բարեկ խառնաբաշի հետ՝ բանաստեղծի կրթերը, անասն-  
ծելի շանքի հետ՝ ջառամբ: Նվ որպես ամփոփում՝

Անկն ինչ գուեղ, ամեն ինչ հսկա,

Անհամե անհամ մեծություն և փոքր,

Հող, ծով ու եփինք, անխախտ են, անմահ,

Անանն ինչպես ես, եպիշե Չարենց:

Յրանափայ «Հայ արվեստի զարգացման միության» հրա-  
տարակած «Յրանափայ բանաստեղծներ» (1976) ժողովածուի  
կազմող կարիկ Պաամանյանի «Խաղաղի կողմն» փոքրիկ  
խոսքի մեջ, ասելով, նշմարիւ է այն միտքը, քե «իրանա-  
փայ բանաստեղծության վրա իրենց ազդեցությունը ձգած են  
Տերչան, Բախանյան, Չարենց և Պարույր Սևակ»: Իրանափայ  
բանաստեղծության տրիբով, չմանրամասնաբարով, հիշենք  
միայն Վարաճիկի անունը, ուի շատ զործերում կարելի է տես-  
նել Չարենցին: Վարաճիկ 1973 թ յույս քննադատ «Հողմ հր-  
րոց» ժալովածում նվիրել է Չարենցի ծննդյան 80-ամյակին:  
Վարաճիկի պատկերամատածողության մեջ չարենցյանը նույն-  
պես հետևեւ է բողել, երբեմն էլ անհանդուրժելի չափով: Բե-  
րենք մեկ օրինակ:

Կյանք-կենցաղի համփորձներ ենք ես ու դու,  
 Թանկ կենցաղի Երկու համփորձը բախճավոր.  
 Մենք գավել ենք Տիեզերքի ցավով սեծ,  
 Մեր մերկ հոգին չի ունեցել խոր անդորր,  
 Միծաղել ենք, բաբելամվել ցավի հետ,  
 Երազել ենք հեռուները գոնալոր...  
 Մենք անցել ենք զիշերն ի բայս, օրն ի բուն  
 Մեծ Թեհրանի ամեն անցքով, փողոցով,  
 Ինձ չի տարել արամուրջունը իմ հոգու.  
 Այդ կիզել եմ ես! ի հրով ու բոգով.  
 Քո բախճիք միշտ մնացել կառույտում.  
 Արեգակը վառվել է իմ հնոցում:  
 Մենք սիւնել ենք տառապանքը այն մարդու,  
 Որ անդունդի Լգրից հայլ-ց մի անգամ:

(«Երկու երգ»)

Կարիք կա՞ հիշելու Չարենցի տողերը. «Հարգազողի համփորձներ ենք մենք Երկու...» և այլն:

Նման «հարազատությունները» անշուշտ համայնադեպ չեն իրոք տաղանդավոր բանաստեղծ Հարազդի պոեզիայում, սակայն անժխտելի է, որ Չարենցը նրա ռեալություններից մեկն է:

Կարող ենք Չարենցի հետ ունեցած Լեզնահարազատության օրինակներ բերել նաև պարսկահոյ բանաստեղծներ Զարադ Միրզայանի, Աշոտ Ասլանի ու մյուսների ստեղծագործություններից:

1971 թ. Բեյրութի «Գրական խմբակ» քննդատության կողմից լույս տեսած «Անմիջական գրականություն» խորագրով ժողովածուի հրատարակիչ-կազմողները հարցաբանով դիմել էին հեղինակներին՝ գրական մի հանր հեռաժամի հարցերով: Գրանցից երկուսն էլ բնակչայնեմ էին.

1. 20-րդ դարու գրողներեն որո՞նց կերպով ենք համարումք.

2. Ի՞նչ գիրք կուզեիր որ անպայման կարդար ձեր բարեկամը:

Հարցաբանին պատասխանող 12 գրողներից Թ-ը, բնդ ուրում՝ նաև արձակագիրներ, ավել են նաև Չարենցի անունը. իսկ Գառնիկ Աղդարյանը իր պատասխանը ձևակերպել է հետևյալ կերպ.

«Ո՞ր մեկը հիշել, ո՞ր մեկը չհիշել - Եղորդներ, Մայր-»

յովսկի, էլյուար, Արագոն...: Երե հարցումը կլերաբերեր հայ գրողներուն, պիտի անվարան տայի մեկ անուն— Եղիշե Չարենց: ...Իսկ երբ պիտի ըլլար միայն գիրք մը հանձնարարել, պիտի հիշատակէի Նարեկացիի «Մատյան ողբերգութեան» կամ Չարենցի «Գիրք նանասարհին»:

Չարենցի ծննդյան 70-ամյակի առթիւ Ռեյրոյրում տեղի ունեցած հանդիսութեան բացման խոսքում Աղդարյանը հիմնավորել է Չարենցի մեծութեան մասին ունեցած իր գիտակցութեամբ համոզումն ու հիացումը: Չարենցի հարատեւումը Աղդարյանը համարում է հաղթանակը մարգարէաշունչ ուսուցչին, իր պայծառատեսութեամբ, խորաբաւականութեամբ և անշափելի իմաստութեամբ, ուսուցչին, որուն խոսքը պատգամ է, ու պատգամը՝ իրականացում, որուն երգը շունչն է իր ժամանակին՝ փոխանցված բոլոր ժամանակներուն, որուն զգեստը ուղեցուցն էն մեր նանասարհին, նանասարհի պես հավերժական: Ինչպէս անգամ մը ևս աշակերտի խոնարհութեամբ շունկնդրել խոսքը Չարենցին, որ վնիւս համադրումով մը հաջողած է միավորել ազգայինն ու համամարդկայինը, անեց մեջ տեսնելով ոչ բնականաբար, այլ իրարմէ կախյալ, իրարմով գորացող, իրար ամբողջացնող անբաժանելի իրանութիւն»:

Այսպէս մտածող Աղդարյանը չէր կարող, իր խոսքերով ասած, «շունկնդրել խոսքը Չարենցին»: Այս դեպքում չարենցյան ոնեւ ու պատկերներ չէ, որ պիտի փնտրենք Աղդարյանի պոեզիայում, այլ այն հատկանիշների կիրառումը, որոնցով Չարենցին բնութագրում էր Աղդարյանը. Երգը՝ ժամանակի շունչ, խոսքը՝ պատգամ, պայծառատեսութիւն, ազգայինի ու համամարդկայինի անբաժանելի միասնութիւն, ապա կիրք ու պարոս, դարին ու դասակարգին նվիրվածութիւն, մարտիկ բանաստեղծ, անվարան կանգնած «պատմեցին վրա»:

Արդեւ մեկ անգամ չէ, որ Աղդարյանի կյանքի ու պոեզիայի մասին ասված խոսքերում բանաստեղծի անունը կապվել է նաեւ Չարենցի անվան հետ: Աղդարյանը իր ստեղծագործութեան մեջ բերում էր ոչ միայն չարենցյան խառնվածք, այլև իր ժողովրդի պատմութեան ու ներկայի և, բնդհանրապէս, ժողովուրդների նակատագրի նկատմամբ ունեցած հայացք ու բանաստեղծի կերպարի չարենցյան բմբռնում: Աղ-

դարձանր այդպես ու ճիշտ է հասկացել Չարենցին և դրանով է, նրա հետևորդը: Չարենցը մեզ մշտապես հիշեցնում է, — գրում է Աղդարյանը, — «քե մարդկությունը լավագույնս կարենալ սիրելու համար պետք է նախ գիտնալ սիրել իր ժողովուրդը կամ բոլոր ժողովուրդներուն միասնությունը ազահովելու համար պետք է նախ ապահովել միասնությունը իր իսկ ժողովրդի զավակներուն»: «Ժողովուրդներու եղբայրության, ընկերային ազատագրության, սարկուրենեն ու շահագործումեն ձերբազատումին նվիրված Չարենցյան խմբերը», որպես «բոլոր տառապալյալները բմբոստացումի հրավիրող շեփոր անլուսի», — ռգևորում է Աղդարյանին, և դա բանաստեղծ-հաղահացու նրա հավատամքն է, որ գրեհորվել է նրա հասարակական, հրապարակախոսական, խմբագրական ամբողջ գործունեության, գեղարվեստական ամբողջ ստեղծագործության մեջ («Պատմեշին վրա», «Ապրիմ-մեռնիմ» ժողովածուները, «Մատյան ցավի և հառուցման». «Սփյուռք» սյունիները):

Սփյուռքահայ բանաստեղծությանը՝ սկզբնավորման առաջին տարիներից առ այսօր շունչ. ոգի ու ձև է տվել նաև Չարենցը ու շարունակում է առաջ: Վկա երիտասարդների պոեզիան: Եվ նշմարիտ ու դիպուկ են Աղդարյանի բնութագրումները, որ գտնում ենք նրա «Ուրնյակներ Չարենցին» շարքում..

Չարենցը՝ մեռած — ո՛չ, բարեկամ,  
 Չարենցը լույս է, ոգի ու սեր...  
 ...Չարենցը դառ է և ուսուցիչ  
 Դպի՛ր է, վարպետ ու վարդապետ...  
 ...Չարենցը գի՛րք է հանապարհի.  
 Ան նամական երկար, անվերջ է դեռ...

## ՀԱՅԱՊԱՀՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ՆՈՐ ԱՀԱԶԱՆԳ

Նապար Ակիշյան.. Այս անունը հայտնի է սփյուռփահայ գրական և հասարակական շրջաններին: Նա նշանավոր գրող է, լրագրող, լսմագիր, հասարակական գործիչ:

Ճնվել է ներհայտով, ռուսամետությունն ստացել Կիպրոսի Մեկնեյան վարժարանում, ապա աշխատել մեկնել Նդիպուրի հայկական «Արև» թերթի լսմագրատուն: 1957-ին բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով մեկնել է Ամերիկա, ռուսամետների բնական գիտություններ, ստացել Ման-հեռնգիսեյի համալսարանի սոցիալոգի, ապա Քաստոնի համալսարանի մագիստրոսի տիտղոսներ: Ն. Ակիշյանը զբաղվում է գիտության բաղ հարցերով, բայց ամենևին չի խզում կապն իր արմատների հետ: Նա սոցիալատիկցում է «Նոր Եր» և «Գալար» թերթերին, մասնակցում հայության ազգօգուտ ներհարկումներին:

Ն. Ակիշյանը հայրենասեր մտավորական է, որի հիմնական սկզբունք սփյուռփահայությանը բոլորանվեր ծառայելն է: Նա, քեզ գրել է գաղարիկ պատմվածներ, բայց առանձին գրքերով ոչ է հանդես եկել: Հրատարակել է պատմվածների երկու ժողովածու. «Հոսանքն ի վար» (1976), «Անարգված մարդիկ» (1978) և «Գաղթականներ» վեպը (1982), ինչպես նաև աշխատություններ սփյուռփահայ նահաջված գրողներ Շահան Շահնուրի և Լևոն Զավեն Սյուրմեյանի մասին: Նրա վերջին ժողովածուն՝ «Մարդը հողին վրա» (1987, Երևան) լույս է տեսել մայր հայրենիքում և սիրով է քնդունվել գրասեր հասարակության կողմից:

Իր պատմվածներում նա ներկայացնում է «գաղթական հային», որն իր նման Մերձավոր արևելից բնակել է ամերիկյան Բաղաֆի խորք բարբերի ու սովորույթների հորձանու-

հասր, ուր միայն վազի կա: Այդ վազի, անապարանի հա-  
շտանությունը՝ դրոշմված «կանաչ տուարներով» լավ է ներ-  
կայացնում նա: «Գաղթական հայը» այդ ամենի առկայու-  
թյամբ գտնվում է խեղճացած ու փոքրացած վիճակում: Նրա  
հոգին արյունառվում է այդ միջավայրում: Ամերիկյան բա-  
ղամբ սառն ու անհոգարդ է նրա ազգային ոգուն ու պահ-  
վածքին:

«Բաժնված տունը», «Ավերված փողոցներ», «Օտարա-  
կանը» պատմվածներում, «Գաղթականներ» վեպում հեղի-  
նակը գեղարվեստական համալսարանում, ցույց է տա-  
լիս, որ մարդկային էլանի անհնազանդության հետ կոր-  
չում են հոգևոր և բարոյական արժեքները, մարդիկ օտար  
միջավայրում տեղի են տալիս, ազգային ոգու կորուստը քա-  
ղաքում է ժողովրդի ընկալների գոյությունը: Այս է անա-  
րիկում հայրենասեր զբոսը: Նա խոսում է իր և սերունդնե-  
րի կենսական զգացմանը: Նա գրում է ոչ սենսի-  
տիվ առաջին գլխավորումը: Նա գրում է ոչ սենսի-  
տիվ առաջին գլխավորումը, այլ իսկապես դաժան իրապաշտական  
գործեր, որոնցով ձայն է բարձրացնում, որպեսզի այդ փոք-  
րացածը դիմագրավի հայությունը: Նա կոչում է իրական,  
սրտի հաշտված այդ մահառանգ համապատասխան:

Ն. Ակիլյանը պատկերում է հայաբնակ Ֆրեզոնո՝ ավեր-  
ված փողոցներով, բանդված մայրերով, խաչագուրդի եկե-  
ղեցիով: Միջավայրում անցյալը «գաղթական հայի» աշխատե-  
լիս է և այդ կորուստը, միաժամանակ կորուստն է նշա-  
նակում ամեն ինչի, որ հայկական է: Սերունդը նահանջում  
է, լեզուն՝ հույնացած, ձուլումն անխուսափելի է: «Պիտի կորս-  
վիմ, պիտի կորսվեն բոլորս ալ, երբ երբեք լուրջի չառ-  
նին ծանուցությունը մեր վիճակին»: Այսպես իրապատե-  
րեն են մտածում Ն. Ակիլյանի հայ հերոսները: Հեղինակը պատկե-  
րավոր է գծում հայերի բաժան-բաժան վիճակը. «Մենք ազ-  
գային կենդանացնենք ջախջախված պատկերը բաժնված  
տունին...»:

Ն. Ակիլյանը պատկերում է մարդկային նախաազդեր,  
որոնք «գեղեցիկ ու փխրուն երազներով» նետվել են Ամերի-  
կայի ափերը, բայց այնտեղ փլվում են նրանց երազները,  
նրանք կոչվում են «օտարներ», «օտարական»: Նա այդպիսի  
մեկի՝ Հակոբի մասին գրում է. «Կորսվեցավ երիտասարդ հա-

յը, որ հոգիին մեջ Արարատ մը ունեւ այս ավերը դեռ չհաս-  
տատված»: Հետա՛հրահեա՛ն է, որ պանդուխտ հայը հիշում  
է, որ հայերը Ֆրեզնոյի իրենց գերեզմանատան անունը դրել  
են «Արարատ»: Կարծես դա էլ խորհրդանշում է, որ օտարու-  
րյունը հայութեան համար կարող է լինել մահվան ու գե-  
րեզմանոցի այլաբանությունը: Սա շատ ախտը իրողություն  
է, որ այնպես տաղանդավոր ձևով ներկայացնում է գրողը:  
Նա փաստորեն ցույց է տալիս, որ այդ Արարատը բարձր և  
խկապես իրական լեռ է մայր հայրենիքում, բայց ոչ ուրիշ  
տեղ: Եվ սփյուռքի համատարած տխրության մեջ, այնու-  
ամենայնիվ, հարագատ մի խորհրդանիշ է մնում. Սասունցի  
Դավրի արձանը Ֆրեզնոյում: «Այս ժողովուրդը, — մտածում  
է նրա հերոսներից մեկը՝ Արամը, — սահմանափակ գիտե-  
մք, անէացումք, բնաջնջումք... որովհետև գիտակից ամեն  
հալ Սասունցի Դավրի մը ունի իր կուրծքին տակ...»: Բայց  
այդ խորհրդանիշը դեռ բույլ չի տալիս, որ մարդիկ միամըտ-  
վեն:

Ն. Ակիշյանը մասնավորապես «Գաղղականները» վեպում  
շոշափում է արդիական խնդիրներ, որոնք նույնպես առնչ-  
վում են սփյուռքահայության գոյատևման հետ: Հայությունը  
կիրանանում գտնվում է անկայուն դրության մեջ, որն ստեղծ-  
վել է սլատերագմի հետևանքով: Նրա հետագա նակատագիրն  
անորոշ է: Ոմանք, պատերազմից անաբեկված, բողնում ու  
հեռանում են Ամերիկա և այլուր: Այդ մարդկանց մեջ է նաև  
ուսուցիչ Նշանի քնտանիքը: Նրա որդիները հաստատվել են  
Ամերիկայում, և ահա, նրանք կանչում են այնտեղ Նշանին  
և կնոջը՝ Սերբուհուն: Այս դրաման ծանր է ապրում արդեն  
առաջացած տարիքում գտնվող հայոց պատմության ուսու-  
ցիչը: Նա հեռացել է կրթանանից, որի բաղաձայն էր և այժմ  
նոր իրադրությանը չի հարմարվում: Բոլորովին ուրիշ են այդ-  
տեղ բարբերն ու պայմանները: Այնտեղ մարդիկ ապրելով  
օտար միջավայրում, նախ զգում էին, որ մոտ են իրենց ար-  
մատներին, և հետո, իրենք ու իրենց երեխաները ապրում ու  
մեծանում են իբրև հայ, հայկական դպրոց են գնում, իսկ նոր  
երկրում, ավանդական նիստ ու կացի մարդիկ իրենց տեղը  
չեն գտնում, ապրում են իբրև կրկնակի օտարականներ, և

ամեն փայլափոխի նրանց վիրավորում են «գաղթականներ» բառով:

Վեպում պատկերված են նաև նրանք, որոնք անմիջապես փոխում են իրենց մորթը, հարմարվում, տարվում անգամ կոսմոպոլիտական հովերով: Բայց դա էլ չի օգնում նրանց, որովհետև այդպիսիներին արհամարհանելով են նայում երկրի բնիկները: Հեղինակը չի հաշտվում այս իրավիճակի հետ, փանի որ ինքն էլ նորեկ է այս աշխարհում:

Հեղինակն ստեղծում է գեղարվեստական մի հնարան. ուսուցիչ Նշանը իր խոհերով ու հիշողությամբ մերթ տեղափոխվում է Բեյրութ և սփյուռֆահայության ժամանակակից կյանքը տեսնում իր տազնապներով, մերթ տեսնում նույն այդ մարդուն նոր միջավայրում՝ այս անգամ շրջապատված իր նոր ծանոթներով և աշակերտներով: Այս փաստն էլ արտացոլում է հայի ողիսականը օտար ափերում: Նա ձգտում է վերափանգնել ժողովրդի բարի անունը անտեղյակների ու շահակամների շրջուպատում: Նա ուզում է ցույց տալ նրա առևանները, որն իրավունք չի ապիս նրան ինքն իրենից հեռանալ և բռնել ուժացման, կորստի, անհետանալու նախադրեր: Այս մարդիկ, որոնք ունենին քիչ քիչ շատ բարեկեցիկ վիճակ կիրանանում, այստեղ աղֆատի անուն են վաստակում: Նրանք, սակայն, որիշ էլք կամ հեռանկար չունեն: Այս կապակցությամբ անա քե ինչ է ասում Նշանը. «Այս կացության լուծում մը չեմ գտներ, հեռավոր հույս մը իսկ չունիմ բարեկալելու համար մեր վիճակը»:

Գրողը շարունակում է սփյուռֆահայ գրականության հիմնադիրների ավանդույթը: Դեռ իր ժամանակ Բ. Նուրիկյանը, ոտք դնելով ամերիկյան միջավայր, տեսնելով հայ մարդու կրած տառապանքը այդտեղ, գործազրկության ավերածությունները, գտնում էր, որ մարդուն այդտեղ չեն կարող նայել այլ կերպ, ֆան իրեն «մաշած ալեի»:

Ավելը պետք է այնքան, որքան գործ է անում: Իսկ հետո նրան կարելի է նետել մի կողմ: Ն. Ակիշյանը ևս տեսնում է հայ գաղթականներին, որոնք կանգնած են գործազրկության փաստի առաջ: Նրանց չեն ընդունում գործի, ֆանի որ նրանց նմանները կան: Նրանք կարող են օգտակար լինել մարդկանց, բայց ֆար անտարբերություն է տիրում նրանց նակատագրի նկատմամբ:

վեպում տրվում է ազգային և սոցիալական խառականությունը: Ն. Ակիշյանը գալիս է շարունակելու սփյուռմանայ գրականության սոցիալական ավանդույթները: Նա ցույց է տալիս հայ մարդուն սոցիալական նոր միջավայրում: Այստեղ հենվում են մարդկանց բարոյական քմբոնումները, բարոյական և հոգևոր արժեքների գնահատության հարցերը: Դրանցից մեկն է հայ մեպու սենսուն հարցը: Այս առումով, երբ հերոսը տեսնում է հայ երգիչների խաղը փողոցում, հայերեն խոսակցություն է լսում կամ հայկական նվագի ձայն, ինչ-որ լավի քրքիռով է լսվում հրա սիրտը:

Հեղինակը իր ողջախոհ հերոսների հետ բաժանում է հորանց սրտմաշուկ դաժնությունը: Զգում են, որ մարդը տառապում է օտար միջավայրում. արև է, բայց այդ արևից մաս չունի, որովհետև օտարին է այդ արևը: Զգում են, որ հարեկությունը ոգին է խառում հրա մեջ: Ողջ գիրքն ասես լինի մի մեծ մենախոսություն, ու տեղ հեղինակը փորձում է հասկանալ նշմարությունը: Դա դառն նշմարություն է, որից, սակայն, հա չի խուսահատվում:

Գրողը միայն հայտնիացնում հասկանալ չի շարունակում: Նա պատկերում է հաս օտարազգի խեղճ մարդկանց և հրանց դժվարին կյանքի մեջ էլ աշխարհագրական փնտրում իր ժողովրդի հակառակդի հարցերը: Նա հոգնանիստ գրող է, որ ցավակցում է, էստեկցում, գրություն հայցում մարդկանց համար: Նրև օտարության մեջ հեղինակը դնում է հայի ամուսնությունը ալյազգու հետ, ապա դա ոչ բն խառականություններից է, այլ ավանդական հրաշանիշներից շտապվելու համար, որպեսզի հայությունը չծուլվի և չփռվի օտարության հորիզոններում:

Ն. Ակիշյանի երեսնյան ժողովածուն վերնագրված է «Մարդը հողին վրա»: Մա հրա մի պատմվածքի խորհրդանշական խորագիրն է, գերազանց պատմվածք, որ, ախա՛ս, չի մտել ներկա ժողովածուի մեջ: Այդտեղ պատկերվում է ամերիկյան ալյազգի աշխատավորի կյանքը: Նա եկել է Ամերիկա հույսերով, աշխատանք է փնտրում, բայց աշխատանք չկա: Նրա ամենամեծ սխալն այն է, որ հեռացել է հայերենի հողից: Այնինչ՝ «մարդը հողին վրա» պետք է լինի: Մեխիկացու այս մտածումը լավ է հասկանում հայ գրողը: Նա իր

պատմվածքներում ցույց է տալիս, որ մեկ է մարդու ցավը, ինչպիսի ազգության էլ լինի նա: Բոլորն էլ մարդ են: Բայց այդ մարդիկ կարող են մարդ կոչումը պահել իրենց սեփական հողի վրա: Հենց այս տեսակետից էլ այդ միջազգայնական ու մարդկային բեման այնքան հարազատ է հայ գրողին: Մարդն իր արմատով է մարդ: Երե նա նետվում է արմատահան օտար միջավայր, ապա նրա պատկանելությունը դրվում է կասկածի տակ: Նրա և նրա բնույթի միջև ապագան՝ հույսահեղ: Հայ գրողը նեղերի, մեծիկացիների կյանքի պատկերման ազդեցիկ օրինակներով հայ մարդուն հիշեցնում է իր պատկանելությունը: Այդ տեսակետից հատկանշական են «Հապաղած վերադարձը», «Անշարժ անիվը», «Գույների գաղտնիք», որոնցում առկա է մտահոգություն ուրիշ ժողովուրդների բախտի նկատմամբ: Դա ցույց է տալիս գրողի լեզուովեստական մտածողության լայնությունը: Նա այդ գրվածքներով լայնացնում է սփյուռքահայ գրականության ընդգրկումները: Սա էլ մյուս հայ գրողների հետ (Ս. Աղդեասյան) նրա բերած նորությունն է սփյուռքահայ գրականության մեջ: Այս դեպքերում նա հետևում է ժամանակակից գրականության առաջավոր ավանդույթներին:

Հեղինակը տխրությամբ է պատկերում իր հերոսներին, հնարական քախծու շնչով բացահայտում նրանց ապրումները: Բայց նա հավատալու է, որը պայմարում է ու չի ուզում հանձնվել: Նա մի նոր տագնապի անազանգ է հնչեցնում, ինչպես Շահան Շահնուրը տարիներ տուաչ Ֆրանսիայում: Հիմա ավելի դժվարին է վիճակը, հետևապես պետք է դիմագրավել փորձություններին՝ հայությանը հայ պահելու համար: Սա մեծ առաքելություն է և ևազաբացիական առաքելություն, որ արժանի է անկեղծ խաբխուսանի:

ՎԱՋԴԵՆ ՍԱՅԱՐՅԱՆ

## ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆԱՅՄԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ

Մշակութային յուրաֆանչյուր մեծ դարաշրջան ստեղծում է արվեստի հիմնական նյութի՝ մարդու կերպավորման իր սկզբունքները, և ըստ այդմ հատկանշվում են գեղարվեստական մտածողության առաջընթաց զարգացումը, անգամ ժանրային տարբերակման սահմանները: Անտիկ-հեքանոսական գրականությունը առաջադրում է հերոս-գինվոր-ամուսին կերպավորման գեղագիտական մոդելը: Փրիստոնեական միջնադարը հերոսի այդ արտաքին մարմնական դրսևորումներին հակադրում է հոգևոր մաքրագործմանը պատրաստ, ներանձնականացված մարդու ողբի արամադրությունն « ինքնակրտտանք»: Ըստ էության, իրենց տեսական այլևայլ առանձնահատկություններով հանդերձ կրկին մարդու և նրա կերպարի խնդիրն է դառնում կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի ստանդգային տարբերակման հիմք: Այսօրվա գրականության հոգսն էլ իր հերոսի հայտնաբերման ստեղծագործական բարդությունն է: Եվ նման դեպքերում միշտ առանձնակի կարևորություն է ստանում ակունքների, կերպարի գենեզիսի գեղագիտական յուրահատկությունների հարաբերակա՛նորեն հնարավոր պարզաբանումը:

Հայ գրավոր մշակույթի և գրականության սկզբնավորումը կապվում է Բրիստոնեական կրոնի տարածման և միջնադարյան աշխարհայեցողության ձևավորման հետ: Հինգերորդ դարը դարձավ հայ հոգևոր կյանքի մի աննախադեպ վերելքի շրջան, որը իր հզոր ազդեցությունը բողեց մեր մշակույթի զարգացման հետագա ամբողջ ընթացքի վրա, առ այսօր: Հայ պատմագրության առաջին խոշոր ներկայացուցիչը, որը

գրել է ամբողջական հայոց պատմություն, Ա գ ա ր ա ն գ է -  
դ ո ս ն է: Նրա գիրքը որպես Երևույթի սկզբնավորման ար-  
տահայտություն, ունի բարդ ու խորհրդանշական բովանդա-  
կություն: Նոր գաղափարախոսության նշմարտությունն ու  
անխուսափելիությունը ա պ ա ց ու ց ե լ ու և հ ա մ ա ր պետք  
էր ընթանալ հակադրության-բանավեճի ուղիով, ոչ միայն  
հաղորդել փաստերը, այլև մ ա ր դ կ ա յ ն ու ռ են ա գ դ ե-  
ց ի կ դ ա ր ձ ն ե լ դրանք: Իսկ դա արդեն գեղարվեստի ա-  
ռաֆելությունն է:

Ուրեմն, գրքի գաղափարական կոշտման արդեն պայմանա-  
վորում է գեղարվեստի առկայությունը նրանում, որոշում ե-  
րեք մասերի տրամաբանությունը: Կառուցվածքային հենքի  
տրամախոսական եզրերը այստեղ դառնում են Տրդատն ու  
Գրիգոր Լուսավոճիչը, որոնցից առաջինը նախապես անտիկ-  
նեքսանոսական կերպարի էքսիկա-էսքեռիկական խտացումն  
է, որ Երկրորդի ազդեցությամբ աստիճանաբար պիտի վերա-  
նի նոր մարդու՝ անցնելով, իհարկե, փոխադարձ բացասում-  
ների բարդ ճանապարհ: Հենց այս կարաբեռության ընթացքն  
էլ, վկայաբանական կանոնիկ ձևերի առկայությամբ հանդերձ,  
որոշում է Ազարանգեղոսի գրքի գեղարվեստականությունը:

Հունաստանում գտնվելու ամբողջ շրջանում անտիկ հերոս-  
գինվորի նկարագիր ունեցող Տրդատի կողմին դեռևս ծածուկ  
է մնում Գրիգորի գոյությունը: Բայց Հայաստան գալուց, այլ  
կերպ՝ գեղարվեստական գործունեության բուն ոլորտը միտ-  
նելուց անմիջապես հետո ստվերագծվում է հակասությունը,  
որն ունի իր նախապատմությունը: Տրդատը Անահիտի տանա-  
րում Երկրպագում է դիցունուն և նույնը պահանջում Գրիգո-  
րից: Վերջինս, անշուշտ, հրաժարվում է: Թագավորը հարց է  
տալիս. «Ընդէ՞ր ոչ առնես զկամս իմ»: Սա պատասխանում  
է. «Այլ գԱստուծոյ զպատիվն և զպաշտօն ոչ ումեք վաչել է  
տալ... Պարտ է պաշտել զնա և առնել զկամս նորա»<sup>1</sup>:

Սա մարմնի և հոգու հակադրության առաջին դրսևորումն  
է, որը իր կրոնական վերացարկվածությամբ ու ալլաբաճա-  
կան ընթացքով, քանի զնա, պիտի խորանա. սակայն միշտ  
պահի մարդկայնորեն որոշակի ու ընկալելի բովանդակությու-

<sup>1</sup> Ազարանգեղոս, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 35—36:

նք: Այս զգուշավոր հրաժարումը հետո պիտի դառնա իմ-  
նավստան կոիվ, իսկ նախատակւորյան հրաշագործութեանից  
հետո՝ տիրակալ պարտադրանք: Ամեն մի հաշոգործյան մեջ  
հոգեբանութեն կարևոր դեր ունի անսպասելիութեանը, իսկ դա  
առաջանում է հրաշագործութեան տպավորութեամբ: Այլապա-  
բանական հրաշքը մի կողմից խոր վիրապում Գրիգորի անա-  
սելի կտառանքն է, մյուս կողմից՝ խոգ դարձած Տրդատի վե-  
րամարդկայնացումը: Առաջինը ներկայացնում է մարդու բա-  
նական ինքնակատարելագործման խորհուրդը, երկրորդը  
մանկանացու մարմնի խորհրդանշան է: Այլակերպութիւնը,  
այսպիսով, ծառայում է հատուկ գաղափարագեղագիտական  
նպատակների և ծրագիր ունի գեղարվեստական ազդեցիկու-  
թեամբ նոր երևույթը ոչ թե պարտադրել, այլ հասցնել բնութե-  
րային:

Ահա, Ագաքանգեղոսի Պատմութեան մեջ ժամանակը և  
տարածութիւնը ևս ոչ այնքան օրյեկտիվ-պատմագրական են,  
որքան սուրյեկտիվ գեղարվեստական և ներկայանում են որ-  
պես Տրդատի ու Գրիգորի ժամանակ ու տարածութեան: Որ-  
պես հերոսների գործունեության հնարավորութիւններ դը-  
րանք ևս ներկայանում են հակադրութեան մեջ. ինչպես իրենք՝  
հերոսները: Լուսավորչի ժամանակը մարդկային մաքրագործ-  
ման հավերժական բնացէն է՝ անսկիզբ ու անվախճան, իսկ  
տարածութիւնը՝ նահատակ ու հրաշագործի սրբավայրը:  
Տրդատի ժամանակը շրջանակված է, սահմանափակ. այն  
ներկայանում է դիցաբանական հերոսի, այլակերպված խո-  
գի, վերամարմնավորված մարդու բաժանում-բնդհատումնե-  
րով: Այս դեպքում պարզ է. թե ինչու տարեգրական ռնկն  
բնորոշ ժամանակային հաշոգործութեան կանոնի ձևեր  
Ագաքանգեղոսի մոտ համարյա չեն հանդիպում, այստեղ  
կարևորը գեղարվեստական խոսքին բնորոշ իրավիճակների  
տրամաբանական անցումներն են:

Պատմիչ-գրողի մտածողութիւնը, կրելով Ս. Գրիգորի ունի ազ-  
դեցութիւնը, միաժամանակ անհատականանում է՝ պահելով  
սակայն պարտադրյալ մտածողական ձևերի ընդհանրութեան-  
ները: Այսպես, տիեզերական և մարդկային բոլոր գոյու-  
թիւնների երկփեղկվածութեան, երկակիութեան միջնադար-  
յան գաղափարը պարտադրում է ունի մեջ բառային հակա-

դրոյթունների առկայութիւն, որ միաժամանակ ալիքի է որում արամադրութիւնը. «Այլ ոչ խորութիւն և ոչ բարձրութիւն, ոչ վիշտ և ոչ շարշարան, ոչ հուր, ոչ ջուր և ոչ մութ, ոչ գրոսան և ոչ պատրան, ոչ մեծութիւն և ոչ աղֆատութիւն, ոչ սյն աշխարհ և ոչ այս աշխարհ, ոչ կեանք և ոչ մահ՝ ոչ ոք կարէ մեկնել զմեզ ի սխռոյն Քրիստոսի» (էջ 94):

Նկատելի է միջնադարյան գրականութեանը բնորոշ ռմական մի այլ սկզբունք ևս. հումանիշների պեսպեսութիւնը և բառային կրօնութիւնները, որոնց միատիկ կուտակումները տեսչոյն են հաւատի էքզիական կարեւոր հիմքերից մեկը՝ վերացարկիւմ խորհրդավորութիւնը. «Իսկ իմ անցեալ շրջեալ ի վերայ յորձանախօր, լայնանիստ, յաւանոն, անդնդադաշտ, սարսուռիւր, անհանգիստ, արշաւաստյուր, օդավար, ջրանոստակ ալեացն...» (էջ 19). կամ՝ «Զիս՝ոդ կարացեր խածալ, տոկալ տեել, մնալ և հասանել մինչև ցայսօր» (էջ 43), և այլն:

Պատմիչի ստեղծագործական ծրագրի իրականացման այս մանապարհին բնականօրէն ներդաշնակվում են կրօնի էսթետիկան և արվեստի էսթետիկան: Սոաշինի մեջ գեղեցիկի ընկալումը կապվում է անհնին, միատիկ խորհրդավորութեան հետ, և դրան մասնակից են սուրբեկտի առավելապես զգայական ընկալումները: Իսկ արվեստի գեղեցիկի հաստատման մեջ միայն կրաւորական հաւատը բիշ է. այստեղ կարեւորը գեղագիտութեան վերապրած նշմարտութիւնն է: Ազարանգեղոսի (նետագայում Յակ Նդիշեի) ռմական ինքնատիւրութեան նկերից մեկը խոռիկ աստիճանական կանոնավորման միտումն է, չափաբերելու և հանգավորելու հակումը, որը նրանց ստեղծագործական խառնվածքի սահմաններում պատճառարանվում է: Այսպես.

Թծիկ ցաոց մեռոց,  
ողջացոցիշ ընկիւոց,  
անկորիշ նեղեւոց  
և արծակիշ կապեւոց,  
միսիբարիշ սգաւորաց: (էջ 56)

Ազարանգեղոսը իր նյութի և մտածողութեան ընկալելի

կրոնականությամբ հանդերձ, մանավանդ Տրդատի և Լուսավորիչի հարաբերության իրական ու այլաբանական շերտերի յոակ քաֆցած որոշակի մարդկություն բովանդակությամբ ու նաև ռեալական համապատասխան ձևերով, քեկուզ սավերագր-ծորեն, բայց արդեն նախանշում է կանոնիկ ձևի ու բովանդակության ներքին երեքումի սկզբնավորումը: Մտածողության հստակեցման առաջընթացը պիտի կապվի բանահյուսական արվեստի գործնական ազդեցության հետ, և այս շարժման մեջ բնական ու հասկանալի է Փավստոս Բուզանդի գոյությունը:

*Փավստոս Բուզանդի* «Հայոց պատմությունը» իր ժանրային առանձնահատկություններով ներկայանում է որպես զարգացման նոր որակ, և այդ որակի ինֆնատիպությունը առանձնակի բնոգծվում է ժողովրդական բառ ու բանի ազդեցությամբ: Այս երկին բնորոշ ժանրային համադրականությունը բխում է մտածողության տվյալ վիճակից, ինչպես նաև՝ կերպավորման առանձնահատկությունից: Նախնական մարդը իր անձնավորության շատ հատկանիշներով կոլեկտիվ-խմբային երևույթ է, որ միջնադարում ներկայանում է որպես պատշաճ-հիերարխիկ գոյության մի մասնիկ: Կերպարի այս ոչ լրիվ անհատականացումը գրականության մեջ որոշ շափով պայմանավորում է ժանրային համադրականությունը: Ահա բե ինչու, ինչպես անհատի ինֆնուրույնության ու ազատության, այնպես էլ նրա կերպավորման գեղագիտական սկզբունքը, և այդ հիմքի վրա նաև ժանրային տարբերակումը հստակվում է կապիտալիստական հարաբերությունների սկզբնավորման շրջանում, և դա ամենայն հիմնավորվածությամբ գրականության մեջ կոչվում է վերածնունդ: Տեղական և ազգային ինֆնատիպություններով հանդերձ ժանրային սահմանագաղափարներույրը նկատելի է նաև հայ իրականության մեջ. Կոնստ (Նարեկացի), ոչ կրոնական բանաստեղծություն (Նարեկացի, Շնորհալի, Գրիգոր Տղա և ուրիշներ), գեղարվեստական արձակ (Շապուհ Բագրատունուն վերագրվող գրույցները, Գոշի և Ալվեկցու առակ-նովելները):

Իսկ սկզբնավորման շրջանում՝ 5-րդ դարում, այս ամենը հիմնականում ներդաշնակ կառույցի մեջ ներկայանում է պատմագրության ժանրի մեջ, և երբեմն առանց հստակ նրշ-

շղթաւած սահմանների, ինչ որ նկատվում է հենց Փավստոսի Պատմության մեջ: Պետք է մտածողության այս դիպել-տիկ աստղընթացի օրոյունը համարել այն, որ այսօրւոյն արձակը դիտվում է որպէս վերլուծական, հանալս ներքին խոսքի միջոցով զեղարվեստական ինքնավերլուծման արտահայտության ձև:

Եվ արդեն Բուզանդը, Ագաբանգեղոսի հետ համեմատած ավելի մեծ շափով է ապահովում պատմագրության ժանրային հնարավորությունները, իր տարողովածությամբ ու բազմապլանայնությամբ հանդերձ ավելի շատ է պատմագրություն: Իրջնադարյան պատկերացումներում կյանքը և ամեն ինչ կայուն է, դարերով հաստատված: Ժամանակն ու տարածությունը մահկանացուներին տրվում է Բան-աստծո (որ հույնն է՝ քե բանական) կատարելությանը հասնելու համար: Ուստի, ժամանակը այստեղ մի ուղղություն ունի միայն, իսկ ուր բոլորի նակատագիրը նախօրոք որոշված է: Երբ սա այսպես է, ապա շարժումն էլ դառնում է կայուն-անշարժ իրավիճակների մեխանիկական զուսար: Իսկ շարժումը հենց ժամանակն է: Ահա և տարեգրական ոնին բնորոշ է դառնում ժամանակային անշարժ հաշորդականության պահպանումը, մի բան, որ արդեն նկատելի է Փավստոսի գրքում. «Ապա յետ այսօրիկ քաղաութեաց Խոսրով Կոտակ... Յաւուրս սորա եկաց և եղև Բահանայապետ Վերանես: Խաղաղութիւն և շինութիւն, մարդաշատութիւն և առողջութիւն յաւուրս սոցա անել լազմաւացաւ»<sup>2</sup>: Կարևոր նշանակ է դառնում տվյալ ժամանակահատվածում կատարված իրադարձությունների ստատիկ տարեգրումը՝ անկախ որեւէ տրամաբանական կապի: Եվ սա պատմագրությանն հիմնական ժանրային հատկանիշներից է:

Բուզանդը, իհարկէ, չի մնում սոսկ կրոնապատում տարեգրության շրջանակներում, նրա գիրքը ավելի մեծ նպատակներ է հետապնդում: Պատմիչը հանալս բնական վերաբերմունք է հանդես բերում պատմական իրադարձությունների նկատմամբ, փորձում է բնդհանրացում անել, գտնել երեւոյթների տրամաբանական կապը, երբեմն նրբամտորեն ներկայացնում և բացատրում է ֆեոդալական հասարակա-

<sup>2</sup> Փավստոս Բուզանդ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 11:

կան հարաբերությունների հիերարխիզմը, դասային բաժանվածության ամուր գիտակցությունը իր ժամանակի մարդու մեջ: Թագավորը ասածն քննության ու փոխանորդն է երկրի վրա: Երկնային հիերարխիզմը համապատասխանաբար առաջ է բերում երկրային հիերարխիզմ, և սա ֆեոդալական միջնադարի կայուն օրենքներից է, որը տվյալ դեպքում ձեռն է բերում նաև ազգային-հաղափական բովանդակություն, ինչպես դա լինում է այլ դքսությունների մեջ ևս: Մուշեղ Մամիկոնյանը չի սպանում Աղվանից Ուռնայր քաղաքին: Պապ քաղաքի մեղադրանքներին նա պատասխանում է. «Երբեք ինձ ի ձեռն երբեք այդ քաղաք՝ որպես եկեղեցի անգամ, ևս ոչ սպանանեմ գայր քաղաք» (ԼՂ 298): Պապը անմիջապես հասկանում է նրան, գրկում և «լայր ի վերայ պարանոցին Մուշեղի»: Նույն կերպ պատմիչի զաղափարակիւր Մամիկոնյաններից Մանուկը չի սպանում քաղաքի Վարազդատին: Հեռաբերի է, որ այլ կերպ են մտածում 7-րդ դարի գործիչները: Այստեղ նույն Մամիկոնյանները սպանում են իրենց քաղաքի քչամիկներին ևս, կործան գլխիք կամ ախանձներ և մաղախը գցում: Սա ոչ միայն երկարատև անիշխանություն, պետականության կորուստի գիտակցությունն է. այլ նաև հիերարխիստական պատկերացումների ստեղծանակն է Բաղնայում:

Փալատոսի աշխարհայեցողության այս քննգրկումությունը մեծ չափով նպաստում է ժողովրդական ուզան մտած: Չությունը, որի մի սրտանայությունն էլ ժամանակի ու տարածության ինքնատիպ դրսևորումն է: Բանահյուսական ժամանակը չունի մեկ ուղղությունը քննադատ շարժման մեխանիկական ուղղվածություն: Փանի որ բանահյուսությունը անհատական ստեղծագործության չէ, ուստի այնտեղ քաղաքայնություն է նաև հեղինակային ժամանակը: Հեղինակի և բերքող-ունկնորի ժամանակները այստեղ միաձուլվում են պատմող-ասացողի ժամանակի մեջ: Ֆակ ասացողը գործ ունի միշտ ներկա ժամանակի, տվյալ պահի հետ: Սնա և անցյալը դառնում է հիշողություն, ապագան՝ երազանք, որ այժմեականանում է: Ուստի և՛ պարզ է, թե ինչու ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մեջ բնական է ժամա-

նակների ետևառաջությունը, նաև տարածության խիստ առած-  
գականացումը իրական ու անիրական աշխարհների միջև:

Բուզանդի մոտ, անա, ժամանակային հաջորդականություն-  
ներ խորհրդանշող տարեգրական ձևերից շատերը նշում են  
ժամանակների հարաբերությունը ներկայի հետ: Օրինակ, «և  
յետ այսորիկ», «և յետ այս անցեալ ժամանակաց» «և եղև  
յետ այսորիկ» և այլն: Որևէ անձի կամ դեպքի մասին խոսե-  
լիս՝ պատմիչը երբեմն նրա հետ կապված ինչ-որ հիշարժան  
բան է վկայակոչում, որը ևս ժամանակների ետևառաջու-  
թյունն է: Այսպես, Մանուել սպարապետի և Վարազդատ ար-  
ժայի միջև տեղի ունեցող պատերազմին մասնակցում է նաև  
Գարեգին Ռշտունին. «Այս Գարեգին փեսայ լեալ էր յառաջ  
նորին Համազասպէի, զհոյր նորին Համազասպունի անուն  
ունէր կին: Եւ իբրև եկն քաղաւորն Շապուն յերկիրն Հայոց,  
սա երող զկիներն իւր և փախեաւ: Ապա աւարան զՀամազաս-  
պունի յերկիրն Տոսպայ ի քաղաքն Վան. հրմեալ կախեցին  
զնա» (363): Այս մասին արդեն մի անգամ Փավստոսը գեղար-  
վեստական տպավորիչ մանրամասնությամբ պատմել էր, իսկ  
այժմ պատեն առիթով հիշում է կրկին:

Ուրեմն՝ Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» դեպ-  
քերի շարադրման ժամանակային հաջորդականությունը ներ-  
կայանալով պատմագրականորեն՝ ենթարկվում է խոհանո-  
սի (ժամանակի և տարածության միասնության) միջնադար-  
յան և բանահյուսական մեկնաբանությանը: Այս առումով  
Փավստոսը տիպական որակ է Ագաթանգեղոսից խորենացի  
շարժման մեջ: Եվ նույն Բուզանդը, որը է ժողովրդական  
բառ ու բանի ազդեցությամբ, և վիպական պատկերավոր  
մտածողության իր կարողությամբ ստեղծել է կերպավորման  
փայլուն ու հավերժակյաց օրինակներ (Տիրանի կոտորու-  
մը, Արշակի ամուսնությունը Փառանձեմի հետ, Արշակի և  
Վասակ սպարապետի վախճանը Պարսկաստանում, Համա-  
զասպունու և Դդակ Մարդպետի մահերի հակադիր բարոյա-  
գեղագիտական բովանդակվածությունը, Պապի սպանությունը,  
Մուշեղ և Մանուել Մամիկոնյանների գործը և վախճանը),  
որը համեմայն դեպս ավելի էիք է կրոնապատում, քան իր  
նախորդ Ագաթանգեղոսը և իր հաջորդ Եղիշեն, անա անգամ  
այս Բուզանդը երբեմն զգալի չափով տուրք է տալիս Բրիս-

տոնեական հրաշքների ու տեսիլների վկայակոչումներին: Բայց այդ հնարքները միաժամանակ ենթարկվում են պատմիչի ընդհանուր գաղափարական միտումին՝ ոչ միայն հայտնորդել, այլև սովորեցնել ու դաստիարակել: Կոնկրետ ազգային բովանդակության հետ միասին այս ծրագիրը որոշ չափով արդյունք է հասնիքնադարի աշխարհայեցողության, մարդկային էության ու կերպավորման այն սկզբունքի, ըստ որի մարդը միշտ երեսն է, մանուկ. որ ուսանելու և կատարելագործման կարիք ունի:

«Մանուկ-ծեր» էքիկական համադրությունը յուրովի դրսևորվում է նաև Փավստոսի խոսքի մեջ: «Եւ ընդ նմին սուրբն երանելի մանուկն Յուսիկ յաշորդեաց գտեղի հայրսպետացն Հայոց» (էջ 45): Արտաքինն էլ ներկայացվում է այս կանոնիկ ճանաչմամբ. «Զի ատուրբ մանուկ տիօք առոյգ և բարձր հասակաւ, գեղով երեսաց սեանչելի և չնաղ» (էջ 47): «Այց այս մանուկը իր ներքին կարողություններով, աստվածային խոսքին հաղորդակից լինելու հմտությամբ միաժամանակ խոհուն ծերունի է: Միջնադարի մարդու այս նոր էքիկա-էսթետիկական մոդելը՝ մանուկը և ծերունին այլևս անտիկ շրջանի հերոսն ու գիմվորը չէ, չի կարող ունենալ նրա մարմնական լիարժեքությունը, քանի որ նրա համար կարևոր ուսման միջոցով հոգևոր կատարելությանը հասնելու ձրգտումն է, ոչ քե արտաքին ուժն ու գեղեցիկը, այլ ներքին բանական անբերիությունը՝ հակադրամիասնական որակների ոչ միագիծ ներդաշնակմամբ, որ Փավստոսը սահմանում է այսպես. «Զի քէպէտ ատուրբ մանուկ էր, այլ գաւագութիւն ծերութեան խրատուն լինեան ցոյցանէր» (էջ 48)։

Այսպիսով, 5-րդ դարի մեր պատմագրության ավանդներին հարստացաւ, Փավստոսը ևս կարողանում է միջնադարյան և բանահյուսական աշխարհայեցողության տարրերը օգտագործել և, ներդաշնակելով իր վիպական խառնվածքին, ասեղծել իսկական գեղարվեստական որակներ: Ոնի մեջ ևս պատմիչը պահպանում է այս համադրական ներդաշնակությունը: Մի կողմից դեպքերի կենդանի ժողովրդապատում նկարագրություն, մյուս կողմից ոնական բարացած կայուն ձևեր: Բոլոր դեպքերում նրա մտածողությանը բնորոշ է էպիկականությունը, որը ժողովրդա-ավանդապատում ոնի ազդեցու-

քյան արդյունք է: Օրինակ, Բուզանդը զարմանալի բարեխղճ-  
նությամբ ու հավատով ներկայացնում է, թե ինչպես պար-  
սից տարբեր գորավարներ 22 անգամ հաջորդաբար արշավում  
են Հայաստան և միշտ խայտառակ պարտվում, իսկ հրա-  
մանատարը փախչում է մագապուրծ: Եվ բոլոր զլուխները  
համարյա միշտ սկսվում են էպիկական կանոնիկ ձևերով, ո-  
րոնց մեջ շեշտվում է բանահյուսությանը բնորոշ գործողու-  
թյան առատությունն ու շափազանցությունը, իսկ արտա-  
փին միօրինակության մեջ ընկալելի է ներփին քալիի ու մարդ-  
կային հերոսականության ընդգծումը. «Ապա յետ այսորիկ  
առաֆէր արֆայն Պարսից...» (էջ 225). «Եկն Էհաս Հագարա-  
ուխտ...» (էջ 225), «Ապա գայր հասանէր Վահրին...» (էջ  
227), «Իսկ յետ Սուրենայ Եկն Վսեմական...» (էջ 230), և  
այլն: Նույն կերպ նաև պատմությունների ավարտը. «...և  
սինկոռն արտաֆոյ իւրեանց սահմանացն հալածեալ տանե-  
ին» (էջ 227), «...Բայց միայն չարագործ Մերուծանն միաձի  
նողոպրեալ փախչէր» (էջ 228), «...Բայց Մերուծանն Արծ-  
րունի փախուցեալ ապրէր» (էջ 229):

Այս կերպ մի կողմից էպիկական խոսքի մեջ ցուցադր-  
վում է հայրենասերների, մանավանդ Վասակ սպարապետի  
ուժն ու գորությունը, մյուս կողմից պարզվում է թշնամու,  
մանավանդ՝ դավաճանի ողորմելիությունը, երբ նա շունի իր  
նողը, իր մարդկային շրջապատը, բացարձակ մեղսակ է և  
սխտի անընդհատ փախչի: Միայնության ու անորոշ փախուս-  
տի բարոյական այս որակները բողբում են նաև իրենց գե-  
ղագիտական տպավորիչ արդյունքը, որը միշտ պատմիչ-գրո-  
ղի համար շատ կարևոր է:

Այսպիսով, կրոնական քեմատիկայի մեջ օգտագործելով  
աստվածաշնչյան ու վկայաբանական ժանրա-կառուցված-  
ֆային և պատկերավորման տարրեր և գործունեության բա-  
րոյա-գեղագիտական դրդապատճառը դարձնելով խոսքի,  
որը դրսևորվում է Բուզանդի զրֆի մեջ զգալի դարձած տե-  
սիվ-հրաշխի ձևով, միաժամանակ ժողովրդա-ավանդապա-  
տում մտածողության շրջանակներում իրական մարդկայինը  
ներկայացնելու ելակետը դարձնելով գործը, նրա էպիկա-  
կան շարժումակ քալի, Բուզանդը հանախ դիմում է շափա-  
զանցության՝ հիպերբոլի հնարանփին, որի գեղագիտական

դերը երկու դեպքում էլ բնական է և պատահաբանված: Բնականությանն հիմքից ծնվելով, սա դառնում է կամ պատկերավոր համեմատություն՝ «Երեւ զգետ յարուցեալ երբայր արիւնն անհնարին, և ոչ լմեր էիս գորացն մեռելոց» (Էջ 27), կամ գործողության քափը բնագծելու հնարան՝ «Քանդեալ բրէին զերկիրն, մինչև ի հիմանց կործանէին, և խաղացուցանէին զգերութիւն Երկրին Բան զաստեղս լազմարեամբ» (Էջ 224): Այսպէս ասա, կրօնական Բանի տրամաբանական ձևակերպումներն ու վերացական անցումները հաղթահարվում են ժողովրդական պատկերացումների մեջ իմաստավորված գործի էպիկական բնկալելի կոնկրետությամբ, և սա է գրականության պատմության մեջ Բուզանդ պատմիչի, Բուզանդ գրողի կատարած դերի առաջադիմական իմաստը:

Միաժամանակ Փալստոսը մի շարք պատմական իրադարձությունների ներքին դրամատիկ հագեցվածությունը, անձնական-անհատական երկվությունները համապատասխան ձևովի մեջ ներկայացնելու համար երբեմն ակամա կիրառում է դրամատուրգիայի ժանրային սկզբունքները, կամ գուցե այդ դրվագները իրենց հիմքում ունեն այդպիսի տարրեր: Դրամատիկ Լուկի կառուցվածքային խնամախապությունը աչքի է ընկնում, օրինակ, «Հայոց պատմության» Աւշակ-Գնեկ-Փառանձեմ հանրահայտ հատվածը: Փալստոսի Պատմությանը բնորոշ այս ժանրային համագրականությունը պիտի տարբարումվի պատմական երկար ժամանակի ընթացքում: Այս բարդ շարժման առաջին փուլաշրջումը կապվում է Մովսես Խորենացու անվան հետ:

*Մովսես Խորենացին* Առաջինը հանդգնեց ծրագրել մի ժողովրդի ամբողջական պատմությունը գրելու սխրանք և ճշգրտում լավագույնս իրագործեց այն: Նա վերամարմնավորեց, վերաշնչավորեց մի ամբողջ ժողովրդի հոգեւոր և մտավոր գոյությունը: Նվ պատմիչն ինքը, առավել քան որեւէ մեկ ուրիշը, լավ էր *գիտակցում* իր անելիքի դժվարությունը, որ համալսակի հիշեցնում է հաւ մեզ, *բայտարում հանդիմանում է մեկենաս Սահակ Բագրատունուն, երբեմն զարմանում, արդարանում է այս կամ այն առիթով: Այստեղ խապտ վե-*

րանում է միջնադարի մարդու կախյալ կրավորականությունը աստծո արարչագործության դեմ: Հենց սկզբից պարզ է դառնում, որ պատմիչը գործում է մարդկանց հետ: Սահակ Բագրատունու առաջարկը, «որ և սիրելի իմաց իսկ ախորժակացս է, առանկ ևս սովորութեանցս», «յաղագս որոյ հեշտարար ընկալեալ զևո խնդիրդ, աշխատասիրեցայց ամել ի կատարումն»<sup>3</sup>, միաժամանակ վկայում են նաև մեկեմնակի բանական կարողությունները: Անա բն ինչու Խորենացին հակադրում է նրա հայր մեր առաջին քաղավորների ու իշխանների անիմաստասեր բարբիքն: Փաղափական ծանր վիճակն ու ֆիզիկական գոյության պահպանման ամենօրյա հոգսն էլ արդարացում չէ. «Այլ ինձ քալ. որպէս այժմ՝ և առ հինսն Հայաստանեաց լեալ անսիրելութիւն իմաստութեան և երգարանաց բանատրաց» (էջ 13):

Այսպիսով, Խորենացին վերահաստատում է մարդու բաժանումն ինքնուրույնության իրավունք (անա բն ինչու նա պետք է վերածննդի շրջանի ու նաև հետագայի ամենաբնականված հեղինակությունը դառնա), առանց միջնադարյան ասկետիզմի ու ինքնաձաղկման որևէ երանգի. զովարանում է մարդու իմաստասեր բարբի, լինի այդ մարդը հետավոր պատմաշրջանի հերոս, թե իր ժամանակակիցը: Գրականության գեղարվեստականության տեսակետից հետաքրքիր է, որ այդ ամենն այստեղ ներկայացվում է Խորենացի-Սահակ Բագրատունի երկխոսություններում, ուր կերպարվում են երկուսն էլ: Հասարակական հարաբերությունների էթերալիզմը, որ հրաճ պարտադրել է իշխան-մարզպանի և պատմիչ-մտավորականի դիմակները, այս կապի մեջ որևէ կաշկանդում չի մտնում: Նշանի փոխադարձաբար կշռամբում, համոզում, խախտում են միմյանց, և դա արվում է լիակատար ազատությամբ, որը ինքնագիտակցության մաստի արդյունք է:

Խորենացին իր գիտական ազատությունն ու ինքնությունը պահպանում է նաև աղբյուրներ վկայաբանելու, հաշց առաջադրելու և տրամաբանական համադրություն-եզրակացություն անելու ժամանակ, երբ նա իրեն չի աշխատում միայն

<sup>3</sup> Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1915, էջ 7, 8:

աստվածաշնչյան դոգմաների շրջանակներում, այլ հավատում է մարդկային բանականության ուժին: Ուստի, պարզ է, թե ինչու Խորենացին, որ անգամ առասպելների այլաբանությունն է նշտում, բացահայտում նրանց մեջ թափնված պատմական նշմարտությունը, ի տարբերություն իր նախորդ և հաջորդ շատ գործիչների, բոլորովին ազատ է հրաշապատումների, կրոնական ու աշխարհիկ շափազանցությունների նկատմամբ միամիտ հավատից:

Պա ակնհայտ է անգամ այսպիսի հատվածներում. մկրտում են Գրիգոր Լուսավորիչին: Եվ «իբրև ել ի ջրոյն լոյս շուրջ փայլատակեալ գնովաւ, զոր ոչ ոք ի բազմութենէն հտեա, այլ միայն Ղևոնդիոս՝ որ մկրտէրն» (էջ 241): Եթե Ագաթանգեղոսի, Բուզանդի մոտ հրաշքը շատ բացահայտ է, բաց աշխարհի տեսնում են բոլորը, և դրանով, կարծես թե, օրյեկտիվորեն իրական ու անառարկելի է դառնում, ապա այստեղ այն մնում է տվյալ անձի ընկալումների վիճելիության շրջանակներում, և եթե ժամանակի պարտադրանքով բանական լինության դատին չի ենթարկվում, միևնույնն է՝ նրա գոյությունը իր սուրյեկտիվությամբ կարող է առարկելի դիտվել:

Մի ուրիշ օրինակ. Մաշտոցի մահից հետո «որպէս լուայ ի բազմաց, երէ եկաց լոյս շողապէս ընդ աղօտ նշան խաչի ի վերայ տանն, ու երանելին գնոգին աւանդեաց» (էջ 368): Անգամ այս դեպքում, երբ խոսքը ուսուցչի մասին է, որի նկատմամբ պատմիչի ակնածանքը, նրան սրբացնելու միտումը ակնհայտ է, Խորենացին գտնում է շատ նուրբ հնարանք՝ փաստի մասին սուրյեկտիվ կասկածելիության հնարավորությունները մեծացնելու և այն չի դարձնում հավատի անբեկելիությունը պարտադրված նշմարտություն: Քիչ կարևոր չէ հասն այն, որ պատմիչը նման միջոցների պարտադրված է լինում դիմելու ոչ թե հանախակի, ամեն մի իրական գործի կամ ավանդապատում սրբի կյանքից որևէ դրվագ ներկայացնելիս, այլ ամբողջ գրքում դա անում է ընդամենը մեկ-երկու անգամ, այն էլ երբ խոսքը Գրիգոր Լուսավորիչի կամ Մեսրոպ Մաշտոցի նման հզոր, դարակազմիկ անհատականությունների մասին է, որոնց հրաշքը նրանց բանական հրաշքի արտահայտությունն է:

Ուրեմն այստեղ էլ Խորենացին փաստորեն հարազատ է

մնում իր այն կարևոր սկզբունքին, որ ինչպես մարդու գործն է, այնպես էլ մարդն է: Եվ գրեթե գյուտի հանճարեղ երկունքն էլ նրա համար նախ և առաջ բանական մեծ քոիչֆի արդյունք է. «Տեսանէ ոչ ի փուն երազ և ոչ յարթնութեան տեսիլ, այլ ի սրտին գործարանի երևութացեալ հոգւոյն աշաց քաթ ձեռին աշոյ՝ գրելով ի վերայ վիմին... Եւ ոչ միայն երևութացաւ, այլ և հանգամանօր ամենայնին *որպէս յաման ինչ ի միտս նորա հաւաքեցաւ*» (էջ 339): Հասկանալի է, թե ինչու Մաշտոցի, որպես Խորենացուն երբեք հայանի մարդկային ամենաբանական երևույթի կերպարը նրա հանճարեղ աշակերտը տալիս է բանաստեղծական այսպիսի կոտակումներով. նա «գոյր տեսեամբ հրեշտակական, մտօք ծննդական, բանիւմ պայծառ, գործովք ժուժկալ, մարմնով արտափայլեալ, հաւատով ուղիղ, յոսով համբերող, սիրով անկեղծատուր, ուսուցանելով անձանձոյր» (էջ 368):

Այս ամենից հետո, անգամ աստվածն ու նրա գործը Խորենացուն պետք են գալիս մարդկային գործի բանական սահմանները նշտելու համար: Սահակ Բագրատունու հետ վիճելով ստեղծագործական մտանդացումների կտրուկ հատկանիշների՝ «համառոտաբանութեան» և «առագաբանութեան» շուրջը, Խորենացին վկայակոչում է աստծուն, որը կարող էր ամեն ինչ ստեղծել մի ակնբարբում, բայց այդպես չարեց, այլ օրեր ուրշեց և ամեն ինչ արարեց համապատասխան վեց օրերի մեջ: Հետևաբար ինքն էլ չի կարող (բազմախոս է համեմատության երկու եզրերի՝ աստծո և մարդու զուգադրումը) նշմարտությունը միանգամից մատուցել, այն պիտի բացահայտվի աստիճանաբար, դժվարին կենտրոնամբ:

Ժամանակի սահմանափակություններից ազատ լինելու վկայությունն է այն, որ Խորենացին անկաշկանդ է նաև հեթանոսական շրջանի գործիչներին կերպավորելիս, ուր նրա գրչին կրկին բնորոշ է չափի մեծ զգացողությունն ու հստակ պատկերավորությունը: Բազմաթիվ դրվագներից հիշենք մեկը. անտիկ հեթանոսի ամբողջական նեխարագիրը պահպանում է տվյալ դեպքում Տրդատ Բագրատունին, Այունյաց Բակուր իշխանից նրա հարձակն՝ Նազենիկին փախցնելու տեսարանում. Տրդատը, որ Բակուր նահապետի հյուրն էր, տեսնում է պա-

րող Նազենիկին և անմիջապես ցանկանում նրան և պահանջում Բակուրից այդ վարձակին: Մերժում ստանալով, Տեր-յուշաշ բռնում է այդ կնոջը, բոլոր սեղանակիցների ներկայությամբ իր մոտ հաշում նւան, սիրահարված անգուպ երիտասարդի նման զգվում, համբուրում: Խանդոտ Բակուրը վեր է բռնում պաշտպանելու տղամարդու իրավունքը, խլելու սիրած կնոջը: Իսկ Տրդատը ոտքի ելնելով՝ ծաղկամանը գործածում է իբրև գեներ և դուրս վռնողում բոլոր սեղանակիցներին: Շատ բազմախոս է այն, որ Խորենացին նրան համեմատում է Ողիսեսի հետ. կարծես մի նոր Ողիսես էր լույս աշխարհ եկել, որ կոտորու՞մ էր Պենելոպեի սիրեկաններին: Այդպես ահա, Տրդատը որպես հեռոս և սիրող տղամարդ, քաղկազին բեռի հետ ձի է հեծնում և հեռանում իր երկիրը: Հիշենք, որ մոտավորապես նույն հարաբերությունների մեջ ներկայացնելով, Բուզանդը բառչական խիստ դատի է հեքադկում Արշակին, որը հրապուրվե՞լ և կնւրջան էր առել Գառնանին:

Գիտական միտքն ու մարդուն վերապահված արարման ազատ իրավունքի գիտակցումը օգնում են, որ Խորենացին և՛ գործնականում, և՛ տեսականորեն նշգրտի պատմագրության ժանրային ստանձնահատկությունները՝ ոնի մեջ պահպանելով հանդերձ գեղարվեստական տարրերը: Խորենացի-Սահակ Բագրատունիի երկխոսությունը մեծ մասամբ այս խնդրի տեսական լուծումն է: Մեկենասին հա համախ է հիշեցնում, քե «մենք, որքան էնար էր. խուսափեցինք ավելորդ ու պանունված խոսքերից»՝ կամ իսկական հշմարտին հաղորդակից լինելու հոանդուն մտառումների ժամանակ «խոսքիս ընթացքը կանգնեցնում եմ, երբ անպաաշանություն եմ նկատում կամ հավաստիության կողմից կասկածելի մի բան»: Եվ անընդհատ խնդրում է, քե «մեզ մի հարկադրիր ավելորդ բաներ զրեւու» (գլուխ ԿԴ): Ահա և նրա հիմնավոր ինքնավստահությունը. «Եւ արդ ո՞չ առանել աստանօր զարմասցիս ի վերայ մերոյ նշմարտապատմութեանս» (էջ 86):

Խորենացին անդրադարձնալով այնպիսի ժամանակների, որոնց մասին պատմվում են նաև Ագաթանգեղոսի և Բուզանդի գրեւում, վերցնում է միայն, իր կարծիքով, հավաստի պատմականը, մի կողմ քողնելով վկայաբանական ու

բանահյուսական ավանդությունները, հրաշապատումներն ու տեսիլները: Եվ ժանրերի ու ռենդերի համադրականության բայ-  
 փայումը, նրանց տարաբաժանման պատմական երկարատև  
 ընթացքը, որը մեծ չափով հստակեցվում է նախկինացու դա-  
 րաշրջանում, ըստ էության սկսվում է խորենացուց: Այս կերպ  
 զարգացման երկար ընթացքը դարաշրջան է դառնում մեծու-  
 քությունների քննիչներով, և սրա մեջ է շարժման տրամաբանու-  
 թյունը, այսպես է ներկայանում անհատը և հետևորդների  
 շարքը, խորենացին և հետևորդները, նախկինացին և իր ա-  
 վանդները, Աբովյանը և նոր գրականության զարգացման մի-  
 տումները, Չարենցը և առաջընթաց ներկայացնող նրա հե-  
 տևորդները, և այսպես՝ առաջընթաց զարգացումը առ այսօր,  
 երբ փորձում ենք գրական շարժման նոր դպրոց ուղղագծել  
 այն դեպքում, երբ պատմությունը գոնե հայ բանաստեղծու-  
 թյան մեջ դեռևս չի երկնել իր հաջորդ մեծին...

5-րդ դարի պատմագրության հաջորդ խոշոր ներկայացու-  
 ցիչը՝ Ե. Դ. Դ. Ե. և Լ. Զախարովների նման ենթադրվել է բա-  
 նասիրական տարակարծությունների, իսկ նրա «Վասն Վար-  
 դանայ և Հայոց պատերազմին» գրքի մեջ չափազանցվել է  
 բանաստեղծականացման հակումը, և դրա հետևանքով փաս-  
 տառեն կասկածի տակ է առնվել պատմականությունը: Ար-  
 տաբիճն ակնհայտ կրոնականությամբ հանդերձ Եղիշեն կա-  
 րողանում է բանաստեղծական խառնվածքին՝ ներդաշնակել  
 վերլուծական միտք: Պատմիչն ընդգծում է նաև հերոսակա-  
 նություն և հայրենասիրական նահատակություն ուսուցանե-  
 լու իր գրքի հիմնական կոչումը, հակառակ դեպքում չէր հո-  
 ժարի ազգի թշվառությունը ողբալ և արտասվալից ողբերով  
 շարունակել այն բազմաթիվ հարվածները, որոնց մեջ ինքն էլ  
 է ընկել: Եվ ակնհայտ է դառնում Եղիշեի մեջ լննող-ստեղ-  
 ծագործողի և ինքնաձայնողի լուր համաձայնությունը, երկ-  
 նեղված անհատը՝ մի կողմից երևույթի գույտ միջնադարյան  
 ընկալումների սահմաններում, մյուս կողմից՝ բանաս-  
 տեղծականացված և դրամատիկ իրական աշխարհում: Գրե-  
 ի կառուցվածքն էլ ենթադրվում է այս տրամաբանությամբ:

Առաջին. մարմնի և հոգու, շարի և բարու միջև երկատ-  
 ված այս աշխարհն ու նրա կրողը՝ մարդ-մահականացուն (վար-

դանանք և վասակյանք, պարսիկներ և հայեր, կոտորողներ և նահատակներ) կտտանքի և ինքնօտարման նահապարհով (կեղծ ուրացություն, ղեռնդյանների նահատակություն) պետք է ձգտի բանական կատարյալ գոյության («քղթի» պատասխանը, Ավարայրը, ղեռնդյանների բանավեճ-հաղթանակը):

Երկրորդ. պատմական փաստի աշխարհի բարոյագեղացիական կառուցումը ծառայեցվում է ժամանակակիցներին և սերունդներին դաստիարակելու հիմնական նպատակին: Ռուսուցումը միջնադարյան էթիկական կոշումից առավել ազգային-հաղափական իմաստ է ձեռք բերում:

Երրորդ. այս ծրագիրը գեղագիտորեն սպավորիչ դարձնելու համար պատմիչը չիմում է բանաստեղծականացման հեղափոխություն: Սա նշանակում է ոչ միայն ասելիքի կշռույթ ու հանգավորում, այլ աշխարհի ու մարդկային հարաբերությունների, երևույթների պատկերավոր ընկալում և բառ-պատկերի մեջ գեղագիտորեն հաղորդակցվող տրամադրություն: Հաղորդակցելի պիտի դառնան և՛ պատմականը, և՛ կրոնականը:

Նդիշեի Պատմության մեջ հաճախ ուղղակիորեն ներառվում են կրոնական գրականություն, նրա եկեղեցա-գործառուկան տեսակների շատ օրինակներ՝ տեսիլք, ուրացություն, նահատակություն, վկայաբանական ինքնակատանք և այլն: Այստեղ, ինչպես և իր Երկի կառուցվածքի տրամաբանության մեջ Ազարանգեղոսի նման Նդիշեն հարազատ է մնում ավետարանական նյութի շարժման օրինաչափություններին՝ ա) ինքնահաստատում ինքնագոհաբերման գնով (Քրիստոս-Գրիգոր Լուսավորիչ-վարդանանք և ղեռնդյաններ). բ) վարդապետություն (Նդիշեի գրքում՝ «քղթի» պատասխանը և ղեռնդյանների վեճը). գ) դարձ, կամ հարություն և կամ հաղափական ինքնուրույնության պահպանում: Բայց կառուցվածքի այս արտաքին տարրերի մեջ ներքին նյութը բովանդակավորվում է նորովի՝ որոշակիացնելով հաղափական իմաստը: Չէ՞ որ Երև Ազարանգեղոսի նպատակը հոր կրոնի ու գաղափարախոսության հաղթանակն ու առաժնային էր, ապա այս պատմիչի միակ մեծ հոգսը ազգային ինքնուրույնության և հաղափական անկախության սյանպանումն է: Կրոնը, որքան էլ նրա մասին շատ ու անկաշառ հավատի անմիջականու-

յայմբ խոսվի, դառնում է այդ նպատակի իրագործման միջոցներից մեկը:

Նդիշեի աշխարհայացքի համար այս միասնությունը այնպիսի առանցքային գաղափար է, որ նա միշտ չէ, որ մտահոգվում է ժամանակի կարևոր իրադարձությունները հաշվառված լայն հարաբերությունների մեջ ներկայացնելու ուղղությամբ, ինչպես դա նկատելի է, օրինակ, Փարպեցու մոտ: Նրան առավելապես հուզում է Վարդանանց շարժման բանական իմաստը, և նրա հաղահական բովանդակությունն էլ առժեհավորվում է հենց հոգևոր-բանական առումով: Եվ Նդիշեի մտքի գիտականությունն էլ հաստատում է ոչ միայն Հագկերտի հրովարտակի պատասխան «Բոսլըր» (Աստծո կողմից, սակայն չորս նյութական տարրերից արարված աշխարհը, մարդու մեկ բնությունը, որ որոշ սահմանափակում կարող է դրսևորվել որպես չար, որոշ սահմանափակում՝ որպես բարի, նրա կամածին ազատությունը), կամ այլ դավանաբանական հարցեր ձևակերպելու ամբողջ տրամաբանականությունը, այլ իր գլխավոր հերոսների գործունեության դրդապատճառների բացատրությունը ևս, որ պատմիչը շատ որոշակի սահմանում է. «Ամենայն չարիք մտանեն ի միտս մարդոյ յանուսումնութենէ» (էջ 14), որտեղից և՛ «Լավ է կոյր աշօխ քան կոյր մտօխ» բանաձևով:

Գեղարվեստական խոսքի շատ հնարաններով Նդիշեի գրքում պատմական դեմքերը, երբ վերածվում են կերպարների, միշտ հեղինակը ելնում է գաղափարա-գեղագիտական գեղաստանն ունյն շափանիշից՝ իմարկե նաև տուրք տալով չար-բարի կանոնիկ երկառման սկզբունքին. շարությունը, այսպես քն այնպես, անգիտության արդյունք է, բարությունը ներդաշնակվում է բանական հասունացմանը: Առաջինի առտահայտությունը գեղարվեստական որակ է դառնում Հագկերտ-Վասակ, երկրորդը՝ վարդանանի-դևոդյաններ համադրություններում:

Հագկերտ.— «Քանզի յոյժ սիրելի էր նմա խոտվորքին և տրիննեղորքին, վասն այնորիկ յանձն իւր տարութեէր, երէ յո՞ քալիցից զդառնութիւն քիւնաւոր» (էջ 7): Գնալով տրամադրությունը խտացվում է պատկերի բանաստեղծականացմամբ. «Նմանեալ իսկ էր ծովածոսի ալէկոծ խոտվորեան...

անդստին յանդնողոց բարձրանայր փրփրեալ կուտակեալ, վիշապաձայն որոտալով, գազանաբար գոչելով առհասարակ դողացուցանէր գտիեզերական գիր իշխանութիւնն» (էջ 44): Հայ նախարարների հետ պարսից արքայի գրույցը ներկայացնելով հաշտված երկխոսական վիճակներում, եղիշեն պատկերը կառուցում է՝ դիմելով հիպերբոյի հնարանին. «Յայնժամ դառնաւ եւս Բաբելի քաղաքն փլուզանէր անդէն ի փորէն գծով կամաւոր մաղծոյն իւրոյ. և ընդ Բիքսն և ընդ քերանն առ հասարակ գոլորշի շերմախառն էլանէր, իբրեւ ի սաստիկ հնոցէ ծովս քանձրացեալ» (էջ 47): Սա ուղղակիորեն հեքիաթի շարն է, վիշապը:

Իր նույն շարութեան մեջ Վասակ Սյունեցու անհատականացումը արդեն հիմնվում է մտքի անկարողության վրա, երբ ամեն ինչը պարզապէս այդ կարամտութեան արդյունք է: Պարսից արքայի ընթրիքին հրավիրված դավանանք «կապեր և անտոսավարսն և զխոյրն յսկեղէն դէն ի վերայ, և զկռնակոտ ծոյլ յսկի կամարն ընդէլուզեալ մարգարտով և ակամօ պատուականօք ընդ մէջ իւր ամէր, և զգինդսն յսկանջսն, և զգումարտակն ի պարանոցին, զսաժոյրսն զքիկամբն» (էջ 136): Արտաքին անցավոր վայլի դեմ նրա մտքի խավարը նիշտ է գնահատվում շրջապատի կողմից, երբ նրան որակում են «անմիտ վանառական»: Շատ ազդեցիկ է և ուսումնառու անմիջապէս հաջորդող հակադիր պատկերը. ընթրիքը վերածվում է դատի, նրան վերահանդերձավարում են մահապարտի հագուստով: Եվ անհա, Վասակի կույր մտքի ինքնադատաստանը՝ նրան պարտադրված է հավերժական միայնությունը, երբ կաթնն որդնտող մարմինն էլ լինում է իրեն:

Հակադրության դրական բեռնի գեղարվեստական պատկերավորման ժամանակ է, որ պատմիչի խոսքի մեջ հայտնվում է բանաստեղծականացման լուսավոր առամադրությունը, հայրենանվիրության ու անձնագոհության հստակ գիտակցությունը խորհրդավորվում է զգացմունքի նպատակադրված ծավալումներով: Այս զգացմունքայնությունը ունի իր բանական հիմնավորումը, անհա քե ինչու եղիշեն լինելով իր ժամանակի մտավոր շարժման առաջընթացի կրողը, միաժամանակ կարողանում է խոսել հավերժության հետ:

Ղազար Փարպեցին, լինելով 5-րդ դարի վերջին և ըստ էության միակ պատմիչը, որ բանասիրական կատարածների ու վեճերի տեղիք չի տվել, հավանաբար այդ իսկ պատճառով, իր նկատմամբ եղած բավարար-հանդարտ վերաբերմունքից ելնելով՝ հաճախեց հանդես գալ համեստ դիրք է զբաղեցրել: Հայ բանասիրամետ գրականագիտությունը մեծոքների կամ ներքողների ծայրահեղացումներ չի վերապահել այս պատմիչին: Մինչդեռ Փարպեցին տրամաբանական ամփոփումն է հայ պատմագրության ոսկեդարի: Նրա ոմր գրքի առաջին երկու դրվագներում քննադատի տարեգրական է, և սա ոչ միայն այն պատճառով, որ նա պետք է գրի մոտ 100 տարվա պատմություն և դեռևս սկզբնաղբյուր չէ, այլ նաև այն բանի հետևանքով, որ հորհնացուց հետո գնալով ճշգրտվում են պատմագրության ժանրային սահմանները, իսկ Փարպեցին, որքան էլ նրա անունը չի հիշում, բայց հորհնացու դպրոցի հետևորդ է: Փարպեցին խոսքի նարտասանական պատճառականության նպատակի մեջ է ներկայացնում Եղիշեի գրքի, մինչև անգամ բանաստեղծական, ներքողային հրաշապատումներով հատկանշվող շատ հատվածների իրադարձությունները:

Այսպես, կեղծ ուրացության ծրագրի անհրաժեշտությունը ընդունելուց հետո բոլոր իշխանները կանգնում են դրվարագույնի առջև՝ համոզել Վարդանին, «Բանգի գիտեին, երբ առանց նորա ամենայն խորհեալն ի նոցանէ, և պատճառադրութիւնք և արարուածք քերիք են և անկատար»<sup>4</sup>: Եվ արտակարգ զգուշավորությամբ սկսում են իրենց առաջնությունը՝ հիշեցնելով նախ այն ողբերգական հեռանկարը, որ սպասում է երկրին ու ժողովրդին. «Յիշեալ զհառաչանս մարց, զմտաւ ած զտղայոց ուրումըն» (էջ 105): Եկեղեցանվիրյալ մեծում ստանալուց հետո ստիպված են լինում դիմել սպարապետի մտերիմ մարդուն՝ «այր համեստ, մտացի և բաշ» Մովսէս Արտակին, համոզում են նրան «անձանձոյք խանդադատանօք հոտել առանձինն և խօսել ընդ սպարապետի իւրեանց» (էջ 108): Որքան էլ մի կողմից ակնհայտ է Վարդան Մամիկոնյանի կերպարի նկատմամբ կանոնիկ արտո-

<sup>4</sup> Ղազար Փարպեցի, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1907, էջ 104:

յայտացման և այդ կերպ սրբերի կարգը դասելու կրօնա-  
կամ վերաբերմունքը, մյուս կողմից պարզ ընկալելի է նաև  
խրավիճակների հոգեբանական ու նարատասնական համոզ-  
վելուության փաստը:

Փարպեցու մոտ ստեղծագործական այս հատկանիշը՝ ա-  
մեն ինչ վերլուծել և ենթարկել խոսքի տպավորիչ զարգաց-  
ման հարուստանական տրամաբանությանը, որոշակիորեն իր  
դերը խաղում է նաև նրա Պատմության գեղարվեստական  
առժանիքների, հերոսների կերպավորման արվեստի վրա:  
Այսպես օրինակ, Վահան Մամիկոնյանի՝ հայոց մարզպան լի-  
նելու անհրաժեշտությունը պարսից արհային բ ա ց ա տ ր ե-  
յ ու համար Անդեկան մարգարանը ասում է, թե «սուր մարզ-  
պանն որ երբայ յաշխարհն Հայոց՝ աշխարհն մեծ է, յամս  
երկաւս և երես հազար կարէ նանաշէլ նախ գիւս աշխարհին,  
զգիւրն և զգոռարն, ապա զմարդիկ աշխարհին» (էջ 392):

Հերոսների կերպավորման մեջ այս հատկանիշի արուս-  
տայնության ձևերից մեկը պետք է դիտել օրինակ այն, որ  
ինչհան էլ հասկանալիորեն պատմիչը հակված է սրբագոր-  
ծելու Վարդանին (այնքան որ անգամ պարսիկ Միհրնեսներ  
ասում է՝ «զայնաշխի քաջ և պիտանի, զվաստակաւորսն մեր  
զՎարդան» (էջ 182), միևնույն ժամանակ բնավերլուծական  
դիւրեւոյթումը հուշում է նրան ոչ թե միագծորեն մերժել, այլ  
նաև մարդկային տառապանքի եզրեր գտնել հակառակ բե-  
ռի՝ Վասակ Սյունեցու կերպարում ևս: Մենախցում դավա-  
հանք «իմենին գիւրային ծեծէր զդեմսն, ասելով. Ահա ըն-  
կալ զայս ձաղսս, ասէր, զոր ետ բերել բեզ ուխտանենգու-  
թիւն սրբոյն Ավետարանին և արիւն նահատակութեան սրբ-  
ոյն Վարդանայ Մամիկոնէի» (էջ 184):

«Հայոց պատմության» մեջ Պալար Փարպեցու ստեղծա-  
գործական անհատականությունը լավագույնս երևում է Վա-  
հան Մամիկոնյանի կերպարը կերտելիս: Վահանի, որպես  
նորը քաղաքագետի, իրավիճակը նիշա գնահատող և նկուն  
Եղևնանգումներ անող զործչի կերպարը այդպիսին ստաց-  
վել է մեծ չափով նաև պատմիչի՝ նարատասն-վերլուծողի  
կարողությունների շնորհիվ: Այս կերպ մտքի և խոսքի նար-  
տասանական կառույցը ապահովում է նաև կերպարի հոգե-  
բանական մանրամասներն ու տեղաշարժերը:

Վերիլ անունով մեկը շարախոսում է պարսից Պերոզ ար-  
ֆային, քե Վահանը մեծաբանակ ոսկով զնալու է հունաց կաշ-  
սեր մոտ, կամ Հոնաց աշխարհը՝ օգնակա՛ գորհ բերելու և  
ապստամբելու նպատակով: Իսկ «իմաստախորհին» Վահանը  
այս լսելով՝ «առնալ փութանակի զբազմութիւն ոսկոյն՝ հա-  
սանէր ի դռտն» պարսից (էջ 257): Եվ բացատրում է Պե-  
րոզին, քե դա անհնար է, որովհետև «այնքան կոյր չեմ. քե  
զՍ.բեաց ոյժ և տեսանել անգամ չգիտեմ»: Մանավայնդ իր  
ուժն ինչ է որ՝ «և ոչ երկուց կամ երից պատանեաց իշխեմ  
տիրաբար»: Եվ ի վերջո, երբ այդպիսի մտադրւոյնն ունե-  
նար, «զայդչափ ոսկի այսր զի՞ բերէի, որ մինչև ցմահ իմ.  
քէն կարի շատ կէի՝ իմում անձինս այլ և տասանց ևս ընդ  
իս, քոշակ շատ էր և բաւական» (էջ 258): Բոլորը հավանում  
են նրա իմաստուն խոսքերը: Վահանի կերպարը հետագա  
ամբողջ ընթացքում զարգանում է նալն տրամաբանական  
երկխոսութիւնների հիմնավորումներով և ժողովրդական հու-  
մորիկ կենսատիրոյթամբ: Եվ միշտ զգացվում է ստախոս  
արեղաների մեղադրական «Թղթի» հեղինակ Ղազարը՝ իր  
մտքի նուրբ նարտասանական անցումներով:

Հինգերորդ դարի պատմիչների այս անհատականացու-  
մը արդյունք է նրանց գեղարվեստական մտածողութեան ինք-  
նատիպութեան: Նրանց պատմագրութիւնը իր համապար-  
փակ ընդգրկումների մեջ դառնում է նաև հայ գրավոր գե-  
ղարվեստական մտածողութեան սկիւնք, իսկ ստեղծված ա-  
վանդները դրսևորման առանձնահատկութիւններով ապրում  
են մինչև մեր օրերը: Աստիճանաբար ձևավորվող գեղագիտա-  
կան մտքի ընդհանուր օրինաչափութիւնները պարզում են  
միջնադարեան կանոնիկ ձևերի վերացականութիւնը, ժողովր-  
դական խոսքի անմիջական ազդեցութիւնը հատկում է ազ-  
գային հատկանիշների յուրատիպութիւնը, որի սահմաննե-  
րում միշտ ընկալելի է նաև պատմիչ-գրողի ստեղծագործա-  
կան ինքնուրույնութիւնը:

## Դ. ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ «ՔԱՉ ՆԱԶԱՐԸ»

## Ա

Ժողովրդական հեփիարները միշտ էլ իմաստուն են և քստեղծվում են բոլոր ժամանակների համար: Հակառակ դեպքում դրանք չէին դիմանա ամեն ինչ զոռոկ և ամեն ինչ շատ արագ մոռացության մատնող ժամանակի բնությանը: Այդպիսին է Քաչ Նազարի մասին պատմող արևելյան հեփիարը, որը փառազարականության մշտապես նորոգվող մոտիվներով զարմանալիորեն կենսունակ գրական կյանք ունեցավ հայ իրականության մեջ: Գրեցին Սրվանձալանի կողմից գրի առնվելուց, ապա և Հովհաննես Թումանյանի բարձրադաս մշակումից հետո այն մի տեսակ ավանդույթի գիծ բացեց հայ գրականության մեջ: Հեփիարին անդադարձան Ավետիս Իսահակյանը, Համաստեղը, Սահիփան Զորյանը, մեր օրերում՝ Մկրտիչ Սարգսյանը և ուրիշներ: Բաժանյանից հետո այդ հեփիարին նոր կյանք պարգևող Դերենիկ Դեմիրճյանն էր: Զարմանալ կարելի է հեփիարի նյութի ընդգրկունությամբ, որը նույն հաջողությամբ դառնում է և՛ պատմվածք, և՛ վեպ, և՛ կատակերգություն:

Ինչո՞վ էր 1920-ական րվականների սկզբին պայմանավորված «Քաչ Նազարի» վերածնունդը: Ինչո՞ւ Դեմիրճյանը նոր հասարակարգի առաջին իսկ պահին ձեռք գարկեց այդ նյութին:

Հասարակական-հաղափախ կյանքի յուրաքանչյուր հեղաշրջում ասպարեզ է հանում ոչ միայն լուրջ գործիչների, այլև, ինչպես Երվանդ Օտյանը կասեր, «հեղափոխության մակաբույծների», որոնց մեջ էլ ծաղկում է փառազարականությունը՝ տեղ ու պանապան ունենալով նորին գերազան-

ցույցուն «Քաջ Նազարին» ինչպես խոշոր և իմաստուն գործիչներից մէկն է ասում՝ խելո՛հները մտածում են, հիմարները՝ իրեզործում, սրիկաները՝ վայելում: Նրե պատմականորեն մտաբերելու լինեն 1920-ական րվականների սկիզբը՝ ապա պատկերը շատ ավելի հստակ կլինի: Հանրապետությունում կատարվում էին կադրային փոփոխություններ, իսկ նոր նըշանակումների մեջ չափից դուրս շատ էին բաժանական մարդիկ: Իշխանության գլուխ էին բարձրանում մասնագիտական ոչ մի պատրաստվածություն չունեցող երեկվա բաւրակները, որոնք սակ լազախական վստահության էին աւժանացել: Սա այն պատկերն է, որ կրկնվում է հանախակի՝ բնդգրկելով հասարակական կյանքի բոլոր բնագավառները: Հենց այդ ատումով էլ Քաջ Նազարն ու Բաճազարականությունը կործանարար ազեւտ էր ինչպես երեկ, այնպես էլ այսօր: Նրկու-երեւ անգամ հեղաշրջելով ժողովրդի մ աւվար սեահողը՝ այլես հրանից ոչինչ էի մեա, որովհետեւ համին կիշի մափի բարեբեւ շերտը ու ցրիվ կտա աշ ու ձախ:

1920-ական րվականների սկզբներին «Քաջ Նազարի» ի հայտ գալը պայմանավորված էր նաեւ համահայկի համապատասխան գրական հոր ժանրեր գաւ աղբելու պահանջով: Նախ, ժողովրդին հասկանալի լինելու համար խնդիր էր գրվում պարզեցնելու գրական երկերի լեզուն ու ոճը, բաւ այն տարիների տեւրիմարահայրւթան՝ աւեղծելու սաւիր-ագիտներ», «ագիտ-վեպեր», «ագիտ-պոեմներ : Այս բնդհանուր շրջապարծի մեջ բաւեզգայրւթանը հաւվում էր պարզ, հանդիսանալին ժողովրդականւթյանը: Հայ իրականւթյան մեջ դա ձնոմ բերեց «բամաշայի» ժանրային րնդը: Ինքը՝ հեղինակը, իր կատակերգութւթյանը հեւց այլաւ էլ բնարտգրել է: «Քաջ Նազարի» բնարտգութւթյան աւրիվ 1923 րվականի դեկտեմբերի 24-ին Թիֆլիսից եւ հանի պետւթյան հեաւգութւթյամ Սոմդոուկյանի անվան) րաւորոնին հաւցեաւգութւթ մաւակում Դեմիրնյանը գրում էր. «Քաջ Նազարը» աւեւկյան ժողովրդական հեւիար է՝ վերաձաւ րուփոնաղի. <....> Պիւսը րամաշա է որոշ չափով. պետ է ժողովրդական տեսարաններ առանձին խնամում դրվեն» (երկերի ժողովաւո, հ. 14, 1987, էջ 343—344): Հիշենք, որ դրանք այն տարի-

ներն էին, երբ մեծ աղմուկ էր հանել Մայակովսկու «Միս-տերիա-բուֆը», իսկ Չարենցը նույն 1923 թվականին գրել ու տպագրել էր «Կապկազը»՝ հենց գրի նակաաին այն բնու-թագրելով որպես «քամաշա»:

Այդ էր իրականության պահանջը: Ինչքան էլ ժամանակա-կիցները Գեմիհյանին դասեին «ուղեկից» գրողների շարքը, բայցև նա առաջիններից մեկն էր, որ գնաց ժամանակին ընդ-առաջ և ստեղծեց իր այս մնայուն երկը: Թամաշայի, բուֆո-նադի բերած գեղարվեստական տարրերին՝ սկսած լեզվի քարքառայնությունից ու ռնի իջեցումից, վերջացրած զանգ-վածային աղմկալի տեսարանները՝ դեռ կանդաղադառնան:

## Բ

«Քաջ Նազարի» ստեղծման այս ընդհանուր գրապատմա-կան հանգամանքների շրջագծում անհարկի չէ մտաբերել նաև դրա մտահղացման որոշակի շարժառիթները:

«Հուշեր և խոհեր հայ դրամատուրգիայի և քառոնի մա-սին» ճափալուն նորերում (գրված 1948-ին, տպագրված 1958-ին) «Քաջ Նազարի» ստեղծման հանգամանքների մա-սին Գեմիհյանը տալիս է այսպիսի բացատրություն. «Մոսկ-վայից Թիֆլիս էին եկել մի խումբ երիտասարդ ուսանողներ, որոնք Վախտանգովի մոտ, ստուդիայում սովորում էին: <....> Նրանք ինձ խնդրեցին ցույց տալ ազգային մի որևէ հեֆիաք, Լյուս կամ պատմություն՝ բեմավորելու համար: Ես տվի՝ Սասունցի Դավիթ, Քաջ Նազար և ինչ-որ հեֆիաք: Նը-րանք հետևյալ օրը ինձ խնդրեցին մի էջ կոնսպեկտով տալ «Քաջ Նազար» հեֆիաքի սյուժեն: Ես կատարեցի խնդիրը: Այնուհետև խնդրեցին գրնե մի գործողության շատ համա-ռոտ կոնսպեկտ տալ: Այդ ևս կատարեցի: Բայց երբ վեր-ջացրի, ես նրանց ասացի, որ մի փոքր սպասե՛ք, ես կաամ ավելի մշակված բան: Կոնսպեկտը մեծացավ, և ես երեք ամ-սում գրեցի այժմյան «Քաջ Նազարը»...» (հ. 14, էջ 230—231):

Փաստորեն «Քաջ Նազարին» անդրադառնալու առիթ է եղել, այն ժամանակվա քառերով ասած, «սոցիալական պատ-

վեր», ինչը և գրողը արագ ու պատրաստակամ գլուխ է քերել:

Անդրադառնանք հակ կատակերգության տպագրության և բեմադրության հարցերին:

1922 թվականի դեկտեմբերի 2-ին Թիֆլիսից Վահան Թորոպենցին հասցեսգրած նամակում իր երկի մասին Դեմիրճյանն անում է առաջին ակնարկը. «Մի երկտաղ ուղարկել էի սրանից առաջ, որի մեջ հայտնել էի քեզ, որ գրել եմ «Քաջ Նազարը» (հ. 14, էջ 325): 1923 թ. հունվարի 8-ին դարձյալ Թիֆլիսից Թորոպենցին գրած մեկ այլ նամակում Դեմիրճյանը շարունակում է. «Քաջ Նազարս» վերջացրի, գուցե հանձնեմ խաղի: Տեսնեմ ի՞նչ ընդունելություն կգտնի մասնավոր շրջանում, դեռ չեմ կարդացել» (հ. 14, էջ 327): Այսինքն՝ հեղինակը ցանկացել է նախապես ստուգել իր գործի լավ ու վատ կողմերը, վստահելով գրական ծանոթ շրջանակի նաշակին: Նույն 1923 թվականի ապրիլի 11-ին վերստին Թորոպենցին Թիֆլիսից ուղարկած մեկ այլ նամակում Դեմիրճյանը տեղեկացնում է, որ նրան է ուղարկում կատակերգությունը և պատվիրում. «Քեզ եմ հանձնում դրսից պաշտպանելու հարցը» (հ. 14, էջ 328): Մի փանի օր անց՝ ապրիլի 15-ին տեղեկացնում է. «Նազարը» ղրկեցի Աշոտ Հովհաննիսյանին՝ «Նարի» համար: Տպարան՝ ինձ համար կախաղան: Այսփան ժամանակ ձգձգեցի, բայց ժամը հնչեց, գնում եմ կախվելու» (հ. 14, էջ 330): Երևում է, որ գրողը մեծ պատասխանատվությամբ է վերաբերել իր գործին և հուզմունքով սպասել արձագանքներին: Դրանից հետո՝ 1923 թ. ապրիլի 19-ին, մայիսի 18-ին, հունիսի 11-ին Թորոպենցին նա բազմիցս հիշեցնում, պարտավորեցնում է ուշադիր լինել տպագրության ժամանակ, անցկացնել առանձին թղթեր՝ վրա ուղարկած ուղղումները: Նա նաև ասում է՝ եթե իմանար, որ տպագրությունը ձգձգվելու է «Մի երկու տեղ նորից կշակելի ... Անհանգիստ եմ, գրիր այս մասին» (հ. 14, էջ 3334): Մտահոգվելով, թե կարող է առանց իր լրացուցիչ ուղղումների տպագրվել՝ ավելացնում է. «... Եթե հարկ լինի մի բան վճարել գրաշարին, թո՛ղ իմ հոնորարի մնացորդից տան և թո՛ղ գրվածքն ազատվի խայտառակությունից: Իմացած լի-

նես, որ երբ այդ ձևով տպվի, ես ուղղակի կորած եմ» (ն. 14, էջ 335):

Ի վերջո, «Քաջ Նազարը» տպագրվում է. այն լույս է տեսնում «Նոր» հանդեսի 1923, 1924 թվականների 3-րդ և 4-րդ գրքերում: Այդուհետև այն ունեցել է բազմաթիվ հրատարակություններ, իսկ 1937, 1940 թվականներին ռուսերեն լույս է տեսել նաև Մոսկվայում:

Տպագրության դժվարություններին հաջորդում են բեմադրության հոգսերը:

Կատակերգությունն առաջին անգամ աշակերտական քատերախմբի կողմից բեմադրվել է Դիլիջանում, 1924 թվականի մարտի 26-ին: Այնուհետև նույն թվականի ապրիլի 16-ին հայտնվել է Թիֆլիսի Հայ դրամայի բեմում: Ըստ Կարա Դարվիշի վկայության այն ունեցել է «սալտրականից դուրս հաջողություն»: Ներկայացման ընթացքում և վերջում հեղինակը մի քանի անգամ բեմ է հրավիրվել՝ արժանանալով ծափերի ու ողջույնների: «Մարտակոչ» քերթում տպագրած իր այս լրատվական հոդվածում Կարա Դարվիշը Քաջ Նազարին համարում է «հայ էսեստակով», «հայ Տարասկոնցի Տարտարեն» (տես՝ 1924, № 91): Ներկայացումը նաև ֆննարկվել է Թիֆլիսի Հայ արվեստի տանը և, ինչպես Դեմիրճյանն է ասում, «դատափետվել»: Հատկապես խիստ են արտահայտվել Մաքևոս Դարբինյանն ու Ազատ Վշտունին: Գրողների բաժանմունքն անգամ բանաձև է քնդուներ բեմադրությունը դադարեցնելու վերաբերյալ: Բայցև ներկայացման հաջողությունն այնքան մեծ էր, որ այլևս անհնարին էր նրա առաջն առնել: Դրա վկայությունն է 1924 թվականի մայիսի 3-ին Թիֆլիսից Քոբուլենցին հասցեագրած Դեմիրճյանի նամակը, որի մեջ վերջինս խաճախաբար տրամադրությամբ գրում է. «Այո՛, «Քաջ Նազարը» նվաճեց մեր հասարակությանը՝ ինտելիգենտից մինչև կոշիկ սրբոգր, մեծից մինչև փոքր ամբողջ օրը ցիտատներ են փոխանակում իրար հետ: Շատերը ամբողջ կտորներ անգիր գիտեն: Վերջին ներկայացմանը մեկը, որ Լուսն էր հստած, հուշում էր ամբողջ պիեսը» (ն. 14, էջ 349): Թատերգությունն իր կենդանի բառ ու բանով, վառ արևելյան գունեղանքով անմիջապես մտել է կյանք: Այն շատ բարձր են գնահատել Ա. Մյասնիկյանը, Ե. Չարենցը, Շիրվանզա-

դեն, Ա. Իսահակյանը, Պ. Մակինցյանը, Ալեքսեյ Տոլստոյը և ուրիշներ:

Նույն հաջողությամբ էլ 1924 թ. նոյեմբերի 5-ին կատակերգությունը բեմադրվում է Երևանի մայր թատրոնում: Բեմադրության աշխատանքներն սկսվել էին 1923 թվականից, որին անմիջական մասնակցություն է բերել հեղինակը: Այնուհետև, ինչպես վկայում է հայ թատրոնի տարեգիր Բ. Հարությունյանը, «Փաշ Նազարը» 1925-ին բեմադրվել է Բաքում, 1927-ին՝ Բաֆվի, 1931-ին՝ Տաշֆենդի, 1934-ին՝ Խարկովի հայկական թատերախմբերի կողմից: 1939-ին ծրագրվել է այն ներկայացնել Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնում: Նույն թվականին նախատեսվել է կատակերգության ոտներեն ներկայացումը: «Փաշ Նազարի» քարգմանիչ Հակոբ Նաչատուրյանին 1939 թվականի սեպտեմբերի 27-ին Դեմիրճյանը գրել է. «Թատրոնից (Ռուսաստան) դիմում ստացա, խնդրում են «Փաշ Նազարը» (ն. 14, էջ 373): Նույն պնդումն առկա է 1940 թ. փետրվարի 11-ի նամակում. «Փաշ Նազարը» քարգմանված է և հանձնված, հիմա պետք է ընդունեն հուսական թատրոնում, որ հրանից հետո բոլոր ուսական թատրոնները խաղան» (ն. 14, էջ 376):

Սկսվել էր Փաշ Նազարի բեմական ու գրական աշխույժ կյանքը: Այս առիթով ասենք, որ այդ կերպարը Դեմիրճյանին հանգիստ չի տվել հաս հետագա տարիներին: Նախ, Հարություն Ստեփանյանի երաժշտությամբ նա գրել է համանուն օպերայի լիբրետոն: Օպերան ներկայացվել է 1935 թվականի դեկտեմբերի 3-ին: Բեմադրիչն էր Արշակ Բադալյանը, նրկաչական ձևավորումն արել էր Մարտիրոս Սարյանը: Դեմիրճյանը դժգոհ էր մնացել բեմադրությունից: Այդ կապակցությամբ 1936 թվականի հունվարի 15-ին Հարո Ստեփանյանին գրել է. «Շատ վատ տպավորություն բողեց ինձ վրա «Փաշ Նազարի» այստեղի բեմադրական տակտիկան, որ չբխտող է և գործը փչացնող» (ն. 14, էջ 366): Այս բողոքներից հետո օպերան այլևս չի ներկայացվել: Ասենք, որ Դեմիրճյանը դա երկրորդական գործ չէր համարում. լիբրետոյի վրա աշխատանքներն սկսել էր դեռևս 1932 թվականի սկզբներից, ինչի մասին վկայում է Հայաստանի օգնության կոմիտեի գլխավոր վարչությանը 1932 թվականի փետրվարի

5-ին գրած նամակը, որի մեջ նա տալիս է օպերայի բեմ-  
հանուր ուրվագիծը և ապա շարունակում. «Ուրիշ փոփոխու-  
թյուններ ու լրացումներ կլինեն ընթացքում, կոնկրետ լիբրե-  
տոն մշակելիս, որ կարող եմ սկսել, եթե սկզբունքային հա-  
մաձայնություն կայանա այս իմ վերոհիշյալ դրույքի նը-  
կատմամբ» (հ. 14, էջ 360):

Գրականության և արվեստի քանգարանի Դեմիրճյանի  
ֆոնդում (№№ 518—540) «Քաջ Նազարի» ձեռագիր, մեխենա-  
գիր բազմաթիվ տարբերակների մեջ պահվում են նաև կա-  
տակերգության օրինակներ՝ գրված տիկնիկային քառոնի  
համար, կան նաև կինոնկարի սցենարի բնագրեր: 1925 թվա-  
կանի հուլիսի 11-ին գրած մի նամակում կա այսպիսի ակ-  
նարկ. «Քաջ Նազարի» սցենարիան մնաց Դզնունու մոտ...»  
(հ. 14, էջ 352):

Ասենմ նաև, որ Ա. Իսահակյանի վկայությամբ չեխ կոմ-  
սոզիտորներից մեկը Դեմիրճյանի այդ «ամրացելի կոմեդիա-  
յի» մոտիվներով գրել է օպերա, որը «ներկայացվել է չեխա-  
կան բեմի վրա Պրագայում, 1936 թվին» (Ա. Իսահակյան.  
Դեմիրճյանի «Վարդանան»-ը.— Նրկերի ժողովածու, հ.  
5, 1977, էջ 217):

Քաջ Նազարի կերպարի առթիվ ունեցած մտորումների  
ընթացքում Դեմիրճյանին անընդհատ ուղեկցել է այն զգա-  
ցողությունը ըստ որի այդ երկի «խոր փիլիսոփայությունը  
դեռ մինչև օրս անհայտ մնաց հայ բննադատության համար»  
(հ. 14, էջ 13): Թեև այս տողերը նա շարադրել է 1955-ին  
գրած «Ինքնակենսագրականում», բայց այդ միտքը նրան  
ուղեկցել է անընդմեջ՝ կատակերգությունը գրելուց հետո: Դա  
է պատճառը, որ գրողը կամեցել է Քաջ Նազարին կերպավո-  
րել ժանրային նոր ձևով՝ գրել վեպ: 1944 թվականի տարե-  
մուտի խոհերի մեջ այդ կապակցությամբ գրել է. «Ամենա-  
կոնկրետը «Քաջ Նազարն» է իբրև վեպ: Ինչպես հայտնի է,  
«Քաջ Նազարը» գրված էր իբրև կոմեդիա: Վեպ ստեղծելու  
միտքը վաղուց է հղացված: Ես նկատել էի հենց սկզբից, որ  
«Քաջ Նազար» կոմեդիան ընդունվեց իբրև գվարնայի մի  
գործ, «լիարժեք ծիծաղի», համարյա ինքնանպատակ ծիծաղի  
առիթ տվող մի երկ: Նրբ մի անգամ ես բաց թողի մի այս-

պիսի ֆրագ՝ «Քաջ Նազարի» փիլիսոփայությունը, ինձ վրա  
հայեցին լայն բացած աչքերով: Ես այդ օրվանից հասկացա,  
որ կոմեդիան, իբրև դրամատիկ ժանր, չի կարող ծավալուն  
սեղ տալ «Քաջ Նազարի» փիլիսոփայությամբ: Առաջին մե-  
ղավորը դրանում հաշվեցի ինքս ինձ և ապա միայն՝ քրե-  
նադատներին և վճռեցի գրել հարմարագույն ժանրով՝ վեպով:  
Այստեղ ևս հնարավորություն կունենամ տալ փիլիսոփայա-  
կան սատիրա, որի մեջ կծաղրվեն <...> համաշխարհային  
«հեռոսները», ինչպես քեկուզ մի Հիտլեր, Մուսոլինի, իրենց  
ամբողջ սխառեմներով և տիպերի խմբավորությամբ: Քաջ  
Նազարը հանդես կգա իբրև մի շատ ավելի բարդ մարդկա-  
յին տիպար, և սատիրան կուղղվի նրա ներքին հատկություն-  
ների դեմ իբրև մարդկային սատիրա» (հ. 14, էջ 438):

Վեպ գրելու ցանկության մասին նա ակնարկում է նաև  
առանձին գրառումների մեջ. «Վեպ. «Քաջ Նազարի իդեան  
<....> մարդն է, որ նրբորեն դաժան է, երբ իշխանություն  
ունի և սաստիկ մտահոգ իր անձի ապահովությանը, երբ վը-  
տանգի մեջ է», «Վեպի՝ «Քաջ Նազարի» մեջ մտցնել բազմա-  
կողմանիություն՝ պլանի և իդեայի մոտով»: 1938 թվականի  
հունվարի 18-ին «Գրական քերքում» տպագրված «Գրողներն  
իրենց քեմատիկ պլանների մասին» վերաառությամբ նյութի  
մեջ Դեմիրնյանը տեղեկացնում է. «Սկսել եմ նաև «Քաջ Նա-  
զար» վեպը» (հ. 14, էջ 475): 1944 թվականի ապրիլի 24-ի  
օրագրային նշումներում՝ «Դեռ հիվանդ եմ: Գիշերը վեր կա-  
ցա ժամը 3-ին և նստեցի մինչև 4 և կեսը. հազարով մի փոքր  
քնքեացա: Հենց գիշերն սկսեցի «Քաջ Նազար» վեպը և այս  
անգամ կշարունակեմ «Վարդանանի» հետ, ազատ ժամե-  
րին: Պետք է շտապել, ժամանակը չի սպասում» (հ. 14, էջ  
31): Ուրեմն՝ տարիների ընթացքում Դեմիրնյանը մտադիր էր  
գրել բազմածավալ, մարդկային հատկանիշների փիլիսոփա-  
յական խորացում ունեցող վեպ:

Գրականության և արվեստի քանդաքանի Դեմիրնյանի  
ֆոնդում (№№ 535, 535ա) վերոհիշյալ գրառումների հետ մեկ-  
տեղ պահպանվել են նաև վեպի անվանաբերքը. «Քաջ Նա-  
զար», վեպ, 1947, դեկտեմբեր» նշումով և առաջին էջի ինք-  
նագիրը: Իրողությունն այն է, որ «Քաջ Նազար» վեպը Դե-  
միրնյանն սկսել է գրել 1943 թվականի փետրվարից և «Վար-

դանանքի» պատճառով ընդհատել: Դեմիրճյանի ֆոնդում պահվում է վեպի առաջին գլխի մշակումների մի փանի տարբերակ: Վեպ գրելու դժվարությունը քերես պայմանավորված էր նաև կատակերգության հաջողությամբ, որովհետև այնֆան էլ հեշտ չէր կարվել արդեն ստեղծված հերոսներից և նրանց կերպավորել նոր հարաբերությունների ու ընդգրկումների մեջ:

Հիմա, «Փաշ Նազարի» նախապատմության և այդ էյուրի հանդեպ Դեմիրճյանի ունեցած վերաբերմունքի այս շրջագծով էլ անդրադառնանք կատակերգությանը:

## Գ

Փաշ Նազարը, իրոք, բախտի բերմամբ իշխանության հասած դեկավարի ժողովրդական բմրոշումներից ծնված կերպար է: Ինքը՝ հեղինակը, շատ լավ է բնութագրում իր հերոսին. «Ժողովուրդը ծիծաղելով պատմում է մի քույր, անհարակ, չնչին մարդու մասին, որի ձեռքից ոչինչ չի գալիս, որի համար նրա կյանքում ամենաչնչին հաջողություն չէր կարելի սպասել, որը միաժամանակ անհավատալի վախկոտ է՝ հանկարծ, դեպքերի բերմունքով, հասնում է մեկը մյուսից ավելի մեծ հաջողությունների, մինչև անգամ՝ բազմաթիվության: Ծիծաղելին այն է, որ հա այդ «փառերին» հասնում է միշտ այնպիսի դեպքերում, երբ քվում էր, որ նա ահա հիմա պետք է ոչնչանա և խաչատուակվի: <....> Հետզհետե հաջողելով և մեծամտելով՝ նա ինքն է ոկտում ազդել դեպքերի վրա, ճգտում է տիբել ամբողջ աշխարհին և... բնկում է: Այսպիսով ժողովուրդը ծագում է սխալմամբ փաշ կարծված սոսո հերոսին, ավանդյուրխտին, ահաժան փառերի հասած տխմար քաղալորենին, ֆյուրեններին, իշխաններին և այլն... Ժողովուրդը ծիծաղում է այդ «մեծ մարդկանց» վրա և իմաստությամբ ցույց է տալիս նրանց ժամանակավոր «բախտը» և անխուսափելի անկումը» (հ. 13, 1983, էջ 7):

Այս գրառումը, որն արված է 1947 թվականին, գուցեև վեպի առիթով, ըստ ամենայնի ներկայացնում ու բացահայ-

տում է նաև կատակերգությանու նրա գլխավոր հերոսի խ-  
կական էությունը:

Հիմա, ինչպես է Դեմիրճյանը կերտել գլխավոր և լրաց-  
նող հերոսներին, ինչպես է հասել իմաստային շեշտերի ցայ-  
տուն արտահայտության:

Գրողը դժգոհում էր, որ իր կատակերգության փիլիսո-  
փայական ենթաշերտերը չեն ընկալվում ինչպես հարկն է,  
և երկը սոսկ պարզ զվարճանք է հարուցում: Նա հիմքեր ու-  
ներ այդպես ասելու, փանի որ բատերգությունը ինքնին դեպ-  
քան համընթաց երգիծական պատկերների շարք է: Խնդի-  
րը հենց պատկերներով էլ գաղափարը բացահայտելն է, ին-  
չը շատ լավ գիտակցում էր նաև հեղինակը: 1933 թվականին  
մտքերի փոխանակության կարգով տպագրված «Դրամատուր-  
գիա» հոդվածում այս կապակցությամբ նա գրել է. «Նախ և  
առաջ իդեալները տալ պատկերների միջոցով: Պատկերը բե-  
մի վրա խարակտերն է: Մարդ-խարակտերը հակառակ մարդ-  
սխեմայի» (հ. 12, 1985, էջ 98): Այս միտքը բանալի է՝ բա-  
ցելու բատերգության վարագույրները:

«Փաջ Նազարը» Դեմիրճյանը բնութագրել է որպես «հե-  
փաք-կոմեդիա»՝ նախատեսված «փոքր-մեծների և մեծ-փո-  
քերի համար»: Գործողություններին նախորդում է նախաբան-  
խոսք, որն ասում է վարագույրը բացող արեւելյան պատմու-  
նան հազած մի ժպտադեմ մարդ՝ ավետելով, որ Փաջ Նա-  
զարը «եկել է և այժմ քառուղում է»: Նա հերքով քվարկում,  
ներկայացնում է կատակերգության գործող առձանց և նրանց  
անունից ողջուն հաղորդում հանդիսականներին: Մտաբե-  
րն ինքնին զվարճալի է ու ծիծաղաշարժ, մի արամբություն,  
որ պահպանվում է ամբողջ հինգ արարների բնթացում:

Դեպքերի շարժը այն է, ինչ լուրջը քվում է քե գլաեն  
մանկությունից: Առաջին արարը Փաջ Նազարին ներկայաց-  
նում է տանը, կնոջ՝ Ուստիանի հետ ունեցած խոսք՝ ու կովի  
մեջ: Հենց այստեղ էլ բացահայտվում են նրա կերպարի հիմ-  
նական գծերը՝ շնչինություն, անհարակություն, ինքնագո-  
հություն, պարծենկոտություն, մեծամտություն, բախտա-  
խնդրություն, ազնվագարմ ծագման երազանք, կատարյալ  
անբանության հասնող ծուկություն: Նազարը հասակավոր  
մարդ է. սա նշանակում է, որ նա իր այդ վիճակով փառ է

տվել կյանքի մեծ մասը և այդպես ծույլ-ծույլ սպասել մի լավ օրվա: Նրա օչնակներսցմամբ այդ լավ օրն այն պիտի լիներ, որ գնար գյուղամեջ և լուսնակ գիշերով մեկի ֆարավանքը կտրեր և քալանք բերեր տուն: Դրան էր սպասում նաև Ուստիանը: Նրազանքը՝ Երազանք, սակայն Նազարն անգամ հանդգնություն չունեց գյուղամեջ գնալու, էլ ո՞ր մնաց ֆարավան կտրելը: Եվ հենց ընտանեկան հերքական միջադեպի այս հանգույցից էլ շարադեմ, կոպիտ, նույնֆան անբան Ուստիանը սխալմ է խեղել ու ծաղրել Նազարին: Որպեսզի մերկապարանոց շլինի խոսքը՝ ասպարեզը տրամադրենք հենց խեղեց, կատակերգության գլխավոր հերոսներ տխար Նազար և տիկին Ուստիան նազարաշենցիներին.

ՆԱԶԱՐ. ...Ասում եմ Քյոռոզլու իգիթներն են եկել գեղը: Գեալ մի տեսնեմ էդ ո՞նց են սիրտ արել:

ՌԻՍՏԻԱՆ. Ի՞նչ... էլի գնում ես գեղամիջում շնորես: Ի՞նչ գործ ունիս գեղամիջում:

ՆԱԶԱՐ. Իգիթ եմ, պիտի գեղամիջում երևամ:

ՌԻՍՏԻԱՆ. Դու մկան Կակր հազար բումանի ես առնում, ասում ես՝ Իգիթ եմ:

ՆԱԶԱՐ. Կարգին խոսի:

ՌԻՍՏԻԱՆ. (Մեծաբերան ու սպառնազին) Ո՞նց չէ, «կարգին խոսի»: Գեղի իշխա՞ն ես: Գլո՛վսդ քաղեմ: Էդ ո՞նց է, որ կարգին չեմ խոսում:

ՆԱԶԱՐ. Ձեմ հասկանում՝ դու ինձ ինչի՞ տեղ ես դրել, որ ասում ես «իշխա՞ն ես»: Ապա ի՞նչ եմ: Էդպես մի խոսի, քե չէ՝ վեր կացա, հա՛...

ՌԻՍՏԻԱՆ. Դու ո՞վ ես, որ վրադ չխոսեմ: Մի քալան ես բերում տո՞ւն, քե՛ մի հունար ունիս: Էդ էլ ինձ պահելու տե՞ղն է:

ՆԱԶԱՐ. Ի՞նչ ես դուրս տալիս, Ե՞ս պիտի ֆեզ պահեմ, քե՞ ցու ինձ:

ՌԻՍՏԻԱՆ. Ո՞նց քե: Ինչո՞ւ չես աշխատում:

ՆԱԶԱՐ. (Սպառնանքով) Էդ ի՞նչ իմացա, էդ ի՞նչ համարձակություն էր...

ՌԻՍՏԻԱՆ. (Ակամա զարմանքով) Ի՞նչ եղավ:

ՆԱԶԱՐ. Էդ ո՞նց բերնից քոցրիր: Նազարն աշխատի՛: Գիտե՞ս, աշխարհի իմանա, ինչ կանի քեզ:

ՌԻՍՏԻՍՆ. ...Թագավոր էս գլխիս, որ չաշխատե՞ս:

ՆԱԶԱՐ. Իմացի, որ ես չպիտի աշխատեմ. դո՛ւ պիտի աշխատես:

ՌԻՍՏԻՍՆ. Ինչո՞ւ, <...> դու ի՞նչ ես:

ՆԱԶԱՐ. Էնդուր, որ ես ազնիվ եմ:

ՌԻՍՏԻՍՆ. Ո՞նց քե ազնիվ ես: Էդ էլ նո՞ր հնարեցիր:

ՆԱԶԱՐ. Ի՞նչ պիտի հնարեմ: Գրեթե մեջ գրած է: Պատիս ապուսպալը բազավոր էր: Մենք ցեղով ազնիվ ենք»:

Պարզ երևում է, որ Նազարի կտորն է նաև Ուստիանը: Երբ հարևանը նրան խորհուրդ է տալիս, քե եքե «մարդդ անպեմ է՝ ինե՞ղ աշխատի», — նա վիրավորված այսպես է պատասխանում. «Ախր ո՞նց աշխատեմ, մատաղ: Էսօր հերս գեղի իշխան էր: Ինձ լայե՞ղ է, որ աշխատեմ: ...Ազնիվը ես եմ»:

Ուստիանի հետ զրուցելիս Նազարն այնքան է գլուխը գոլել, որ հարևանուհին կամաց-կամաց սկսում է հավատալ նրա գալիքի հաշուդրոշումներին: «Ով է իմանում, <....> կարելի է մեկի է դառնում: Ի՞նչ կա որ: Կասի, կասի, մի օր էլ կդառնա», — ասում է նա Ուստիանին: Ուրեմն, Նազարի կանաչ նաճապարհի առաջին գրավակներ կա, քանի որ կա նրա պոռոտախոսությամբ քեկուզ մեկ հավատացող: Հենց դա՛ էլ բախտի դուռ է բացում նրա առաջ:

Գործողության մեջ է ներգաղթում ցանցառ տիրացուն՝ սա էլ իր հիմարությամբ է նաճապարհ բացում Նազարի համար: Նա նախ շաղ է տալիս այսպիսի խոսքեր.

Բարեողջույն, եղբա՛յր Նազար,

Այդ ի՞նչ այդպես ջարդես հազար:—

Եվ ապա Նազարի հետ հստում զրույցի.

«ՆԱԶԱՐ. Ի՛հի՛հ... աշխարհիք. ալարում եմ, քե վեր կե՛նամ ջարդեմ:

ՏԻՐՍՅՈՒ. Ժամանակի՛ նշան է:

ՆԱԶԱՐ. Բայց մտնումս դրե՛լ եմ, պիտի աշխարհիք ջրն՝ ջեմ, նաններից եմ սկսել:

ՏԻՐԱՅՈՒ. Ժամանակի՞ նշան է:

ՆԱԶԱՐ. Ահա, տե՛ս, մեկ զարկեցի, շարդեցի հագար:

ՏԻՐԱՅՈՒ. Ժամանակի՞ նշան է: <....> Ո՛վ Նազարե, այս հանճերը հաճճեր չեն, այլ՝ դյուցազներ»:

Ահա այս «հերոսական» պահի հանդիսավոր գիտակցությամբ էլ ծնվում են տիրացուի անկասելի տողերը.

Անհաղթ Նազար, քաջն Նազար,

Մին կզարկի, շարդի հագար:

Հիմար է ոչ միայն Նազարը, այլև հիմար են աշխարհի տերերը, նրան շրջապատող մարդիկ: Եվ այդ համընդհանուր հիմարության մարմնացումն էլ պիտի որ ասի. «Աշխա՛րհի, մարդի՛կ... փի՛, բա՛նի անուն տուր: Իսկի լախս եղունգն արժեն: Աշխարհի՛ք որ կա՛ իմ գերին է. Լ՛պես, բաց եմ թողել, որ գնան իրենց համար ապրեն: Որ ուզենամ՝ ոտիս տակ կզցեմ»:

Ուստիանի արհամարհական վերաբերմունքից վրեժ լուծելու քմեղած ցանկությունը, հարեանունու հավատար, ցանցառ տիրացուի օրհնանման ու դրոշագիրը համընկնում են Նազարին հանդիպած և նրանից ավելի վախկոտ մարդկանց՝ Սաֆոյի ու Ոսկանի փախուստին, որից հետո տնից վճռված զեղջուկը ակամա ստիպված է լինում դառնալ հերոս:

Հերոսության վայրը Զորաստանն է, ուր և ծավալվում են կատակերգության երկրորդ արարի գործողությունները: Այստեղ է, որ հաշկերույթի սեղանի շուրջ, զորքաների ու հյուրերի ներկայությամբ Սաֆոն ասում է. «Տեսա՞՛մ, ո՞նց լույս զցեցի Քաջ Նազարին: Այ հա յ, Դադասանից մինչ ի Հրեղրստան երկու իգիթ եմ հանաչում. մին Քաջ Նազարն է, մինն էլ Քաջ Նազարն ին՛ք կասի ով է»: Իսկ հետո, երբ Նազարն արդեն զգում է, որ այդպես շարունակվելու է իր փառքի ապահով ծավալումը, վախի ու սարսափի բացականչություններին փոխարինում է զլուխ գովելու իր հունարը.

«ԹՄՄԴԱ. է, Նազար ախպեր, մենք էսֆան խոսեցին՛դու սուս կացար: <....> Հրամանից հիմի որտեղի՞ց ես գալիս:

ՆԱԶԱՐ. (Հպարտ հագալով) Ախայորս ասեմ, ես հիմի Քա-  
ֆաւստանու միջիցն եմ գալիս: Գնացել էի Բալը խանի գը-  
լովսը կտրելու: Կտրեցի ու եկա: Ճամփին էլ Քարիմ խանի  
գլովսը կտրեցի:

ԹԱՄԱԳԱ. Դալա՛ր կենա կուող: Ժողովուրդ էլ շարդո՞ւմ  
ես:

ՆԱԶԱՐ. Ճաննի պես, մին զարկում, հագար շարդում:

ԹԱՄԱԳԱ. Ասել է խաների գլովս կտրելով ու ժողովուրդ  
շարդելով մա՛ն ես գալիս:

ՆԱԶԱՐ. Էղպես է մեր սովորությունը: Մենք էլ ուրիշ գործ  
չունենք: Մեր գործը շարդելն է:

ԹԱՄԱԳԱ. Հիմի ասոված որ հաջողի առաջ աշխարհքը  
շարդելո՞ւ ես:

ՆԱԶԱՐ. Մտենքու էդ է: <.....>

ԹԱՄԱԳԱ. Այ, էսպես որ տեսնում ես մեզ, հենց բռնի՝  
ամեննա գեղերի իշխաններ ենք: Բայց ի՞նչ անենք, որ գերի  
ենք մեր հաբեանների ձեռին:

ԲՈՂՈՐԸ. Գերի՛ ենք, գերի՛ ենք:

ՆԱԶԱՐ. Ո՞նց բե գերի եք:

ԹԱՄԱԳԱ. Գերի՛ ենք նազար ախպեր, գերի՛ ենք: Չեն  
ուզում իրենց աշխարհքը մեզ տան: Չի՞ լինի մեզ ազատես  
դրանց ձեռից: Մեզ կերան:

ՆԱԶԱՐ. Իրենց աշխարհքը ձեզ չեն տալի՞ս: Ո՞նց բե: Ես  
նազարը լինեմ, ականջս էլպես բան իմանա: (Ոտքը գետին  
խփելով) Էսպե՞ս եմ պահում ժողովրդին: Դրա համա՞ր են  
իմ պապերը քաջավոր եղել, որ իմ ժողովուրդը զուր էսպես  
հեղություն մեջ պահեք: <.....> Գյադա, մի տես որտե՞ղ են՝  
գնա բեր, մի հում-հում ուտեմ դրանց: Ո՞նց բե իրենց երկի-  
րը ձեզ չեն տալիս, էդ ֆանի՞ գլովս ունեն, որ ձեզ էղպես նե-  
ղություն են տալիս»:

Ահա այսպես գալիս է նաև Զորքաստանի ժամանակը:  
Դրա արձագանքն է ցնդած տիրացուի երկվորյակ վարժապե-  
տի բացականչությունը. «Հասա՛վ մեծ ժամանակը, եկա՛վ  
ազգի հերոսը»: Եվ իրոք, գալիս է ժամանակը: Այս անգամ  
էլ նազարի հերոսությունն համբավը տարածվում է ակամա  
վագր «սանձելով»:

Սա դեռ վերջը չէ: Բախտի անիվը կատակերգության եր-

րորդ արարում նազարին հասցնում է Հսկաստան, ուր հա-  
աշխարհի հարցերն է լուծում Ղոռորոսլայի, Ղառաղուսայի,  
սրանց մյուս եղբայրների և Փերիշան անունով միակ ճոռ  
հետ: Նազարը ոտքի տակ է տալիս հաւ այս աշխարհը: Կակ  
հաջորդ աշխարհի բնակիչները իրենք են արդեն կամովին  
հանձնվում նոր աշխարհի փրկիչ քաղալորին: Այդ երկրի  
պատգամաբեր ղեսպանն ասում է. «Մեր քաղալորն սպան-  
վեց էս կովի մեջ: Ժողովուրդն ու աշխարհի՛ր մնացել են ան-  
քաղալոր: Հիմի մեր ջարդված գորքը ողջ աշխարհի՛ր խընդ-  
րում է Քաջ Նազարին, որ հա մեր աշխարհին էլ միացնի ձեր  
աշխարհին և դառնա մեր ու ձեր քաղալորը»: Նազարի սյա-  
տախանը շատ ընդառաջող է. «Բերեմ, կդառնամ»:

Աշխարհանվան այս երթից հետո չորրորդ արարում Նա-  
զարը կարգվում է քաղալոր: Հին հագուստների հետ մեկ-  
տեղ հա փոխում է հաւ խելք, ասելով՝ «էն հին խելք էր» և  
սկսում է վայելել հաղթանակի պատկերներ: Նրա առջև բաց-  
վում է գործունեության նոր միջավայր, առջևը շարվում են  
նոր մարդիկ՝ նազիր, վեզիր, սենեկապետ: Ահա ձայն է վեց-  
նում Նազիրը. «Նազար երջանիկը երջանկացրեց մեր սյե-  
տությունը ու հիմա արժան է և իրավ, որ ինքը հանգիստ  
առնի պահ մի»: Նրան հաջորդում է սենեկապետը՝ իր այս  
դյուրծուն ու լյւրծուն բացառիկ ոնով. «Թագալո՛ր Բաջ, արե-  
զա՛կն արդարության, ծո՛վ խելաց, կարողության բազուկ, բե-  
րան նշմարտության, համարձակվում եմ կարդալ այսօրվան  
հրամանը, որ գլխես հրամայեցիր այսօրվան օրվան, որ և  
ահավասիկ ահա:— «Ես, Նազար հազարերորդ, անհասանելի  
կամոնն ասածո քաղալոր և կրոնապետ Նազարստանի, Տի-  
տանստանի, Դոգա և Մագոգա, Անունա և Պանունա և այլն,  
և այլն, և այլն: Տեր աշխարհի, հաղթող ամենից և ամենայ-  
նի, անավասիկ հրամայեմ, կարգադրեմ, օրինեմ և տնօրինեմ:  
Թող այսօր էլ արեգակը ծագի արեւելից և մայրամուտ ունե-  
նա արեւմուտում: Մարդիկ ծնվեն և մեռնեն: Եվ ամենայն  
գործ մարդկային, որ գործվի, քող շարունակի գործվել: Որով  
քող կատարվի խոսքն ասածո և օրենքը մարդկային, քե «քա-  
ղալորն հրամայեն և աշխարհի՛ դառնա»: Ստորագրված է  
Նազար հազարերորդ: Ընդ իսկականին ճիշտ է՝ Բարտապար  
Բարտուղարաց՝ Բաղախորիկ»:

Իսկ Նազարը վայելում է ու հիանում ինքն իրենով, իր ասեղծած աշխարհով: Իր որոշակի վերաբերմունքով նա կերտում է նաև նոր ժամանակների բարոյախոսությունը: Դիմելով շուրջը հավաքվածներին՝ նա ձայնարկում ու իմաստասրտում է. «Օխիսա՛յ... էո՛ֆ... ա՛յ տղա, ինչ լավ բան է քաղավորությունը: Ափսոս չէ: Ինչ էի անխելագել, էնքան ժամանակ մնացել գեղում վեր ընկած: Մատու մատիս չեմ կպնում: Կե՛ր, խմի՛, ֆնի՛, վե՛ր կաց, գնա բախշում մա՛ն առե՛, եկ հա՛շո անուշ արա, հետո քի՛նկը աուր բարձին ու նարգիլե՛ ֆաշի... Մի ժամանակ կար, նեղը որ ընկնում էի՝ վախում էի: Վերջը տեսա, ո՞ր ամեն տեղ էլ դուրս եմ պրծնում: Հիմի էլ տեսնում եմ, որ հերն անիծած, ֆե՛ֆ աւա, մարդիկ էն֊ ֆան սարսաղ են, որ ամեն տեղ էլ կպրծացնեն: Սարսաղ աշխարհի է, սարսաղ մարդիկ: Աշխարհիք էսպես սարսաղ է եկել, սարսաղ էլ պիտի գնա»:

Այդ ընթացքում ինքն իրենից անտեղյակ Նազարը մի նոր հաղթանակով է պսակում իր նորաստեղծ քաղավորությունը: Նազարի «անեղվիքիար» տեսիլ տեսնելուն պես անարգ թշնամիները ոչնչանում են, տասը քաղավորներ միանգամից սպանվում են պատերազմի դաշտում: Դրանից հետո նա արդեն վերջնականապես արժանանում է հիմարացած ժողովրդի բոցավառ ու բազմաշաղակ «կեցցե»-ներին:

Այսպես, առանց ձանձրալի իմաստախոսությունների, հենց պատկերների միջոցով էլ Դեմիրճյանը հասնում է իր ակնարկած փիլիսոփայական հիմնաշեքներին: Այս միտքը կրկին շեշտում ենք, որովհետև կառակերգության սկզբից ամեն ինչ գալիս էր դեպի դա: Ավելի հանգամանորեն՝ գալիս է այն պահը, երբ առանձին մարդկանց՝ գորբաներին, հսկաներին հաղթելուց և պալատականներին հիմարացնելուց հետո Նազարը վերջնականապես հիմարացնում է նաև ժողովրդին և նրա դատարկ գլուխը պատվանդան դարձնում իր փառքի հետագա քաղալումների համար: Սա ժամանակի ճշգրիտ զգացորություն էր: Ավելորդ չենք համարում ասել, որ ստալինյան ագրեսիայի մոլեգնության տարիներին՝ 1929 թվականին, այս նույն վիճակի խոր զգացողությամբ Ջալենցը գրեց «Մոնումենտ» վերնագրված իր այս էպիգրամը.

Կանգնած է ահա մետաղե այս մոնումենտը,

նայի՛ր. —

Մի մարդ է՝ աշխերը հառած դեպի հեռուները. դեմքին  
նստել է մի խոհ հաննարեղ, կերպարանքը խոռխոս է  
ու վե՛հ —

Բայց ի՞նչ է կյանքում նա արել — անհայտ է այսօր  
ամենից:

Մարդիկ կան այդպես մեր կյանքում: — Քայլում են  
հպարտ, ամբոխում

Կանգնում են, որպես մոնումենտ, իսկ քե՛ի ի՞նչ են  
արել — չգիտես: —

Քո դատարկ գլո՛ւխն է միայն այդ մարդկանց միակ  
սլափանդանք,

Հիմարությունը է միայն դարձնում հրանց  
մոնումենտ: —

Այս ամենից միակ փրկությունն այն է, որ այս աշխարհում ինչը սկիզբ չունի, ունի նաև վերջ: Կատակերգության հինգերորդ արարում վրա է հասնում Քաջ Նազարի վառֆի վախճանը: Բայց մինչ այդ դեռ նոր սահմաններ է նվաճում հրա քնշափաղցությունը: Նա հախ ուզում է դասվել սրբերի արքեպիսկոպոսի շատ ուղղակիորեն պալատականներից դիմում այս խոսքերով. «...Իմ ցեղս սուրբ է, <.....> ժողովուրդն ինձ համար է ծնվում, ինձ համար ապրում, ինձ համար մեռնում: <.....> Դրա համար էլ ուզում եմ, որ սրբերի դասը դասվեմ»: Սրան էլ գալիս է ավելանալու աշխարհակալության անհագ վափազը՝ բոլոր նվաճողների կյանքի բարձրագույն երազանքը: Ամբողջ աշխարհը ոտքի տակ գցելու ցանկությամբ նա հրամայում է «նոր գործ կապել», նոր աշխարհներ նվաճել և քաղանք բերել իրեն: Դա դեռ էիչ է՝ ավելացնել նաև տնտեսության հարկերը: Այսօրվան հետո իր գործն արած մարդու վստահությամբ նա գնում է աղոթելու «աշխարհի փրկության համար»:

Պալատական կյանքն ունի ոչ միայն բժնանք ու սիրաշահություն, այլև՝ երբեմ չբացվող խարդավանքների մի բարդ կծիկ: Չնչին միջադեպի համար գլխատվում է հանդերձապահը, որին սենեկապետը մեղադրում է այն հանցանքի մեջ, որ բարձր ժամանակին չէր դրել Ուստիան խանութի տակը:

Հաջորդ գլխատվողը խոհարարն է, ֆանի որ փլավի բրենձի հատիկն ընկնում է նազարի փթըր:

Ահա այսպես, պատմությունից ծանոթ բոլոր հնարավոր ձևերով իր նվաճած երկրները նազարը տեսությունն է դարձնում, և ինքն էլ զարմանում իր խելիի ո՛ր հնարամտությունների վրա. «Օրավուր մեծ խելիի տեր ենք դառնում: Հիմի ես ուրիշ մարդ եմ»:

Այսֆանից հետո է, որ նվաճված երկրների սպանված արհաճների շինադագեղ այրիները բարեհաճում են շնորհ բերել Քաշ նազարին, իրենցով համալրել նրա կանաճոցը: Նրանց հետ, ինչպես նազարն է ասում, «քաղավորական ժողով անելու» առիթով էլ պալատում «ղալմաղալ» է ընկնում: Աղմկոյր Ուստիանն է. նա տագնապում է ոչ այնքան նազարին կորցնելու, որքան քաղուհու իր կարգավիճակից զրկվելու մտահոգությունից: Քաղավորության անկումից առաջ նա այսպես է խոսում նազարի հետ. «Ի՞նչ եմ ասում, նազար, ես րլեմ աշխարհի ազնիվ քաղունի»: Նազարը պատասխանում է. «Չես կարող, չէ, չէ»: Ուստիանը շարունակում է. «Լավ, էդ որ ուրիշների ես բերում, էլ ես սագական քաղունի չեմ»: «Մը՛», — ծպացնում է նազարը և պատհառաքանում իր արարքը. «Ես ազնիվ ցեղից պիտի կնիկ առնեմ, որ ցեղս իսկը ազնվանա»:

Ցեղը ազնվացնելու և ազնվական դառնալու այս մարմաշն էլ կործանում է նազարին: Այրի քաղունիների հետ անցկացրած «քաղավորական ժողովի» ամենաքունդ պահին Ուստիանի մահակը իշնում է նրա գլխին: Ավելանում է նաև ժողովրդի բնդդիմությունը, որը հրաժարվում է նազարի հրամանով կուլի գնալ: Նազարի լկտիությունը այս պահին արդեն սահման չի նաճաչում. «Ժողովուրդ է, ի՞նչ է, ինչի՞ է կանգնել էնտեղ: Կուլ չի՞ գնացել: <....> Ո՞վ է իմացել՝ քաղավորը հրամայի, ժողովուրդը կուլ չգնա... Յա՛, յա՛... տո, գնացե՛ք կախե՛ք ժողովրդին»:

Վերստին նոր քալի է առնում Ուստիանը. իր անեծմներով նազարի գլուխը քաղելով՝ ասում. բան ունես ասելու, ինձ գնա ժողովրդի դեմ, պալատականներին ո՞ւր ես ուղարկում: Ուստիանի հարվածների տարափն էլ նազարին փախուստի է մատնում պալատից: Նրա հպատակները այդ պա-

հին են միայն հասկանում, բե ո՞վ էր և ի՞նչ իրենց տիրա-  
կալ քաղավորը: Նազարի փախուստը համեմվում է հսկւմե-  
րի, մյուս պալատականների հոմերական րեփիշով. «փա՛հ,  
փա՛հ, փա՛հ... հո՛, հո՛, հո՛... հա՛, հա՛, հա՛...»: Կատա՛լեր-  
գուրջյան սկզբին վարագույր բացողը այս պահին էլ փակում  
է վարագույրը և, ի պատասխան Ոստիանի «Բա որ ասում  
էի երազ է՞... է՛ս էլ բախտ է» խոսքի, արձագանքում. «Բախտ  
չէ, Ոստիան, հիմա՛ր իմաստուն... Հե՛խար է սա հին, երազ  
շարադետ, անցավ, գործ չունենեմ այլևս նրա հետ»:

Քանի՛-ժանի՛ ժողովուրդներ են տառապել այսպիսի իշ-  
խողների ձեռքին և երազել ազատագրվել նրանցից: Սա է,  
որ պատմահասարակական տարբեր պայմաններում կեն-  
դանի է պահում Քաջ Նազարի ու Բաջնազարականության դեմ  
ուղղված պայքարի ոգին: Որովհետև երբ երկրում Քաջ Նա-  
զարը մեկն է, միակը ու անփոխարինելի, ապա նույն այդ  
երկրի ղեկավարման մյուս օղակների գլուխ կանգնում են նրա  
դրածոները՝ կրտսեր և սկսնակ Բաջնազարները:

Հեռու չգնալու համար ասենք, որ դրա լավագույն ապա-  
ցույցը մեր հասարակարգի անցած ամբողջ պատմությունն է:  
Եվ իրոք, քափանցող միտք պետք էր ունենալ 1922 թվակա-  
նին գրելու այնպիսի մի գործ, երբ երկիրը նոր-նոր իրենց  
ձեռքն էին վերցրել նորեկուկ Բաջնազարները, իսկ Ստալինը,  
Բրեժնևը նոր պիտի գային՝ նմանվելով ծաղրանկարի վերած-  
ված իրենց հախատիպին: Զգուշանալով ավելուդ գլխացա-  
վանքից՝ իր գրառումներում Դեմիրճյանը Քաջ Նազարի հա-  
խատիպեր էր ցույց տալիս անցած վարչակարգերի մեջ և  
առտափին երկրներում, ինքն էլ խորապես գիտակցելով, բե  
խոսքը ո՞ւմ մասին է և ո՞ր երկրում է ապրում ինքը: Այդպես  
ամեն ոք գրում է ի՛ր ժամանակի մասին՝ աչքի առաջ ունե-  
նալով ի՛ր ժամանակի Բաջնազարական կյանքի որոշակի թիրախ-  
ները, Բաջնազարականության համար ասում, որ դա ուրիշ  
ժամանակների մասին է: Ուրիշ ժամանակ չկա, կա ապրած  
կյանքի տվյալ ժամանակը որպես ուրիշ ժամանակների խոր-  
տացում: Հակառակ դեպքում ուրիշ ժամանակների հերոս-  
ներն ու կերպարները չէին արքնանա շարունակվող կյանքի  
ավյալ փուլում:

«Քաջ Նազարը» ինչպես դրության այնպես էլ լեզվական կոմիզմի ցայտուն արտահայտություն է: Դրության կոմիզմն քնդգրկում է ամբողջ գործողությունների շարժը՝ սկսած իրենց գյուղում փալասի վրա Նազարի քիկն տված պահից, նանեն-րին ջարդելուց, ապա և վագրի վրա վախից հերոսանալուց մինչև զորքաների, հսկաների, պալատականների հետ ունեցած հարաբերությունները, որի դիպուկ վերջաբանը թագա-վորական ժողովի և Ռատիանի հարվածների տակ Նազարի փախչելու տեսարաններն են:

Լեզվական կոմիզմի դրսևորումներին անդրադառնանք Ռիչ ալիկի հանգամանորեն: Ընդհանրապես գեղարվեստական խոսքի լեզվական հարցերին Դեմիրճյանը հետևողական ուշադրություն է դարձրել: Այդ կապակցությամբ գրել է նաև բազմաթիվ հոդվածներ: «Լեզվի կուլտուրան քառուկում» (1938) հրապարակման մեջ կարդում ենք. «Թատրոնը, իբրև մի կա-րևոր անդամը մեր պետական հասարակական օրգանիզմի, իր հերթին մեծ դեր ունի օգնելու, որ մեր անջատ բարբսոններից եկող մասսաների փաղափական միտքը կազմակերպվի, միա-նա մի բնդհանուր կուլտուրական պետական լեզվի մեջ: Այ-սինքն՝ մի բնդհանուր փաղափական-կուլտուրական օրգանիզ-մի մեջ: *Դա խորհրդային բարձր մասսայական լեզուն է*» (հ. 12, էջ 145):

Այս դրույթի լիարժեք մարմնավորումն է «Քաջ Նազարը»՝ զբված նյութին և հերոսներին համապատասխան լեզվական ռեալորումներով: Նազարի, Ռատիանի, հսկաների լեզուն բարբառն է, արարատյան խոսակցական բարբսոք, որը Դե-միրճյանը ծառայեցրել է լեզվական կոմիզմ ստեղծելու առա-ջադիր հաստակին: Ի տարբերություն արևմտահայերենում արմատավորված այս բնույթի լեզվական սովանդույթին (Պա-րենյան, Օտյան) արևելահայերենը չունեւ երգիծանքի գրա-կան ուղենիշ սկզբունքներ: Պատահական չէ, որ մինչև 1950-ական քվականները մեր մյուս արժանավոր երգիծաբանը՝ Լեո Կամսարը, գրում էր ոչ քե արևելահայերեն, այլ՝ արևմտա-հայերեն: Այնպես որ, Դեմիրճյանի լեզվական արվեստը ինչ-որ վերափոխման, բարձրացման նշանակություն ունի, մի բան,

որ 1934 թվականին շատ բարձր է գնահատել նաև Չարենցը: Դեմիրճյանի լեզուն նա համարում էր գեղարվեստական խոս-  
քի զարգացման նախադարձ:

«Քաջ Նազարում» լեզվական կոմիզմի փայլուն արտահայ-  
տություն է սենեկապետի, նաև տերտերի խոսքը: Դա գրու-  
թաբանական, հղկված, պալատական վառվեցողությամբ վար-  
ժեցրած արտահայտությունների հորձանքն է, ո՛րն նշված  
հերոսները տիրապետում են կատարելարար: Լեզուն ինքնին  
դառնում է կերպարի նկարագիր: Տերտերի ու սենեկապետի  
լեզվական նկարագիրը ինչ-որ քնդհանրություն ունի: Տերտե-  
րը Նազարի հասցեին այսպես է արտահայտվում. «Կրակ է  
դժոխսային, հրե աստվածային»: Ճանհերի կոտորածը նրա  
համար «տեսիլ է գարմահահրաշ»: Իսկ սենեկապետը Նա-  
զարին մեծարում էր «այսպիսի արտահայտություններով»:  
«Պատկերի գեղեցկության, Երեսմարդ այսօր դեռ լվացումն  
ու օծումն չի բժղումն: Թախալար»: Այնուհետև՝ իր քաղաքի-  
րին նա դիմում է միմիայն այսպիսի արտահայտություներե-  
րով. «գանձարան օրինապահության», «ձյուն մաքրության»,  
«շնորհաց աղբյուր», «շեվուր հրամանի», «երկինք մաաժու-  
րյա՛ն», «կարկոտա բարկության»: Հետո սենեկապետի տիրա-  
կան ոմով արդեն մյուսներն են դիմում Նազարին և փառա-  
վորում որչե՛ս «սալեր աստծո», «կենտրոն տիեզերաց»: Սե-  
նեկապետը սխանչեյաց ծոճրակին և ամպաշուր հոնհերին,  
նաև բնչացիներին վարդաշուր է ցանում, և դա է նրա երա-  
նությունը: Նայն արտահայտություններով՝ «համեստափայլ  
քաղումի», «երանություն տիեզերաց» նա դիմում է «լուսե-  
ղեն» ու «գերհշմարիտ» Ոստիանին, որը սակայն ռչինչ չի  
հասկանում պալատական նիստովացից: Այս տեսակետից  
հրաշալի է այն պատկերը, երբ Ոստիանը սենեկապետին  
զանգատվում է Նազարի վախկառությունից. «Էս մարդս ա-  
ռաշ վախկոտ էր, ո՞նց դառավ քաղավուր»: Իսկ վերջինս իր  
տիրոջ մասին վատ բան չլսելու անից ասում է. «Ականջս չի  
լսում, համեստափայլ քաղումի»: Ոստիանը կեղևում է, իսկ  
նա. «Կրկին չլսեցի, լուսեղեն, խնայիր, ես այստեղ չե՛մ...  
ես չկա՛մ»:

Ասացինք, որ կատարյալ է կերտված նաև Նազարի ու նրա  
կնոջ լեզվական կերպարը: Կան սոսկ մեկ-երկու վրիպում-

ներ: Օրինակ, ինչ՜աճով է Նազարին սագական քամաղային դիմելու այս ձևը. «Գնում եմ, հայրիկ ջան, գնում եմ», կամ գլոխացում ուղղված նրա այս խոսքը. «Որտեղացի՞ ես, բարեկա՛մ»: Այս «հայրիկ ջանն» ու «բարեկամը» չեն ձուլվում Նազարի գլաղայախոս լեզվական կերպարին, քանի որ նրանք միայն այս է. «Գլաղե՛՛մ, է՛ս կողմը կանգնեմ, գլաղե՛՛մ, է՛ն կողմը կանգնեմ»:

Քաջի այս ամենը կան նաև լեզվական կոմիզմ ստեղծելու այլ նրբերանգներ: Օրինակ, ցույց տալու համար հսկաների ամեն ինչի մեծուքյունն ու տեսականությունը, Դեմիրճյանն օգտագործել է այսպիսի արտահայտություն. երբ մի հսկան «հսկայաբար և երկար» ծիծաղում է, մյուսը նրան այսպես է դիմում. «Ծիծաղդ պրծի, բան եմ ասում»: Կարծես ծիծաղը կարող էր մի քանի ժամ երկարել: Կամ, երբ հսկաները բրոնում են տերտերին, Ղոռոբադյան ասում է. «Ո՛ր քաշ տվի՛ս քան, նիվանդություն կրերի հետք: Տարեմ, դե՛մ գցեմ»: Իսկ Փերիշանը՝ քե ապի «ինձ տվեմ խաղամ»:

Նախապես ակնարկեցինք, որ քամաղայի, բուֆոնդի ժանրը, որի սկզբունքներով էլ գրված է «Քաջ Նազարը», ենթադրում է աղմկալի, բազմամարդ տեսարաններ: Կատակերգությունը հենց այդպես էլ գրված է, բոլոր տեսարանները հաջորդում են մեկը մյուսին՝ ամբողջության մեջ ստեղծելով շարժուն ու գունագեղ ներկայացում:

Երկը հարուստ է նաև արտահայտման բնածեղային տարրերով: Այստեղ միախառնված են հեմիպոն ու երակա՞ությունը, ֆանտաստիկն ու մոգականը, պայմանականն ու երևակայականը: Խաղային հոսքի մեջ ի մի են բերված էրևոգրաֆիան ու կենցաղը, ազգային-տեղայնացած և քնդհանուր-արևելյան գունեղանգր: Դեմիրճյանը ինքն էր հուշում. «Հայկական էրևոգրաֆիական ռեսպիզմը պիտի հարակցվի ժողովրդաշահ-ֆանտաստիկականին և դուրս բերվի խառն ստիլով, բնդհանրապես՝ արևելյան ժողովրդական բուֆոնդ: <.....> Պիեսը չունի էրևոգրաֆիական պատմական ճշգրտություն: <....> Սա դիտմամբ է արված, որովհետև հայ ժողովրդի, քերես արևելյան բոլոր ժողովուրդների, երևակայությունը այդպես էլ «աննշգրիտ է», պայտատական կեն-

ցաղի և իրական դեպքերի ու հարաբերությունների վերաբեր-  
յալ» (հ. 14, էջ 343—344):

Թատերգության զարգացման ստեղծագործական հարցե-  
րի մասին գրած «Խորհրդային դրամատուրգիայի խնդիրնե-  
րից» (1935) հոդվածում Դեմիրճյանն ասում էր. «Մեր իդեա-  
լը մեր ժամանակի Շեքսպիրն է՝ իր նոր առաջատար թեմա-  
տիկայով» (հ. 12, էջ 126): Հեշտ չէր նոր ժամանակների  
Շեքսպիր երազել գրական սխեմատիզմի այն պայմաննե-  
րում, երբ ամեն մի պրոլետգրչակ իրեն հիմարում էր ավե-  
լի ուժգին, քան Դանթեն ու Պուշկինը: Դեմիրճյանը հեռու էր  
նրանցից, բայց և եռանդուն կյանքով ապրում էր իր ժամա-  
նակի հոգսերն ու սպասումները: Ունենալով ժամանակի սուր  
գգաշաղկություն՝ նա էլ իր հերթին էր ձգտում նոր էենա-  
կյութի և դասակարգային արվեստի պահանջների համատեղման,  
ինչը երբեմն դրական արդյունք էր տալիս, երբեմն՝ ոչ: Այդ  
գրականի մեջ մնալուն կյանք է վերապահված «Քաջ Նա-  
գար» կատակերգությանը, որը արտաքին պարզ ձևերի մեջ  
խտսցնում է մեծ տաղանդի ուժը: Դրա վկայությունն է այն  
իբրությունը, որ հրապարակման, ապա և բեմադրության  
օրվանից կատակերգությունը առողջ ծիծաղ է կորցել ան-  
գամ ամենամոռյալ մարդկանցից:

# ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՅՈՒՐԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

## ԱՐՇԱԿ ԶՈՊԱՆՅԱՆԻ ՄԻ ՄՈՌԱՑՎԱԾ ՀՈԴՎԱԾԸ

Հոդվածը տպագրվել է 1910 թ. Կ. Պոլսի «Բյուզանդիոն»-  
օրաթերթում (№№ 4075—4079)՝ Ա. Շիրվանզադեի «Կործան-  
վածը» դրամայի հրատարակության<sup>1</sup> և հրա շուրջը ծավալ-  
ված բանավեճի առիթով<sup>2</sup>:

Կառուցվածքային առումով այն բաժանվում է երկու մա-  
սի: Առաջին մասում Ա. Զուպանյանը շարադրում է բննադա-  
տության մեթոդի և սկզբունքների վերաբերյալ իր գեղագի-  
տական բմբռնումները, երկրորդում՝ այդ սկզբունքների կիրա-  
ռության օրինակը տալիս Շիրվանզադեի «Կործանվածը» դր-  
ամայի վերլուծությամբ: Հոդվածի երկրորդ մասը բանավե-  
ճային բնույթ ունի...

Հետևելով կուլտուր-պատմական գեղագիտական դպրոցին՝  
Զուպանյանը պաշտպանում է գրական երկր իր շրջապատող  
և ծնունդ տվող հասարակական միջավայրի գործաճններով բա-  
ցատրելու սկզբունքը:

Պատահական չէ, որ Շիրվանզադեի «Կործանվածը» դրա-  
մայի գնահատման հիմքում դրվում է հասարակական կյան-  
քի վերլուծությունը: Սակայն, ինչո՞վ բացատրել այն հան-  
գամանքը, որ հոդվածում առանձին նշանակւթյամբ են արծ-  
արծվում գրողի գեղարվեստական անհատականության, հրա  
գրական դաստիարակության, կրած ազդեցությունների և

<sup>1</sup> «Կործանվածը» առաջին անգամ տմբողջությամբ հրատարակվել է  
Ա. Զուպանյանի «Անահիտ» հանդեսում (1909):

<sup>2</sup> Հոդվածի առաջին մասից մի հատված տղադրվել է Բեյրութի «Զար-  
թոնք» լրագրում (1961, № 122):

իննուրույնության, զրոգ-հենադատ հարաբերության խնդիր-  
ները: Բանն այն է, որ Ա. Չոպանյանը վերապահությամբ էր  
ընդունում կուլտուր-պատմական դպրոցի գեղագիտական դը-  
րույթները՝ նշելով, որ դպրոցի հիմնադիր և տեսաբան Հ. Տե-  
նր «գործի մը ծնուցիչ տարրերուն մեջ բնավ հաշվի չէ դը-  
րած արտադրող անձին անհատական խառնվածք, իր սիս-  
տեմովը, անկարելի է բացատրել ժամանակակից արվեստին  
արտադրություններեն շատերը»<sup>3</sup>: Տենր ուսմունքը նիշտ է,  
երբ «նախնական շրջաններու վրա է ուսումնասիրությունը,  
երբ գեղարվեստի արտադրություններն ամբողջ ժողովրդի մը  
հոգվալսն բացատրությունն են արվեստագետին մտին մեջ  
խտացված, ինչպես հունական արձանագործությունը, կամ  
գոթական նարտարապետությունը... Բայց զարքման, բող-  
բոջման շրջաններուն՝ ինչպես է վերածնությունը, և ծայրա-  
գույն Բաղամակերության շրջաններուն, ինչպես է ԺԺ դս-  
րուն վերջին կեսը, այդ դրությունը չ'ընար էիբարկվել ա-  
ռանց սխալի... Կիմաչի, ցեղի միջավայրի, արտախիչ ազ-  
դեցությունները շատ մեծ բան են, բայց ամեն բան չ'են»<sup>4</sup>:

Գեղարվեստական երևույթի ձևավորման նաև վերլուծու-  
թյան ու գնահատման հարցերում Չոպանյանը կարևոր տեղ  
է հասկացնում ստեղծագործող անհատականությանը: «Բա-  
ցարձակ չ'են օրենքները,— բացատրում է նա,— որոնց վրա  
կը հիմնվին գեղեցեկագիտությունները. ոչինչ ունին՝ ոչգրիտ  
գիտությանց կուտ անհնդկություններ. ենթակա են ժամանակի,  
միջավայրի և անհատականության ազդեցությանց»:

Հայտնի է, որ կուլտուր-պատմական ուսմունքը անտեսում  
էր գրականության՝ իբրև իրականության արտացոլման և գե-  
ղարվեստական մտածողության իննուրույն բնագավառի ա-  
ռանձնահատկությունները: Բնագիտության օբյեկտիվ օրենք-  
ներն ու օրինաչափությունները հաճախ՝ նույնականորեն հա-  
մարեցվում էին հասարակության հոգևոր գործունեությանը,  
արվեստի և գրականության խնդիրները, Չոպանյանի խոս-  
քերով՝ բնավում «մեկնագիտության օրենքներուն համեմատ»:

<sup>3</sup> Անահիտ, 1901, № 4—5, էջ 12:

<sup>4</sup> Հայրենիք, 1893, № 410:

Հաղթահարելով կուլտուր-պատմական դպրոցի այս էական սահմանափակությունը, Չոպանյանն իր ֆենադատական հոդվածներում և ուսումնասիրություններում առանձին մի հոգածությամբ է ֆենուքյան առումում բանարվեստի հարցերը: Ա. Չոպանյանը արևմտահայ գրական այն սերնդի գաղափարական կազմակերպիչն ու առաջնորդն է, որ 1890-ականների սկզբներին արդեն որոշակիորեն այլ շափանիշներ էր առաջադրում ժամանակի գեղարվեստական գործունեությանը, գրական երևույթի ֆենուքյան մակարդակում գեղաձևում դրույթներ, որոնք առանձին և շատ կարևոր հարցերում տարրոշվում էին 70—80-ականների «հասարակական օգտակարության» բանաձևումներից: Խոսք «գեղապաշտ» շարժման մասին է: Խնդիր էր դրվում վեր հանել երկի ոչ միայն «բարոյական» արժեքը, այլև բացահայտել նրա զուտ «գեղեցկագիտական» նշանակությունը, երկը ֆենել նաև գեղեցիկի տեսանկյունից: Հենց այս հաճախմամբ նկատի ունի Չոպանյանը, երբ «Ճշմարիտ ֆենադատությունը» հողվածում գրում է, քափանցել է հետո գաղափարը կամ ձգտումը գորհինական ուզեր է արտահայտել կամ որ կ'ցայտե անոր գործեն, ֆենադատն անշուշտ պետք է նկատե քե հեղինական հաջողած է գայն ներդաշնակորեն ու լիակատարորեն մարմնավորել»:

Չոպանյանի ֆենադատական մեթոդին բնորոշ է հայացքի լայնությունը: Հայ գրականության երևույթները նա դիտարկում է համաշխարհային գրական առնչություններում՝ արժեքայնության շափանիշ ընդունելով համաշխարհային արվեստի գեղարվեստական զարգացման մակարդակը: Գնահատելով գեղարվեստական մյուս դպրոցների ու մեթոդների հետևողությամբ ստեղծված գրական արժեքները՝ Չոպանյանը գեղարվեստական գործունեության առաջընթացը կապում է ռեալիզմի հետ: Նրա կարծիքով, Շիրվանզադեն «մեր ամենեն իսկական «իրապաշտն» է», որի ստեղծագործության մեջ, «կյանք ինչպես որ է, բյուրազան ու հակասական, կը ցուլանա հարազատորեն»<sup>5</sup>: Նույն տեսակետն է զարգացվում նաև «Ճշմարիտ ֆենադատությունը» հողվածում:

<sup>5</sup> Անահիտ, 1909, № 7—8, էջ 146:

Չոպանյան ֆենադատը այն բացառիկներից է, որ գրողի հանախ առաջին իսկ փորձերում նկատել է իսկական տաղանդի հայտնությունը, խրախուսել նրա գրական զարգացման ուղին: Ռ. Զարդարյանը երախտագիտությամբ է հիշում Չոպանյանի անունը: «Շատ բան պարտական եմ Ձեզի,— գրում է նա,— ...Առաջին փառաբանությունը Ձեզմե լսած եմ իմ գրական սկզբնավորությանս մեջ և Ձեր զննատույնը բարեբար եղած է ինձի»<sup>6</sup>, Վ. Թեֆեյանը «անհամբեր» սպասում էր իր բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուի «խնայողությամբ ֆենադատականին»<sup>7</sup>, Յարհանյանն ուզում էր մեծ ֆենադատի «կարծիքն առնել» իր «բանաստեղծության մասին»<sup>8</sup>, Վարուժանը Չոպանյանի «Դատաստանին մեջ» տեսնում էր ժամանակի «գեղարվեստական մտավորականության դատաստանի խտացումը»<sup>9</sup>: Էավ է նկատել ֆենադատ Ն. Աղբալյանը. «Չոպանյան՝ կորյունը իր նիբանեն կը նանչնա, քե ինչ տեսակ առյուծ պիտի բլլա աս»<sup>10</sup>: Այս մոտեցմամբ մի առանձին իմաստ ու նշանակություն է ստանում ֆենադատներին ուղղված Չոպանյանի խորհուրդը. «Համակիր ձգտումով մը» ֆենել «իրեն ներկայացող արտադրությունը... Փրկու՞նել անոր մեջ տաղանդի գոյությունը, անձնականություն մը, ուրույն ոնի մը բողբոջումը...»:

«Ճշմարիտ ֆենադատությունը» հողվածում Չոպանյանի շարադրած տեսակետները շատ կողմերով բնութագրում են ժամանակի գեղագիտական միտքը և էական նշանակություն ունեն իր սերնդի պաշտպանած ֆենադատական սկզբունքների տեսակետից:

Այստեղ առաջադրված տեսակետները, որոնք հիմնվում են հայ և համաշխարհային գրականության լավագույն իմացության վրա, պարզում են ուշագրավ գեղագիտական հայացք, բանաձևում ֆենադատության մեքողի և սկզբունքների վերաբերյալ դրույրներ, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց գիտական արժեքը և ունեն արդիական հնչողություն:

<sup>6</sup> Արևմտյան գրողների նամականի, 1972, էջ 236:

<sup>7</sup> Նույն տեղը, էջ 323:

<sup>8</sup> Նույն տեղը, էջ 286:

<sup>9</sup> Դանիել Վարուժան, Նամականի, 1965, էջ 31:

<sup>10</sup> Տես, Պալքար, Բացառիկ թիվ, Բոստոն, 1952, էջ 26:

## ՃՇՄԱՐԻՏ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Գրական տեսություն)

Շիրվանգատեի «Կործանված»-ին առթիվ Ազատամարտի մեջ Ռուբեն Դարբինյան ստորագրությամբ երեցած հոդվածները ուշագրավ են իբրև բնորոշ նմուշներ հոռի բննադատության: Չեմ ըսեր «անադար», այլ «հոռի»: Քննադատության հիմունքն իսկ սխալ դրված է հոդ: Այդ ձևով բննադատությունը՝ գործի մը շուրջ շփոթության փոշի հարուցանելն ուրիշ արդյունք չունենար, և այնքան վնասակար է, որքան գիտակից ու պայծառատես բննադատությունը՝ օգտաբեր:

Ինքնատիպ ու հզոր գործ մը, ինչպես է «Կործանված»ը, չի վնասվիր այդպիսի հոդվածներէ, ատոնք օր մը խալառ մոռցված կ'ըլլան, ու գործը կը մնա միշտ կենդանի: Անոնց վնասը կը կրէ հասարակությունը, մանավանդ մերինին պես հասարակություն մը, ուր մտերը ամենամեծ մասամբ անկազմ են ու շփոթ: Այսպիսի պայմաններու մեջ լավագույն է գործն ու ժողովրդին բնագոյական հասկացողությունը դեմ դիմաց միմակ ձգել, Իմն քե այսօրինակ բննադատություններ մեջտեղ նետել, որոնք, այնքան խախտտ, որքան հավակնոտ, ուրիշ բանի չեն ծառայեր, բայց երբ մտերն ավելի ևս շփոթեցնելու:

Այս բնդհանուր տեսակետով, անօգուտ չեմ նկատեր զրադիլ այդ հոդվածներով և բացատրել՝ այս առթիվ՝ այն եղանակը, որով կ'ըմբռնեմ բննադատությունը:

Ճշմարիտ Բնադատին տիրական ձգտումը պետք է ըլլա գտնել և մեկնել ինչ որ կա: Դրական՝ ուր, գործի մեջ: Սխալներ նկատելու, դատաստան կարելու, վնասներ արձակելու հակամիտությունը կը մատեն «վարժապետական» միտք մը, և ո՛չ քե լավ Բնադատ մը:

Անշուշտ, Բնադատության պաշտոններեն մեկն է ցույց տալ *Քերնիքի* պակասությունները, բարձր նաշակը դնել մեղանշումները, բայց ատիկա երկրորդական կողմն է Բնադատական գործին, հարաբերաբար՝ դյուրին, օգտակար՝ երբ ձեռնհաս անձերու ձեռնով կը կատարվի, հրապարակագրական, ուսուցչական, երե կ'ուզեն՝ որոշ աստիճանով մը՝ գիտական կողմը:

Քննադատին էական սլաշտոնը՝ գործի մը ուրույն հոգեբանությունը, անոր հատուկ ներքին տրամաբանությունը, անոր նկարագիրը, իմաստը քմբռնելն է և զայն մեկնել ըստ իր հասկացողության: Արվեստագետի դեր մըն է: Որովհետև Բնադատությունը արվեստ մըն է իսկապես, և ո՛չ քե գիտություն: Բացարձակ չեն օրենքները, որոնց վրա կը հիմնվին գեղեցկագիտությունները, ոչինչ ունին՝ նշգրիտ գիտությանց կողմ անհնդկություններն. ենթակա են ժամանակի, միջավայրի և անհատականության ազդեցությանց: Գործերն'ն է, որ կը բղխին այդ օրենքները, մինչ չկա գործ մը, ինքնատիպ գործ մը, որ օրենքներու կիրարկմամբ միայն երևան եկած ըլլա: Քննադատը ուրիշ բան չէ ուրեմն, բայց եթե գրագետ մը, որ մտավոր կյանքի արտահայտությունները իրեն նյութ կ'ստանեն, ինչպես բուն գրագետը՝ Բնության կամ քնկերության խորհուրդները: Քննադատ մը, որ այդ մտայնության հանգիտությունը չունի բուն գրագետին հետ, որ՝ սանկ ըսենք՝ «տունեն չէ», այլ «դրսեն» դիտող, տեսակ մը ինքնակոչ վերաքննիչ, ձախողելու, սխալելու և վնասակար ըլլալու դատապարտված անիմաստ և արտաոռց էակ մըն է: Կարելի չէ ըսել, քե ամեն մեծ գրագետ միանգամայն լավ Բնադատ է, կան որոշ ու շեշտված խառնվածքով գրագետներ, որ իրենց անձնականության այդ ծայրահեղ սաստկությանն իսկ պատճառով անկարող կ'ըլլան իրենցմե տարբեր խառնվածքով գր-

րազեմ<sup>1</sup>՝ որ նշարենք բմբռնել. այսպես՝ Հյուսիս չէ հասկցած Ռասիներ՝ կան ալ, որ միանգամայն ստեղծող և հասկցող միտմունքացած են, ինչպես Կեոբէ, Էսկար Փո, Պոտլեր: Բայց կարելի է հաստատաբարս բսել, քե ամեն մեծ Բննադատ՝ ճախ և առաջ գրագետ մը ու լավ գրագետ մըն է. այսպես՝ Սենր-Պէոլ, Թենն:

Ամեն արվեստի գործ խորհուրդ մըն է: Սնոր արտադրութեան մեջ՝ հեղինակին գիտակից նիգին, ստացիկ հմտութեան հետ. և շատ ավելի մեծ չափով, անգիտակից տարր մը դեր կը խաղա, գոր կ'անվանենք ներշնչում, տաղանդ և որուն ի՛նչ բլլալը, ինչպես կազմվիլը, ինչպես գործելը չենք գիտեր: Ասոր համար է, որ երբեմն գործ մը, գոր հեղինակը ճախ տարբեր ձեով հղացած էր, արտաշրվելու պահուն՝ ինքնին կ'փոփոխվի, նոր ոգի ու ձև կը ստանա՝ ներքին խորհրդավոր ազդեցության մը տակ. գոր կը կրե հեղինակը, բան կը վարե: Կան գործեր, որ բացի այն մտածումներեն, ձգտումներեն, գոր հեղինակը գիտակցաբար դրած է հոն, կը պարունակեն շատ ուրիշ քափուն իմաստներ, որոնց մերք հեղինակն իսկ անտեղյակ է: Եվ արդեն ա՛յն գործերն են խոր ու առական, որ այդ հարուստ քելադրականությունն ունին, որով ամեն բմբռնել ու քափանցել կրցող մտքի՝ նոր զաղունի մը, նոր երևույթ մը կ'ընծայեն: Քննադատին դերն է գուշակել, երևան հանել և արտահայտել ինչ որ կա գործի մը մեջ քափուն: Այդ «մեկնությունները» անշուշտ չեն կրնար բլլալ բացարձակ, վերջնական: Միևնույն գործին վրա՝ երկու մեծ Բննադատներ բոլորովին տարբեր մեկնություններ տված են, երկուքն ալ նշմարտության բաժիններ պարունակելով. ո՛չ միև՝ ամբողջական նշմարտությունը:

Այս ամենուն մեջ՝ ի նկատի ունիմ Բննադատը հանդեպ հեղինակավոր արտադրողներու, մեծարժեք գործերու: Բայց նույն իսկ նորեկի մը գործին հանդեպ, Բննադատին դիրքը նույնը պետք է բլլա. Բննադատը պետք է «համակիր» ձգտումով մը Բնեն իրեն ներկայացող արտադրությունը, պետք է ցանկա փնտռել անոր մեջ տաղանդի գոյությունը, անձնականություն մը, որույն ոնի մը բողբոջումը. երբ ոչինչ գտնե, բնականաբար մեկդի պիտի դնե գործը, որ՝ այդ պարագային՝ անկենդան էակ մըն է. բայց երբ գտնե ծիլ մը տաղանդի՝

նույնիսկ թերութիւններով պաշարված, նախ այդ ծիլն ի նկատի պիտի ունենա, զայն որակել պիտի նգնի, անոր ասպագա զարգացման նամբան պիտի ջանա գուշակել ու նրա աստավորել, ու հետո, նույն իսկ այդ գրական տարրին ընդլայնման շահուն համար՝ ցույց պիտի տա թերութիւնները, անոնց իսկ աղբյուրը, բացատրիչ պատճառները մատնանիշ ընելով: Իսկ երբ ֆենադատը կը գտնվի հայտնի տաղանդի մը արտադրութեանց հանդեպ, ավելի ևս անհրաժեշտ է, որ այդ «համակիր» դիրքը բռնէ: Ու այնքան իրեն համար ավելի դյուրին պիտի ըլլա գործի մը հասկացողութիւնը, որքան որ իր դիրքը չազդվի կանխակալ կարծիքներով, գեղեցկագիտական, իմաստասիրական, քաղաքական անհաշտ դրացեցածութիւններով: Քննադատը պետք է յուրաքանչյուր գործի մէջ փնտռէ ոչ թէ ինչ որ ինք կ'ազգէր հոն գտնել, այլ ինչ որ հեղինակը, իր ուրույն խառնվածքով, դաստիարակութեամբ, աշխարհայացքով, ուզած է հոն դնել կամ դրած է առանց ատոր որոշ գիտակցութեան ունենալու:

Ինչպէս որ վիպասանին ու քառերգակին համար առարկայականութիւնն ամենաքանկագին ու անհրաժեշտ հատկութիւնն է, որովհետեւ այդ հատկութեան շնորհիւ է, որ այդ նյութերը մշակողը պիտի կարողանա մարդկային տիպարները, ընկերական կյանքի կենսիւնները նկատել՝ ո՛չ իր եսին ցուցնով, այլ իրականութեան ամենն ավելի մոտեցող նըշգրծիտ ցուցնով մը, — նույնպէս և ֆենադատը, որ ուրիշ բան չէ, բայց երբ հոգեբան վիպասանն այն կենդանի էակներուն, որ գրական գործերն են, այնքան ավելի պիտի հաջողի՝ իր պաշտոնին մէջ՝ որքան որ ունի առարկայական խառնվածք, կուսակցամտութենէ ու դպրացեցածութենէ խաբուող նկարագիր, հոգեբան դիտողութեան կարողութիւն, իրարմէ տարբեր մտայնութեանց և գեղեցկագիտութեանց հասկացողութիւն:

Մեկ բառով, ֆենադատը պետք է ըմբռնողն (*compro'hensif*) ըլլա գերազանցապէս:

Թափանցելի հետո զաղախարք կամ ձգտումը, զոր հեղինակն ուզեր է արտահայտել կամ որ կ'ցայտէ անոր գործին, ֆենադատն անշուշտ պետք է նկատէ, թէ հեղինակն հաջողած է զայն ներգաշնակութեամբ ու լիակատարութեամբ մարմնավորել:

Երբ հշմարե գործին մեջ ավելորդ կամ օտար տարրեր, որ իրեն կը բլին խեղաբայութեամբ կամ տկարացուցած ըլլալ հեղինակին գլխավոր զաղափարը, պիտի ցույց տա այդ տրկարաբայութիւնները, որ հեղինակին մեղանշումներն են իր իսկ անձնականութեան դեմ, երբ նկատե տարրեր, որ կ'ալակսին ավելի հստակորէն արտահայտելու համար հեղինակին քարգմանել ուզածը, որ ոչ միայն հեղինակներու գործին ըմբռնման մեջ կը կայանա, այլ՝ երբ հարկ կա՝ զայն լրացնելու փափուկ գործին մեջ: Ու դարձյալ՝ ոչի՛նչ, սակայն, որ բացարձակ, անվիճելիորէն հաստատ ըլլա այս ամբողջ աշխատանքին մեջ: Լավագույն բննադատն իսկ անկարող է «բացարձակ» նշողութեան հասնիլ իր տեսութեանց մէջ. որովհետեւ իրական անանձնականութիւնը անհնար է, բննադատը, ինչքան ալ առարկայական խառնվածքով օժտված ըլլա, իր ուրույն հոգի՜ն ու մտայնութիւն ունի, — առանց ասոր՝ զբազեմ չի կրնար ըլլա. և ինչքան աչ ջանա, հեղինակին հոգին հագնիլ և անոր աշուր նկատել անոր գործը, իր հոգիէն բան մը կը խառնվի միշտ իր տեսութեանը: Հարաբերական հշդագույն տեսութեանց կը հասնի բննադատը այն պահին, երբ իր բննած հեղինակին հետ ունի խառնվածքի և աշխարհայացքի մոտոբայութիւն: Զոտ տրամաբանող միտք մը Հյուկոյի համար խելահեղորէն բնաբերգակ բանաստեղծի մը գործը չի կրնար հասկնալ, ինչպէս բնաբերգակն խառնվածք մը զայն պիտի հասկնար, և բնաբերգակն խառնվածք մը չի կրնար նաշակել Սքենտայի պէս տրամաբանող հեղինակի մը գործը, ինչքան զայն պիտի կարենար նաշակել նույնօրինակ խառնվածքով բննադատ մը:

Ինչ որ կը պահանջվի բննադատեն, իր անձնական խառնվածքը, իր գեղեցկագիտութիւնը, իր աշխարհայացքը շունենալը չէ. ամենէն անկողմնակալ, առարկայական բննադատը իր հախափրութիւններն ունի և պետք է որ ունենա՝ ինչ որ իրմէ կը պահանջվի, այն է, որ մալեռանդ ու փակ միտք մը չըլլա, ջանա հատկապէս նույն իսկ այն գործերը, որ իր նախասիրած ուղղութեամբ չեն հղացված, զսպե՝ ինչքան կարելի է՝ իր անձնականութեանը մեկնել ուզած հեղինակին անձնականութեանը նաեւնալու և արտահայտելու համար:

Ու բող շրջի, բե այսպիսի ըմբռնումով մը ֆննդադառու-  
 րյունը կը դառնա բույլ, անհրոշ, տառաւմ գործ մը: Ո՛չ,  
 երկայն վարանումներէ հետո, որ կը ձնին իր և հեղինակին  
 անձնականութիւնը միջև պայմարեն, ֆննդատր՝ երբ ունի  
 տաղանդ, երբ գրագետ է, կը հասնի որոշ տեսութեան մը,  
 որ արտադրույթն է երկու խառնվածքներու շփումին և այդ  
 որոշ տեսութիւնը, հստակորէն բարգմանված, կը դառնա իր  
 կարգին՝ իր ուրույն իմաստը, կյանքն ու հոգեբանութիւնն  
 ռենտիզող գրական արտադրութիւնը մը, որ գործն մը ծնած  
 գործ մըն է, ավելի կամ նվազ հավատարիմ սկզբնական գոր-  
 ծին, բայց կենդանի և շահեկան: Այդ տեսակ արտադրութիւն  
 մը՝ հատկելում մըն է սկզբնական գործին վրա և երբ անոր  
 լիակատար ու քաջարժակ հասկացողութիւնն ալ չպարունա-  
 կե, գեր անոր իմաստն ու տարողութիւնը անձկամիտ ու  
 կանխորոշ մոլեռանդութեամբ այլայլելու վնասը չի գործէր,  
 այլ որոշ չափով էր նպաստե լուսավորելու խնոր այս կամ  
 այն գիծը, և ասկից զատ՝ ինքնին՝ իր հոգեման և արտա-  
 քայտութեան ուրույն արժանիքներովը՝ ընդհանուր գրակա-  
 նութիւնը կը հարստացնէ: <.....>



Առաջին մեղադրանքն անիմաստ է: Ռոմանտի Շիրվան-  
 գատեն իր գործին մեջ «սեմպոլիզմի» ազդեցութիւնը ցույց  
 չի տար, առիկա չի նշանակեր որ Շիրվանգատեն անծանօթ  
 մնացած ըլլա այդ շարժման (հավանական է, որ «էմբրեոնի-  
 ճիզմ»-ին անծանօթ ըլլա, այն պարզ պատճառով, որ այդ  
 անունով «դպրոց» նկարչութեան մեջ գոյութիւն ունեցած է,  
 բայց գրականութեան մեջ՝ ոչ): Առանց ամեն նորեկի շարժ-  
 ման, ամեն ծայր տվող դպրոցի, ամեն տարօրինակ կամ այդ-  
 պես կարծիքող հեղինակի ետեւն վագելու, Շիրվանգատեն հե-  
 տաբեմբով է նանչնալու նոր ժամանակներու կարեւորագոյն  
 վարպետներէն շատերը. և շատ լավ ըրած է ավելի շմբնակե-  
 լով օրվան նորութիւններու սին հետապնդումի մը մեջ. իրեն  
 պես «որոշ» տաղանդ մը, որ իր նամբան վաղուց գտած է,  
 իր մեջ իսկ է որ կփնտռէ իր ներշնչման ու արտահայտման

տարրերը: Բյուզանդիոն իր հողվածը<sup>1</sup>, որ մեր մեջ մտնել սկսող դպրոցամուրթյունը կ'ձաղկեր, այնքան իրավացի էր որքան սրամիտ: Շիրվանզատեին մեղադրել, որ «սեմպոլիզմի» հետևող չէ, կը նշանակե չհասկնալ ո՛չ «սեմպոլիզմը» ո՛չ Շիրվանզատեն: Շիրվանզատեի տաղանդի տեսակը բոլորովին ներհակն է «սեմպոլիսթ»ներու տաղանդի տեսակին:

Ասոնք գլխավորապես բանաստեղծներ, նույն իսկ արձակով գրողները՝ խառնվածով բանաստեղծ, բարդ, փոխաբերական, համադրյալ, սաստիկորեն քեյադրական, խտացած գաղափարականությամբ առիթ արվեստի հետամուտ էին, տարօրինակին, հազվագյուտին, սփռչալին, խորհրդավորին սիրահար, անհատական ինքնատիպ մտայնության մը գերասուր զարգացումին ձգտող\*:

Շիրվանզատե պարզ, հստակ, «ուղղակի» արվեստի մարդն է, — ինչպես էր Մովսեսանը: Կը պատկանի դպրոցի մը, որ հավիտենական է, իրապաշտ դպրոցին, որ հիմնված՝ հոգեբան դիադոնության և պարզ, անսերկեր, խոր զգացման վրա, պե՛տք է հավասարապես խորշի բնաբերական գիճովություններեն ու լուսանկարչական մակերևութական շարժումներեն:

Սխալ է կարծել, քե նույնիսկ Ֆրանսայի մեջ, որ ծնավ «սեմպոլիսթ» շարժումը՝ Եվրոպայի մեջ տարածվելն առաջ բերու մեծ գրագետները անկից ազդվեցան: Մոխասան, «սեմպոլիզմի» հայրենեն մեկուն Վիլիս Եր Լ'Իլ Վատանի՝ ժամանակակից բլաթով և իր կյանքի վերջին շրջանին հանդիսատես գտնվելով հանդերձ «սեմպոլիսթ» շարժման ամբողջական քրքումին, ոչ մեկ ազդեցություն կրեց այդ դպրոցեն, ինչ-

---

<sup>1</sup> Շիրվանզատե, Պետր Է. դդուշանալ, գրական հարցեր. — Բյուզանդիոն, 1910, № 4040:

\* Այս լատին մը տողերով չեմ հավակնիր «սեմպոլիսթ» շարժման ամբողջական սահմանումը տալ, նպատակս արդեն այդ չէ այս հողվածին մեջ. այդ շարժումը ամենին բարդն է, որ երեցած բլու գրականությանց պատմության մեջ. իրարմ տարօրինակիս տարրեր գրագետներ անոր մեջ քով քովի հայտնվեցան և առեն մը նույն «սեմպոլիսթ» քնդհանուր անունը կրեցին. ավելի դյուրին է այդ ամենուն զեղեղկադիտական քնդհանուր հակադրությունները նշանակել, քան իրենց դործերուն միջև հասարակաց կապ կազմվող հանդիսությունները: Այստեղ ևս ձգտեցա միայն մատնանիշ քննելու հիմնական տարրերությունը իրապաշտներուն և «սեմպոլիսթ»ներուն միջև:

պես և մերժեց հետևիլ Պուրժեի չափագանցորեն վերլուծող, վարդապետականորեն, քեֆնիփականորեն հագեբան մեքադին:

Կան նապուկ ու բազմաձև մտեր, որ մեկ տարագի մեջ հանգիստ չեն կրնար մնալ, կ'ազդվին բայուր նար ձգտումներեն ու ինֆզինֆին կը նոխացնեն անոնցմով, և կամ իրենն իսկ՝ ներֆին մղմամբ՝ իրենց բնաշրջության բնական շարժման հետևելով՝ կը ստեղծեն նորանոր ձևեր, եղանակներ ինֆնարտահայտման, կը վերանորոգեն իրենց բուցատրության միջոցները: Կենքն աշտախի գրագետներուն գերագույն անպարբ եղավ: Բայց տղայական է և անխմաստ պահանջել, որ ամեն գրագետ աշտախ ըլլա: Ատ ալ խառնվածֆ տեսակ մըն է: Կան և գրագետներ, որ որոշ, մնայուն խառնվածֆ մը ունին, առաջին օրեն իրենց հարմարագույն ուղին կը գտնեն և անոր մեջ շիտակ կը հառաջանան: Աշտախ էր Մոֆասան: Էականը այն է, որ ամեն գրագետ ըմբոնե իր խառնվածֆը և անոր հավատարիմ մնա:

Պետք է հետաքրքրվիլ տարբեր ուղղություններով, ծանոթանալ հին կամ նոր բոլոր կարևոր դպրոցներուն, բայց պետք է ինֆզինֆ գոռով ալլալել՝ հետևելով այս կամ այն նոր ուղղության: Բնապաշտ դպրոցի ամենեն գորեղ, մերձան մը մեկ կողմն, Լրֆոնք տը Լ'իլ մը մյուս կողմն, կատաղորեն հակառակ էին այդ դպրոցին և աշտախ ալ մնացին մինչև վերջը: Լրֆոնք տը Լ'իլի շուրջ և հանախ Լրֆոնք տը Լ'իլի դեմ կատարվեցալ խորհրդանշական շարժումը, ահ մընաց անվկանդ իր ուղղության մեջ: Անաբուլ Ֆրանս, հակառակ որ ամենեն նկուն, ամենեն «հասկցող» մրաֆերեն մեկն է աշխարհիս, և ինչ որ կա սեմպոլիսֆներուն ու տեքստաններուն մոտ գեղեցիկ՝ ըմբոնած և զնահատած է իր բնադատական էջերուն մեջ, երբեք անոնցմն չէ ազդված իր գործին մեջ, որ դասական-իրապաշտի մը գործն է: Խորհրդանշական և այլ դպրոցներեն հետո, երե աշֆ պտտցնենֆ ֆրանսական քատրոնի բոլոր վարպետներուն վրա՝ Տյումա որդիեն մինչև այսօր, կը գտնենֆ երկու հոգի որ քերես ամենեն ալ բարձր են և որոնց ազդեցությունը կրած են շատերը, Փորքո-Ռիշ և Հանրի Պեֆ, երկուքն ալ դասական իրապաշտներ: Ռասինի և Պոմարշեի խմորեն, և որոնք ունեն ազդեցություն չեն կրած սեմպոլիսք դպրոցեն:

Մեր մեջ, մենք այսօր ունինք շատ մը համեղ ու գորեղ տաղանդներ որոնք ունենալով հետո ցույց չեն տար «սեմպոլիզմ»ի, Հովհաննես Թումանյան, Թլկաթինցին, Զոհրապ, Վրդանես Փափագյան, Դանիել Վարուժան՝ սփանշելի գրողներ են, մեր արդի գրականության առաջնակարգ դեմքերն են և սակայն ոչ մեկ կապ ունի «սեմպոլիզմ»ի հետ, — ու ավելի քան հավանական է, որ ո՛չ Փշեպրշևսկին կարդացած են, ո՛չ Քնուտ Համսունը, (գրեթե վստահ եմ, որ Նևաթոլ Ֆրանս ու Միուսո իսկ չեն կարդացած այդ հեղինակները): Մեղադրենք իրենց: Ես բնդհակառակը գիրենք շնորհավորելի կը գտնեմ, որ իրենց նամբան գիացած են նանչնալ և անոր մեջեն կը փախեն հաղթականորեն:

Մեր մեջ, առաջին գրագետը, որ ֆրանսական «սեմպոլիսթ»ներն ու «տեխասան»ները նանչցած և օտոնց հետևած է, եղիա Տեմիրճիպաշյանն է, անոնց ազդեցությամբ իր արտադրած արձակ ու ոտանավոր գրվածքները հավասարապես հաջող ըլլալէ հետո են, բայց իր այդ կարգի լեզուին մեջ կան հոյակապարեն գեղեցիկ կտորներ: Ես իմֆս, իմեն հետո, խորապես սիրած եմ ֆրանսական նորագույն բանաստեղծության վարպետները, զանոնք մեր մեջ նանչցնելու շանքեր բրած և արտադրությանցս մեջ որոշ շարքին մեջ, անոնց մեկ փանիին ազդված եմ, բայց այդ ազդեցությունը երբեք այլաժանոթներն չի բռնապետված իմ մեջ. մինչև այսօր կը սիրենք սեմպոլիսթներն մեկ փանին, որ պաշտելի տաղանդով գործեր տրտադրած են, բայց չեմ կարծեր, որ իրենց մեծագույններն իսկ եղած ըլլան այնպիսի «մեծ բանաստեղծներ» ինչպէս Եղան դասականներու և ռոմանթիկներու մեծագույնները — Վինիեն՝ օրինակի համար՝ զիս ավելի կը հուզէ քան բոլոր «սեմպոլիսթ»ները միասին: Սիպիլ իր բերվածքներն ունանց մեջ, տիկին Զապել Եսայան իր արձակ բանաստեղծություններուն ու նորավեպերեն մեկ փանիին մեջ՝ ցույց կուտան «սեմպոլիսթ»ներու ազդեցությունը՝ նաշակավոր ու բեղուն կերպով կրված:

Մեր մեջ ամենեն ավելի և ամենեն հաջող կերպով, «սեմպոլիսթ»ներեն ազդված են Ատոմ Յարնանեան և Տիրան Զրբախյան: Խորհրդանշականությունը իրենց մեջ, իրենց խառնվածքին իսկ բերմամբը, բնականորեն ընդգրկված, իրենց

անձնականությունը զարգացուցած է: Իսահակյան և Մեծա-  
 րենց ունին շատ աղվոր կտորներ՝ ազդված եվրոպական «սեմ-  
 պոլիզմ»-ն, բայց իրենց ամենեն ինֆնատիպ ու մաֆուր էջերն  
 անոնք են, ուր զուտ հայ ներշնչման ունկնդրած լեն, մին՝ րնդ-  
 հանուր աշուղական բանաստեղծությամբ, մյուսը՝ Ակնա ծո-  
 դովրդական երգերուն մեջեն: Բուսահայոց մեջ այժմ Ահա-  
 րոնյանն է, որ ամենեն ավելի շեշտված կերպով ջանք ցույց  
 կուտա «սեմպոլիսք»-ներուն հետևելու: Իր խառնվածքը գե-  
 րագանցաբեմ փնարերգական ըլլալով, «սեմպոլիսք»-ներուն  
 հետևելու իր ձգտումը բնական կ'գտնեմ: Իր վերջին տարի-  
 ներու նորավեպերեն, արձակ բանաստեղծություններեն ոմանց  
 մեջ՝ այդ ազդեցությունը տված է հաջող արդյունքներ: Այդ  
 կարգի շատ գեղեցիկ էջ մըն էր՝ օրինակի համար՝ այն, զոր  
 հրատարակած էր ողբացյալ Թովչյանի գրական հավաքա-  
 ծուին մեջ: Բայց ինչո՞ւ մեղիս պահեմ, ես կը նախընտրեմ  
 Ահարոնյանը, երբ կը մնա Ահարոնյան, այսինքն «Հայ եղեր-  
 րգակ» հաջորդ Արովյանի: Իր գործին ամենեն հզոր մասը կը  
 կազմեն իր այն էջերը, որ Զ ու լ ու մ ր կ'երգեն, և իր հո-  
 յակապ շարքը Անիի վրա: Գալով իր քատերգությանց, որոնց  
 մեջ կը ձգտի Հայ Մերերիին մ'ըլլալու, ապահովապես իր  
 գործին ամենեն տկար մասն են անոնք: Քնարերգական գե-  
 ղեցիկ կտորներու շարքեր են և ոչ «քատերգություններ», ինչ-  
 պես դեռ քիչ առաջ կը գրեր Լեո «Հորիզոն»-ին մեջ *Ուխտ-  
 վածներ* նոր խաղին առթիվ: Մերերիին իր փնարերգական  
 ձիրքերուն կը միացնե քատերական զգացումը. «Մոննա  
 Վաննա»-ն ամենեն գեղեցիկ սղբերգություններեն մին է, որ  
 գրված ըլլան երբեք:

Ահարոնյանի խաղերուն մեջ՝ գործողությունը քույլ է, տի-  
 պարները անորոշ. ինչ որ կա հոն կենդանի, իր հարուստ,  
 ներդաշնակ, հանկուցիչ փնարերգությունն է: Այդ փնարե-  
 րգության գեղեցկությունը, ինչպես և բանտի մեջ շարշարվող  
 քանկագին գրագետին հարգանքի հարկ մը մատուցանելու  
 պարտականությունը, բավական են անշուշտ, որպեսզի հայ  
 հասարակությունը խոտնամբոխ երբա ներկա գտնվելու իր  
 բանտի մեջ գրված Ուխտվածներ քատերական փերվածին  
 ներկայացման: Վերապահումը զոր կ'ընեմ ոչ մեկ կերպով չի  
 փոխադրեր արդեն Ահարոնյանի ընդհանուր գործին շեղ

արժեք: Եղած են հայն իսկ հսկա բանաստեղծներ, ինչպես Հլուկո, Պայրոն, որ չեն հաջողած քատրերգության մեջ: Իրենց քատրերգությունները բնաբերգական գեղեցիկ գործեր են և ոչ նշմարիտ քատրերգակի արտադրություններ:

Արդ, Շիրվանզատեն՝ անուրանալի կերպով՝ այն հայ գրադետն է, որ այդ քատրերգակի ձիրքը ամենեն ավելի ունի մեզ մեջ: *Կործանվածին*, ինչպես իր բոլոր խաղերուն մեջ, անձերը չեն երգեր, բայց կ'ապրին, կա գործողություն մը, որ նարտարոհեն, բնականորեն կը հյուսվի, կ'ոլորվի ու կը դիմեղեպի եղերական վախճան մը: Ճշմարիտ բննադատությունը այն է, որ գիտե գնահատել Շիրվանզատեն իբր մեծ իրապաշտ վիպասան, իբր տաղանդավոր քատրերգակ...



Դարբինյանի երկրորդ մեղադրանքը՝ նույնպես՝ այնքան աննիշդ է, որքան կտրուկ:

Նախ, ընդհանուր տեսակետով մը, սխալ է կարծել, քեհեովեն դիտող մը, գործունեության ուղղակի չմասնակցող մը, անկարող կը դառնա իր երկիրն ու ժողովուրդը փոքորկող տազնապն րմբոնելու: Հեովեն դիտող մը կարող է չզգալ տազնապը այն սուր, տափ, կրճուտ և անխուսափելիորեն միակողմանի եղանակովը, որով անոր մէջ ապրող և անոր մէջ որոշ ուղղությամբ դեր կատարող անհատ մը կը զգա, բայց՝ իր հեռավորությանը, իր մեկուսացումին և դիտողի գիրքին իսկ բերմամբ, հանախ ավելի նիշդ կը տեսնէ ամբողջական պատկերը և անոր հոգեբանությունը ավելի յայնորեն կ'ըմբռնէ: Բայց հոս՝ բուն հարցը այդ չէ: <....> Շիրվանզատեի տաղանդին հատկանիշներեն մեկն է անհատական հոգիներու պատկերացումը նախասիրելու քան հավաքական հոգեբանությանը նկարումը: Ընկերական յայն զանգվածներու բաղխումներեն ավելի՝ Արդիսդի հեղինակը կը սիրե անհատականությանը բաղխումներեն հառաչ եկած ներքին տռամները գծել: Նույն տիրական մտահոգությունն է, որ կ'երևա և *Կործանվածին* մեջ: Խառնվածով և աշխարհայացով իրարմե տարբեր քանի մը մարդկային էակներ են, որ՝ բոլորն ալ անկեղծ և ազնիվ ըլլալով հանդերձ՝ իրարու շարիփ կը հասցնեն,

գիրար կը վիրավորեն, գիրար կը հարվածեն, գիրար կը «կոր-  
ծանեն», — վասն զի այս խաղին մէջ միակ «կործանված»ը Ար-  
տաշեսը չէ, ավելի կամ նվազ չափով կործանման կ'ենթարկ-  
վին հոն Արտաշեսի հայրն ալ, զայն սիրող Ֆլորան ալ և դեռ  
ուրիշներ: Սենեֆերիմ, իր զավակը դրկելով ռուսական համա-  
լսարան, իր տաֆ ազգասերի և գորովոյս հոր կրկին խեղան  
ուզած է իրականացնել, այն է ունենալ արդի ֆաղափարու-  
րյան զենֆերովը գորացած որդի մը որ իրմէ ավելի գիտա-  
կէց ու հզոր կերպով ծառայէ իր թշվառ ցեղին: Իր այդ երա-  
զը կը ջախջախվի, որովհետեւ համալսարանական ֆաղափին  
ռուս որոշ միջավայրը իր որդւոյն վրա վնասական ազդեցու-  
թյուն ունեցեր, ցեղային ոգին անոր մէջ մեղացուցեր և տեղը  
միջազգային ընկերվարական հոգին է դրեր:

Արտաշես կ'ուզէ զոհվիլ, ոչ իր ցեղին, այլ ամբողջ Մարդ-  
կության համար: Ինքն ալ կը ջախջախվի. իր հայրենի տան  
տոհմաշունչ ֆեմուշ մթնոլորտը, հորն ու մորը խանդաղա-  
տագին ցավը, Ֆլորայի սրտաշարժ ու վեհ սերը՝ անզգալա-  
բար կը քափանցեն զինքը, չեն համոզեր, բայց կը թուլցնեն  
զինքը, և իր փառասիրած դեր կատարելէ առաջ՝ կը խոր-  
տակվի անիկա: Այնքանոր Ալվանդյան ազնիվ մարդասեր  
հաբուստ մըն է, որ կ'ուզէ իր վաստակած դրամը օգտակար  
դարձնել իր ազգին, և որ սիրահեծար է իր մեկ հափիկ աղ-  
ջիկն աղքատ բայց ուշալ երիտասարդի մը. իր հին ու հար-  
գած բարեկամին որդւոյն՝ Արտաշեսին կնության տալ: Ֆլո-  
րա, հարուստի աղջիկ, բայց գաղափարապաշտ, վեհանձն  
հոգի, իր դասակարգին ոսկեգօծ եսամոլներուն ուշադրութիւն  
խսկ չի դարձներ, այլ կ'ուզէ միանալ ուղեղ ու սիրտ ունե-  
ցող մարդու մը, անոր ոտքը դնել իր հարստութիւնը, անոր՝  
իւր սրտովն ու դրամովը՝ գործակիցն ըլլալ վեհ գործի մը  
մէջ, և սակայն երկուքն ալ կը մատնվին դառն դժբախտու-  
թյան: Արտաշես բռնված է կախարդանքի մը մէջ, կախա-  
րդանք, զոր իր վրա գործեր է նոյեմգարին անձը, որ՝ քե՛ս իւր  
կինն և քե՛ս իւր տեսակ մը մարմնացում ռուս հեղափոխական  
մտայնութեան՝ ոչ բոլորովին գիտակից, բայց խոր ու հզոր  
սիրով մը իրեն կապեր է Արտաշեսին սիրտը: Այս բոլոր իրար  
չհասկցող հոգիները իրար կը բզմեն՝ առանց իրարու դեմ  
ոնէ անձնական ատելութիւն ունենալու: Այդպես և Հրանտը,

նամոզված անհիշխանական, որուն համար տրամաբանական է ստել ազգության գաղափարը, և Արագյանը՝ որուն համար հրեշալին է ազգության գաղափարին դեմ խոսող մարդը, և որոնք ձգտումներու տարբերությանց համար միայն իրարու դեմ դանակ կը վերցնեն, անձնապես զիրար հարգելով հանդերձ, վասն զի երկուքն ալ նվիրվածներ, «խոեալիս»ներ են: Հո՛ղ է խաղին բուն եղերական հիմքը, այն էական տարբը, որ անոր խորապես հուզիչ նկարագիրը կը կազմե: Խաղը կ'անցնի հայ հեղափոխության, մասնավորապես Կուկասյան շրջանի, միջավայրին մեջ: Շիրվանգատն այդ միջավայրեն ընտրած է տիպարներ, որոնք զատ զառ ամենքն ալ գոյություն ունեցած են իրականության մեջ և խաղին մեջ նկարված են բացարձակապես կենդանի գույներով: Անոնց երկու գլխավորները, Սենեկերիմն ու Արտաշեսը, Շիրվանգատի՝ և ամբողջ հայ քաղաքին՝ ամենեն հզոր ու կենդանի տիպարներեն են: Չեն, այո՛, «տարածված» սովորական տիպարներ, այլ ծայրահեղ, շեշտված հոգիներ, որ սակավարիվ են, բայց ոչ անգո: Շիրվանգատն, իր գծել ուզած հոգեկան տռամին տալու համար գերագույն սաստկությունը, ընտրած է ծայրահեղները՝ երկու հակընդդեմ դաստիարակությամբ տիպարներու խուճբերուն մեջեն: Բուն տռամը հող նույն իսկ միմիայն հայ միջավայրի հատուկ չէ, տիեզերական համհաման մը ունի: — Օտար, բարձրագույն ու բարդ բազմակերպությանց ծայրահեղ ձգտումներեն ոմանց հանկարծական, հապենպ ու կիսկատար ներառելով՝ դեռ նախնական, էական ցավերով տառապող, տարրական ու անմիջական շարիքներու դեմ ինքզինքը պաշտպանելու հարկադրված փոքրիկ հասարակության մը մեջ, և բառը, զոր այդ տարականոն բռնագրոսիկ ներառելուն հառաջ կը բերե: Ասոր հետ, ավելի ևս լայն եղերականությամբ տեսիլ մը, այն է մարդկային կյանքի մուսլ ու անողորմ նակատագրականության այն խորհրդավոր ու բնովգեցուցիչ երեվույթը՝ որով իրարմե տարբեր խոեալներ տոգորված անհատներ, քեպետ հավասարապես մահուր և անշահախնդիր, իրարու զարնվելով, փոխանակ ընդհանուր բարօրությունն անցնելու, զիրար կը խորտակեն հանախ: Ահա բուն նյութը, ամենեն գեղեցիկն ու բարձրեն հուզիչը զոր ցարդ հաւ մը քաղաքին վրա հանած ըլլա:

Այս հաստատելի և Շիրվանզատեի գործը այս տեսակետով ըմբռնելի ու գնահատելի հետո, ես ինձս կ'ընդունիմ, որ «Հայկական իրականության մեջ» — ինչպես կ'ըսեն այժմ — երբ նկատի ունենանք մեր հեղափոխական կյանքին համայնապատկերը իր ընդհանուր գծերում մեջ. այս խաղին մեջ գրված խավոր դերը կատարող տիպարները՝ այն ծայրահեղ շեշտված գծերով, որով անոնք կ'ապրին հոն՝ ոչ միայն ամենեն «տարածված» տիպարներ չեն, այլ նույն իսկ իրենց հարաբերություններն այնպես չեն եղած սովորաբար՝ ինչպես այս խաղին մեջ:

Սենեֆերիմ հայ ազգասերն է, որ ուսուցչությամբ և գրականությամբ կուզե բարձրացնել հայ ժողովուրդը, գայն իր ապագան կերտելու պատրաստ պարձենել: Իր մտահոգությունը՝ հիմնական գծերում մեջ՝ հայ ժողովրդի խորհող մեծամասնության մտայնությունն է, սեր հայ ազգին, սեր հառաջադիմության, բայց հառաջադիմության մը, որ հայ ազգին ուրույն ու անմիջական պառչանող ձևով մը կատարվի: Այդ մտայնությունը այն է զոր արվյանները, ալիշանները, պեշիկբաշլաճանները, Բամառ Բաքիպաները իր ամենափայլուն ձևին մեջ ներկայացուցին, Դարբինյան անարդար է այդ տիպարն անվանելով «ազգայնամուլ»: Հայոց մեր «ազգայնամուլ» չափազանց բիշ գոյություն է ունեցած, այդ բառին քրու, հեղ, գոհնիկ իմաստով: Հայր՝ իր ազգը շատ սիրելուն համար օտարները իբր օտար կատաղաբար ատող տիպարներ շատ բիշ է հասուցած: <.....>

Ինչ որ կ'տարբերե Շիրվանզատեի Սենեֆերիմը մեր հեղափոխական շրջանին սովորական սենեֆերիմներեն, այն է, որ խաղին ներսը կորովի մըն է, իր խոնարհ ամեն բանն վեր դնող, անոր համար միայն ապրող, իր համոզմանց մեջ անխախտ, մինչև իրականության մեջ՝ ընդհանրապես մեր սենեֆերիմները եղան քույր, դժգոհ, բայց անկարող հակազդելու, հանախ տեղի տվող, մերք գանգառող բայց երբեք ազգին նակազդիրն իրենց իսկ ձեռներուն մեջ առնելով իրենց ոգվով գայն վարելու համար հարկ եղած ուժն ու կամքը ցույց չտվող:

Արտաշեսը իրականության մեջ՝ սովորաբար այդ միակտուր տիպարը չեղավ: Ընկերվարականությամբ խառնված, այլաչլված ու տկարացած ազգասիրությունը՝ ներկայացուց:

«Հեռավոր նպատակ ու մոտավոր նպատակ»ի գլուտը բրավո և այդ նշանաբանին իսկ հավատարիմ շմնալով՝ հեռավորին ու մոտավորին իրականացման միաժամանակ հետապնդեց, հաճախ զոհնելով մոտավորը հեռավորին. ան՝ իրականության մեջ՝ շատ ավելի ուժեղ, ձեռներեց եղավ Բան խաղին մեջ, անշարժեցուց Սենեֆերիմը, իր ընկերվարական ձեռներուն մեջ առավ հայոց ազգային դատը, և Արագյանները՝ ուրիշ վարիչ չգտնելով, քեպեաև Սենեֆերիմի հոգեկան զավակներն էին ու ընկերվարականության հետ կապ չունեին, Արտաշեսի հրամանին տակ է, որ գացին իրենց արյունը քափել ի նպաստ հայկական դատին: Թե այս խառնաշփոթությունն ինչքան վնասվեցավ մեր դատը, պետք չունիմ զայդ հոս բացատրելու: Քաղաքականությունն ընել չէ միտքս այս ուսումնասիրության մեջ, և արդեն ատիկա ըսված է շատ անգամ:

Հրանտը բացառիկ տիպար մըն է, հիվանդոտ, ոչ մասնավորապես հատուկ հայ միջավայրի, այլ ընդհանուր մարդկության մեջ ծանոթ որոշ տիպար մը, Բանդիչը, այն որ կատղած է ընկերական անիրավություններեն և իրեն խեղալ բրած է՝ իր հոգեկան կազմվածքին իսկ բերմամբ՝ ոչ այնքան վերաշինել լավագույն ընկերություն մը, որքան՝ Բանդիչով՝ իր վրեժի ծարավը հագեցնել: <.....>

Այնքանադր և Ֆլորա ամեն օր տեսնվող տիպարներ չեն, բայց իրական, և շատ բնական կերպով պատկերացված: Իրականության մեջ՝ իրենց նմանները մերք որոշ դիրք մը բռնած են մեր հեղափոխության հանդեպ, հոս կը շարժին խաղին մեջ պար: Իսկ մասնավոր առամեն տրամաբանությանը համեմատ:

Չեմ խառնը Արտաշեսի մոր ու Բանդիչի մասին, որ իրականությունն առաջ տալիս փրցված սովորական տիպարներ են և հոս կը կատարեն սիրուն, բայց երկրորդական դեր մը:

\*\*\*

Տարօրինակն այն է, որ այս խաղը, նպատակ ունենալով անդերձ պատկերացնել, ոչ քե «հայ հեղափոխության տրոսմը», այլ, այդ ընդհանուր միջավայրեն Բանդիչով անհատական հոգեբանությանը տոամ մը, ուժգնորեն խորհիլ կուտա

նույն ինքն հայ հեղափոխության, հայկական դատին և անոր շուրջ պարզված մեր ներքին պայքարներուն: Հեղինակը ոչ մեկ կողմնակցություն ցույց տված է իր նկարած տխարներն մեկուն համար, անոնց ամենուն ալ իր տաղանդը փոխ տրված է որպեսզի յուրաքանչյուրն իր դատը պաշտպանեն հավասար ջերմությամբ, և սակայն, ինքնին իրերուն իսկ ներքին քելադրականությամբ, հանդիսատեսին համակրությունը կ'երբա Սենեկերիմին ու Արագյանին, մինչ Արտաշեսը՝ հակառակ իր բոլոր մաքրության՝ սրունդություն կ'ներշնչե: Հանդիսատեսներեն անոնք որ «ազգային ուղղության» հարած մարդիկ են, կը կարծեն մինչև իսկ պահ մը Արտաշեսին մեջ տեսնել նույն ինքն մեր «հայկական» դատը, որ կը «կործանվի»: Չէ՞ որ «կործանված» մըն է ան ալ, և ինքն իր ձեռնով կործանված մը: <.....>

Եվ ասիկա, այս բարձր «քելադրականությունը», ամենամեծ արժանիքներեն մեկն է այդ խաղին: Առանց «սեմադլիսը» դպրոցին հետևելու ունէ դիտավորության, Շիրվանզատե անգիտակից — և ատով ավելի համեղ ու գուրեղ — խորհրդանշանականության մը հասած է այս գործին մեջ, նյութին իսկ խորության ու հարստության քերամք, և շնորհիվ այն անկեղծ ու հզոր զգացման, որով բմբռնած, ապրած է այդ նյութը: Տիպարներեն ոմանք ըլլալով հանդերձ իրականութենէն աւելած» և պատկերացված կենդանի, այնպես շեշտված են, իրենց տրամաբանության մեջ այնքան սաստկության հասած, որ իրենց այդ «սաստկացմամբն իսկ՝ «զաղափարականացած», «խորհրդանշաններ» դարձած են»:

Սենեկերիմ Հայ ազգասերն իսկ է, Արտաշես՝ Հայ միջագայնականը, Հրանտ՝ Անիշխանականը, Փանդիչը, Աղեհանդը՝ Բաբի Հարուստը, Ֆլորա՝ գաղափարապաշտ Աղջիկը, իսկ Նոյեմգար՝ կը խորհրդապատկերէ բարձրագույն բաղաձայնություն մը ամենէն ծայրահեղ ձգտումներուն հիվանդոտ, հոռի ու վնասակար ձևով ներմուծումը փոքրիկ հասարակության մը մեջ: Դարբինյան և ոչ իսկ հիշատակած է Նոյեմգարը, որ սակայն խաղին ամենէն հույսկապորեն գծված դեմքերեն մեկն է, — Իսյսենի արժանի ստեղծագործություն մը:

Ես «Կործանվածը» կ'համարիմ Շիրվանգատի ամենեն բարձր, խորունկ ու վրդովիչ խաղը: Ո՛չ ամենեն կատարյալը: Կան հոն մանրամասնություններ ուր արտահայտությունը պակասալիք կը բվի: Արտաշեսի անձնասպանությունը բնավ անբնական չէ... Բայց Սենեկերիմի խոսքը՝ անոր անձնասպանության հանդեպ՝ «Նա ուրիշ ելի՜ չունեն», և որ խաղին վերջին բառն է, բնական չի բվիր ինձի: «Խորհրդածություն» մըն է, մինչ հոդ՝ այլևս հոր և ազգասեր մարդու «սիրտն» է որ պետք է նշեր, զգացման պայքարովի մը մեջ:— Ասոր նման բանի մը նկատողություններ դեռ կարելի է ընել ինչ ինչ մասնամասնությանց նկատմամբ: Կան հոն աեսարաններ որ պետք եղածին չափ ընդլայնված չեն... Ընդհակառակն՝ կան մասեր որ ամբողջական չեն արտահայտված: Ուշադիր միտք մը սակայն ինքնին կրնա լրացնել՝ գուշակելով, երևակայելով՝ պակասն այդ մեկ բանի ընդլայնումներուն, ինչ որ կա հոն կը բավե ըմբռնելու գլխավոր անձներուն հոգին և անոնց միջև անցնող ստամբ:



<....> Գրական բարձր բնադատության գեղեցիկ էջեր, գեղեցիկ՝ իրենց խորաբնույթանց ու լայն ըմբռնմամբ և իրենց արտահայտությամբ—ինչպես՝ օրինակի համար Գրիգոր Օտյանի Ունիայելի բարգմանության առաջաբանը, Եղիա Տեմիրճիպաշյանի հին գրադատականներեն ոմանք, Տիգրան Կամսարականի ուսումնասիրությունը Տեմիրճիպաշյանի մասին, Գ. Փառնակի ուսումնասիրությունը Օմար Խայեամի մասին, Տիրան Չափյանի բանի մը գրադատականները, Ռեքեոս Պերպերյանի առաջաբանը Ինտրայի «Ներաշխարհ»ին, Արտուրես Հարությունյանի գրախոսական էջերը, Հ. Ն. Անդրիկյանի բնադատական հոդվածները.—իրենց համարժեք չունին ուսահայ գրականության մեջ: Ճիշդ է, որ գրական, կամ այլ, «նոր հոսանքներու» մասին ուսահայ մամուլին մեջ երեցած հոդվածներեն շատերը խակ արտադրությանց տպավորությունը կը բողբոս, ողբալայ փառանքալայանին, ինչպես պ.

Սիմեոն Հակոբյանի բնադատական գրվածքները ես ինքս ալ կը գնահատեմ, բայց անոնք եվրոպական հրատարակչությանը խնամոտ ամփոփումներն են միայն՝ աշխատասեր և ուշիմ մտերու կողմն էստարված: Երե առիքը ներկայացած է անձնական քափանցողության ապացույց մը տալու կամ խեղեց սովորական ընթերցումներեն դուրս դեմքի մը վրա կարծիք հայտնելու, սխալի մեջ ինկած են: Հակոբյան սխալած էր Շիրվանզատեի մասին իր *դործի* հողվածին մեջ, Նալբանդյան տղայական անհասկացողություն մը ցույց տվալ Ալֆրետ տը Վինիեի մասին: Հանախ նկատած եմ «Սիմֆոլիսը», «Տեֆա-տենտական» բառերը՝ ուստիայ մամուլին մեջ գործածված իբր գերմարդկային, արատավոր, խորհրդավոր բառեր, զոր կ'արտասանեն սարսափահար հանդիսավորությամբ մը: Ինչ-ֆան ավելի բնական ու զորեղ են ուստիայ, և տանկահայոց-մե մանավանդ պոլսահայ գրագետներեն որոշ շափով բարձր, երբ հարազատ ցեղային գույն ունեցող գործեր կուտան մեզի:

Գարբինյանի հարձակումը Շիրվանզատեի դեմ՝ հանուն եվրոպական գեղեցկագիտության, մասնավորապես անիմաստ էր արդեն, քանի որ Շիրվանզատե, առանց հետևող բոլոր «նոր հոսանքներուն», միակ ուստիայն է՝ Միֆայել Նալբանդյանեն ի վեր՝ 'որ միշտ կատարյալ եվրոպացիի պես հասկըցած, զգացած և արտաշխած է իր գործերը: Թե խորհրդանշական չէ իր ուղղությունը, այլ իրապաշտական. այդ երկրորդական հարց է, Շիրվանզատե «եվրոպացիի» մտայնություն ունի՝ բացորոշորեն, այդ է էականը: <.....>

Ի՞նչ հիմնական վիթխարի սխալ, կարծել թե արվեստի, գրականության մեջ առաջադիմություն կա, քե «նոր հոսանքները», «դպրոցները» միշտ բայլ մըն են դեպ առաջ առնված:

Երե այդպես ըլլար, Պրիստի ունին բով Սովոկլեսը խեղճ ողորմելի պետք էր երևար, Մերսիեի արձաններուն բով Փի-արիստիաները վայրենի <...>: Ոչ միայն ասիկա նիշդ չէ, այլ նիշդ չէ նույն իսկ կարծել, քե ժամանակակից ամենեն հան-նարեղ գրողն ալ, այժմ ապրելու առավելությամբ համար մի-այն, գերազանց է միշտ հնության բոլոր հանհարներեն: Ո՞վ է այս բոսիս ապրող այն թատրերգակը, որ Սովոկլին աստ-վածային կառարելությունը ունի կամ այն բանաստեղծը, որ Շելլին հրեշտակապետական վսեմությանը կը հավասարի:

Պեղարվեստի մեջ՝ հանճարի խորհրդավոր ուժը և անձնական խառնվածքի բնածին ինքնատիպությունն է, որ ունին էական նշանակությունը. այլ և այլ թեքնիկներ, ժամանակի որոշ նաշակը, ձգտումները, աշխատանքային, «գեղեցկագիտությունը», անշուշտ ունեն մեծ կարևորություն, բայց համեմատաբար՝ երկրորդական են: Ոչ միայն ստեղծագործ հանճարը, այլ նույն իսկ արտահայտության մեջ կատարելության ձիրքը ստացիկ, ուսանելի հատկություններ չեն, այլ բնածին: Առանց ատոր՝ ունի ուշիմ ու աշխատասեր անհատ պիտի կարենար գրագետ ըլլալ, մինչդեռ այդպես չէ. հետևաբար տղետ, բայց օժտված անձ մը ավելի լավ կը գրեն, քան ձիրք չունեցող բազմամուտը: Կան ժողովուրդներ, որ ցեղովին ունեցած են կատարելության ձիրքը: Առանց ամենամեծն եղավ հելլեն ցեղը, որ ամեն բան հղացավ և արտահայտեց գերագույն կատարելությամբ: Անկից ի վեր, ոչ ոք գերազանցեց զայն կատարելության մեջ — նույն իսկ թեքնիկ —. միայն ֆրանսիացիք են, որ այդ անվերայ նաշակի ձիրքը ցեղովին ունենալու մեջ Հելլեններուն մոտեցան: Սովորիկ մը, Փիտիաս մը մինչև այսօր կը մնան, և միշտ պիտի մնան, անգերազանցելի: Կատարելությունը չի գերազանցվիր:

Իրենցմե հետո, եկած են ուրիշ հանճարներ, որ ուրիշ ձևով, իրենց ժամանակի ոգովուն և իրենց անձնական խառնվածքին համեմատ, արտադրած են հրաշակերտներ, ձգտած են կատարելության, եղած են համարժեք մեծություններ, — ինչքան էիչ անգամ, ու որքան վերապահումներով՝ համարժեք բայց երբեք գերազանց:

Անընդունելի է, որ այժմյան ունի միջակ գրող՝ թեքնիկի հառաջադիմությանը շնորհիվ — որպես թե խնդիրը հաղորդակցության միջոցներու վրա ըլլար, — Թուրկենեֆ մը ավելի բարձր համարվի: Տաղանդը իր թեքնիկին մեջ ալ կը հայտնվի: Եվ թեքնիկ մը, որ ունի գործի մեջ՝ իր ժամանակին ոգովուն ու նաշակին համեմատ ու մանավանդ հեղինակին անձնական տաղանդին շնորհիվ՝ կատարելալ է եղեր, կը մնա քնդմիշտ կատարելալ ու գեղեցիկ:

Շատ մը «նոր հոսանքներ» կրնան հիմնալ, տաղանդին գործը չի հիմնար: Հայնոյան մըն է կարծել, թե «միջակը», նույն իսկ թեքնիկի մեջ, կրնա գերազանցել տաղանդը: «Սուրվ-

ված» ծանոթությունները անկարող են կյանք տալ ոնի մը, միայն տաղանդը կյանք տալու կարողությունն ունի: Մինչև այսօր գմայելի է Թուրկենեֆը, նույն իսկ իբր ոն՝ գերազանց է «խորհրդանշանակություն բնել ուզող» մատախապատ, բրոնզգրոսիկ և անկենդան գրողներն:

Իսկական բնագաղատությունը կը գնահատե թե՛ Թուրկենեֆն իբր տաղանդավոր բեալիստ և թե Մէքերլինը իբր տաղանդավոր խորհրդանշական, իրարմե տարբեր բայց հավասարապես մեծ տաղանդներ, որոնց մին մյուսին վրա հառաջադիմություն չէ, և որոնք երկուքն ալ տված են՝ իրենց ամբողջ անկեղծությամբով՝ մի միայն ինչ որ կրնային տալ, ինչ որ տալու կոչված էին: <.....>

Շիրվանգատն ռուս արդի բնագաղատական մամուլին մեջ ափսոսելուոյ բնորոշ ծայրահեղություններէն մին մատնանիշ բրած էր, այն է հիվանդոտ տենչ՝ գրական ու գեղարվեստական «նոր հոսանքներն ընդգրկելու, կարծելու՝ ընդհանրապես՝ թե չտեսնվածին, նորին, սատորիակիին նախնի վաշխը և մարդ գնդեցիկ բան մը արտագրելու համար: Շիրվանգատնի նկատողությունը նիշտ է, և ասիկա շնորհաբեր որ Շիրվանգատն... ավելի հարգող չէ ռուս գրականության բուն մեծ վարպետներուն: Ռուս «նոր» հոսանքներն մեծագույն մասին խելահեղ վազըր խորհրդանշական, անկարող շատ և այլ նոր դպրոցներու ետևէ, իրոք բնագաղատի է: Նա իմնա տեսած էմ, ցուցանողներ՝ մեջ, ռուս տպավորական ու խորհրդանշական նոր նկարիչներու գործեր, որ ալ անհաշկություն, անբնականություն, այլանշանություն բոլոր երեսիայելի սահմանները անցած էին՝ իրենց «նոր ու ինքնատիպ րլլալ ուզելու» արվեստակալ ձգտումին մեջ: Թուրկենեֆ ազդված է ֆյուպերեն, և ոչ թե ազդած է անոր վրա: Տոստոևսկի ազդված է Պալգաֆեն, Ռոյսթոյ, ժան-ժաք Ռուսսեն, Պալգաֆեն: Մինչև այսօր ֆրանսական գրականությունը ամենեն ավելի «ազդողն» է Լվրոպական գրականությանց մեջ: Իրմե դուրս՝ անգլիական գրականությունն է, որ տնի՝ ռուսականեն շատ ավելի՝ հզորապես ինքնատիպ տաղանդներ, որ կ'ազդեն որոշ շափով նույն իսկ ֆրանսական գրականության վրա: Ռուս գրականությունը, տեսնալով հանդերձ Բանի մը փայլուն անհատականություններ, նվազ մեծ է այժմ Բանի մը ֆրանսական օրերուն, վասն զի այն շրջանին՝ ազ-

գեցուքյուն կրողները մեծ տաղանդներ էին, որ բնականորեն կը կրէին ազդեցութեամբ և իրենի իսկ՝ օտար ազդեցութեաներէն դուրս՝ ունեին իրենց մեջ բնածին հզոր ինքնատիպութեան մը, մինչ ալսօր՝ ռուս գրողներէն շատերը զոռով, բռնազբախել ձեռով կ'ուզէն կրել օտար ազդեցութեանները, և մինչև ալսօր՝ հեն Յոլսթրայք, հակառակ բոլոր նորերուն և նոր հոսանքներուն կը մնա մեծագույն գրագետը ռուս գրականութեան:

Կ'անցնիմ այս բոլոր ընդհանուր գեղեցկագիտական հարցերու վրայէն, և կ'ուզամ՝ վերջացնելու համար՝ անձնական հարձակումներուն գոր կը պարունակեն Դարբինյանի վերջին հոգիվածները: <.....>

Ինչ անարգար ու գոեհիլ մեղադրանք: Ես ինքն երկու երեք անգամ լիննադատած եմ Շիրվանգատեն, տարիներ առաջ «Ռուսահայ և Թրքահայ» հոգիվածիս՝ մեջ, իր ձեռքն նկատմամբ վերապահումներ քրած էի ուրիշ հոգիվածի մը մեջ, իր «Եվգինե» քատրերգութեան մասին Բանի մը դիտողութեաններ քրած եմ<sup>2</sup>: Անշուշտ՝ այդ դիտողութեաններուն հետ հայտնած եմ հաւ այդ հոգիվածներուն մեջ՝ խոր հարգանքը, զոր իր հարուստ և ուժեղ գործին ամբողջութեանն ինծի միշտ ներշնչած է: Շիրվանգատենի պէս գրագետի մը մասին՝ նուէիսկ երբ մարդ իր մեկ երկասիրութեան վրա դիտողութեան մը կ'ուզէ բնել՝ կարելի չէ հարգալից լեզվով մը չխոսիլ: Ճշմարտապէս «աւրարտավան» մարդը կ'զայրանա ռեկ նկատողութենէ՝ նույնիսկ հարգալից ձեռով արտահայտված: Շիրվանգատեն բնավ չէ նեղացած և հրապարակ չէ իշած մաղձ քառիկու, բնդհակառակն, այդ հոգիվածներէն հետո, Քուչակի հատորիս երկման առթիվ՝ Լումային մեջ մեծապէս բարյացակամ տողերով հանած էր գնահատել այդ հրատարակութեան և ամբողջ գրական գործունեութեան: Շիրվանգատեն — ինչպէս ամեն ինքզինքը հարգող, իր արժեքին գիտակից արվեստագետ, — ամբարտավան է իմաստակ ու հավակնոտ միջակութեան հանդէպ. իսկ իր գրական խոնարհին, ինչպէս և իր հարգած պաշտօնակիցներուն՝ հանդէպ, ևս զինքը միշտ

2 Տես, Անահիտ, 1899, № 11, էջ 317—330:

3 Տես, Անահիտ, 1902, № 6, էջ 128—131:

ազնվորեն համեստ գտած եմ: «Ավերակների վրա» գեղեցիկ խաղը, որ գեշ ներկայացվեցավ Թիֆլիս և չգնահատվեցավ, ուղարկելն առաջ Թիֆլիս՝ այստեղ կարգաց բարեկամներու շրջանակի մը մեջ, խնդրելով որ դիտողություններ քնեն և սիրով օգտվեցավ եղած դիտողությանց մեջեն անոնցմե զոր նիշա գտավ: Ապուշ ով մայիականությամբ ուտած հեղինակ մը այսպես չի վարվիր: Երկու անգամ միայն՝ ինչքան որ գիտեմ՝ Շիրվանգատե գրիչ ձեռք առած է բողոքելու համար իր մասին գրվածներուն դեմ: Առաջինը անցյալ տարի, երբ Ավերակների վրա խաղին ներկայացման առթիվ, *Գործը* հրատարակեց հողված մը, որ ոչ միայն այդ քառերգությունը, հզոր ու դաժան պատկեր «գործի մարդոց» կյանքն, անարդարորեն դատված էր, այլև Շիրվանգատեի ամբողջ գործը դատախետված էր իրր մեծօրինակ, սահմանափակ, անքոփշ, անիտեալ, և այդ վիրավորիչ հողվածը կը հրատարակվեր քերքի մը մեջ, որուն՝ երկու տարիէ ի վեր խմբագրության իսկ խնդրանքով՝ կ'աշխատակցեր Շիրվանգատե...: Շիրվանգատե այս պատկերացնէ՝ բվելով իր գործերը, որ իրարմ քայքայված տարբեր միջավայրեր կ'պատկերացնեն և ամենեկն միտքինովն և զգեստովն:

Երկրորդ ընդգնացիւնն հողվածն է, և այս անգամ՝ ինքնապաշտպանություն իսկ չէր իր պատասխանը, այլ առողջ քննադատության ուժեղ և օգտակար էջ մը, որմե՝ երե Դարբինյան չօգտվի, ուրիշներ օգտված պիտի ըլլան:

Նկատելի է, որ այդ երկու հարձակումներն ալ, որ լատին մը ներկայացման առթիվ գրված, Շիրվանգատեի ամբողջ գործին արժեքը փոխացնելու որոշ միտում մը ցույց կուտան, երկուքն ալ հրապարակ նետված են այն բապէին, երբ Շիրվանգատեի երեսնամյա գործունեության հորելյանը կատարելու խոսքն եղած է մամուլի մեջ: Այդ հորելյանին դեմ չկամություն մը, զայն վիժեցնելու քաֆուն փափաք մը կա այդ հարձակմանց մեջ, որ առանց ոեւ «սենսուոյիզմ»ի պարզ կ'երեւա՝ քեպես բացելիքաց չքոված <....> եւ չեմ պահանջեր, որ ամեն գրասեր գնահատե ու հարգե Շիրվանգատեի գործն այն չափով, որով եւ կը հարգեմ: Հաշակներու տարբերությունը կ'ըմբռնեմ, նախասիրությանց իրավունքը կ'ընդունիմ: Բայց կարո՞ղ է գտնվիլ գրականութենէ հասկցող և ազնվաբէնէ զուրկ չեղող ոեւ հայ, որ ինչ որ ալ ըլլա իր ճաշակը, շխոս-

տուվանի րէ Շիրվանգատն անվինելորեն արժանի է հորել-  
յանական հանդեսով մը վարձատրվելու<sup>4</sup>:

Այսպիսի առիթներու մէջ կուսակցական և անձնական հա-  
կաւորւթյուն քաւցնող խժբժաններ մեջտեղ ձեւելը՝ ոչ մի-  
այն ապացուցանել է գրական լայն ու ազնիվ հասկացողու-  
թյան պակասը, նույն ինքն գրականութեան հանդէպ հար-  
գամի չգոյութեան, այլ նույնիսկ պարզապէս իբր մարդ՝  
նենթելմեն ոգիի, վեհանձնութեան բացակայութիւն:

Ո՛հ, Շիրվանգատն չէ՛, որ կը պատրաստվի իր հորելյանին:  
Իր հորելյանին պատրաստվող մարդ մը Փարիզ նստած չի մը-  
նար. մեր մեջ, — ցավալի է խոստովանիլ, բայց նշմարու-  
թյունն է, — շատ քիչ եղած է հորելյան, որուն կազմակերպու-  
մին՝ հորելյարը, տեղովուն վրա, անձնապէս մասնակցած չըլ-  
լա: Հայ գրասեր հասարակութիւնն է, որ իր գնահատել ու  
հարգել զիտցող անդամներեն ոմանց բերնով, կը պահանջե  
որ այդ երախտագիտութեան ցուցքը կատարվի հանդէպ այս  
բազմաւայելուն վարպետին: Ինքնին, հորելյան մը ոչինչ կ'սովեց-  
նէ Շիրվանգատնի պէս ամուր, տէական գրագետի մը գործին:  
Այդպիսի հորելյան մը ավելի հայ հասարակութեան է, որ պա-  
տիվ պիտի լերեր, անգամ մը ևս ապացուցանելով անոր պար-  
տանաւաշութիւնը հանդէպ իր մեծաւայելող զավակներուն:  
Եվ ևս համոզված եմ, որ հայ ժողովուրդը իր պարտքը պիտի  
կատարէ հանդէպ Շիրվանգատնի:

ՀԱՅ ԲՆԱՀԱՏԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ ԶՈՐԳ ԳԱՐԱՄԱՂՐԻՆՆ  
ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ԱՍՏԻՂԻՄՆԵՐԸ

Քննադատության պատմությունը հենվում է գրական ընթացի խորագին վերլուծության վրա: Իսկ վերջինիս բազմակողմանի ու նշմարապես պատկերումը անհնար է առանց գրողների ու կննադատների համատեղ գործունեության, նրանց գրական աստղիկների, ընկերությունների ու սալոնների պատմության ուսումնասիրության:

Նման բնույթի խոշոր միավորումներ հիմնադրում առաջ են գալիս պատմահասարակական և գրական կյանքի շրջադարձային փուլերում: Հայ իրականության մեջ այդպիսի շրջան էր նաև մեր դարասկիզբը, երբ զնալով մեծանում էր գրականության հրեկ ժողովրդի հագևոր գոյության, ազգային մշակույթի պահպանման գլխավոր միջոցի դերը: Ժողովրդի բնաշնչման փառնգին կտրելի էր և անհրաժեշտ էր դիմագրավել նաև մշակութային վերածնունդամբ: Մտնով էր պայմանավորված նաև բազմաթիվ ազգային-հասարակական հաստատությունների (Նրաժտական, Արախտական, Ազգագրական և այլն) առաջացումն ու աշխուժացումը մեր դարի առաջին կեսի տասնամյակներում: Այս շրջանում (1912—1922) գործեց նաև Թիֆլիսի Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որը, Հովհաննես Թումանյանի անփոփոխ հախազանությամբ, դարձավ մեր նոր գրական շարժման լուրջինակ կենտրոնը: Իր ժամանակակից հայ գրողներից ամենից շատ Թումանյանն է հետաքրքրություն ստեղծել զեպի գրականությունը և նպաստել հայ գրողի ժողովրդականացմանը, դառնալով իր դարաշրջանի գրական ընթացի ղեկավարն ու շարժիչ ուժը: Ընկերության անդամների կենտրոնի բացման իր խառնում նա հայտարարեց.

«Կխոսենք, կմտածենք, կխորհրդածենք, քե ո՞վ ենք մենք, ո՞րանելից ենք գալիս, ո՞ր ենք գնում, ի՞նչ ունենք... և ի՞նչ շունենք»:<sup>1</sup> Հայ ժողովրդի պատմության ճակատագրական պահերին այս հարցերը մասնողել են մեր մշակութի շատ նշանավոր գործիչների՝ Խաչենացուն, Աբովյանին և ուրիշների: Գրողների ընկերության գլխավոր նպատակը եղավ մեր հին ու նոր գրականության մեջ ներհմուտ լինելը, անցյալի հեղինակների գործերի խորաքալիանց ուսումնասիրությունն ու լուսաբանումը, «նրանց պարզ հասկանալն ու պարզ հասկացնելը»: Հայ միջնադարյան ու նոր գրականության նշանավոր գրողներին՝ Նարեկացուն, Գոշին, Այգեկցուն, Աբովյանին, Րաֆֆուն, Մանուկյանին, Գուրյանին, Ռ. Պատկանյանին և այլոց նվիրված գրական երեկոներն ու դասախոսությունները ստիպում էին ժամանակի գրողներին ու ֆննադատներին խորհել բազմաթիվ գրական հարցերի շուրջ, զարգացնել իրենց գրական նաշակն ու լայնացնել հետաքրքրությունների շրջանակը: Հրապարակային այդ դասախոսությունները կարելի է գնահատել իրեն սեփական մշակույթը հանաչելու, ազգային ինֆնագիտակցության հասնելու ուղիղ ճանապարհ: Գրանք ժողովրդի տարբեր խավերի մեջ տարածացնում էին սեր ու հոգատարություն ազգային գրականության նկատմամբ: Ինչպես գրում էին ժամանակի լրագրերը. «Այդ ընկերությունը իր երեկույթներով պարզաբանում է հայ կյանքի և կուլտուրայի անհայտ մրնացած կողմերը, որով հայ մարդը սկսում է հանաչել իրեն, գիտակցել իր անցյալն ու ներկան»:<sup>2</sup> Նույնը վկայում է Գերենիկ Գեմհրմյանը ընկերության 42-րդ երեկույթում՝ ասելով. «Գրական ընկերության երեկույթներից շատերը ցույց տվին, որ մենք վարձեր ենք անում գնալու մեր հայկական ինֆնություն Լույսաւրայի գիտակցությունը»:<sup>3</sup>

Հայ գրողների կովկասյան ընկերության գործունեությունը ֆննադատության, գրականագիտության և գրականության մերձեցման մի ուսանելի օրինակ է: Գրական ասույիսներում

<sup>1</sup> Հ. Քամանյան, *Երկերի ժողովածու*, 6 հատորով, հ. 4, 1951, էջ 442: *Այնուհետև մեջբերումների հատորն ու էջը կնշվեն բնագրում:*

<sup>2</sup> *Հորիզոն*, ԹԳՔԻ, 1914, թ 4, 6 հունվարի:

<sup>3</sup> *Նույն տեղում*, թ 6, 23 մարտի:

գրողներն ու ֆինանսատները միացյալ ուժերով փորձում էին խորամուխ լինել նաև արդի գրական կյանքի մեջ, համընդհանուր ֆինանսական առարկա դարձնել ժամանակակից գրողների գեղարվեստական երկերը, ժամանակի գրականության առանձնահատկություններն ու օրհնաշարությունները: Հիշատակության արժանի են յուրաքանչյուր հինգշաբթի կամ շաբաթ կառավերալիզդ դասախոսությունները Իսահակյանի, Շանթի, Շիրվանզադեի, Զոհրապի, Վարուժանի, Սիամանուքի, Տեղակալի, Չուպանյանի և այլ ժամանակակից գրողների մասին:<sup>4</sup> Բնկերության ամբիոնից լսվում էր գրական որոշակի նպատակ ունեցող, համակողմանի գուրգացած, գրականության պատմության և գեղարվեստի օրենքներին զիտակ բերեցողի կարծիք, դասակարգի հայտնի գրողների ու ֆինանսատների՝ Զ. Թումանյանի, Գ. Գեմիրճյանի, Լեոյի, Ն. Աղբալյանի, Մ. Բերբերյանի, Սիմ. Հակոբյանի, Հ. Սուրխարյանի, Հ. Սողոմյանի, Յ. Խանգաղյանի, Մ. Մատենյանի, Գ. Մակինցյանի և ուրիշների գեղուցումներն ու ելույթները: Ռացի գրական հիմնադրաբրիններում տեղի ունեցող այս դասախոսություններից, բնկերությունը որոշել էր յուրաքանչյուր ամիս կազմակերպել հատուկ դասախոսություններ՝ «գրական-գիտական բովանդակության գրույցներ», «գիտական-գրական մասնագիտական գրուցաւորություններ» միայն բնկերության անդամների համար: Այդպիսի փակ երեկոներից էր 1917 թ. մայիսի 12-ի նիստը, որտեղ Թումանյանը պետք է զեկուցեր «Հայ գրականության վի-

<sup>4</sup> Գրական երեկույթների ու դասախոսությունների բովանդակության ու նրանց շուրջ ծագած գրական դրույցների մասին նյութերը պահպանվել են ինչպես ժամանակի մամուլում՝ համառոտ կամ բնորոշակի հարգորոշանքի ձևով, այնպես էլ բնկերության արխիվում՝ օրվա հերթագրերի (այդպես էին կոչվում երեկույթի պատասխանատու անձինք) վարչությունը ներկայացրած գրավոր հաշվետվությունների և զեկուցումների ձևով, նաև բնկերության անդամների ու նրանց մասին եղած հուշերում, Հ. Թումանյանի, Վրթ. Փափազյանի, Լեոյի, Շիրվանզադեի, Աղբալյանի և բնկերության այլ անդամների հրապարակախոսական-քննադատական ժողովուրդի մեջ: Ամեն մի երեկույթի համար կազմվում էր «Գործը Հայ գրողների կովկասյան բնկերության վարչության», որի մեջ պահվում է հերթակալի զեկուցումը, շարադրվում էր երեկույթի ընթացքը, դասախոսության նյութը, վերջինիս շուրջ ծագած գրական բանավեճը և այլն:

նակր և բովանդակությունը» բեմայով:<sup>5</sup> Սակայն մեծ նշանակությունը արվում էր գրական լայն հասարակայնության համար բնթերցվող դասախոսությունների կազմակերպմանը: Անաքս ինչու Հայ գրողների ընկերությունը մեծ դեր ունեցավ նաև գրականության ու գրականագիտության տարբեր հարցերի լուսարանման, գրողի ու բննադատի, գրողի ու բնթերցսուր, գրականության և ժողովրդի միջև եղած կապի ամրապնդման գործում: Ստեփան Զաքարյանի վկայությամբ 10-ական թթ. մեր իրապանության մեջ Հայ գրողների ընկերության երկկույրնները ամենակարևորակալն եղևույրն էին: Անկախ սոցիալական ու դասակարգային խառուրյան, դրանք գրաւում էին ամենաբազմազան հասարակություն: Մամուլում հանախ կարելի էր հանդիպել այսպիսի հաղորդումներին. «...ամբողջ դահլիսը, վերնահարկը և միջանցքները, շնայելով շոգին, այնքան լեւիլեցուն էին, որ շարժվելու տեղ չէր մնացել»,<sup>6</sup> «Անվերջ նոր կարգեր էին ալեւացնում, բայց շատերն էին մնում ոտի վրա, իսկ շատերն էլ՝ դրսում»:<sup>7</sup> Ունկնդիրների թիվը երբեմն 400-ի էր հասնում:<sup>8</sup> Նույնիսկ Թիֆլիսի մոտակա գաւառների մտավորականությունը աշխատում էր ներկա գտնվել բոլոր դասախոսություններին, որոնց մշտապես հաջորդում էր գեղարվեստական մաս, լսվում էր երգ, երաժշտություն, ասմունք, ներկայացվում էին պիեսների բեմադրություններ ժամանակի հայտնի դերասանների մասնակցությամբ: Այդ երկկույրների շնորհիվ ընդգծվում էր գրականության հսկայական դերը հասարակության կյանքում:

Հազարավոր ունկնդիրներ ծանորանում էին հայ ու եւրոպական գրականության, գրականագիտության, երբեմն էլ նույնիսկ լեզվաբանության վերջին նվաճումներին: Այսօր էլ

<sup>5</sup> ԳԱԹ, Հայ գրողների կովկասյան ընկերության (այսուհետև ՀԳԿԸ) ֆոնդ, № 46/7, նաև «Մշակ» լրագիր, Թիֆլիս, 1917, № 97, 11 մայիսի: Փակ երկկույրների մասին մամուլում և ընկերության արխիւում հաղորդումներ չեն պահպանվել և հայտարարություններն էլ ոչ միշտ են ստպարվել: Այդ պատճառով առայժմ ընկերության գործունեության այդ ոլորտը մեղ համար մնում է գրեթե անծանոթ:

<sup>6</sup> Հորիզոն, 1914, № 119, 4 հունվարի:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, 1916, № 226, 11 հոկտեմբերի:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, 1914, № 3, 4 հունվարի:

բանասիրության կարևոր խնդիրներից է գրականագիտական աշխատություններ, մենագրություններ ու ժողովածուներ, հոդվածներ կարդացող ընթերցողների շրջանակի մեծացումը, գրականագիտության և կյանքի, գրողի և իրականության մերձեցումը: Հայ գրողների կովկասյան ընկերությանը հաջողվեց թե՛ գրականությունը և թե՛ նրա մասին գիտությունը ավելի ու ավելի մոտեցնել ժողովրդական լայն զանգվածներին, ուժեղացնել գրողի, կենսագրի ու ընթերցողի անմիջական կապն ու շփումը: Մինչդեռ երե ոչ գրականության, ապա գրականագիտության գիտական ու հասարակական հեղինակությունը, շնայած նրա նշանակալից ու անվիճելի նվաճումներին, այսօր նույնիսկ, դեռ կարիք ունի զգալի անի, փանի ու, ինչպես նկատում է ժամանակակից գրականագետ Ա. Ս. Բուշմինը, այդ հեղինակությունը ներկայումս չի գտնվում այն պատշաճ բարձրության վրա, որին նա արժանի է, իսկ գրականագիտության ինֆորմույն դերը այլ գիտությունների շարքում չունի բավարար համարում:<sup>9</sup>

Գրական և գրականագիտական գիտելիքների լուսաբանումը մեծ և պատասխանատու գործ է: Գրականագիտությունը, արվեստագիտությունը ավելի, քան հասարակական մյուս գիտությունները, իրենց բնույթով լայն հնարավորություններ ունեն ենթարկելու հասարակական գիտակցության վրա: Գրականագետ-ֆեդատների զեկուցումները, բանավոր ելույթները, գրողների ու գրական, արվեստի գործիչների առույնները հենց այդ հնարավորությունների լավագույն դրսևորումներից մեկն են:

Շուրջ մեկ տասնամյակ է, ինչ խորհրդահայ գրականագիտության կարևոր հարցերից է դարասկզբի հայ կենսագրական մտքի պատմության ստեղծումը: Այս իմաստով, ինչպես նշում է ակադեմիկոս է. Ջրբաշյանը. «...պետ է ուղղակի ասել, որ հատուկ կարևորություն և դժվարություն է ներկայացնում 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակների գրական կենսագրության պատմությունը»:<sup>10</sup> Գրականագետը հիշյալ

9 А. С. Бушмин, Наука о литературе. Проблемы. Суждения. Споры, М., 1980, с. 5.

10 Գրական-բանասիրական հանդես, 1978, № 3, էջ 181:

դժվարությամբ բացատրում է նրանով, որ այդ շրջանում ավելի, քան հայ գրականության նախընթաց որևէ փուլում, բնագրատուրյունը դառնում է գեղարվեստական շարժման ներգործուն աարբերից մեկը, ու նրանում որոշակիորեն դրսևորվում են գրականագիտական տարբեր դպրոցներ, հոսանքներ (կուլտուր-պատմական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, և մաթեմատիկական): Այս երևույթի հավաստումն ու վառ վկայություներն առն Հայ գրողների կուլկասյան ընկերության պատմությունն է, որի անդամները գրականագիտական ամենատարբեր դպրոցների հերկայացուցիչներ էին: Իրոք, Կովկասյան ընկերությունը ստեղծվում է մեր տեսական մտքի զարգացման որոշակի մի փուլ իր բնորոշ գծերով ու յուրահատկություններով:

Գրողների միությունը փորձում էր իրագործել ոչ միայն գրականության պատմության ստեղծման ժամանակի առաջադրած պահանջը, վերականգնելով և վերագնահատելով անցյալի ամբողջ գրականության լավագույն ավանդները, այլև ուժեղ ու ամուր, գիտական բնագրատուրյան ստեղծման պահանջը: Ընկերության շուրջ համախմբված բնագրատուրների վկայությամբ գրական գրույցների և «...վիճարանությունների ժամանակ նախկանում էր մեր միտքը՝ փաստեր հավաքելու և այդ փաստերի պարզաբանությամբ հակառակորդին տապալելու համար: Դրա հետ միաժամանակ զարգանում է մեր մեջ ընկերական կյանք, համբերություն՝ ուրիշի կարծիքը լսելու... մշակվում, հստակվում է մեր աշխարհայացքը: Դրական ընկերության և նրա երեկույթների դերը մեծ է նաև նրանով, որ հիմք է դրվում լուրջ և արդարացի բնագրատուրյանը»:<sup>11</sup>

Հայ նոր գրականության և բնագրատուրյան ժամանակակից պատմագիրները նկատել են, որ նախորդ փուլերում բնագրատուրյունը հաճախ էր միաձուլվում լրագրությանն ու հրապարակախոսությանը, հետևաբար և ժաբրային որոշակիությամբ չէր առանձնանում, սակայն «նոր դարի սկզբին, — գրում է !. Զրբաշյանը, — հրապարակ իշավ մասնագետ-բնագրատուրների մի քավական սովար խումբ, որոնք իրենց հիմ-

11 Հորիզոն, 1914, № 119, հունիսի 4:

նական խնդիրն էին համարում գեղարվեստական գրականության իբրև ժողովրդի կյանքի մի ուրույն բնագավառի, վերլուծությունն ու գնահատումը: Գրական ֆենադատությունը որոշակիորեն առանձնացավ հրապարակախոսությունից»:<sup>12</sup>

Ահա ֆենադատության հրապարակախոսությունից սանձազատվելու, նրա առարկայի, նպատակների ու մեթոդների ինֆնատիպ բմբռնումների գործում զգալի նշանակություն ունեցավ Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որը մեծ չափով նպաստեց հայ ֆենադատական ու սոսական մտքի զարգացմանը: Թեև ընկերությունը հատուկ դասախոսություններ չի նվիրել տեսության, ֆենադատության և գեղարվեստի հարցերին, սակայն զրանք մեծ չափով արժարծվել են միության գրեթե բոլոր երեկույրներում՝ կապված այս կամ այն գրողի առանձին ստեղծագործությունների ֆենադատության հետ: Բայց դասախոսություններին, գրեթե առանց բացառությունների, պարտադիր պետք է հաջորդեին գրական վեճերը, կարծիքների ու մտքերի փոխանակությունը: Դարասկիզբը արբնացրել էր իր բանավեճեր, որը հասունացել էր երկար տասնամյակների ընթացքում, գրական-գեղարվեստական կյանքի, տեսական ու ֆենադատական մտքի խմորումներով, ժամանակի ալեկոծումներով: Գրական այդ գրույցների ընթացքում փորձ էր արվում խորհային ֆենության ենթարկել ապրող գրականությունն ու զարգացող հասարակական կյանքը, հայ մշակույթը: Իր ղեկավարած միության ասուլիսներում հսկայական տեղ հատկացնելով կարծիքների բախմանն ու մտքերի փոխանակությանը Թումանյանը միանգամայն վստահ էր, որ գրական ու արվեստի հարցերի շուրջ տեղի ունեցող յուրաքանչյուր բանավեճ միմիայն օգտակար է, շահեկան, երե, իհարկե, նրա մասնակիցները առաջնորդվում են գեղարվեստականության և գիտականության շափանիշներով: Յուրաքանչյուր ֆենադատի գեկուցումը ընդհանուր ֆենարկման նյութ դարձնելու նպատակով ընկերության վարչությունը նախօրոք էր նշանակում ընդդիմախոսներ, հրապարակում էր դասախոսությունների ընդարձակ ծրագրերը, ընդառաջ էր գնում բոլոր

12 Հայ նոր գրականության պատմություն, 5 հատորով, հ. 5, 1979, էջ 139:

ելայք ունեցողներին: Կարևոր գրական գրույցների ընթաց-  
 քում ամեն մի, այդ քվում հաև դասական դարձած, գրողի  
 ստեղծագործության հնարավորին չափ ճիշտ գնահատումն էր  
 նրա երկերի գեղարվեստական արժանիքների ու քերություն-  
 ների ամբողջական բացահայտումը. «Այո,— ասում էր, Քու-  
 մանյանը,— հարգենք հենրիին, ինչպես ամենին, բայց և ճիշտ  
 նաեւ չենք» (4,449): Նաև այդ ընդհանուր ձգտման շնորհիվ  
 էր, որ գրական-գեղարվեստական կյանքի աշխույժ մրցույթ-  
 տում ձևավորվում էին գնահատման նոր սկզբունքներ և շա-  
 փանիքներ, գեղագիտական նոր ըմբռնումներ և տեսություն-  
 ներ: Գրողների ու կենսագրողների ադմիստրատիվներում նը-  
 կաավում էր ընդհանուր անբավականության զգացում դարա-  
 սկզբի, այսինքն՝ հենց իրենց ժամանակի կենսագրական մտքի  
 ձեռք բերած նվաճումների հեղափոխական, կառավարողական,  
 ժխտողական վերաբերմունք, «դատ» յուրաքանչյուր սխալի  
 հանդեպ: Յուրաքանչյուր դասախոսության շուրջ ծավալվող  
 գրական բանավեճեր ենթադրում էր մեքերի փոխանակություն՝  
 կենսագրական մեքերի, իրեն գիտական հետազոտության եղա-  
 նակի, գրականագրության դերի, կենսագրողի կոչման հար-  
 ցերի շուրջ: Այս խնդիրները շարունակելով գրական մի վեճ ծագեց  
 1913 թ. մարտի 14-ին՝ Մայր-Նովայի մասին Ն. Աղբալյանի  
 դասախոսությունը կենսագրական: Ժամանակի սղության պատ-  
 նառով դասախոսը հատուկ չէր անդրադարձել աշուղական ար-  
 վեստին, որանցից չէր բխեցրել Մայր-Նովայի ստեղծագոր-  
 ծությունների յուրահատկությունները և չէր խոսել այն մա-  
 սին, թե առջև Մայր-Նովա բանաստեղծի տաղանդը ինչ  
 չափով է տուժել աշուղական ձևերին ենթարկվելու պատճա-  
 ռով: Հենց այս հեղափոխական ունենալով, կեն իր ելույթում հեշ-  
 ք «բանախոսությունն ինքնաբերական շատ գեղեցիկ էր, բայց  
 ինքն չի կարող գնահատել գործադրվող մեքերով, որն անկա-  
 տար է որևէ ստեղծագործող միտք լինել կերպով երևան բե-  
 րելու»: <sup>13</sup> Քումանյանը առարկում է կեղծին, ասելով, որ կե-  
 նագրողական մեքերին երկրորդական տեղ պիտի տալ. «...  
 այս կամ այն մեքերով չի կարելի գտնել բանաստեղծին կամ  
 բանաստեղծությունը նրա գրվածքների մեջ, ինչպես չի կարե-

լի անդամահատության այսինչ կամ այնինչ եղանակով գտնել գեղեցկություն հրապուրանք: Մեքողներով ամեն բան էլ կգրտնեմ, բայց բանաստեղծությունը կամ բանաստեղծին կարելի է գտնել զգացումով, քմբռնումով, հոտառությամբ: Այս երբ արդեն գտնված է բանաստեղծը, նոր միայն գործադրել մեքողները նրան վերլուծելու» (4,446): Թումանյանը չի ժխտում մեքողի դերը առհասարակ, բայց գրական երկը վերլուծելիս՝ առաջնությունը տալիս է գիտական զգացողությանը, նաշակին և նուրբ հոտառությանը: Ճիշտ չընկալելով բնկերության նախագահի ելույթի բովանդակությունը, Տիգրան Հովհաննիսյանը առարկում է Թումանյանին, պնդելով, որ բնագրատելիս մեքողի դերը շատ էական է, կարևոր, և որ բնագրատությունը մի գեղարվեստական ինքնուրույնություն է ու ինչ դեր, որ կատարում է առաջափությունը արվեստի մեջ, նույն դերը կատարում է և մեքողը բնագրատության մեջ: Սակայն շատերը, հեռելով Թումանյանի խորհրդին, առաջարկում էին որոնել այնպիսի ուղիներ, որոնք կհանգեցնեին գրական ստեղծագործության մեջ էականը՝ ոգին հայտնաբերող մեքողի ստեղծմանը: Արշակ Հարությունյանի կարծիքով, բանաստեղծին բնագրատելու համար առաջին հերթին ոչ քե պիտի նրա տառերն ու ստորակետները բնակ, այլ հետամուտ լինել նրա ոգուն: Ոմանք էլ պարզապես հայտարարում էին, որ «...վերջ ի վերջա գրական բնագրատությանը հիմնվում է անձնական տպավորության վրա»:<sup>14</sup> Այսինքն, դնում էին գրականագիտական նաշակի և զգացողության առաջնության հարցը:

Բնկերության անդամներից շատերը, լինելով կոպտությանամակա՞ն դպրոցի ներկայացուցիչներ, մեծ նշանակություն էին տալիս բնագրատի կողմից երկի հասարակական բովանդակության հայտնաբերմանն ու դրա արժեքավորմանը: Շիրվանզադեի «Պատվի համարի» մասին Մամբրե Մատենյանի դասախոսությունը (1914 թ. ապրիլի 10) բնադրելիս՝ Ա. Խոնդկարյանը գտնում է, թե այն մեքողը, որը «Երկի մեջ փնտրում է միմիայն կասկածելի արժեք ունեցող և փոփոխական բնույթ կրող... ջրենմանի... գործադրությունը, և որը «չէ պարզա-

<sup>14</sup> Նույն տեղում, N 265, 24 նոյեմբերի:

բանում երկի հասարակական նշանակությունը; անարժեք է: ...Գրականությունը, եթե իրոք նա կյանքի հայեցիքն է, պետի նպատակն այդ կարգավորման գործին: Գրական բնագիտությունն էլ իր հերթին՝ վերլուծելով և պարզաբանելով գեղարվեստական երկերի հասարակական նշանակությունը, պետի դարձյալ ծառայել նույն նպատակին»:<sup>15</sup> Խոնդկարյանը նախընտրում էր բնագիտության այն մեթոդը, որի միջոցով ոչ միայն գրականությունը, այլև բնագիտությունը պետք է լինեին թե իրականության, մարդկային կյանքի և թե այն ճեղքայացնող գեղարվեստական ստեղծագործության իրական ստացույթ: Շատերն էլ իրենց ելույթներում բնոգծելով գրականության և արվեստի դաստիարակչական նշանակությունը, խնդիր էին դնում բացահայտ գեղարվեստական գործի ենթատեխտը, այնտեղ փնտրել արվեստի հմայքի նորանոր շերտեր, գտնել «բախնված հրապույրների աղբյուրը»:<sup>16</sup> Պետք է նկատել, սակայն, որ բնկերության երեկույթներում գրականության հասարակական և դաստիարակչական նշանակության դերը ամենեկին էլ չէր չափազանցվում կամ միակողմանի դիտվում իբրև երկի միակ արժանիք: Լեոն, օրինակ, ասում էր, որ մեծ անարդարություն կլինեիր Բաֆֆու երկերի արժանիքը միայն դրանց հասարակական նշանակության մեջ որոնել. «այդ արժանիքները մենք պետք է որոնենք և նրանց զուտ գրական, զուտ գեղարվեստական նշանակության մեջ»:<sup>17</sup> Ավելին, շատերը առավելությունը տալիս էին պարզապես գեղարվեստական ձևին: Ն. Աղբալյանի կարծիքով էսկանը արվեստն է, բանի որ բանաստեղծը նրանով է զանազանվում ոչ բանաստեղծից:

Պ. Մակինցյանի, Լեոյի, Ն. Աղբալյանի, Մ. Մառնեմյանի, Գ. Տեր-Գևորգյանի և ուրիշների ելույթներում հաճախ էր բնոգծվում բնագիտական կողմից գրողի ապրած և պատկերած ժամանակի, կյանքի, իրականության խորագին իմացության դերը: «Բնագիտությունը, — ասում է Գավիթ Տեր-Գևորգյանը, — որևէ գեղարվեստական երկ բնագիտական պետք է լինի ու

<sup>15</sup> Նույն տեղում, 1914, № 78, 15 ապրիլի:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, 1917, № 33, 15 փետրվարի:

<sup>17</sup> Նույն տեղում, 1913, № 95, 3 մայիսի:

հենա՝ այն իրազանությունը, որի մեջ ընտնո է առել այդ երկրի»։<sup>18</sup> Լեոն Բնադատից պահանջում էր յուրամանչյուր գրողի ստեղծագործությունը Բնակ իր ժամանակի մեջ, Բանի որ աշխարհի մի ժամանակ ունի իր արվեստը։ Հիշա շրջակալով Լեոնի այս խոսքերը, Գ. Աղաշանյանը հակադրվում է նրան։ «Երազան-գեղարվեստագան Բնադատության համար,— ասում է նա,— անհրաժեշտ է մի բնդհանուր մասշտաբ, այլապես որևէ ստեղծություն չէր կարելի գտնել զանազան դարերի գեղարվեստագետների մեջ»։<sup>19</sup> Բնկերությանը երկկույրներում Բնադատության մեյողի շուրջ բանավեճները մեծ տեղ էին գրավում։ Յուրամանչյուր դասախոսությունը Բնադակելիս՝ Երույր ունեցողները աշխատում էին գեղարվեստներում տեղ գտած բերություններն ու պահաաավոր կողմերը բացատրել Բնադատական սխալ մեթոդի կիրառմամբ։ Այդ պատճառով էլ դասախոսների մեծ մասը որևէ գրողի մասին իրենց Երույրը սկսում էին Բնադատության գոյություն ունեցող մեթոդները մեկնաբանելով, առավելությունը տալով որևէ մեկին և առաջնորդվելով դրանով։ Փաստաբեն այս կերպ բնկերության երկկույրներում չաչախվում էին Բնադատության մեթոդի պատմության հարցերը։ Այսպես, Ռուբեն Արաքանչյանը իր «Պեղգիան և լիզում սրախ ստեղծագործություն» գեղուցման մեջ (1917 թ. փետրվարի 10), խոսելով գեղության համար մեթոդի ունեցա՝ կարևորագույն նշանակության մասին, ասում է. «Մեթոդները երկու տեսակ են լինում — սուրյեկտիվ և օբյեկտիվ, առանձն և զործադրվում են Բնադատության պատմության մեջ»։ Նա սուրյեկտիվ էր համարում գիտական պահանջներին բավարարություն չալող «գեղագիտական, բարոյական և հրապարակախոսական մեթոդները», իսկ օբյեկտիվ էր հռչակում բանասիրական, պատմական, պատմա-հաղախական, հագերախական, համեմատական և այլ մեթոդներ։ Նրա կարծիքով վերջիններս, օժտված լինելով գիտական անհերքելի առժանիմներով, մեծ մասամբ օգտագործվում են գրականության պատմության մեջ, իսկ Բնադատության մեջ հիմնականում կիրառվում են սուրյեկտիվ մեթոդները։ Հենց սրանով էլ նա

18 Նույն տեղում, 1914, № 81, 12 հունվարի։

19 Նույն տեղում, 1913, № 111, 22 մայիսի։

փորձում էր հիմնավորել Բնագաղափարային դերի մասին ոչնչ-  
 ցած իր սխալ հայացքը, բայց ուրիշ «Բնագաղափարային» հեր-  
 կայացնում է սովորաբար, չհիմնավորված կարծիքների մի  
 շարք, ապիսի և անբավարար և մեծ մասամբ բացասական  
 հետեւանմաներ և ուրեմն անկարող է գտնում ընդերգող հույս-  
 րակնության վստահությունը վայելելու»։<sup>20</sup> Ա. Հարությունյանը  
 ևս Ա. Բառնակյանի մասին իր դաստիարակությունը սկսելուց  
 առաջ՝ բնորոշում և գնահատում է վերլուծական, հիարացրա-  
 կան և «գնահատական» մեթոդները։ «Վերլուծական երկու հա-  
 կ... էյա մեթոդները, — առում է նա, — որոնցից մեզք բանաս-  
 տեղծի ամբողջ ստեղծագործությունը բացատրում է նրա հո-  
 գեկան հատկություններով (ինդիվիդուալիստական մեթոդ),  
 իսկ մյուսը՝ միջավայրի պայմաններով (սոցիալական մե-  
 թոդ), հավասարապես մ'ախրժմանի և անբնականի են»։ Շա-  
 րունակելով իր միտքը, Ա. Հարությունյանը առավելությունը  
 տալիս է Բնագաղափարային համալսական մեթոդին, որը, զե-  
 դարվեստական ստեղծագործությունը վերլուծելիս, հաշվի է  
 առնում ին՝ գրողի անհատականությունը և ին՝ հասարակական  
 պայմաններն ու միջավայրը, իսկ հիարացրական համարվող  
 «ժամանակագրական և սեստեմատիկական» մեթոդները հա-  
 մարում է օրակասավոր, որովհետեւ «ստաշիներ մեզ տալիս է  
 բանաստեղծի ստեղծագործությանը խրոնիկան՝ առանց նրանց  
 ամբողջ պատկերը տալու, իսկ երկրորդը տալիս է պատկերը  
 առանց նրանց զարգացումը մեզ պաշտելու»։<sup>21</sup>

Քննադատության մեթոդի և դերի մասին խոսակցություն-  
 ների համախառնությունը պայմանավորված է նաև նրանով,  
 որ գրողների միությունը կենդանի գրական շարժման օղակ է,  
 իսկ գրական Բնագաղափարայինը դրա ամբամասն մասը։ Քննա-  
 դարին ներկայացվող տարբեր պահանջների, գրական կյանքին  
 վերաբերող գաղափարային հարցերի շարք եղած տարակարծու-  
 րությունների պատճառով նաև այն էր, որ Բնագաղափար միշտ գրա-  
 կան ընդհանրի մեջ է, մի տեսակի գործող անձն, հետևաբար  
 ավելի, քան գրականության պատմաբանը, կարող է ընկալվել։  
 Գրականագետը գործող անձ կենդանի գրական երևույթների,

<sup>20</sup> Նույն տեղում, 1917, № 33, 16 գլխավոր

<sup>21</sup> Նույն տեղում, 1913, № 48, 3 մարտի

գրականության զարգացման դեռևս չավարտված փուլի հետ: Այդ պատճառով էլ նա զիջում է այսպես կոչված հետաքննչական գրականագիտությանը, որը հենվում է գրականության պատմության փորձի, գիտականորեն նշգրիտ եզրակացությունների վրա: Բայց գրականության պատմաբանը, որն էլ նրա ուսումնասիրությունները ուղղված լինեն արդիական նշանակություն ունեցող հարցերի լուծմանը, չի կարող գրական էկենդանի բնրացիի վրա ազդել այնպես, ինչպես Բրահմաչար: Նրան է պատկանում առաջին խոսքը գրական կյանքի նոր երևույթների մասին: Ունենալով արտակարգ կարևոր դեր գրական ստեղծագործության լուսաբանման գործում, Բրահմաչար էսպ է ստեղծում ընթերցողի ու արվեստագետի միջև:

Հայ գրողների բնկերությունը 10-ամյա գոյության ընթացքում իր շուրջ համախմբեց ժամանակակից Բնադասական մահի: Բազմաթիվ ներկայացուցիչների, իսկ դա նշանակում էր ուշագրություն ժամանակակից գրական հարցերի, երեկույթների, գրողների և հատկապես սկսնակների նկատմամբ: Թումանյանը լավով հիշում էր. «Մենք էլ ենք եղել սկսնակներ, բայց մեր գրական կյանքի արշալույսին էս տեսակ հասարակություն, էս տեսակ դանդի, էս տեսակ քննադատական ուշագրություն չենք տեսել» (4.382): Նա ուրախանում էր, որ այնպես այդպես չէ, սկսնակ գրողները արդեն հնարավորություն ունեն ուղղություն ստանալու, լսելու բազմաթիվ կարծիքներ ու տալով տարյուններ երեկ ստեղծագործական առաջին քայլերի մասին: Բնկերության երեկույթներից մեկում (1916 թ. դեկտեմբերի 20) Թումանյանը, դիմելով սկսնակ գրողներին, ասում է. «Որ են և Բնադասները, որ խոսում են ձեզ հետ: Խորություն է մեր գրականության մեջ նրանց հարգալից վերաբերմունքն ու կիրառած Բնադասական մեթոդը: Հարկավ, նրանք կարող են սխալվել իրենց գնահատությունների մեջ, բայց նրա ու շխալի է նրանց նախապահը: Գուր էլ, — շարունակում է իր խորհուրդը Թումանյանը, — ուշագիր հարգանքով լսեցե՛ք նրանց, օգտվեցե՛ք նրանց գիտություններից և մի շփոթվե՛ք բնով, որովհետև ամենից շատ և ամենից լավ բանաստեղծն էմեն է իրեն հասկանում և իր ներքին բնազդն ու ինտուիցիան է իր ամենատուժեղ առաջնորդը: Համոզված եղե՛ք,

որ ֆենադատր ոչ բանաստեղծ կարող է ստեղծել, ոչ բանաստեղծ կարող է սպանել: Նա միայն մեկնաբանում, պարզում ու բացատրում է: Նվ վերջ ի վերջո մի ֆենադատ կա, որ վերջնականապես որոշում է ապրող և մեռնող զործերը, դա ժամանակն է» (4,382):

Թումանյանը բարձր էր գնահատում ֆենադատության դերը գրականության զարգացման գործում: Սակայն դա ամենևին չէր խանգարում, որ նա դժգոհեր ժամանակակից հայ ֆենադատներից. «Մեր ֆենադատները ամեն բանից խոսում են, բայց բանաստեղծությունից՝ երբեք»<sup>22</sup> կամ՝ «Ոչ մի ֆենադատ չի կարողանում մտնել բանաստեղծի տունը-նեւեր. նրանք սովորաբար մնում են միջանցիում: Նե՜ս գնալը ֆշերին է հաջողվում: Մինչդեռ ֆենադատը պետք է քափանցի գրողի ստեղծագործությունների մեջ, խորանա, ներսը տեսնի և դրսևորի»:<sup>23</sup> Թումանյանը ֆենադատից պահանջում էր անաշտություն, քաշանցող հայացք, գիտելիքներ և բարեխղճություն կյանքին ու գրականությունը ուսումնասիրելու համար: Բնկերության ամբիշնում ֆենադատելու դերի մասին նույնաբնույթ ձևակերպումներ արվում էին նաև այլ գրողների ու գրականության պատմաբանների կողմից: Այսպես, Գ. Գեմիլեյանը առարկելով Լեոյին, ասում է, որ չի կարելի Գրիգոր Արծրունուն մեղադրել այն բանի համար, որ նա խիստ ու բացասական ֆենադատության է ենթարկել ժամանակակից շատ գրողների ու գեղարվեստագետների. «Շատ հայտնի է,— ասում է նա,— Գյոթե, Շեկսպիր նույնպես ենթարկվել են բացասական ֆենադատության, որով, սակայն, չի բնկել այդ գրողների հարգը: Ֆենադատությանը երբեք գրականություն չի սպանում»:<sup>24</sup> Հ. Սուրխարյանը հայտարարում է, որ իրեն միշտ առաջնորդում է «...աշխարհայացքի և դավանած սկզբունքների տեսակետից ֆենադատելու»<sup>25</sup> համոզմունքը:

Գրական մեթոդներից, ուղղություններից բնկերության կազմակերպած դասախոսություններում և գրական գրույցներում

22 Նվարդ Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, 1969, էջ 136:

23 Նույն տեղում:

24 Հորիզոն, 1913, № 293, 29 դեկտեմբերի:

25 Նույն տեղում, 1917, № 5, 10 հունվարի:

շոշափվում էին ոռոմանոսիզմը, ռեալիզմը, անկումային ուղ-  
ղությունները, մուլ-նիզմը, ֆառուրիզմը, սիմվոլիզմը, պառ-  
նասականությունը և ժամանակակից գրական այլ հոսանքնե-  
րին վերաբերող հարցեր: Առավելությունը մեծ մասամբ արը-  
վում էր ռեալիզմին, իսկ հաճախ որոշ բնագավառներում՝ սիմվոլիզմը  
մեկ մեջոդի, մասնավորապես ռեալիզմի սկզբունքներից էլեն-  
յով էին բնորոշում մյուս ուղղություններին՝ հոսանքները: Հառ-  
կապես կապված միջավայրի համարադրի արտացոլման հեռ-  
նույնացվում էին ռեալիզմն ու ռեալիստությունը: Լեոն Բաֆ-  
ֆու մասին խոսելիս (1912 թ. ապրիլի 18)՝ նրա եզերի գե-  
ղարվեստական արժանիքները պայմանավորում էր իրակա-  
նությունից զրոյի սահմանը ազատություններով և դրանց  
անմիջական առնչակցությամբ հանդիսացող հերոսների նախադա-  
րերով և պոետիկությամբ: Բացի Լեոյից, բնկերություն երե-  
կույրներում շատերն էին առողջ հաշում զրոյի ու միջավայրի  
կապը, արվեստագետի համար անհրաժեշտ էլյանքի ու հասա-  
րակության իսկ նախադրության հարցը, ընդգծելով միջավայ-  
րի ազդեցությունը՝ «բնական բնականության և բնականո-  
րացումների մասին: 2. Սոցիալական կենտրոնը՝ Նալբանդյանի  
մասին Միստիկընը՝ «Երբ գեղարվեստը առկա է, ապա ու  
որ բանակցություն պետք է ունենա և ներկայացնել այն մի-  
ջավայրը, որում ձևավորվում են նախադրությունը զրոյի և հասա-  
րակության մասին: 3. Նախադրությունը հայ իրականության  
վերլուծությունը, շահույթի օրոգիական երևույթի պայմանները,  
որոնց ազդեցությունը մեծ է Նալբանդյանի գեղագետի, զրոյի ու  
հաղթանակի գրեթե անխառնադրյալ ձևավորման գործում:»<sup>26</sup>  
Նույն պահանջը առաջադրում է նաև Սոսիալական Լիսիցյանը Սուն-  
դուկյանին նվիրված ելույթում (1913 թ. ապրիլի 24). «Պետք  
է նախադրել նախադրություն միջավայրին ու կրած ազատություն-  
ները» — ասում է նա՝ «... ինչպես Լիսիցյանը, ինչպես վկայում  
են ժամանակի լուսերների հայ եղբայրները, ըստսխառնում էր  
«նյութ» ունենալով ու 7 պատմական միջավայրը, որակից  
վերցրել է իր պիկետները նախքան ու գործող անձեր Սունդուկ-

26 Նույն տեղում, 1913, № 119, 4 հոդված:

27 Նույն տեղում, № 241, 16 գլխավորներ:

28 Նույն տեղում, № 86, 23 ապրիլի:

յանք»:<sup>29</sup> Այսպես, գրական առույթներում հաճախ դրվում էր հոսե լեռանի ու միջավայրի ազնշուրյան խնդիրը, որն հավա-  
սաբարձի առժամովում էր տարբեր մերոդներով ստեղծագոր-  
ծող հեղինակների կապակցությամբ:

Դեռ 1912-13-ին տարբեր ուղղությամբներին տրված քերի գնահա-  
տական երկ պատկեր, հավաքաբար, պետք է որոնել պարա-  
սկզբի սեպտեմբերի տնտեսական մերոդ լինելու և հրա որոշ ա-  
ռավելությունների գիտակցման մեջ: Փննելով միջավայրի և  
գրողի ու նրա ստեղծագործության առաջնության հարցը, Մ.  
Մատենյանը Զոհրապին նվիրած դասախոսության մեջ  
(1913 թ. հոկտեմբերի 18) գրողի «հեղինակություն», «Փոստալ»,  
«Լուսամուկեն», «Փոստալ», «Մեծենկոս» նորավեպերը հա-  
մարում է ներդրված, բանի որ դրանցում «...զուրկ նկատում եմ  
միջավայր, կրթված էր սպանվել, բազմազան, լայն, իրական:  
Պոեզիան ու իր շրջանակները աչտեղ են ամբողջովին... եվ  
այդ միջավայրի մեջ շարժվում են այդ միևնույն միջավայրի  
սեպտեմբերի կողմից, կենդանի, սրու, ծանր, շեշտ-  
ված, որոնք սպրում են իրենց հոգեբանությամբ, պոսեպիներ-  
ի հոգեբանությամբ, հաշերի հոգեբանությամբ, և այս պատ-  
հասով նաև հանրամարդկային հոգեբանությամբ...»:

Իսկ միջավայրի նկարագրությունների բազակայությունը  
նա համարում էր ուսմանտեղի տարբեր ներառականցում  
սեպտեմբերի մեջ: «Ինչպե՞ս, — առում էր նա, — միջավայրի,  
ինչպե՞ս ազգությունը այդ ամբողջությունը մի ուսմանտեղի  
տարբեր միջավայրի իրական նկատում ունեցող նորավեպերի  
մեջ»: Մատենյանը, չանկաջամ գրողի ստեղծագործություն-  
ները վերադասելով՝ Մատենյանին բնորոշ էր շարժանիշ բն-  
արել հեղինակի կախարհականությանը իր իսկ օգտագործման  
գրական միջավայրի սեպտեմբերի: «Այսպես, օրինակ, նրա կար-  
ծիքով Զոհրապի առկառում սեպտեմբերի կառարված յուրա-  
հանջյուր շեշտում էր անհերքելի և գեղատեսառական ստեղ-  
ծագործության համար: «Մեծենկոս» վեպի գծերից մեկն  
է հույնական այն, — առում է Մատենյանը, — որ Զոհրապը հա-  
նախ Եստատանություն է առնում, հանախ Եստատան գեղում-  
ներով է լինում պատմվածքի սուղ էջերը»: Ամբողջելով իր

խոսք, Մատեննյանը եզրակացնում է. «այսպիսով ուրեմն՝ չափազանցված զգայականությունն սիրո մեջ, միջավայրի և անձնավորությանց անորոշություն, անտեղի բնաբականություն, անտեղի նարտասանություն... ամա այն բերությունները, որոնք վնասում են Գ. Զոհրապի պատմվածքների մեծ մասին՝ հեռացնելով նաև նրան ռեալիզմից»:<sup>30</sup>

Ընկերության երեկույթներում քնդհանուր տեսական ակնարկներ էին արվում ռեալիզմի և հասկապես հայ ռեալիզմի պատմության վերաբերյալ: Զոհրապի ստեղծագործություններն առհրով բնութքյան առարկա դարձավ 80-ականների շարժումը, ռեալիզմի ծագման պատմաոճների, պատմական պայմանների ու հանգամանքների խնդիրը: Մատեննյանը, օրինակ, արևմտահայ իրականության մեջ ռեալիզմի հանդես գալը պայմանավորեց ֆրանսիական ռեալիզմի, «գավառական» կոչված գրականության, Արժուճու հողվածների ազդեցությամբ, ռուս-բուրժական պատերազմի հետևանքով հայերի դուրյաճ վառարագմամբ, պառմական, ազգասիրական բեմաներով երկեր գրելու արգելով («Երբ առօրյա չնչին ու անմեղ նյութերը միայն մնացին հեղինակների համար բուլլատրելի») և այլն: Ինարկե, Մատեննյանի հայացքներում վիճելին ու մերժելին բավական շատ էին: Այդ նկատեցին նաև նրա ժամանակակիցները: Բայց վերջիններին ելույթները նույնպես գիտականորեն այնքան էլ համոզիչ չէին: Երևույթի պատճառն այն է, որ այդ շրջանում հայ բնադատական միակը դեռ հետո էր ռեալիզմին ճիշտ և ամբողջական գնահատական տալուց: Սակայն էի չէին նաև հայ ռեալիզմը և առհասարակ ռեալիզմի առանձնահատկությունները բնորոշող ճիշտ կոսմոսներն ու դիտողությունները: Այդ կարծիքները չի կարելի անտեսել, քանի որ դրանք արտացոլում են հայ բնադատական մտքի պատմության զարգացման մի որոշակի փուլ: Բերենք դրանցից միայն մեկը՝ Մ. Մատեննյանին ուղղված Գ. Գեմիրեյանի խոսքը. «Ռեալիզմի ծագման վերաբերյալ դասախոսի բերած պատմաաբանությունները պակասելի են: Գրողի անհատականության նշանակությունը մասին Մատեննյանը ոչինչ չասավ:

30 Նույն տեղում, № 265, 24 նոյեմբերի:

Իսկ Զոհրապի ռեալիզմի գլխավոր պատճառը երա անհատականացումն է»։ Եվ այսօր ոչ ոք չի ժխտում գրողի աշխարհայացքի, տաղանդի առանձնահատկությունների և անհատականության դերը մեթոդների ընտրության հարցում։

Ռոմանտիզմի և ռեալիզմի հետաքրքիր դասակարգում կատարեց Ն. Աղբալյանը (1913 թ. ապրիլի 21) Գ. Մանդուկյանի հիշատակին նվիրված երեկոյում։ Նա «հորիզոնական» անվանեց այն գրողներին, որոնք օտար մշակույթների չափանիշներով ժխտում են ազգայինը, հայրենին, և «ուղղահայաց»՝ այն հեղինակներին, որոնք վեր բարձրանալով հարազատ միջավայրից, տեսնում են միջավայրի բերությունները։ «Այստեղից, — եզրակացնում է Բնադատը, — գրական երկու ուղղություն։ Մեկը մեկացնող, որ ժխտում է մայրենի հրականությունը՝ օտար կյանքի տեսակետից, իսկ մյուսը, որ պնդում է իր ազգային միջավայրի վրա, ժխտում է նրա բերությունները ազգային տեսակետից»։<sup>31</sup>

Ռոմանտիզմի հարցերը մեծ չափով շոշափվեցին Ա. Զապանյանին նվիրված Գասպար Իփեկյանի դասախոսության մեջ (1914 թ. փետրվարի 6)։ Հատուկ գեղություններ եղան նաև հեքսամետրական շարժման և պատմասական ուղղության վերաբերյալ։

Մ. Մատենյանը «Պատմաստիկան ուղղությունը ֆրանսիական գրականության մեջ» վերնագրով դասախոսության մեջ (1916 թ. հոկտեմբերի 28) փորձեց տալ գրական այդ դպրոցի պատմությունը, ներկայացնել ֆրանսիայում երա առաջացման պատճառը ֆադանական հանգամանքները։ Զեկուցողը նիշա է նկատում պատմաստիկանության բնորոշ գծերից մեկը, այն, որ ֆադանական դեպքերից հետո է այդ պրեզյան, իսկ «Գրադոսարեն պազիարի փիլիսոփայությունը ազդել է նրանց վրա. Բանի որ այդ վարդապետությունը նույնպես պահանջում էր, որ գիտությունը միայն այն իրերի և երևույթների հետ կապ ունենա, որոնք կարող են մեր անմիջական բնությունը ենթարկվել, իսկ զգացմունքների, անհատական ենթադրությունների վրա հիմնված դատադրություններ պետք է ամառժան համարեն։ Ընդհանրապես կարելի է ասել, որ 19-րդ դարի կեսին

31 Նույն տեղում, 1913, № 82, 24 ապրիլի։

գիտութեան բոլոր ճյուղերը ավելի բնական և առարկայական բնույթ են ստանում, բաժնի մինչ այդ ժամանակ էր: Նույնիսկ վեպը Բալզակի և մանավանդ Զյուլերի միջոցով դառնում է իրական, առարկայական, այնպես որ պատմության բանաստեղծությունը մի բացառիկ և անբացատրելի երևույթ չէ, այլ նա ժամանակի ընդհանուր ձգտումներին համապատասխանող բանաստեղծությունն է...»: Անշուշտ, իր ժամանակի համար այստեղ էլան որոշ հետաքրքիր դիտողություններ, սակայն կատեգորիկ ու սխալ է դասախոսի այն հայտարարությունը, թե ուղղության էությունն այն է, որ պատմաստականների բանաստեղծությանը կարող են ճյուղ ծառայել միմիայն առարկայական բեմաները, իսկ անձնական հույզերն ու զգացմունքներ՝ երբեք, որ պատմության ուղղությունը յուրօրինակ հակադրությունն է ումանտիկ բանաստեղծության, որն, իր, սպասել էր անհատական հույզեր արտահայտող բոլոր բեմաները: Մատեննյանը նաև այս երևույթով էր բացատրում պատմության բանաստեղծների երկերում տեղ գտած Հնդկաստանի, Հունաստանի, արևադարձային երկրների բնակիչների, հավատալիքների, արձանների նկարագրությունները և «ամառնական» բնույթ ունեցող պատկերները: Նկատի ունենալով Սյուլի Պրյուդոմի պոեզիան, բնադատը չէր բացառում, որ պատմաստականները կարող են բարոյաբանական և փիլիսոփայական խնդիրներ արձարձել «սրտի հույզերը զուսավորելով», թեև «առարկայական ճյուղեր են սիրում հրամք»: Բոլոր պատմաստականներին անհանելով հոռետեսներ, Մատեննյանը առանձնացնում է միայն Սյուլի Պրյուդոմին՝ իրեն մոտի ու սրտի աշխարհից դուրս ճյուղերը փիլիսոփայության մշակող բանաստեղծի: «Մե գրառատ սիրտ բարակում է այդ սկեպտիկ, տողերում, առանց բողոքի, առանց վայնասուրճի են հրա տրտունիները, այս պատմատու մի սպիտակ տխրություն ունի հրա բնարք»: 32 Գաղափարականներին համարելով «առկեսար արվեստի համար» տեսության կողմնակիցներ, դասախոսը բնության երբարեկց հաճ հրանց երկերի լեզվառնական առանձնահատկությունները, ընդգծելով հատկապես հերթափոխություններից զույներ, գծեր, ոմեր առնելու հրանց հախասիրությունը

և այլն: Մասնհնչյանի արտահայտած որոշ մտքերի հետ չհամահունկեցին Ա. Վշտունին, Ս. Լիսիցյանը, Վ. Մենակը և ուրիշներ: Վշտունին, հակադրվելով նրան, հայտարարեց, որ պառնասականությունը անհասկանալիությունը չի ժխտում, իսկ Քաղերը բոլորովին էլ այդ ուղղության կողմնակից չի եղել: Լիսիցյանի կարծիքով այդ ուղղությունը չի կարելի պոզիտիվ մտածողության հետ կապել, որ ավելի շուտ պառնասականների զեղարվեստական քմրոն մեներ ազդեցին ժամանակի փխսագիտական մտածողության վրա: Վ. Մենակը, օրինակներ բերելով Հայնեի, Քայրոնի, Շիլլերի պոեզիայից, պնդեց, որ միայն անհնական հույզերը կարող են նշմարիտ և կատարյալ բանաստեղծության հույժ ծառայել: Իսկ Ռ. Աբրահամյանն ու Հ. Սոլովյանը արարեց հայացքներ դրսևորեցին գրական այդ ուղղության առաջնության պատմական հանգամանքների հարցի շուրջ: Առաջին կարծիքով այն որոշ «չկուլայի ու սոցիալական ստանդարտների» առկայություն էր, իսկ երկրորդի համար պառնասականությունը, շինելով ժամանակի ճեմունդ, դրված էր կեղծ հիմքերի վրա և դրա համար էլ չարքեց:

Հայտնի է, որ մեծ դարասկիզբը աչի էր բնկնում գրական-զեղարվեստական հոսանքների և ուղղությունների առաջնությամբ ու բաղժարանությամբ: Հերանաստիսի շարժումը ևս, որն սկսվել էր առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո, որով առաջնորդներին և ներամանախոսի դրսևորումներից էր, խոսում էր գրականության զարգացման և կերպարների մեծ մասը փոխում էր և երկերի վերջին փուլերը: Նրա կարծիքով Վարունանի այդ շարքի երգերը նույնպես «մայր լինե», սեռական ու սոցիալական են իրենց ողջ էությունը և զեղարվեստական որևէ արժեք չունեն, բանի որ նրանց մեջ ժամանակի սերը փոխադրվել է նշտանով բնական սեր՝ սեռամոլությամբ և մեղկությամբ, իսկ բանաստեղծը հույզնով կարծում է, որ սեռի խելագար քափը բնորոշակ է պառնասական ակտեր կատարելու»:<sup>33</sup> Ոչ միայն Վարուն

ժանի, այլև «Մեհյանի» մյուս բանաստեղծների մասին խոսելիս, Սուրխարյանը հանգեց սխալ, բայց այն ժամանակ տիրապետող կարծիքի, ըստ որի հեքանոս գրողները բոլորն էլ անհատապաշտ են, անձնական, մարմնական հանույժը բարձր են դասում ամեն մի հասարակական հանրային խնդրից, հենուկ են ամբոխից ու կոլեկտիվից և իրենց ռոմանտիկ խառնվածիով «մասնակից չեն մեր ցեղի ռեալ կյանքին և իրականությանը»:<sup>34</sup>

Դարասկզբի հայ բննադատներն ու շատ նշանավոր գրողներ չկարողացան հեքանոսական շարժման մեջ տեսնել դրականն ու առաջադիմականը, այն, որ հեքանոս երգիչները, նորովի իմաստավորելով հեքանոսական անցյալը, նրանում փնտրում էին ազգային վերածնության ու փրկության ուղիներ, լուսավոր ապագայի հեռանկարներ, առաջ էին քաշում ազգի մեծ կենսունակության, հոգևոր ու ֆիզիկական ներդաշնակ միասնության, հզորության և ուժի վառաբանման միջոցով ներկայի խեղությունը հակադրվելու, անհատի և ժողովրդի ազատության, հեքանոսական ոգու հաստատման և այլ գաղափարներ: Դ. Գեմիլեյանը, Շիրվանզադեն, Վ. Տերյանը, Գ. Լևոնյանը, Հ. Սողովյանը, Մ. Մատենիյանը, Վ. Ահարոնյանը, Ա. Մեավյանը սխալվում էին, ամբողջովին մերժելով գրական աշղ շարժումը, որն իր առաջադրած գեղագիտական սկզբունքներով, զաղափարական-գեղարվեստական յուրօրինակ հարցադրումներով կարևոր և արտակարգ հետաքրքիր տեղ է գրավում հայ նոր գրականության պատմության մեջ: Նրանք պարզապես ելնում էին իրենց աշխարհի րեկալումից և չէին փորձում քափանցել Երևույթի խորքը: Չպետք է մոռանալ, սակայն, որ դարասկզբի բննադատների համար դժվար էր նիշտ կողմնորոշվել գրական ուղղությունների և հորագույն հոսանքների առատության ու բազմազանության պայմաններում: Բայց կարևորն այն է, որ րեկերության ամբիոնը ուշադրություն էր դարձնում գրական ուղղությունների ու շարժումների հարցին, և ժամանակակից գրական կյանքի տեսականորեն կարևոր խնդիրը դառնում էր րեկհանուր հետաքրքրության առարկա:

34 Մշակ, 1916, № 262, 23 նոյեմբերի:

Ասեմք նաև, որ արևելահայ իրականության մեջ նույնպես կային ֆեոդալական, որոնք բնորոշում էին հեթանոսական շարժումը և զնախադասում այն: Դանիել Վարուժանին նվիրված գրական երեկոյում (1914 թ. փետրվարի 25) Վ. Ահարոնյանը նիշտ նկատեց բանաստեղծի պոեզիայի մի ֆանի էական բնորոշ կողմերն, տվեց կյանքի ու անցյալի հանդեպ վարուժանյան հայացքի բացատրությունը. «Սնցյալը,— ասում է նա,— Վարուժանի համար միշտ ուժի մարմնացումն է, այն ուժի, որ պիտի փրկե հայ ժողովուրդը... Ուժը այն կենսաբանական գաղափարն է, որից Դ. Վարուժանի հագում ծնվում են բոլոր մյուս գաղափարները՝ գեղեցիկի, կյանքի, ստեղծագործող աշխատանքի գաղափարը («Հարճ»): Զեկացողը հակադրվում է նաև բոլոր ֆեոդալականներին, որոնք ժխտում են Վարուժանի հեթանոսական երգերի արժեքը. «Կնոջ պաշտամունքը,— ասում է նա,— Վարուժանի մեջ բխում է այն համայնապարփակ սիրուց, որ ունի Վարուժանը տիեզերական բեղմնավորվող ուժերի հանդեպ»:<sup>35</sup> Նույն օրը Վ. Խարենին հայտարարում է. «Հեթանոսական հումանիստական մոտիվները այն ստողջ տրամադրություններն են, որոնք պիտի մարմնանան մեր գրականության մեջ և որոնց սփռվելի փորձն արդեն ունին Շահնաբի «Հեն ասավածներով»:<sup>36</sup> Իսկ Ս. Գորոդեցկին հավատացնում է, որ Վարուժանի ստեղծագործությունները «իրենց կատարելագործությամբ չեն գիշում Վեդերսի, Ուայլդի և Մետերլինգի գործերին»:<sup>37</sup>

Այսպես, գրական մեթոդի, հոսանքների և ուղղությունների, շարժումների և դպրոցների մասին հայ գրականագիտության պրպտումները արդեն սկսվել էին մեր դարասկզբին և դրավառ արտահայտությունը նաև այդ շրջանի մեր ֆեոդալական ազգայիններն էին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության երեկույթներում:

Քննվող դասախոսություններում չէր անտեսվում նաև գրականության տեսության կարևոր բնագավառներից մեկը՝ ժանրը: Այս հարցը արծարծվում էր հատկապես պատմական կամ

35 Հառաջ, 1919, № 39, 2 մարտի:

36 Նույն տեղում:

37 Նույն տեղում:

ժամանակակից թեմայով գրված դրամայի մասին գրական գրույցներում: 1916 թ. դեկտեմբերի 23-ին Շանթի «Կայսր» վերլուծվում է ժանրային առանձնահատկությունների տեսանկյունից, և սյառմական դրամա ստեղծող հեղինակներին դասախոսը առաջադրում է հետևյալ հարցախնդիրները.

«ա) դրամայի միջավայրը պետք է համապատասխան լինի պատմական միջավայրին,

բ) դրամայի մեջ հիշատակված պատմական ժառանգությունները պետք է լինեն, բեն, իմաստ, դրամատուրգը ազատ է այնպիսի գործողություններ զենել բեմի վրա, որոնց մասին պատմության մեջ հիշատակություն չկա և

գ) պատմական անձնավորությունների բնութագրությունը չպետք է հակասի պատմության փաստերին»:<sup>38</sup>

Իր եզրակացության մեջ դասախոսը նշում է, որ անկախ գեղարվեստական բարձր արժանիքներից Շանթի «Կայսր» իբրև սյառմական դրամա մեծ բեռություններ ունի: Մ. Արեղյանը «Միջնադարյան հայոց առակներ» թեմայով դասախոսությունը կարդալիս (1917 թ. հունվարի 27)՝ տալիս է առակի ժանրային բնորոշումը, անդրադառնում է առակի զարգացման և պատմության հարցերին: Բնկերության երեկույցներում հատուկ դասախոսություն է կարդացվում Բնակերգության մասին: Ռ. Արախամյանը «Պոեզիան և լեզուն որպես ստեղծագործություն» դասախոսության մեջ (1917 թ. փետրվարի 10) փորձում էր բնութագրել Բնակերգության ժանրային առանձնահատկությունները: Մասնակիորեն հերկայացնելով Շիրերի, Սյենսերի, Վենելովսկու աեսությունները գեղարվեստի և պոեզիայի մասին՝ նա բողավելությունը տալիս էր վերջինին. «Վենելովսկու հոյակապ տեսությամբ պոեզիան առաջացել է գեղարվեստական սինկրետիզմից, միացյալ գեղարվեստից, որի մեջ մտնում էին արքայական, պարի, երաժշտական և խոսքի տարբեր տեսակներ»:<sup>39</sup> Ռ. Արախամյանը բնադատում է Վենելովսկուն այն բանի համար, որ նա սրեգիայի անհրաժեշտ միակ պայմանը համարում է ոիրմը, չափը և իբրև չափագուրի, բայց պոեզիայի մեծարժեք տեսակներ. նշում է առակը, առածն ու հեղիարքը: Իմարկե, զստախոսը լավ չի պատ-

38 Հորիզոն, 1916, № 292, 30 դեկտեմբերի:

39 Նույն տեղում, 1917, 16 փետրվարի:

կերացնում էնաբերգության և արձակի ժանրային սանձաններ, հետևաբար հիշտ չի մեկնաբանում Ա. Վեսելովսկու կարծիքը: Եռսելով զգայական պատկերի և «առտաՄին ձևի» գուգորդման, փոխանունության և փոխաբերության, բառի գեղարվեստական եղանակության մասին, Ռ. Աբրահամյանը զրբական բոլոր ժանրերին բնորոշ հատկանիշները վերագրում է բանաստեղծությանը, նույնացնում է պեզիա և զրականություն, գեղարվեստ հասկացությունները: Զաարբերակելով բնաբանությունը բնաբերգությունից, նա Շեքսպիրի «Օրելլոն» հայտարարում է բանաստեղծական երկ, իսկ նրա «դրամատիկական կոմպոզիցիան»՝ լույ առտաՄին ձև: Գեղարվեստական լեզվի մասին դատողություններ անելիս՝ Ռ. Աբրահամյանը մեծ շափով օգտվում էր հայտնի լեզվաբաններ Հումբոլտի, Շապրոլի, Լաշասի և մանավանդ Գոտերնյայի աշխատություններից: Առաջին անգամ բնկերության երեկույթներում հետաբերիք փորձ էր արվում զրական երկի վերլուծությունը կատարել լեզվաբանության վերջին նվաճումների անմիջական օգտագործմամբ.

Գրական ասպիսներում առանձին դատողություններ էին արվում նաև զրողների կողմից ժանրերի օգտագործման պատմությունից: Մ. Մատենյանը Մունյուկյանի «Պեպոլի» առիքով փորձեզ վեր հանել կատակերգության ժանրային առանձնահատկությունները: Փաջ ծանոր լինելով այդ ժանրի պատմությանը, տաբեր դաբաշրաններում նրան վերագրվող յուբանատկություններին, բննապատր առում է. «Պեպոլն» ժամանակակից իմաստով կոմեդիա չէ, չնայած բնորոշված է «կոմեդիա» բառով: Նա կոմեդիա չէ նույնպես Արիստոփանի կոմեդիաների իմաստով. երբ քառերական կամ ոչ քառերական զրվածքը սկսվում է տխուր և վերջանում ուրախ (Գանքի «Աստվածային կատակերգությունը»): «Պեպոլն» կոմեդիա է մոլիերյան կոմեդիայի իմաստով, երբ հանգե՝ են բերվում երկու հակադիր ուժեր որոշ յուշրնդոսներ հաղթահարելու համար. երբ մանավանդ ծաղվում են կյանքի որոշ կողմերը: «Պեպոլի» մեջ ևս... կան տխուր, ինչպես և ուրախ էջեր, բնդհանուր առմամբ նա տխուր է, այնպես որ այդ պիեսը երե զրված լի-

ներ մեր ժամանակներում, գուցե անվանվեր դրամա»:<sup>40</sup>

Ընկերության երեկույթներում գրականության տեսության հարցերի բնառական առումով հետաքրքրական էր Գ. Գեմիրճյանի «Գրական արվեստը» խորագիրը կրող դասախոսությունը, որը տեղի ունեցավ 1917 թ. փետրվարի 24-ին: Գեմիրճյանը առանձնացնում է հակադրությունը, պատկերն ու պատրանքը, վստահեցնում, որ հենց դրանց մեջ «պետք է որոնել այն շունչը, կենդանությունը, կյանքը, որ գեղարվեստական երկից պահանջվում է»: Հակադրության մասին արված նրա դատողությունները այսօր էլ շեն կորցրել իրենց արժեքը և որոշ չափով բավարարում են ժամանակակից գրականագիտության պահանջները: «Հակադրությունը շեշտում, զգալի է դարձնում դրությունը», — ասում էր նա և շարունակում. «Գեղարվեստական երկի մեջ հակադրությունը ուժեղացնում է երկու դրությունները: Արժարարիքի լուսինը գեղեցիկ է հակադրվում սև նոսրների արանձնում: Հովհաննես Բուսանյանի «Լուսնի Սափի» սկզբում անշարժ, մռայլ փարափներին գեղեցիկ է հակադրվում խելագար շարժումների մեջ փրփրած Գերեզ գետը: Նրա շարժության մեջ ներդաշնակությունն ու աններդաշնակությունը հակադրվելով իրար՝ կյանք են մտցնում եղանակի մեջ: ...Հակադրությունը այլազանություն, բարձրություն, աշխույժ է մտցնում գեղարվեստական երկի մեջ»: Գեմիրճյանի խոսքը վերաբերում էր ոչ թե բառի, այլ պատկերի, կերպարի և գործողության հակադրությանը: Նա առհասարակ մեծ նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական պատկերին, գտնելով, որ այն կարևոր դեր ունի և առաջին հերթին նրա միջոցով է «գեղարվեստական երկը կենդանանում, շունչ առնում: Ու մինչ գիտության մեջ պատկերը ազատության նշան է, իբրև արտահայտության ձև, և անալիզը՝ հարստության՝ գեղարվեստական երկի մեջ անալիզը, դատողությունը ազատություն է, իսկ պատկերով՝ հարստություն: Անալիզով մենք հասկանում ենք, իսկ պատկերով՝ զգում ենք: Գեղարվեստը շատ գործ չունի մեր մտքի հետ, նրա գործը մեր հոգու, զգացմունքների հետ է»:<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Նույն տեղում, 1914, № 8, 12 հունվարի:

<sup>41</sup> Նույն տեղում, 1917, № 51, 9 մարտի:

Գեղարվեստական պատկերի մասին կարծիքների փոխանակումը պատահական չէր գրական հինգշաբթիներում: «Ինչ է գեղարվեստը» բեմայով երեկույթում գեղարվեստական պատկերը բնութագրվում է իբրև արվեստի մասին պատկերացում, իբրև ստեղծագործական ընկալման և յուրացման «առաջնա աղբյուր»:<sup>42</sup> Գրականագիտության մեջ գեղարվեստական պատկերի բազմաթիվ իրարամերձ կամ իրար լրացնող սահմանումներ և բնութագրումներ կան: Մ. Խրապչենկոն գեղարվեստական պատկերը բնորոշում է իբրև մարդու հոգևոր «ես»-ի բնդհանուր նշանակություն ունեցող հատկանիշների համադրություն, աշխարհում գոյություն ունեցող կարևորի և էականի մասին մարդկային պատկերացման բնդհանրացում, գեղեցկության, կատարելության իդեալի մարմնավորում և այլն: Սակայն Խրապչենկոն գտնում է, որ իր սահմանումը չի կարող գեղարվեստական պատկերը բնորոշող սպառնիչ բնութագրում հանդիսանալ, քանի որ մի կարն ձևակերպման մեջ անհնար է սպառնիչ այնպիսի բարդ երևույթի էությունը, ինչպիսին գեղարվեստական պատկերն է:<sup>43</sup> Հետևաբար, Գեմինյանի և այլոց բնութագրումները նույնպես հեռու են պատկերի էությունը բնորոշող սահմանումներ լինելուց: Նույնը պետք է ասել նաև բնկերության երեկույթներում արժանաչաված տեսական հարցերին վերաբերող մյուս կարծիքների մասին: Սակայն այսօր դրանք մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում և ունեն որոշակի նշանակություն տեսական տարբեր հարցերի հետազոտություննախորքային և բացահայտման գործում: Այս առումով նշանակալից է նաև Գեմինյանի կողմից պատկերի մեջ երկու հիմնական տեսակների առանձնացումը: Գեղարվեստական պատկերի բովանդակությունը ոչ թե կյանքն էնքն է իր օգնելով ռեալականությանը, այլ գրողի անհատապատկերային, աշխարհայացքի մեջ բեկված կյանք, այսինքն՝ իրականության ինքնատիպ և յուրօրինակ ընկալումը: Նաև սրանով կարելի է պայմանավորել պատկերի տարբեր տեսակների գոյությունը, որոնցից Գեմինյանը մատնանշում է նկարչականն ու երաժշտականը: Իր միտքը պարզաբանելու համար օրինակներ բե-

<sup>42</sup> «Մշակ», 1917, № 11, 18 հունվարի:

<sup>43</sup> М. Б. Храпченко, Горизонты художественного образа. М., 1981, с. 66, 67.

րելով հայ գրականությունից, նա Պ. Դուրյանի «Տրտունջի»  
 «Այժմեն քո՛ղ որ շունք մ' րլլամ դալկահար» տողը համարում է  
 նկարչական պատկեր, քանի որ այն շանքի գույնը վերաբեղ-  
 ծում է մեր երևակայության մեջ, իսկ Ա. Իսահակյանի «Շրենկ-  
 շնկալով հովն է վշում»-ը՝ երաժշտական, քանի որ այն ստի-  
 պում է խողովրդանք հիշողությամբ երևակայել մի ձուրձ պա-  
 կեր: Ըստ Գ. Գեմիրճյանի, քանի որ նկարչական պատկերը  
 զործ ունի գույնի ու ձևի հետ, հետևաբար ավելի հեշտ կարելի  
 է երևակայել ու պատկերացնել, քան երաժշտականը, որի դեպ-  
 քում երևակայությանը կարի՛ք ունի մեծ նիգե՛ր անելու: Այս-  
 տեղից դատախառք բնեցնում է գեղարվեստական երևակայու-  
 րան դերի անհրաժեշտությունը գրական երե՛ք ստեղծման և  
 քննադման զործում: Այս երևույթին հա տա՛խս է «պատրանք»,  
 «հեմեմախարություն» անունը: Գեմիրճյանը չի մոռա՛նում հան-  
 զ՝ պահեաբար բնդգնել գեղարվեստական երևակայության դե-  
 րը ստեղծագործողի համար: Ստեղծագործելը դիտելով իրեն  
 հոգեֆիզիկա՛կան երևույթ, նրանում տեսնում է է՛՛ ծագրված  
 նպատա՛կ, է՛՛ գիտակցականություն, է՛՛ «ինհնաբերականու-  
 րում», և տաբեալություն: Փող-հնադատը նկարագրում  
 է այն հոգեկան և ֆիզիկական երևույթները, որոնց ենթարկ-  
 վում է յուրաքանչյուր արվեստագետ մտանդացման շրջանում:  
 «Այսօրվա՛նք, — ստում է նա, — իր «վերե՛ք» սա՛ղծելուց առաջ  
 դեռ լավ չէր գիտակցում, քե ինչ պեմ է գրե: Նա ուզում էր  
 չա՛ղ իր մանու տալ»: Նա քննում էր սա՛ղ ու ձուր: Վերջապես  
 նա զգավ էր վ՛՛ պի նա քն ու ձեք, ձկանց գրել. գիշերները գա-  
 ռանում էր. հեմեմախարից դուրջան մեջ էր, մե՛նչե գրեց և հա-  
 գով, մարմնով քերտացավ: Միհեյանշելուն գիշերը իր գգեստ-  
 ները շատ անգամ չէր հանում, որ երբ հանկարծ գարջներ  
 «ստեղծելու կո՛րից» գգեստը նագնելու տանջամբ չունենա՛ր  
 և վրա վազեր իր առնանի՛ք և սխե՛ր Խանդակելը»: Այս հա՛ր-  
 ցերի կառնակցությամբ Գ. Գեմիրճյանը շեշտում է արվեստում  
 չափի գգացման սահմանման անհրաժեշտությունը: Նա իրա-  
 վացիորեն գտնում է, որ չափի խախտումը գրողի կողմից հա-  
 կագեղարվեստական է, ու երե հակադրություններն ու պատ-  
 րանհները շատ ուժեղ լինեն, ապա մարդկային գգայություն-  
 ները կարող են բնդարմանալ: Սակայն չափի սահմանները ո-  
 րոշելը շատ դժվար է, քանի որ այն վերջին հաշվով պայմա-

հական երևույթ է. «Խիստ, ուժեղ հակադրությունը հակազեղարվեստական է, բայց մի հակադրություն մի երկի մեջ կարող է ուժեղ լինել, մյուսում քույլ .. Հակադրություններն ու պատճառները պետք է միջակ լինեն»:<sup>44</sup>

Հայ գրողների կովկասյան րենկերությունը հատուկ երեկույթ նվիրեց զեղարվեստական ստեղծագործության մեջ միտումի արտահայտման հարցին: «Յենդենցիան գրականության մեջ» քննադով գեկուցեց Լենն (1913 թ. գեկտեմբերի 19): Նաև այլ քննադատներ համախ էին շխորում միտումը ստեղծագործության զաղափարայնության հետ: Նրանցից շատերը առաջադեկեցին միտումի զանազան սահմանումներ: Գ. Գեմբրենյանի բնորոշմամբ միտումը գեղարվեստական երկի մեջ կյանքի աղավաղումն է հոգուս մի արեկ զաղափարի: Նա կրտուկ մերժում էր միտումնախարությունը, այն համարելով հեղինակի կողմնորոշումը՝ քերքեցողի կամքը որոշակի նպատակի ուղղելու: Տիգրան Հովհաննիսյանը նույնպես վնասակար էր համարում միտումը գեղարվեստում, համազված լինելով, որ գրողը այն «գոռով» մացնում է ստեղծագործության մեջ: Արշակ Ազատյանի ձեվակեբգումով՝ «միտումը արվեստագետի սուրյեկտիվ ապրումների գաեհիկ ձևն է»:<sup>45</sup> Նրանք բոլորն էլ յուրովի իրավացի են, քանի որ ինչպես է մասնատական գեղագիտությունը, մերժում են երկի զեղարվեստական բովանդակությունից չոր խող, կյանքի նշմարությունը աղավաղող միտումը, հեղինակի կորմից կանխամտածված շքույրը գեղարվեստական երկի մեջ արհեստականորեն ներմուծած, մեկապարսնոց քարոզի ձևով դրսևորված զաղափար: Հետևելով մաքսիզմի դասականներին, շատ քննադատներ վնասեցնում էին, որ միտումը գրական երկի անկապողի հատկանիշն է, առանց որի գեղարվեստական արտադրությունը անհնար է: Հ. Սողոմոնյանը, օրինակ, միտում էր տեսնում արվեստի բոլոր ստեղծագործությունների մեջ. «Գեղարվեստական գրվածքի մեջ պետք է զաղափար լինի, բայց ինչ զաղափար: Եվ մեզ համար ցան-

<sup>44</sup> «Հորիզոն», 1917. № 51, 9 մարտի:

<sup>45</sup> Նույն տեղում

կալի պետք է լինի, որ արտահայտվեն լայն աշխատավոր մասնաճյուղերի, դեմոկրատիայի գաղափարները»:<sup>47</sup>

Նշատի ունենալով միտումի դրսևորումը գեղարվեստական ստեղծագործություններում, որոշ բննադատներ գրողներին երբեմն բաժանում էին երկու խմբի՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ: Ըստ այդ հասկացությունների՝ նրանք գրողներին բաժանում էին մեկումնավոր և անմիտում խմբավորումների, այն էլ միտումի քերի ու սխալ բմբոնմամբ, և յրանով իսկ նեղացնում ու նսեմացնում էին գրական երկում գրողի օբյեկտիվության ու սուբյեկտիվության դրսևորման սահմանները: Թեև հանախ երկու կարգի գրողներն էլ համարվում էին ընդունելի, միայն քե նրանց ստեղծած գրական երկերը կառուցված լինեին գեղեցիկի օրենքներով: Խոսքը Մ. Մատենյանի մասին է, որը սուբյեկտիվության մեջ էր մեղադրում Գ. Զոհրապին, կարծելով, որ նա հանախ նարաասանություն է անում և բնարական գեղումներով լցնում պատմվածքի սուղ էջերը: «Զոհրապի «եսը», — ասում է նա, — չավազանց հանախ է հաճես գալիս. ստեպ ստեպ եմ պատահում այսպիսի ձևեր — ես անես, ես լսեցի — երբ ես անցնում էի, երբ ես աշակերտ էի, երբ ես պաշապանում էի նրա դատը, այսինքն՝ առաջին դեմքով է պատմում, իր ներկայությունը շատ անգամ է գգալ ապիս: Հատկապես պատմելու այդ ձևը կարելի է երբեմն գործածել, որովհետև մի ձև էլ դա է, հենց նույնիսկ այլազանության համար, կամ երբ ցանկանում ենք իրականությունն հաղորդել ականատես վկայի նման, սակայն դրա փոխարեն «եսի» հանախակի միջամտությունը նախ վնասում է պատկերի անանձնականությանը և ապա ստեղծագործակցան աղբաւության նշան է այդ ձևին հանախ դիմելը»:<sup>48</sup> Իհարկե, սխալ կլինի այսօրվա գրականագիտական նվաճումների տեսանկյունից բնեկ Մատենյանի կարծիքը և մեղադրել նրան, որ լավ չի պատկերացնում պատմողի, հերոսի, հեղինակի խոսքի առանձնահատկությունները Զոհրապի նորավեպերում: Մատենյանը նիշտ է նկատում գրողի արձակի յուրահատկություններից մեկը՝ «եսի» հանախակի միջամտու-

<sup>47</sup> Նույն տեղում:

<sup>48</sup> Նույն տեղում, № 265, 24 նոյեմբերի:

րյանը, այսինքն՝ պատմողի խոսքի տիրապետությունը Զոհ-  
 րապի արվեստում, սակայն սխալ է գնահատում երևույթը,  
 գտնելով, որ այն ստեղծագործական աղհառաւթյան նշան է:  
 Պատմողը նույնպես, ինչպես հերոսը, հնարովի կերպար է և  
 ոտնդձվում է հեղինակի գեղարվեստական մտահղացումը  
 իրականացնելու նպատակով, հետևաբար այն նույնպես գե-  
 դարվեստական խոսք է և չի կարող լինել սովորական խոսքի  
 վերստեղծումը: Մատենյանի եզրակացությունը հավանաբար  
 բխում էր այն բանից, որ Զոհրապի նորավեպերում պատմո-  
 ղի կերպարը գրեթե չի անհատականացվում, Բանի որ նա չէժ  
 մտածար ոչ չէ դեպքերի անմիջական մասնակիցն է, այլ՝  
 ականատեսը: Սակայն հենց պատմողի խոսքում Զոհրապը  
 փորձում է անհատականացնել հերոսին, նրա՛ն, ում մասին  
 պատմում է: Սակայն «ՈՆԵՐԱՆ», «ԿԱՐԾՆԱՐԵ», «ՎԵՐԱԳԱՐԾ»,  
 «ՔԱՐԾՆԵՍԱՍ», «ՖԵՆԱՆ» նորավեպերում պատմողի խոսքը  
 ձեռք է բերում հերոսի խոսքի առանձնահատկություններ, Բա-  
 նի որ գրողը կարողանում է պատմողի խոսքում արտահայտել  
 ուրիշների՝ «ոչ էսի» վերաբերմունքը պատմող-հերոսի նկատ-  
 մամբ: Պատմողի խոսքի գլխավոր յուրահատկությունն այն  
 է, որ նա մի տեսակ կապող օղակ է հեղինակի և հերոսների  
 խոսքի միջև: Պատմողի խոսքում մի կողմից շատ բան կա  
 հեղինակային խոսքից և վերաբերմունքից, մյուս կողմից նշա-  
 նում զգալիորեն արտահայտվում է ուրիշի՝ հերոսի խոսքը,  
 որը կամ մեջ է բերվում պատմողի խոսքում, կամ ձուլվում  
 է նրան: Հետևաբար պատմողի խոսքը առնվազն երկնաշա-  
 լիքն պետք է լինի: Ինչպես նկատում է գրականագետ Մ. Մ.  
 Ռախտինը. «պատմողի խոսքը երբեք չի կարող մաքուր օր-  
 յեկապառն լինել»<sup>49</sup>, այսինքն՝ նույնանալ հերոսի խոսքին: Մա-  
 տենյանի համար անհասանելի էր մնում նաև այն, որ Զոհ-  
 րապի արվեստում նույնպես պատմողի խոսքն իր մեջ ձուլում  
 է բոլոր հերոսների և հեղինակի խոսքի տարրերը, դառնալով  
 նաև նրանց լեզվական յուրահատկությունների կրողը: Ըստ  
 Մատենյանի՝ «եսի» (հեղինակի կամ պատմողի), հանախա-  
 կի միջամտությունը վնասում է գեղարվեստական պատկերի

<sup>49</sup> М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1972, с. 325.



ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՄԱԿԱՆ—ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԳՐՔԵՐԻ  
ՀԱՍԱՌՈՏ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԲՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ԳՐԳՆՐԻ  
ՀԱՄԱԴՈՏ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ, 1956—1957

1956

[illegible]

Չեմ կրկնում ասելու մեծ խնդիրներ Վր. Ս. Աղաբալյանը այս գրքում բնագիտ. է. է. 2-5-ն առաջինը, զր. ամօրյան միաստակա՞նց պատմությունը:

Հնարագիշը գրեթե բոլոր աշխարհում մտադրված էր ամենամեծ հաջողություններ հասնալու համար, որի համար էլ այդ ժամանակի մեծ գիտնականները համարում էին, որ այն ամենամեծ հաջողությունն էր, որ ինչ-որ մեկը կարողանար այն իրեն հասկանալ։ Այդպիսով, ինչպես որ մենք հիմա տեսնում ենք, այն ժամանակվա մեծ գիտնականները համարում էին, որ ինչ-որ մեկը կարողանալով հասկանալ այն, ինչպես որ մենք հիմա տեսնում ենք, այն ժամանակվա մեծ գիտնականները համարում էին, որ այն ամենամեծ հաջողությունն էր, որ ինչ-որ մեկը կարողանար այն իրեն հասկանալ։

[illegible]

Այնուհետև ընդհանրապես կ'ենթարկվի մեծ հասակ ունեցողներին, որոնք պահանջում են աշխատել օտարերկրացիների տեղում։

ծուրյան ինֆնուրուման շրջանի (1921—23 թթ.) զեղազիտական կողմնորոշումներն ու միտումները՝ դրանք դիտելով Երվես զարգացման ընթացք: Այդ զարգացմանը մեծապես նպաստում են ինչպես պոեզիայի, այնպես էլ արձակի նշանավոր դեմքեր: Այդ տարիների հայ գրականության զարգացման առանցքային խնդիրը դառնում է ժամանակի գլխավոր հերոսի որոնումը, ժանրի զարգացման միտումները և այլն:

Դրականագետը գնահատում և արժեքավորում է քաղաքական, գրական ֆենադատության ու գրականության զարգացման մի շարք կական հարցեր, այդ բնագավառներում եղած նվաճումներն ու փերացումները:

Գիտական բարեխղճությամբ են ներկայացված Ն. Չարենցի, Դ. Դեմիրճյանի, Ս. Չուրյանի, Ա. Բակունցի, Դ. Մահարու ստեղծագործական դիմանկարները, հայ և խորհրդային գրականության զարգացման ընդհանուր հենքի վրա խորությամբ ու բազմակողմանիությամբ են ֆնուրյան ներարկվել վերոնիշյալ գրողների անցած գրական-ստեղծագործական նախապահը, որոնումներն ու ձեռքբերումները:

Շեղինակը մանրամասն կանգ է առնում Չարենցի և համաշխարհային գրականության, Չարենցի և հայ դասական գրական առնչություններին, հայրենիքի պատմության ու նակատագրի շարենցյալ բնկավան խնդիրներին:



Խոյս է աեսել նաև Սուրեն Աղարաբյանի «Դասականներ և ժամանակակիցներ» հոգվածների ժողովածուն («Սովետական գրող») բնդգրկում է ինչպես վերջին տարիներին մամուլում տպագրված հոգվածները, գրողների դիմանկարներն ու գրախոսությունները, այնպես էլ հայ դասական գրողներին նրվիրված ուսումնասիրությունները:

«Մեծ նախնիների սովերների հետ» բաժնում հեղինակը ներկայացնում է «մեր նոր պատմության ամենամեծ նահատակի»՝ Խ. Արույանի ժառանգության անգնահատելի արժեքը և թողած աղեկցությունը գրականության զարգացման հետագա ընթացքի վրա: Մեծ սիրով են տոգորված Դ. Սունդուկյանին և Դ. Վառժանին նվիրված հոգվածները, որոնցում գրականագետը բաշահատում է երկու մեծերի տեղը ու դերը մեր գրականության «բնդհանուր հաշվեկշռում», նրանց վաստակի կարեւորությունը:

Այս բաժնի շարս հոգվածներում Աղարաբյանը ուսումնասիրության նյութ է դարձրել վառան Տերյանի պոեզիայի «աղբյուրներն» ու «աղբակները», նրա գրական երազանքներն ու կյանքի, արվեստի դասերը: Այստեղ պարզուր շերտում է ոչ միայն մեծանուն ֆարերգուն, այլև՝ Տերյան գործիչն ու մշակութային շինարարը, ժողովրդական գործի մեծ նվիրյալը, ազգային գրականության ու ազգային լեզվի ջատագովը:

Հաջորդ բաժնի նյութերում հեղինակը անդրադառնում է վեպի ժանրային առանձնահատկությունների և «վիպայության» խնդիրներին:

«Խմ ժամանակակիցներ» բաժնում Ս. Աղարաբյանը ֆնուրյան նյութը, դարձրել Պ. Սևակի բանաստեղծական ձեերի ժագումնաբանական աղ-

բյուրները, Հ. Սահյանի բնապաշտական բնաբերդությունը, մարդու և բնության փոխհարաբերության խնդիրները, Հրաչյա Հովհաննիսյանի բանաստեղծական աշխատքն ու Հրանտ Մաքևսյանի արձակի առանձնահատկությունները: Անվանի գրականագետը նաև վարպետ հուշագրող է: Նա մի դեպքում «գրույցի է բռնվում» Ուկրաինայի ժողովրդական բանաստեղծ Մախիմ Բիլևսկու և Արամ Խաչատրյանի, Սուրեն Քոչարյանի ու Հակոբ Սալախյանի, մյուս դեպքում՝ «բացում» Պարույր Սևակի մարդկային հոգու և սրտի ծալքերը, պատմում ուսանողական կյանքի հետաքրքիր դեպքերից. «Սալախյան-Նովա» գրքի ստեղծման շարժառիթների, արվեստի և այդ բնագավառի գործիչների հետ ունեցած շերտ կապի և այլ հարցերի մասին:

Գրքի մի փոքրիկ բաժին նվիրված է քառերակյան աշխատքին (դերասաններ՝ Սոս Սարգսյանի և Վիդեսա Գեորգյանի առանձին դերակատարումների համառոտ բնութագրումներ, Լևոն Խալաթյանի «Վախրանգովը, Յակուբովը և ուրիշներ» գրքի արձևավորմանը):

Ժողովածուի վերջին բաժնում զետեղված են մի շարք գրախոսություններ Ս. Զաչյանի «Հուշերի գրքի», Մ. Մարգարյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Վ. Դավթյանի, Ռ. Դավթյանի և այլ բանաստեղծների ու արձակագիրների ստեղծագործությունների վերաբերյալ:

\* \* \*

Լույս է տեսել Հրանտ Թամրազյանի «Բանաստեղծության նագարամյա խորհուրդը» ժողովածուն («Սովետական գրող»), ուր հեղինակը գրական հարուստ նյութի կենսությամբ շարադրում է իր մտքերը հայրենի երկրի, ժողովրդական կյանքի ու ժամանակաշրջանի այլուղ հարցերի մասին:

Հեղինակի ուսումնասիրություններն ու դիմանկարները նվիրված են մի շարք դասական բանաստեղծներին՝ Նարեկացուց մինչև Զարեհ և Նրանց բավազայն երկերի բնութագրմանը: Ում և ինչի մասին էլ որ գրում է Թամրազյանը, խորապես բացահայտում է ժամանակների ու մեծ անհատների հոգեկան տնխագիծը կապը և դառնից բխեցնում նորի, ավանդակների մասին իր սկզբունքներն ու ահեակեցումները: Այսպես, արտանայտելով իր մտածումները նարեկացու մասին, գրականագետը «Մառյան օրերգության» պոեմի հերոսի բնորոշության հարցը դիտում է որպես հեղաշրջող երևույթ՝ հար սկզբնավորող միջնադարյան բանաստեղծության մեջ, Բանի որ պոեմի հերոսը երկրային մարդն է՝ իր հոգեկան ապրումների հսկող հարստությամբ ու բարդությամբ: Հրանտ Թամրազյանը մանրակրկիտ վերլուծում է պոեմի տառերային համակարգը, այն համարում ակունքի նորագույն բանաստեղծների համար, կենտրոն արվեստում ձևի ու բովանդակության, մասնավորի և քնդհանուրի փոխհարաբերության լեզվի հերոս:

«Պատու Գուրյանի կյանքի երկու օր» հետաքրքիր հոդվածում Թամրազյանը բաժավիկում է որոշ գրականագետների հետ «Տրտունջ» բանաստեղծության ժամանակների վերլուծության հարցում և զիտականորեն բացատրում դրա ստեղծագործական պատմությունը:

Դրականագետը երկնազածությամբ և գրական բարձր չափանիշներով





խորհային գրականության ու գրականագիտության զարգացման ընդհանուր շղ. աշտում:

\* \* \*

Հրապարակի վրա է գրականագետ Սևակ Արզումանյանի «Սովետահայ վեպը» աշխատության երրորդ հատորը: Աշխատության երեք հատորներն ընդգրկում են խորհրդահայ վեպի անցած 60-ամյա նահապարհը (1920—1980 թթ.)՝ սերտորեն կապված դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքի զարգացման և ընթացքի հետ: Գրականագետը բազմաթիվ փոստերով հերժում է «վեպի մահացման» վերաբերյալ տարածված տեսությունները և հիմնավորում ժանրի առաջատար դիրքը ժամանակակից գրականության մեջ:

Աշխատության երրորդ գիրքը՝ «Պատմության գեղարվեստական իմաստավորումը. Անգլիայի բեմատիկան և արդիականությունը», նվիրված է վերջին հատորը դառնում (1955—1980) խորհրդահայ պատմավեպի նվաճումներին՝ կապված պատմականագրական ու պատմահեղափոխական, ինչպես նաև անցյալի բեմատիկայի գեղարվեստական յուրացումների հետ: Այն բաղկացած է հինգ գլուխներից, որոնցից յուրաքանչյուրում գրականագետը վերլուծում է ռուս և համաշխարհային ժամանակակից պատմավեպի հարուստ փորձը յուրացրած, սակայն գեղագիտական իր սկզբունքներն ու պատմության իմաստավորման սեփական օրինաչափություններն ունեցող և ազգային ավանդների հիմքի վրա բարձրացող խորհրդահայ պատմավիպասանության նվաճումները:

Ինչպես հայտնի է, 50—60-ական թթ. բնութագրվում են խորհրդահայ պատմավեպի զարգացման հոր միտումներով. Լեր մշակվում ու յուրացվում էին ժանրի գեղագիտական ու առևտրական հոր խնդիրները: Այդ ժամանակաշրջանը հատկապես աչքի է ընկնում նրանով, որ մեծանուն միպասաններ Գ. Գևորգյանն ու Ս. Զորյանը հրապարակում են «Մեսրոպ Մաշտոց», «Հայոց բերդ», «Վարազդատ» երկերը՝ անցյալի դեպքերին ու իրադարձություններին նայելով «ժամանակակից դիտալեռով», գեղարվեստորեն մարմնավորելով ժողովրդի էությունական կյանքն ու սլախարք էանուն ազատության, հանուն «հոգևոր զարթոնքի»: Մանրակրկիտ բնորոշելով հայ ժողովրդի նեղավոր անցյալի շողարձակումները մեր դասական վիպասանների երկերում, Ս. Արզումանյանն այնուհետև կանգ է առնում Մ. Արշակ «Խաչակի Օրի» և Ս. Խանգաղյանի պատմագեղարվեստական երկերի («Մխիթար Սպարապետ», «Խոսեմ, Հայաստանի լեռներ», «Թագուհին հայոց») բեմատիկազաղափարական հոր ոլորտների, մեծությամբ հնչելություն ունեցող անցյալի հարուստ նյութի և մեր ժողովրդի բազմադարյա մահաոմների պատմական ու արդիական աղբյուրների ինքնատիպ բացահայտումների պարզաբանման վրա: Հեղինակը բնութագրում է հայ պատմավեպի զաղափարական ու գեղարվեստական նվաճումները, ժանրային, բեմատիկ ու ռեալիստական նախադրությունները, արժանապատիվ տեսության կառուցումը խնդիրներ: Նա պատմավիպասանությունը ներկայացնում է որպես մեր ժողովրդի

գոյապայքարի զենք՝ ուղղված ամեն տեսակի պատերազմների ու անարդարությունների դեմ:

Անդրադառնալով ժանրի զարգացման տարբեր միտումներին, գրականագետն առանձնակի ուշադրություն է դարձնում Ս. Այվազյանի, Հ. Ղուկասյանի, Բ. Վերդյանի, Խ. Դյուլնազարյանի երկերի վերլուծությանը, ցույց տալիս դրանց գաղափարական ու գեղարվեստական արժանիքներն ու քերականությունները:

Երկրորդ և երրորդ գլուխները նվիրված են 50—70-ական թթ. պատմական-սոցալական և պատմա-հասարակական վեպերի առանձնահատկությունների բացահայտմանը: Այս բաժնում գրականագետը բնութագրում է Ա. Արախմանյանի, Լ. Թարգյուլի, Զ. Դարյանի, Ռ. Արալյանի, Մ. Շաքարյանի, Հ. Մկրտչյանի և ուրիշների ստեղծագործությունները և դրանց միջոցով ցույց տալիս, որ այդ ժանրի երկերը նույնպես՝ ուղիղապես ու մարդկային, ազգային ու բազմակի, էթնիկական ու փիլիսոփայական խտացումների լայն հնարավորություն են տալիս՝ բացահայտելու անցյալի մեծահուն գործիչների կյանքի առավել կարևոր դեպքերի, հերոսական ժամանակների ուսմանտիկան, պատմական մեծ տեղաշարժերի բախտորոշ Լանգույցները:

Աշխատության չորրորդ գլխում հեղինակն անդրադառնում է հայ ժողովրդի պատմական անցյալի գեղարվեստական մարմնավորման խնդիրներին: Խորհրդահայ վեպի զարգացումն աչքի է ընկնում գեղարվեստական որոշակի նվազումներով ինչպես հեռավոր ու մոտիկ անցյալի, այնպես էլ պատմական կարևոր իրադարձությունների գեղարվեստական պատկերման գործում:

Ն. Զարյանի, Գ. Մահարու, Խ. Դաշտենցի, Վ. Խեչումյանի, Զ. Դարյանի, Ան. Սահինյանի և ուրիշների կողմից ստեղծվում և լայն ճանաչում են գրանում մի շարք արժեքավոր ստեղծագործություններ:

Վերջին գլուխը նվիրված է մանկության և պատանեկության վիպականացմանը, սեփական կենսագրության արահետներով կյանքը համակողմանի հետախույզելու միտումներին: Այս բաժնում մեկնարկվում են Աղավնու, Շ. Թաթևկյանի, Խ. Դյուլնազարյանի, Մ. Խերանյանի, Ն. Զարյանի և Ս. Այվազյանի ինքնակենսագրական պատմումները:

\* \* \*

Նոյիշ Զարենցի բանավետի բնությունն և նվիրված Հենրիկ Էդոյանի «Նոյիշ Զարենցի պոետիկան» (Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն) ուշխատությունը՝ բաղկացած առաջարանից, հինգ գլխերից, ծանրագործություններից և անձնանունների ցանկից:

Առաջարկում հեղինակը անդրադառնում է Զարենցի պոեզիայի ներքին իմաստային զարգացումը բացահայտելու, նրա ստեղծագործությունների բարդ ու բազմաձայն աշխարհի վերլուծության հետ կապված մեթոդարանական խնդիրներին:

Հենվելով բանաստեղծի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների մաստատական հարուստ նյութի վրա և օգտագործելով ուսու և համալսարանային գրա-

կանուրջան զեղարվեստական մտնի լավագույն նվաճումները, գրահամագեղար-  
առաքին գրութսում մանրակրկիտ բնակարարում է սիմվոլի կուրյունն ու նրա  
սիմվոլիկական դերը: «Կռակի» և «արևի» սիմվոլոյային համակարգերի կի-  
րառումը գրականագետը բացատրում է սեփական ժողովրդի կամայական  
տեսած և ազգային տեղան իրեն «Յեմտոյաւհային կառակի՛լք» ապրած  
բանաստեղծի նշանամբ գնացի կյանքի տարեերը:

Ներհորդ գլուխը նմիւրված է Ջարենցի վաղ շրջանի պոեզիայի սիմվո-  
լիկայի բնույթները: Գրականագետը «միջի» վերածնունդը կապում է XX  
դարում ազգի և եկեղծ կյանքի և ժամանակի շեշտակի փոփոխությունների  
հետ՝ պայմանավորված ոչ միայն նոր պահանջով, այլև հենց իր «միջի»  
կառուցվածքով: Վերածննդը «կիբիլա», «կամա», «Գանձեւական առաւելք»,  
«Ամբոխները խելագործված» և այլ պոեմներ, բանաստեղծն այսինքն ու  
շարհեր, եղբայր, բացահայտում է կրակի, մահվան, հայրենիքի «միջա-  
կան» պատկերները որպէս պոետական-լեռնական առանձնահատուկ կառուց-  
վածքներ, որպէս իրական պոետական փոփոխի բառաբանություններ, կրակի  
և հայրենիքի «միջի» իտալանդում: Նա կրակագինում է, որ իր ամբող-  
ջությամբ չէր ի տեսչիս ի միջակա՛ն սիմվոլիկան հանգես է գալիս իր-  
են մեկ միասնական համակարգ:

20-ական թթ. Ջարենցի պոեզիան ունեւորում էր լուրջ սեղանարմեր:  
Վերակտորեւելով իր բանաստեղծական աշխատքը, հա կատարում է ա-  
զատվել հին կապապալից և բնորդիկ նոր քնմաներ, ստեղծել նոր ձևեր:  
Այդ հարցին է նմիւրված Լեւոնդ գլուխը (Բանաստեղծական համակարգի  
դիտկոտիկան), որ «նախ կրոջիլիս ձև» և «Տաղարան» շարհերով  
ստեղծագործում է դրանց բանականությունը որպէս Ջարենցի ստեղծագործ-  
չազման միջանկյալ մի օղակ: Գրականագետի կարծիքով Ջարենցի «ան-  
հատապարտաբան» հայրենայնական հասկում է տեղանի և, բնականաբար,  
բանաստեղծական գոնաքանակներ: Գրականագետը օտակ էր լուրջանելով  
բանաստեղծական շարժումն համապարհին, որից հետո հա պոետ է աղբներ  
նոր որոտներ: «Լուստիների դիտկոտիկան և կամպոսիկոպի շեղեւատեղան»  
սկզբունքները բաժնում ենքիմներ 20-ական թթ. Ջարենցի գրած մի շարհ  
պոեմների ու բանաստեղծությունների բնույթները բացահայտում է զրանց  
դիտկոտիկանան ստեղծական կառուցվածքին և այսինքն ստեղծական գլուխ-  
ները: Հայրենական շարժումը, Ջարենցի ոտքին իր տեղները կա-  
ռուցում է հոգեառական ներքին իրավիճակների վերաբերյալ: Ներքին  
մանրամասն անդրադարձում է Ջարենցի կրթական մտապահ ու հոգեառ-  
ական երկրորդությունների կուրյան բացահայտման, կրթական ոճնաձե-  
կային, կամպոսիկոպի ու լեռնականացման տեղան ձևերի միասնական պար-  
լարանմանը: Եւ, Ջարենցի տեղանի մանրամասնական այն միասնությունը՝  
գլխում եղբայր մերթնում է բանաստեղծի առաջին ստեղծագործություն-  
ները («Կիլիկական լուրջարտ», «Դեմ համարաբե» և այլն), որստա-  
փիլիսոփայական և հոգեառական ներքին ստեղծագործական ոճնաձե-  
կային բնույթում իրեն բանաստեղծական բնույթով, իրեն իրականացնում  
ներքին բարդությունների բացահայտում, իրեն Ջարենցի «վաղ» և «միջին»

շրջանների նվաճումների յուրատեսակ համաշրոյրյուն: Գրականագետն այն իրավացիորեն համարում է հոգեբանական-ուելալիստական նոր պոետիկա, որի միջոցով բանաստեղծը փնտրում է աշխարհի, ժամանակի և դարաշրջանի, ժողովրդի և պատմության շարժման Զ զարգացման ներքին տրամաբանությունը՝ արտահայտելով «ժամանակի շունչը»:

\* \* \*

Գրականագետ Զավեն Ավետիսյանի «Հայ պատմավեպի պոետիկան» (ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, աշխատությունը վերաբերում է էիչ ուսումնասիրված մի բնագավառի և բաղկացած է ընդարձակ առաջաբանից ու երկու մասից:

Սառաբանում հեղինակն անդրադառնում է աշխատության նպատակներին, պատմավեպի ժանրային առանձնահատկություններին, նրա զարգացման խնդիրներին, հայ և խորհրդային գրականագիտական մտքի նվաճումներին:

«Հայ ուսմանսիւմի պատմավեպը» գլխում հեղինակը բազմաթիւ վաստեղով ցօյց է տալիս XIX դարի 70-ական թթ. հայ ժողովրդի սոցիալ-հաղական աւ մշակութային վերակառուցումների և տեղատվոյրյունների ժամակայրջանում պատմավեպի զարգացման ընթացքը՝ կապված Մերենցի, Բաֆթու և Մուրացանի պատմագեղարվեստական ամեղծագործությունների հետ: Քննվում են Մերենցի վիսասանության մեջ պատմական վաստի ու գեղարվեստական հոացման, երկի բովանդակության շարժման աւ կառուցվածքային ձևերի միասնոյրյունն ապանովաղ միջոցների (ֆարոլա, սյունե, կումպոզիցիա) փոխարարերոյրյան խնդիրները, մաշրամասն կանգ առնում պատմավեպի ժանրի և տեսության զարգացման գործում Բաֆթու կասարած խոշոր դերի բացահայտման վրա: Գրականագետը Բաֆթու պատմական երկերի նյութի միջոցով («Սամվել», «Գալիք բեկ») արժեքավոր դիտարկումներ է կառարում գեղարվեստական պատկերի, նրա կառուցվածքի ու դիրքի, ալլ կառուցվածքում միֆի և սիմվոլի նշանակության վերաբերյալ, պատմավեպի բանարվեստի համակարգում բնորոշում ուիւմի դերը, որով հնարավոր է լինում զաղափար կալմել նրա ճրովանդակային երկույրների շարժման աւ տրամադրուլլան մասին»:

Զ. Ավետիսյանն այնուհետեւ բնարկում է Մուրացանի «Քնարց Մարգելետունի» վեպի զաղափարների ոլորտը և կերպավորման առանձնահատկությունները, ժամանակի ու տարածության փոխարարերոյրյունն ու դերը կումպոզիցիայի և սյունետային շրթայի ընդհանուր համակարգում: Գրականագետն այստեղ կարեւոր տեղ է հասկացնում հան հոգեբանական էպիկեան և վեպի մի շարք հերոսների միջոցով բացահայտում է ներանձնացման ու փոխազարծության կապի հոգեբանության նշանակությանը գրական երկի համար:

Մեղագրության երկրորդ մասը («Սոցիալիստական ուելալիւմի հայ դասական պատմավեպը») նվիրված է Գ. Գեմիրեյանի և Ս. Զուրյանի պատմական երկերի բնությունը: Հեղինակը հանգամանուլից կանգ է առնում

«Վարդանան» վեպի ստեղծման ու վերամշակման նախադրյալների, Վարդանի ու Վասակի կերպարների կերտման յուրահատկությունների, երկխոսության ու մենախոսության դասական օրինակների ստեղծման Դեմիրճյանի վարպետության, դիմանկարի կառուցվածքի, տարածության ու շարժման միջոցով ժամանակի նյութականացման և այլ խնդիրների պարզաբանման վրա:

Անդրադառնալով Զորյանի պատմավեպերին («Հայոց բերդ», «Պապ ռազավոր», «Վարագդատ») հեղինակը Բաֆֆո և Զորյանի ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությամբ սամոգիչ փաստերով ցույց է տալիս ումանալիզմի և ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդների յուրահատկությունները, Զորյանի ռեալիստիկության և լեզվամշակույթի առանձնահատկությունները:

Աշխատության կարևոր առժանիքներից է այն, որ գրականագետը անցյալի և խորհրդային շրջանի դասական պատմավեպերը (անկախ նրանց ստեղծագործական մեթոդների տարբերությունից) իրենց ժանրային կալուստի ավանդույթներով ու գեղագիտական համակարգերով դիտում է սերտ միասնալից և ուսման և ամրագրության մեջ:

\* \* \*

Գևորգ Մադույանը «Իերենիկ Դեմիրճյան» («Խորհրդային գրող») աշխատության մեջ բազմաթիվ հորահայտ փաստերի միջոցով շարադրում է Դեմիրճյանի էյանի և գրական-հասարակական գործունեության կարևոր դեպքերն ու իրադարձությունները, որոնք կարող են օգտագործվել նաև միջնակարգ ըսրոցում:

Գրողի մանկության, պատանեկության և դպրոցական տարիների անմոռանալի հուշերից էին Կարինից Զավախ գաղթած հայերի կարոտաբաղձ երգերը, ձաղ վրդաշան տոնախմբությունները, հեկիաբապեներն իրենց հեռաբերիչ պատմություններով... Գրականագետը հատուկ ուշադրություն է դարձնում գրողի ուսումնատեղության, աշխատասիրության և բնրերգասիրության ակունքների բացահայտմանը: Արդարանի ծխական դպրոցում, էյմիաձի Գևորգյան նեմաբանում և Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում սովորելու տարիները նպաստում են նրա բանաստեղծական ունակությունների դրսևորմանն ու աշխարհայացքի ձևավորմանը, հետաբերությունների բնդլալմանը, սակայն Դեմիրճյանին բախա չի վիճակվել հեշտությամբ «բունել էյանի գարկերակն» ու գտնել իր տեղն աշխարհում: Նրա համար նակատագրական էյանակություն են ունենում մտերմությունն Իաանակյանի հետ և Թիֆլիսի «Վերնատան» կամարների ռակ չիումը Թումանյանի, Աղայանի, Պոռյանի և մյուս մեծերի հետ, որոնք էլ օգնում են Դեմիրճյանին՝ «գտնելու իր երկերի նամիան» ու ստեղծագործության նյութ դարձնելու հայերենի բնաշխարհն իր անփոխարինելի գեղեցկությամբ: Գրականագետը հանգամանալից անդրադառնում է Թիֆլիսում Դեմիրճյանի պաշտոնավարության, Մասկվալում անցկացրած մի քանի ամիսների, երաժշտական բն-

դոմակությունների զրոհուման, ղեկավարման և ուղղորդման, ժնկում հայ երկի պրոպագանդան խիստ օգտակար գործի և այլ հարցերի պարզաբանմանը:

Նկիեակի ուղարկության կենտրոնում Գեմիրեյանի ստեղծագործական առիթ և բազմաթիվ գրական գործունեության կարևոր փաստերն են, որոնց միջոցով բնութագրվում են գրողի ստեղծագործական մեծ կարողություններն ու վարպետության զարգացման համապարհը:

Ինչպես շատերի, այնպես էլ Գեմիրեյանի համալիրականությունը բացեց ստեղծագործական լայն հորիզոններ: Գեմիրեյանը լցվում է ստեղծագործական ավյունով և լույս բնծայում բազմաթիվ երկեր, հատկապես երգերով: Մյուս կողմից էլ արժանի Գեմիրեյանի նախաձեռնությամբ լույս է հանում «Գեմիրեյանի ստեղծագործական ընդունակությունները» կապակցությամբ ժամանակի հասարակական կյանքի ընդհանուր առաջընթացի հետ: Գրողը գրական կյանքի կենտրոնում էր և նրա հրապառակ հարցերին արձագանքում էր ինչպես արձակ ու զրամատիական երկերով, այնպես էլ պատմական անցյալի արձագանքներով:

Մենագրության մեջ կարևոր տեղ է հատկացված հետ շարունակական մեծ պատերազմի շրջանում Գեմիրեյանի գրական գործունեության լուսաբանմանը: Մեծանուն գրողը հանդես է գալիս հրապարակախոսական հոդվածներով, հայրենասիրական բնույթի պատմվածքներով և, իհարկե, «Կարգադրանք» պատմվածքով: Գեմիրեյանը հետ գրականագիտական ու բանասիրական ծանրակշիռ հետազոտությունների հեղինակ է, երիտասարդ գրողների դաստիարակն ու խորհրդատուն:

Միջոցառում մի շարք փառատոներ օրգանադրում է ոչ միայն Գեմիրեյանի գրական ազդեցիկությունը, այլև հանձնի նրա տեսնում է հայ երկի խաղաղ պրոպագանդան, երաժշտության պատմության և տեսության հարցերի ու նկարչության արվեստի նուր փորձերը:

Գրքի վերջին բաժնում հեղինակը խոսում է առաջին ժողովուրդների գրականություններից Գեմիրեյանի կատարած լավագույն բարգմանությունների, ինչպես հետ էլ բազմաթիվ լեզուներով գրողի ստեղծագործությունները բարգմանելու և այլ հարցերի մասին:

\* \* \*

Հրապարակվել է Ռուսական Կենտրոնական «Մերենց, կյանք և գործ» (ՀԽՍՀ ԳԽ հրատարակչություն) մենագրությունը, որի մեջ հեղինակը շրջափառության մեջ դնելով լավագույնը նոր երկեր, բացահայտում է հայ հիշատակը գրող ու հասարակական գործիչ Մերենցի (Հովսեփ Շիրմանյան) կյանքի և ստեղծագործության կապը: Այնպես որ հարկ է դնել երկու բաժին:

Առաջին բաժնում նախադրումը շարադրում է Մերենցի մանկության, պատանեկության և ուսումնասիրության հետ կապված մի շարք փաստեր, ցույց տալիս նրա հետախույզությունների անող շրջանակը (հայ ժողովրդի պատ-

մութութիւն. իտալական ռազմային-ազատագրական ռաշխարհ, իրանսիական լուսավորական և հեղափոխական շարժումների պատմություն և այլն): Մենագրության արժանիքներէջ մեկը Մերենցի՝ շուրջ կես դար տևած գրական-հասարակական գործունեության լուսաբանումն է XIX դարի երկրորդ կեսի հայ, ռուս և եվրոպական հասարակական-հաղափական կյանքի ընդհանուր համազետէրում: Հեղինակն առանձնապէս շեշտում է Փարիզում գրողի անցկացրած տարիներէ (1848—52 թթ.) նշանակությունը նրա լուսավորական հայացքներէ ձևավորման գործում, ապա Պոլսում ծավալած ազգօգոտ գործունեությունը, մասնակցությունը «Ռաւանական խորհրդի» աշխատանքներին՝ ընդդէմ ամիրայության և կղերականութան:

Աշխատության մեջ կարևոր տեղ է հատկացված հայ կաթողիկոսական շարժման ղեկավար Անտոն Հասունյանի ազգապառակտիչ գործունեության յիմ Մերենցի բազմամյա նոսրեղուն պայքարի բացահայտմանը, ակտիվ մասնակցությունը 1860 թ. հիմնադրված «Հայոց համագրային բարեգործական ընկերության» աշխատանքներին, Մ. Նալբանդյանի և այլ ընկերության համագործակցության խնդիրներին, 1862 թ. Ձնթրոնի ազատագրական շարժման հետ Մերենցի տնիջական կապին և այլն:

Առաջին մասի վերջում հեղինակը բնեւում է Մերենցի քիթիսյան գործունեությունը, որ նա շարունակում էր իր ակտիվ աշխատանքը, ապագայում բազմաթիվ հոգվածներ, առաջադրում ազգային հարցի լուծման միջոցներ, սերտ կապի մեջ մտնում արեւելահայ նշանավոր գրողների, հրապարակախոսների ու հաղափական գործիչների հետ:

Մենագրության երկրորդ գլուխը նվիրված է Մերենցի գեղարվեստական ժառանգությունը՝ կազմած XIX դարի առաջին կեսի հայ գրականության մեջ պատմական տուժի արձարժումների, ու հանդիպական պատմավեպի եվրոպական ակունքների և (1860—70-ական թթ. հայ գրականության գաղափարական միասնութեան հետ: Ելնելով ժամանակի ազգային-հաղափական հրատապ խնդիրներից, Մերենցը մշակեց պատմական նոր հայացք ժողովրդի և պետության կապի վերաբերյալ՝ առաջադրելով ազգային կյանքին կազմակերպման գործում պետականության ուժի և ժողովրդի ուժի միասնություն, պետական մտածելության հարցերը: Ինչպէս Բաբին և հասկանալով, ապէս էլ Մերենցը իրենց հասարակական միասնական գործունեությանը արտացոլեցին ժամանակի ոգին՝ բարձրացնելով մեր գրականության հասարակական արժեքն ու հնչեղությունը:

Արժեւաւորելով «Ժողով Լեւոնի», «Ներկում Թ. դարաւ», «Բեռնոս Թշտունի» պատմավեպերի գաղափարական ու գեղարվեստական Լուրյունը, գրականագետը բարձր է գնահատում ժողովրդի պատմական դերի բացահայտման գործում Մերենցի զիսավոր սկզբունքը, գասական պատմավեպագրության սկզբնավորման, պատմական անցյալի գեղարվեստական մեկնաբանման, Եվրոպական պատմավեպի շախմախնդրելով ձևված նոր մատնությունը դրանում գործում գրողի ցուցաբերած նշմարիտ վերաբերմունքը:

Հ. Դավթյանը և է. Լալայանը «Նարեկացու աշխարհայացքը» (Երևանի համալսարանի հրատարակչություն) աշխատությունը գրելիս ուսումնասիրել են նաև հին ու նոր Եկեղեցիների պատմությունը, Աստվածաշնչի հետ կապված զանազան հարցեր, որպեսզի կարողանան բացահայտել Նարեկացու փիլիսոփայական հայացքներն ու յուրահատուկ միստիցիզմի էությունը: Եվ դա նրանց հաջողվել է:

Մենագրության երեք մասերից առաջինը նվիրված է մեծ բանաստեղծի էությանն ու գործունեությանը և ապրած ժամանակաշրջանի բնութագրմանը: Հեռի տակ ունենալով հայկական և օտար բազմաթիվ հավաստի ու հավանական աղբյուրներ, հեղինակները X դարի Հայաստանը տնտեսական, բաղադրական ու մշակութային կյանքի համապատկերում բացահայտում են բանաստեղծի կյանքի ու գործունեության գլխավոր, հիմնական դեպքերը և ժողովրդի կողմից սերացվելու հանգամանքները: Հանձին Նարեկացու նրանի տեսնում են ոչ միայն հանձնարեղ բանաստեղծի, այլև՝ մեծ գիտնականի ու Լրաժշտի, բազմաթիվ գործերի՝ «Երկնայինների», «Երրորդների», «Գանձների», Եկեղեցական մեղիկների հեղինակի:

Նարեկացին նաև հասարակական գործիչ էր, հրապարակախոս, Եկեղեցու խանգարված կարգերը շտկելու ջատագով: Այս և նման հարցերին համընթաց՝ աշխատության մեջ կարևոր տեղ է հատկացված նաև Նարեկացի-Գանձեր, Նարեկացի-Շենգալի, Նարեկացի-Գյուրե զուգահեռների բնությանը:

Ներհոգ զլուրս նվիրված է Նարեկացու աշխարհայացքի փիլիսոփայական հիմունքների պարզաբանմանը՝ կապված միստիցիզմի և մասնավորապես Նարեկյան միստիցիզմի էության, պավլիկյան ուսմունքի հետ ունեցած առնչությունների, Նարեկյան փիլիսոփայական սկզբունքների գլխավոր բովանդակության հետ:

Փիլիսոփայական-աստվածաբանական դիտակետից բնութայնելով «Մատյան ողբերգության» պոեմը, մենագրության հեղինակները լուսաբանում են Աստուծո Նարեկյան քրոնման հիմնական կողմերը, մարդու աստվածացման բանաստեղծ-փիլիսոփայի սկզբունքները և մարդու ինքնակատարելագործման բուրձնային ուսմունքի հիմունքները: Ընդ որում՝ դրանք բացատրվում են իրենց պատմական ընթացքի մեջ՝ կապված միջնադարի և նետազադարների փիլիսոփայական մտքի զարգացման հետ: Կարևոր է նկատի ունենալ, որ աշխատության սեյ խոսվում է նաև մերօրաբանական աչն հնարների մասին, որոնց հիշտ օգտագործմամբ միայն կարելի է հասկանալ պոեմի գաղափարական-փիլիսոփայական էությունը, բմբունել այն «ծածուկ» ձևերն ու մերօրները, որ կիրառել է հանձնարեղ մտածողը:

Աշխատության Երրորդ գլխում «Մատյանից» բաղված բազմաթիվ օրինակների հիման վրա խոսվում է X դարի Բաղկական ռեֆորմացիայի և նրա հետ Նարեկացու գաղափարական կապի, շարին չհակառակվելու սկզբունքների, խղհի և բանականության, բարու և չարի հակադրամիասնության մասին: Հեղինակները Եզրակացնում են, որ քեև Նարեկացին անմիջական-

ռեն չի մասնակցել Ֆեոդալիզմի դեմ ուղղված սոցիալական շարժումներին, այնուամենայնիվ, եա խաբարեն դատապարտել է հասարակության արատները, խարագանել տիրող կարգերը՝ դառնալով ինչպես իր ժամանակի, այնպես էլ բոլոր ժամանակների խոշոր մտածողներից մեկը:



Վիլհամ Շեկսպիրի կյանքի և գործունեության ամբողջական շարադրանքն է, տրված Նշան Մուրադյանի «Շեկսպիրի կյանք» («Սովետական գրող») աշխատության մեջ: Հեղինակը ուսումնասիրել է շեկսպիրագիտության բնագավառում ձեռք բերված փաստերը և ստեղծել է գիտական մեկնաբանությամբ աչքի բնկնող մի արժեքավոր գործ:

XVI դարի երկրորդ կեսին Անգլիայում և աշխարհում տեղի ունեցող բոլոր իրադարձությունների հենքի վրա Ն. Մուրադյանը շարադրում է Շեկսպիրի մանկության, պատանեկության և հասունության տարիների հետաքննիչը գեղեցիկ ու իրադարձություններ, շեշտում դերասան ու դրամատուրգ Շեկսպիրի համարձակ լայերը՝ փողափական-հասարակական խրեդիրների արձարժման, «շավկից դուրս սայրափած» ժամանակի աղաղակող հակադրություններ տեսնելու և բնագրասելու նրա կարողությունը:

Գրականագետը մեծ դրամատուրգի կյանքը ներկայացնում է Անգլիայի վերածնության շրջանի պատմության բնոյհանուր համալսականում և, հաճախ դիմելով նրա ստեղծագործությունների գաղափարական ու գեղարվեստական ասպեկտին, կենսագրական փաստը դարձնում նրա կյանքի գիտական բացահայտման կարևոր միջոց (այդպես է վարվել, օրինակ, «Համլետ», «Օթելլո», «Էլիր աբհա» և այլ ողբերգությունների հետ կապված հարցերը շոշափելիս): Գրանով հեղինակը գիտականորեն տալիս է ոչ միայն Շեկսպիրի կյանքի տարեգրությունը, այլև բացահայտում է նրա ստեղծագործության զարգացման բերացրը, գաղափարական այն հզոր լիցքը, որ տանում էր դեպի կատարյալ մարդու երազանքը: «Նրե ցանկանանք Շեկսպիրի ամբողջ ստեղծագործության էությունը բնորոշել սեղմ տողերի մեջ, — գրում է Ն. Մուրադյանը, — պետք է ասենք, որ այն հիմնականում նվիրված է մարդու այս հակադրության բացահայտմանն ու ցուցադրմանը: Բոլոր այդ սխաղոցները, մակերևույթները, լազաններ իրենցից այլ բան չեն հերկայացնում, եթե ոչ մարդկային նկարագրի էղծված տարբերակներ: Հասնարեղ մի կանխատեսությամբ ու խորաբափանցությամբ Շեկսպիրը մատնացույց է անում էենց այն, որը հետևանք ու պատճառ է բոլոր ավերիչ ուժերի՝ այն ժամանակ, երբ մարդու բուռն կոշումն է լինել «բնության կատարելատիպը»:

Գիրեն ավարտվում է «Համլետի» բաժնով, որ գեղեղված էն Շեկսպիրի բարեկամ, դրամատուրգ Քեն Ջոնսոնի բանաստեղծական ձոնը՝ նրվիրված մեծ հումանիստին և հիշարժան րվերի աղյուսակ:

Ն. Մուրադյանի աշխատությունը ունի նախաշղղական նշանակություն:

Օրէջօր մեծանում է հետախուզողները արդէ հայ արձակի նշանավոր դեմքերից մէկի՝ Հրանտ Մարտոսյանի ստեղծագործության նկատմամբ:

Լևոն Նզկեյանի «Հրանտ Մարտոսյանի արձակի խոսքերը» (Պետական համալսարանի հրատարակչություն) աշխատությունն ասվածի վկայությունն է և նվիրված է արձակագրի «Օգոստոս», «Մարտ» ժողովածուների բառապաշարի շերտերի, խոսքի պատկերավորման համակարգի և լեզվամեական այլ առանձնահատկությունների բնութագրեր:

Նախարանում նշելով իր աշխատանքի նպատակներն ու խնդիրները, հեղինակը վերոհիշյալ ժողովածուներից քաղված բազմաթիվ փաստերի մանրակրկիտ վերլուծությամբ «բացում» է արձակագրի ստեղծագործության լաբարատորիան, ցույց է տալիս, որ «չորսականջուր գեղարվեստական երկի հիմնական առաջը, նրա նյութական կողմը բառապաշարն է», ուստի գրքի առաջին բաժինը ամբողջապես նվիրված է Մարտոսյանի ստեղծագործությունների բառապաշարի շերտերի և նրանց ոճական կիրառությունների յուսարաններ: Այդտեղ կարելի է հանդիպել սեր դարավոր լեզվի բառապաշարի բազմազան ու տարբեր շերտերի, քանի որ գրողը վարպետորեն համադրում և զործածում է ժամանակակից գրական լեզվի ու պատմական տարբեր շրջանների բառապաշար, գաղափարական և ժողովրդա-խոսակցական շերտի բառեր՝ ստեղծելով կենդանի, ազգային բնորոշ խոսքի արվեստով, հայոց բնաշխարհի յուրահատուկ զգացողությամբ ու ինքնատիպ մտածելակերպով աշխի ընկնող կերպարներ:

Գրողի խոսքին ժողովրդական երանգավորում են տալիս նաև հանախակի զործածվող դարձվածները, հարադրության տարբեր տեսակները, կրկնավորները և այլն:

«Խոսքի պատկերավորման համակարգը» բովանդակում հեղինակը գրական նյութի վերլուծությամբ վեր է հանում հեղինակային խոսքի ինքնատիպությունը, բերականության ձևերի ու բառապաշարի շերտերի ոճական արժեք, խոսքի պատկերային համակարգի տառնահատկությունները, հեղինակի կարծիքով գրողը լեզվաոճական համապատասխան գունագեղությամբ ու վարպետությամբ պատկերված աշխատանքի մարդկանց մեջ է որոնում ու գտնում հոգու հարստություն, ներքին գեղեցկություն, իսկ այդ ամենը պայմանավորված են արձակագրի աշխարհայացքով ու գաղափարական նշմարիտ կողմնորոշմամբ:

Աշխատության վերջին բաժինը վերաբերում է հերոսների խոսքի ոճավորման և լեզվաոճական առանձնահատկությունների բնութագրմանը: Այդ հարցում կարևոր միջոց են դառնում ոչ միայն բառը կամ ստառադայությունը, այլև առավելապես նրանցից յուրահանջուրին բնորոշ «մտածողությունը, խոսքի բովանդակությունը, համապատասխան լեզվական կառուցը»: Այդ դեպքում արդեն գրողը պատկերվող դեպքերն ու իրադարձությունները, գործող անձանց ստանձին հոգեվիճակները ներկայացնում է

երկխոսությունների միջոցով, արեւց առանձին ռնավարում են ապիս հեղի-  
նակային միջամտությունները, բացատրություններն ու ավանդակները:

Աշխատությունը Մաքսայանի ստեղծագործության լեզվական առում-  
նահատկությունների բացահայտման արժեքավոր փորձ է:

\* \* \*

Նրիտասաւրդ գրականագիտ Ռեւս Պետրոսյանի «Սերս ետեղայանի  
սլատմական արտակը» («Սովետական գրող») ուսումնասիրությունը բաղ-  
կացած է «Մուտից», չորս գլուխներից և «Ներափակում» բաժնից: Սկզբ-  
բում տրվում է գրողի ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը:

Սուաչին գլուխը վերաբերում է պատմական վեպի ու ժամանակի փոխ-  
հարաբերության բնույթին: Հեղինակը ռուս և ճամաշխարհային պատմա-  
գրության ընդհանուր հիմքի վրա լուսարանում է 60—70-ական թթ. խոր-  
հրդառայ պատմավեպի նմանումները, արժարծում է ժանրի գաղափա-  
րական, գեղարվեստական ու տիպարանական առանձնահատկությունները:  
Անցյալի քննատկան համարելով գրողի ստեղծագործական կենսագրության  
«գարկերակային ուղղությունը», Թ. Պետրոսյանն ընդգծում է խանգաղանի  
նախաբերությունների աստիճանական անը՝ «Վաւրամ Որոտնեցի» չափա-  
ծո ուղերգությունից մինչև «Վարբ Ջարանց» չարբը, խնամկարից դեպի  
համաշխարհային ընթանալու բարդ ու դժվարին նանասարծը:

Այնուհետև մանրամասն բննելով «Միքրար սպարապետ» վեպի գա-  
ղափարա-գեղարվեստական արժանիքները, գրականագետը համոզիչ փաս-  
տերով ցույց է տալիս վեպի ստեղծման հասարակական ու գեղագիտա-  
կան նախադրյալները, բացում ժողովրդական կյանքի խոր ու քովանդակա-  
լի պատկերամար պայմանավորված երկի «համայնաշարակերային ծալները»:  
պատմական փաստի և երեակայության փոխհարաբերության խնդիրը, բը-  
նավորությունների կերտման վարպետությունը և այլն:

Երրորդ գլուխը («Մառայան ցավի և հույսի») նվիրված է «Ետեսե՛ք, Հա-  
յաստանի լեռներ» պատմավեպին: Մի աղբյուրով խանգաղանն ասել է, որ  
«Արվեստի ուժը նաև ազգային ցավի նշմարիտ պատկերման մեջ է»: Իր  
դաժանած սկզբունքին հավատարիմ՝ գրողը, ազգային ցավը պատկերելիս,  
մշտապես ընդգծում է պատմության դասերի արժեքի սպարողների համար:  
Թ. Պետրոսյանը շեշտում է գրողի կազմից արժարծած՝ աշխարհի ու մարդ-  
կության հանդեպ մարդ-անճատի պատասխանատվաշխան, մարդու, ժո-  
ղովրդի և հայրենի հողի անհատկութիւյթյան զաղափարի իմաստավորման  
խնդիրները, դրանց կենտրոնում դնելով ժողովրդի սեկոարում կամեն ու  
մախտումը:

«Իւրբ ինքնանանշուման» բաժնում գրականագետը ժանրային-տիպա-  
բանական առումով սերտ աղերսներ է տեսնում «Եւգոմին հայոց» և խոր-  
հրդային ու արտասահմանյան պատմաստասպետական վեպերի ավանդների  
միջև, ցույց է տալիս, որ գրողը նախամաշտոցյան շրջանում հայկական  
դպրոցայան վերաբերյալ հայագիտության բնագավառի գիտավեներին պա-  
տասխանում է, արդի պատմագիտության, ազգաբանության ու ազգագրու-

շյան նվաճումների հարուստ ավանդույթների հմուտ օգտագործմամբ: Հեղինակը վերջին արժանիքներից մեկը համարում է ազգային պատմության առանձին հոսքերի վիլիստիայական իմաստավորման միջոցով բնդհանրապես մարդու նակատագրի, պատմության մեջ անհատի դերի համամարդկային-հավերժական խնդիրների արձարծումը:

Աշխատությունը գրված է նյութի լավ իմացությամբ, գրապատմական երևույթների մեկնաբանման ու բնդհանրացման կարողությամբ:

\* \* \*

Բանաստեղծ Գևորգ էմինի անցած ճանապարհի վերլուծությանն է նվիրված Վահե Հովակիմյանի «Գևորգ էմին» մենագրությունը («Սովետական գրող»): Հեղինակը խորհրդային գրականության զարգացման բնդհանուր ելևերի վրա արժեքավորում է էմինի ստեղծագործությունը, նրա տեղը գրականության պատմության մեջ:

Գիերք բացվում է «Ճանապարհի սկիզբը» նախարանով, ուր նշվում են այն կարևոր գործոնները, որոնք նպաստել են էմինի, որպես բաղալացու և բանաստեղծի, ձևավորմանը:

Վերլուծելով «Նախաշավիղ», «Խաղաղության ծխամորեր», «Նոր» ժողովածուները, Վ. Հովակիմյանը շեշտում է բանաստեղծի պոեզիայում առկա բնարական և բաղաբացիական երակների առկայությունը, օրեկտիվ իրականությունից դեպի կյանք շարժվելու նրա ձգտումները:

Աշխատության ամենաձավալուն բաժինը կոչվում է «Հասունություն», ուր գրականագետը ցույց է տալիս բանաստեղծի ստեղծագործական զարգացումը «Նոր ճանապարհ» գրից մինչև «Երկու ճամփա» ժողովածուն, հատկապես բնդգծում այն կարևոր հանգամանքը, որ էմինն ու Սևակը, Չարենցի բանական պոեզիայի ակնադրուրից սնվելով, բերում էին «խոհական, ռացիոնալ» պոեզիա կոչված նոր երակը: Գրի հեղինակը էմինի բանաստեղծական աշխարհում տեսնում է նոր հարցադրումներ, այնպիսի երգեր, որոնք «հեռագրի նման» պիտի բռնեն և հասնեն մարդկանց սրտերին:

Սենագրության հաջորդ բաժիններում Հովակիմյանն անդրադառնում է էմինի պոեզիայում առկա սիրո և բաղաբական բնարեզության միասնություն և խնդիրներին, նշում սիրո կենսունակության ադրուրները, հանգամանորեն խոսում «Ձուք երգ Հայաստանի մասին», «Քսաներոդ դուր» գրերի հայտնաշունչ ոգու, մարդեբության ողբեր խորհրդի, ժողովրդի պատմական հիշողության գիսավոր իմաստի և այլ հարցերի մասին:

Գրում առանձնակի տեղ են հատկացված ռուս և ԽՍՀՄ ժողովուրդների գրականությունից էմինի կառարած բարգմանությունների արժեքավորմանը, ինչպես նաև ժամանակակից սիյուտի նակատագրին վերաբերող խնդիրներին:

Հրաշա Թամրազյանի «Անանիա Նարեկացի. կյանքը և մատենագրությունը» (ՀԽՍՀ ԴԱ հրատարակչություն) աշխատությունը նվիրված է միջնադարյան հայ նշանավոր մատենագիր Անանիա Նարեկացու կյանքի և ստեղծագործության լուսարանմանը: Գրականագետը առաջին անգամ փորձում է հայտնի ու նորահայտ վաստերի օգնությամբ կատարել համեմատություն ու զուգորդություն, գնահատել ու արժեքավորել Անանիա Նարեկացու մասին եղած գրական-պատմական աղբյուրները: Հետազոտողը միջնադարի հասարակական-կրոնական նշանավոր գործչին վերագրվող երկերը բաժանում է երկու մասի՝ հավաստի ու վիճելի և ձգտում է պարզություն մտցնել վիճելի գործերի հեղինակային պատկանելության հարցում:

Գիրքը բաղկացած է ներածությունից և երեք գլուխներից:

Ներկայացնելով IX—X դարերում Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական ու բաղադրական իրավիճակը, հեղինակը գնահատում է Նարեկա վանքի և նրա առաջնորդ Անանիա Նարեկացու բեղմնավոր գործունեությունը, կրթական ու քաղաքական անգնահատելի ծառայությունը: Սպրելով և գործելով խոռվահույզ մի ժամանակաշրջանում, Անանիա Նարեկացին դարձավ X դարի նշանավոր բարենորոգիչներից մեկը, ձգտեց հաշտության եզրեր գտնել ամրադջ երկրում տարածված ազանդավարության ու պաշտոնական էկեղեցու միջև, որի պատճառով մեղադրվեց բռնադատության մեջ, նույնիսկ հետաքցվեց վանքից:

Ներհորդ մասում բնկվում էն Անանիա Նարեկացու փիլիսոփայական-մեկնողական և պատմական երկերը, առանձնապես «Հակաճանտության ընդդեմ բռնգրականաց», «Հոստառմատ», «Սակս քույր»: Առաջին աշխատությունից պահպանված հատվածը աստվածաբանության կրոնական սիմվոլիկայի ու մեկեռչյան, փիլիսոփայական, բերականական հասկացությունների մի խտացում է, որն աչքի է ընկնում նաև իր գեղատեսչական արժեքով ու հետաքրքիր վերլուծություններով: Գրականագետը մի շարք համոզիչ վաստերով ցույց է տալիս, որ «Հաստառմատ» երկը պատկանում է Անանիա Նարեկացու գրչին և իրենից ներկայացնում է աստվածաբանական-դավանաբանական ժողովածու՝ ուղղված բյուզանդական էկեղեցու նվաճողական բաղադրականության դեմ:

Անդրադառնալով երրորդ աշխատությանը, Հրաշա Թամրազյանն այն համարում է քվերի սխմովիկ նշանակությանը, բնային միստիկային նվիրված փիլիսոփայական երկ տարբեր ժամանակաշրջանների բնագիտական, բարոյագիտական, իմացաբանական ու գոյաբանական համակարգերի մի բարդ համագործություն:

Մանրամասն վերլուծության ենթարկելով վերոհիշյալ երկերը, գրականագետը հանգում է այն եզրակացության, որ Անանիա Նարեկացին նորապատեմական մտածող է և հայ փիլիսոփայական մտքի հիմնադիր Դավիթ Անհաղթի հետևորդը: Այդ աշխատություններով նա ներկայանում է որպես

կարևոր օգտակ հայ փիլիսոփայական մտքի պատմության մեջ՝ մեծ դեր կատարելով անտիկ շրջանի և Ֆեոագա դարերի աշխարհիկ մտքի վերարթնացման ու փոխանցման համար:

«Անանիա Նարեկացու խրատական գործերը» խորագրի ներքո հեղինակը բնագրում է Անանիա վարդապետի աճունով մեզ հասած հայտնի խրատները, որոնք ժամանակին լայն տարածում են ձեռնհեղ հատկապես վանականների շրջանում և ունեն պատմամանաչափական նշանակություն նաև միջնադարյան գեղագիտության ու պոեզիայի ուսումնափութության համար: Գրականագետն անդրադառնում է Անանիա Նարեկացու և Հովհաննես Սարկավազի բնագիտական ու փիլիսոփայական-տրամաբանական հայացքների միջև եղած որոշակի կարգի խնդիրներին, որով և հաստատում է Նարեկյան ու Անիի դպրոցների միջև եղած սերտ առնչությունները: Աշխատության մեջ հատկապես բնօրինակում է Անանիա Նարեկացու դերը Գրիգոր Նարեկացուց առաջ հայ երգչու բանաստեղծության զարգացման գործում: Որպես խոշոր մտածող ու նորարար, նա իր ստեղծագործությամբ սկզբնավորեց և պայմանավորեց հայ բանաստեղծության նկատմամբ բնորոշ՝ ազդելով հաջորդ դարերի գրական մտքի զարգացման վրա:

\* \* \*

ՀեՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Արամ Ղանալանյանի «Հայ գրականությունը և բանակցությունը» («Սովետական գրող») աշխատությունը հայ նոր գրականության և ժողովրդական բանակցության գոյությունը պարզաբանող և հետազոտող աշխատանք է:

Շարադրելով խնդրի կառուցությունը հայտնաբերում ենք հին և միջնադարյան գրականության մեջ (Բուզանդ, Նարեկացի, Ֆրիկ, Նալար-Նովա) ժողովրդական բանակցության արձագանքներին ու դրանց կապերին, առաջ XIX և XX դարերի գրականության վրա ունեցած զարգացման ու գեղարվեստական ներգործության բնագավառը: «Նալար-Նովայի ստեղծագործության՝ ժողովրդական ակունքները» բաժնում հեղինակը հանգամանորեն խոսում է այն կարևոր նշանակության մասին, որ ունեցել է ժողովրդական բանակցությունը մեծ գույան-բանաստեղծի ստեղծագործության համար: Համեմատելով և համեմատելով Նալար-Նովայի երգերի և ժողովրդական խոհիկների ու գուսանական հայերենների բազմաթիվ նմուշներ, գրականագետը համոզիչ փաստերով ցույց է տալիս ժողովրդական բանակցության հետ գուսանի ունեցած ինքնաբերական ու սերտ կապը: Նալար-Նովայի կողմից ժողովրդական բան և բանի վարպետ օգտագործման, ինչպես նաև արևելյան փայլաշխարհի սիրային ու հեռուստական բնույթի մի շարք նշանավոր հերոս-հերոսուհիների (Ալլի և Մեհնուն, Խոսրով և Շիրին, Աշուղ Ղարիբ և ուրիշներ) հիշատակությունների մասին, որոնցով պայմանավորված են մեծանուն բանաստեղծի ստեղծագործությունների համամարդկային բնույթը, նրա տեսադաշտի լեզվաբանությունը:

Արամ Ղանալանյանը առանձին հոդվածներ է հատկացրել Կ. Արավ-

յանի, Մ. Նալբանդյանի, Պ. Պոռշյանի, Ղ. Աղայանի, Գ. Սունդուկյանի, Բաժճու, Հ. Պարոնյանի կողմից ժողովրդական բանահյուսության լավագույն նմուշների, վերամշակված սյուժեների ու մոտիվների օգտագործման փաստին, նշելով, որ դրանց մեջ «ավելի նշտությամբ է երևում ժողովրդի բաբույական և մտավոր պատկերը»:

Նշելով այն օրյեկտիվ սկզբունքից, որ «յուրաքանչյուր ազգի ժողովրդական գրականությունը միևնույն ժամանակ նրա բնավորության պրտուղն է և հայելին», հեղինակը բարձր է գնահատում Հովհաննես Հովհաննիսյանի ավանդը ժողովրդական բանահյուսության մշակման գործում և ընդգծում ժողովրդական բանավիճակի բարեբար ազդեցությունը Թումանյանի ստեղծագործության վրա, ժողովրդական բանահյուսության գրական մշակման և ստեղծագործական յուրացման բումանյանական սկզբունքները:

Խառնակյանի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքների պարզաբանմանը նվիրված հոդվածում Ղանալանյանը ցույց է տալիս ժողովրդական բանահյուսության հետ Խառնակյանի պոեզիայի հագեցնողատուրյունը, նշանում առկա մեծ ժողովրդի կյանքի ու պայքարի, նրա աշխարհայացքի ու հոգեբանության, լեզվի ու ռնի անխաղաղ պատկերը:

«Կոմիտասը և ժողովրդական երգի բանաստեղծական խոսքը» հոդվածում խոսվում է Կոմիտասի կողմից ժողովրդական երգերի բանաստեղծական խոսքի հայտնաբերման և գրական ուղղությամբ կատարած բանահավաքական աշխատանքի, այդ երգերի խմբագրման, վերականգնման և վերաստեղծման, հազարավոր երգերից լավագույն օրինակների ընտրության մասին, որոնց շնորհիվ նա մեծապես նպաստեց ոչ միայն երաժշտական սովիստի, այլև բանագիտության զարգացմանը:

Գրքի վերջին հոդվածը վերաբերում է Վիլյամ Սարգսյանի ստեղծագործության ազգային-բանահյուսության արժանուների բնությանը: Հեղինակը մի անգի բնորոշ օրինակներով ներկայացնում է ոչ միայն «Բանավոր» Սարգսյանին, այլև նրա ստեղծագործություններում առկա ազգային-հայկական և ընդհանուր արևելյան բանահյուսության տարբեր, որոնց շնորհիվ նա կարողացել է պահպանել ոչ միայն իր հայկական սուրյն դեմքն ու դիմագիծը, այլև ստեղծագործության ազգային-բանահյուսական արժանուները:

\* \* \*

Վաչե Նալբանդյանի, Վարազ Ներսիսյանի, Հենրիկ Բախչինյանի «Հայ միջնադարյան գրականության համառոտ պատմություն» ժողովածուն («Սովետական գրող», «Մեղմ շարադրանով» ներկայացնում է հայ գրականության զարգացման ամբողջական պատմությունը V—XVIII դարերում: Գիրքը տպագրվել է հայերեն, ռուսերեն և ֆրանսերեն լեզուներով: Հեղինակները մոտ մեկուկես հազարամյակի գրականության պատմությունը շարադրում են ժամանակագրական պարբերացմամբ՝ կապված ժողովրդի սոցիալ-էադաբական իրավիճակի և բուն գեղարվեստական զարգացման ներքին օրինաչափությունների հետ:

«Հայ գրականությունը V դարում» բաժնում հեղինակը՝ ՀԽՍՀ ԳԱ քրդ-րակից-անդամ Վ. Նալբանդյանը, բնութագրելով ժողովրդի սոցիալ-հաղափարական ծանր վիճակը Արևելքի ու Արևմուտքի հզոր տերությունների միջև, ցույց է տալիս այն հիմնական ազդակները, որոնք, սերտորեն առնչվելով ժողովրդի պատմական կեցության կարևոր խնդիրներին, նըպաստեցին սեփական գրի ու ազգային դպրության ստեղծման համազգային նշանակություն ունեցող հարցերի լուծմանը: Այս առնչությամբ զեահատվում է Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի անփոխարինելի դերը Հայաստանում ծավալված իրոք էզակի գրական շարժման, քարգմանություններին զուգընթաց հայակգու ինֆնուրույն գրականության ստեղծման գործում: Խոսելով հայոց հին գրականության սկզբնավորման մեջ ժողովրդական բանահյուսության, վարհերի ու վկայաբանությունների, հողևոր Նրգերի և դավանաբանական գրականության դերի մասին, գրականագետը անդրադառնում է V դարի պատմիչներ Ագարանգեղոսի, Կուրյունի, Նդիշի, Նգելի Կողբացու, Փավստոս Բուգանդի, Մովսես Խորենացու, Ղազար Փարպեցու ստեղծագործությունների զեահատությանը՝ հայ առաջին հեղինակների մատյանները համարելով պատմական արձակի ժանրի ստեղծագործություններ:

Այնուհետև Նալբանդյանն անդրադառնում է VI դարի ժամանակավոր դադարից հետո VII—IX դարերում նկատվող պատմագրության վերելին. V դարի պատմագրության ավանդները շարունակող Մովսես Կաղանկատվացու, Սեբեոսի, Հովհան Մամիկոնյանի, Ղևոնդի ստեղծագործություններին և նշում նրանց տեղը հայ պատմագրության ու աշխարհիկ գրականության զարգացման գործում:

«X—XII դարերի գրականությունը» բաժնում (հեղինակ՝ Վ. Ներսիսյան) մանրամասն ֆննդության են ենթարկում այդ դարերի գրականության առաջընթացի միտումները՝ աշխարհականացման ոգու սաղմնավորում, ազգային ու համամարդկային խոհերով տոգորված մարգու պատկերում, քահավոր ու քարգմանական գրականության զարգացում, գրական հայերենի մեջ կատարված փոփոխություն և այլն: Գրականագետը համառոտակի բնութագրում է Թովմա Արծրունու, Հովհաննես Գրասխանակեոցու, Արիստակես Լաստիվերտցու և այլոց պատմական երկերը, ապա ֆննարկում է Գրիգոր Նարեկացու, Գրիգոր Մաղիստրոսի, Ներսես Շնորհալու, Գրիգոր Տղայի, Մխիթար Գոշի, Վսրդան Այգեկցու և ուրիշների ստեղծագործությունները:

XIII—XVI դարերի գրականությանն անդրադառնալիս՝ Ներսիսյանը շեշտում է արձակի նկատմամբ բանաստեղծության ճեւրգանցության, մեղեդի գրաբարի նկատմամբ միջին հայերենի տիրապետող դառնալու հանգամանքները, ժողովրդական պոեզիայի առաջընթացը և այլն:

«XVII—XVIII դարերի գրականությունը» գլուխը (հեղինակ՝ Հ. Բախչինյան) նվիրված է նշված դարերում հայ ժողովրդի սոցիալ-հաղափարական իրավիճակի, կրթա-յուսավորական գործի և գրականության զարգացման խնդիրներին յուսաբանմանը: XVII դարի գրականությունը տիպաբանորեն բնութագրելով որպես միջնադարյան, հեղինակն այդտեղ առանձնացնում է երեք հիմնական ուղղություն՝ կրոնահայրենասիրական, բանաստեղծու-

բյուն, աշխարհիկ տաղերգություն, ժողովրդագրության և երգեր և մի շարք փաստերով ներկայացնում է զարթոնք ապրող հայ գեղարվեստական մտքի զարգացման համակողմանի ընթացքը: XVIII դարում առանձնանում են բանաստեղծական երկու հիմնական տեսակներ՝ ժողովրդա-աշուղական (Սայար-Նովա) և ազգային-գրաբարալեզու (Պաղտասար Դավիթ, Պետրոս Ղափանցի; Սիմեոն Երեմյան և ուրիշներ):

Այնուհետև գրականագետը բացահայտում է XVI—XVII դարերի գրականության կատարած էական դերը անցյալի գրականության ավանդների հետևորդներին փոխանցելու, հայկական կլասիցիզմի զաղափարաբանության հիմնադրման ու հետագա գեղագիտական մտքի զարգացմանը նպաստելու գործում:

Աշխատությունը հայ միջնադարյան գրականությունը բազմակողմանիորեն ուսումնասիրելու և նրա պատմաանաշտական ու գեղագիտական նորանոր կողմերը բացահայտելու կարևոր փորձ է: Այն յույս տնայով «Հայ միջնադարյան գրականություն» միջազգային գիտաժողովի օրերին և լավ նվեր էր հայ գրականությանը հետաքրքրվողներին:

\* \* \*

Գրիգոր Գրիգորյանի «Հայ ժողովրդական միակերպեր և պատմական երգային բանահյուսությունը» (Հեթմ ՊԱ հրատարակչություն) գիրքը նետագոտությունների շարքում հինգերորդն է, որն ամփոփում է ժանրի բնագրերը հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը:

Գիրքը բացվում է համառոտ «երկու խոսքով» և ծավալուն ներածությամբ, ապա տրվում են բնագրերը՝ տարբերակներով, որոնք զաղափար են տալիս մշակութային այդ երևույթի մասին և ներկայացնում ժանրի ամբողջությամբ:

Բնագրերը դասակարգված են ըստ պատմական ժամանակահատվածների՝ հին շրջան, միջնադար, նոր և նորագույն ժամանակներ: Ընդ որում՝ միջնադարյան միակերպերը ներկայացվում են ներքին պարբերացմամբ (IV—VIII, IX—XI, XII—XIV, XV—XVIII դարեր):

Ինչպես հեղինակն է նշում «երկու խոսքում», բնագրերը բաղված են պատմիչների գործերից, ժամանակագրություններից, ձեռագրերից, բանահյուսական ժողովածուներից, ամսագրերից, պարբերական մամուլից, իսկ մի մասը գիտնականի գրառումներն են:

Բնագրերին կից ծանոթագրություններում տեղեկություն է տրվում աղբյուրների, տարբերակների և գրառման հանգամանքների մասին:

Գրքի արժեքավոր բաժիններից մեկը ներածությունն է, ուր հանրագումարի են բերված նշված ժանրի ուղղությամբ հեղինակի երկար տարիների հետազոտության արդյունքները, մանրամասն բնագրվում են միակերպերի և պատմական երգային բանահյուսության ծագումը, կազմավոր-

բումբ, ժանդարմներ, պատմականության աստիճանը և այլն: Գրականագիտոր հարստատ փաստերով նամեմատում է վիպերգերն ու էպոսը, նշում դրանց ժանրային տարբերակները, իրականության արտացոլման եղանակների նմանությունն ու տարբերիչ գծերը, ապա բացատրում է վիպերգերի և պատմական երգային բանահյուսության զաղափարական բովանդակության գլխավոր հատկանիշները: Այդ նպատակով նա մանրամասնորեն ցույց է տալիս վիպերգերի զարգացման ընդհանուր շղթան և շարադրում դրանց բովանդակությունը՝ այդ շղթայի առաջին օղակը հասցնելով մինչև ստրկատիրական հասարակարգ, այսինքն՝ մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակ:

«Ներածություն» վերջին մասում գիտնականը դարերի ընթացքում ժողովրդի ստեղծած բազմաթիվ կերտարների գեղարվեստական մարմնավորման, առաջնությունն ու պատմականության միջոցների հիման վրա բացահայտում է վիպերգերի ու պատմական երգային բանահյուսության արվեստի հետ կապված մի շարք հարցեր:

Աշխատությունը օգտակար շատ նյութեր է պարունակում ժողովրդական բանահյուսությամբ զբաղվողների և առհասարակ ընթերցողների համար:

\* \* \*

Կարեն Գանիկյանի «Իրականություն և իրականություն» հոդվածների ժողովածուն («Սովետական գրող») հիմնականում պարունակում է 1970—80-ական թթ. գրած նյութեր՝ նվիրված արդի գրականության մի շարք խնդիրների լուսարանմանը: Գրականագետի ուշադրության կենտրոնում կյանքի նշմարտության և գեղարվեստական նշմարտության փոխհարաբերության հարցն է՝ դիտված գրականության պատմության ընդհանուր շղթայում և նրանից անբաժան:

Գրքի երկու բաժիններից առաջինը լերաբերում է Պ. Սևակի անցած ուղու և ժամանակակից պոեզիայի մի բանի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների բնութագրեր: Պ. Սևակի գրական դավանանքի և բանաստեղծական արվեստի յուրահատկությունների բացահայտմանն են նվիրված վեց հոդված, որոնց միջոցով հեղինակն ուրվագծել է մեծահուն բանաստեղծի գրական դիմանկարը: Բնութագրելով Սևակին՝ գրականագետը իրավացիորեն նրան համարում է մեծ լարումների բանաստեղծ, որի մեջ հանգուցվում են ժամանակի մտահոգությունները, տագնապները, երջանկությունների բարբառ և այն զգացությունները, որ նա առնում էր կյանքի հոգսերից ու հակասություններից:

Արդիական հարցադրումներով են աչքի ընկնում 70-ական թթ. պոեզիային՝ Հ. Սահյանի, Ռ. Գալստյանի, Լ. Գուրյանի և ուրիշների բանաստեղծական ժողովածուներին նվիրված հոդվածները:

Ժողովածուի երկրորդ մասում հեղինակը բնության առարկա է դարձրել արդի գեղարվեստական արձակի մի բանի ներկայացուցիչների ստեղծագործություններ:

վերջին ուսումնասիրությանը («Քննադատության շրջանն ճեպագիծը») շոշափում է ժամանակակից գրականությանն ու ֆենադատությանը հու-գոդ մի շարք հարցեր, արժանաւոր ֆենադատի և ֆենադատության գնա-հատման շափանիշներին, ֆենադատության մեքողարանությանը վերաբերող խնդիրներ:

\* \* \*

Լույս է տեսել Պետրոս Գեմիւրեանի «Ժամանակը և գրականության զարգացումը» հոդվածները ժողովածուն («Սովետական գրող»)՝ բաղկա-ցած Երկու բաժնից:

Առաջին բաժնում հեղինակը ֆենարկման նյութ է դարձրել նոր սերնե-ղի խորհրդահայ արձակը 60—70-ական քր. և ձգտում է պատասխանել այն հարցին, քե խորհրդահայ գրականության զարգացման ընդհանուր շղթա-յում ինչ տեղ է գրողներում այդ տասնամյակների գրականությունը: Մա-րեոսյանի, Ջեյրուսեցյանի, Գալշոյանի, Պետրոսյանի, Խալափյանի և այլ գրողների ստեղծագործությունների բնութագրմամբ հեղինակը ներկայաց-նում է Երկու տասնամյակի արձակի պատկերը, դրա շուրջ ծավալված բանավեճերը, փնտրում այն էպերներ կապը, որ առկա է կյանքի և գրա-կանության փաստերի միջև: Քննադատը նկատում է, որ 50—60-ական քր. մեր կյանքում տեղի ունեցած հասարակական, սոցիալ-հոգեբանական բնույթի մեծ տեղաշարժերի արտացոլումը գրականության մեջ ուղղակի և միագիծ ընթացք է, այլ՝ գիշերակիական ուղղութե, իսկ այդ քվական-ների արձակն արտացոլեց նշված բարդ ժամանակահատվածի սոցիալ-հո-գեբանական անցումների մի շարք էական կողմերը. դրանում պետք է տեսնել այդ արձակի պատմական դերն ու արժեքը:

Գրքի երկրորդ բաժնում («Զարգացման ընթացքի մեջ») հիմնականում խոսվում է 70-ական քր. վերջերին և 80-ական քր. գրական ապարեգ մտած արձակագիրների ձեռքբերումների ու քերացումների մասին: Հեղի-նակը Երիտասարդ գրողներին կոչում է դեպի իրականության անքերի պատ-կերում, այդ իրականության նկատմամբ սեփական հայացքի մշակում, ար-դիական մտածողություն և արվեստի նշմարտության հաստատում: Նա պանանչում է, որ երիտասարդ արձակագիրները կարողանան ռոսալ «Ժա-մանակի նշանները», ռեալիստորեն պատկերեն ժամանակակից մարդու հոգեբանական-բարոյական կերպարը և ապանովեն իրենց երկերի հառա-րակական ներգործության ուժը:

1987

Նրեանի պետական համալսարանի հրատարակչությամբ լույս է տեսել անվանի գիտնական ու մանկավարժ Մկրտիչ Մկրյանի «Երկերի» երկ-նատարյակի առաջին ճատերը, որն ընդգրկում է նրա «Հայ նին գրեկա-նության պատմություն» աշխատությունը:

Գրքի առաջաբանում Գ. Անեանը գնահատանքի խոսք է աւում Մ. Մկրյանի գիտամանկավարժական գործունեության մասին, նշում նրա տեղը-

հանատեյի ծառայությունը հայ հին և նոր շրջանի գրականության ուսումնասիրության, հին գրականության պարբերացման, մանկավարժական ու պիսական կապերի պատրաստման ասպարեզում:

Աշխատությունը բաղկացած է երեք բաժնից:

Առաջին բաժնում հեղինակը բնում է հայկական շեռնաշխարհում հայ ժողովրդի կազմավորման բարդ ու դժվարին խնդիրը և հայ ժողովրդի պատմության ամենանիշտ ըմբռնումը համարում Մովսես Խորենացու տեսակետը Վանի թագավորության ժամանակաշրջանը հայեական ցեղերի ու նրանց պետության մի ժամանակաշրջան համարելու վերաբերյալ: Հենվելով պատմահոր հայտնած տվյալների վրա, գիտնականը մանրամասն անդրադառնում է Վանի թագավորության շրջանում և յրանից հետո ստեղծված հայ ժողովրդական բանահյուսության էպիկական մեծ ցիկլերի գիտական լուսարանմանը, մինչև 5-րդ դարը հայերի ունեցած սեփական գրի ու գրականության վարկածին:

Դրեի Երկրորդ բաժնի առաջին մասում Մկրյանը խոսում է գրերի գյուտի պատմաաղաքական նախադրյալների, հայ բարգմանական և ինքնուրույն գրականության սկզբնավորման, 5-րդ դարի մեր նշանավոր պատմիչ-գրողների (Ագաթանգեղոս, Բուզանդ, Խորենացի, Լիլիշ, Փարսեցի, Կողմից հայ պատմագրության սկզբնավորման մասին: Պատմիչների գործերն իրենց մեջ մարմնավորած բաղադական-հասարակական մտածողությանը ու զաղափարներով անտիկ շրջանի պատմագրությունից հետո դարձան մարդկության պատմագիտական մտքի մի նոր փուլը և ունեն աղբյուրագիտական խոշոր արժեք ոչ միայն մեր, այլև հարևան ժողովուրդների պատմության ու հին ժամանակների միջազգային հարաբերությունների ուսումնասիրության համար:

Հայ ժողովրդի հասարակական-բաղադական կյանքի ընդհանուր հենքի վրա համակողմանիորեն բնահիմնվում են հայ գրականության ձեռքբերումները 6—9-րդ դարերում: Այստեղ մանրամասն վերլուծվում է արժեքավորվում են դավանաբանական գրականությունը, շարականները, Սեբեոսի, Մովսես Կաղանկատվացու, Հովհան Մամիկոնյանի, Ղևոնդ Վարդապետի ստեղծագործությունները, «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական հերոսական էպոսի ստեղծման պատմական նախադրյալները, գրի առնելու հանգամանքները, գեղարվեստական մեծությունը և այլն:

Աշխատության Երրորդ բաժինը վերաբերում է 10-րդ դարի հայ գրականության զարգացման խնդիրներին: Ընդհանուր պատմական ակնարկից հետո Մկրյանը նշում է այն կարևոր պայմանները, ջրանք նպաստեցին երկրի տնտեսական ու մշակութային վերելքին, զնահատում է Հովհաննես Դրասխանակերտցու, Թովմա Արծրունու և Անանուն Արծրունու դերը հայ պատմագրության զարգացման գործում:

Դրականագետին տարիներ շարունակ զբաղեցրել է միջնադարի համահարեղ բանաստեղծ Դրիգոր Նարեկացու կյանքն ու գործը, և նա այստեղ մի ամբողջ գլուխ է հատկացրել այդ հարցին: Հեղինակը գիտական խորությամբ ու բազմակողմանիորեն բնության է ենթարկում Նարեկացու ներդրումներն ու տաղերը, «Մատյան ռդրեբության» պոեմի զաղափարական բովանդակությունն ու գեղարվեստական արժանիքները:

խոսելով հայ գրականության մեծ ու ինքնատիպ ստեղծագործություններին մասին, հեղինակը դրանց ազգային ու համամարդկային նշանակությունը սերտորեն առնչում է Եվրոպական ու համաշխարհային գրականության մեծերի ու գրական օրինաչափությունների հետ:

\* \* \*

«Հայ խորհրդային պոեզիայի պատմություն» աշխատությունը (ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն) կոլեկտիվ ստեղծագործության արդյունք է և ներկայացնում է հայ նորագույն պոեզիայի զարգացման կեսդարյա ուղին (1920—1970 թթ.): Գիրքը բաղկացած է «Երկու խոսք» ներածությունից, անձնանունների ցանկից և հինգ գլուխներից:

Առաջին գլուխը (հեղինակ՝ Գավիթ Գասպարյան) նվիրված է 20-ական թթ. պատմական նոր ժամանակաշրջանում գրական-կազմակերպչական գործի, նոր նյութի ու գեղարվեստական ձևերի որոնումների, վիպականության և ռեալիզմի խնդիրների համակողմանի փնտրմանը: Հեղինակը պատմաճարտական կյանքի լայն տեսադաշտով բանաստեղծական առանձին երկերի փնտրյալ բացահայտում է այդ շրջանի դժվարությունները, դասական բանաստեղծության և գրական նոր շարժման փոխհարաբերության, նորագույն գրականության տեսական-գեղագիտական հիմքերի զարգացման, ստեղծագործական բուռն որոնումների հետ կապված մի շարք հարցեր: 20-ական թթ. գրականաօժտը համարում է պոեզիայի ստեղծական ձևափոխման մի շրջան, որը նշանավորվեց հետագա զարգացման տեսական-գեղագիտական նախադրյալների հաստնագրումով: Այդ շրջանում Զառեկի ստեղծագործական ու գործնական ամենաեռանդուն մասնակցությամբ կազմավորվեց գրողների մի սերունդ, ստեղծվեց գրական եռուն մրցույթա. որոնց շնորհիվ գրականությունը զարգացավ ժամանակի գրականությանը բնորոշ օրինաչափություններին համընթաց և տվեց ժամանակի ու դարի մակարդակը բնութագրող գեղարվեստական լիարժեք երկեր:

Երկրորդ գլուխը (հեղինակ՝ Սիլվա Բողոսյան) մեխանիզմում է 30-ական թթ. գրական շարժման, խոհափոխության պոեզիային ու ֆեռեր-գուրյան զարգացման ուղիների, ժամանակակից պոեզիայի տեսական-գեղագիտական էսթետիկայի և այլ կարևոր հարցերի յուսարմամբ: Խոսքերում ու զարգացելով 20-ական թթ. հատուկ գրականության ազգային ձևի ու բովանդակության, լեզվի ու ռեի, ավանդույների ու նորարարության խնդիրները, պոեզիան 30-ական թթ. ամբողջովին բեկվեց դեպի արդիականություն և ձգտեց դառնալ ոչ միայն կյանքի հայելին, այլև օժտակար լինել երկրում տեղի ունեցող տեխնիկական առաջընթացին, անմիջականորեն արձագանքել կյանքի իրական փաստերին ու փոփոխություններին: Ասկային, ինչպես նշում է գրականագետը, 30-ական թթ. գրական բնագրը, դժբախտաբար, ունենալով լավ սկիզբ, բնական ամառ չունեցավ, որովհետև հասարակական կյանքի բարդ պայմանները խանգարում էին ստեղծագործության ներքին շարժման միատարրությանը, ֆեռերգությունը լավագույն դեպքում կրկնում էր նախորդ շրջանում ձեռք բերված բանաստեղծական տեխնիկայի նվաճումները: Այնուամենայնիվ, այդ տառամալիկում ստեղծվե-

ցին հաճ մնայուն արժեքներ, և ապարեւ թացովեց գրական մի նոր սերնդի կազմավորմանը:

Նրբորդ և շոբորդ գլուխներում (հեղինակ՝ Վաչե Սափարյան) գլխաւորում է Հայրենական մեծ պատերազմի շրջանում ստեղծված մահաւոման ու պայքարի երգերի զտափառագեղարվեստական արժեք՝ սերտորեն կապված սփյուռմաճայ պոեզիայի զարգացման խնդիրներին: Հոգևոր շաղախով միաձուլելով քիչոնեն ու նակաւոր, պատերազմական տարիների պոեզիան լաճով կառարեց «Երկրորդ նակաւո» իր վեր և նպաստեց թշնամու չախաճման կաւոր գործին: Գրականագետն անդրադառնում է նաև հետպատերազմյան շրջանի (1946—53 թթ.) պոեզիայի բնութագրմանը, մի ժամանակաշրջան, երբ հենաչառակո՞ խստությունն է պայմաններում անգամ պոեզիան շարունակում էր իր լծվարին նաճապարհը և ստեղծում նոր բնամեղով ու հարգաշրոմներով հաղեցած հիշարժան գործեր:

1954—1970 թթ. գրականության գլխական լալս ու խոր մեկնաբանմանն է հվիրված աշխատության 5-րդ գլուխը (հեղինակ՝ Գալիթ Գասպարյան): Գրականագետն ալլ թվականների պոեզիան իր աւստական հարցադրումներով, գեղարվեստական խոսքի առաճնաճառություններով, բարենորոգման սկզբունքներով համարում է նոր շրջան և մանրակրկիտ անդրադառնալով ժամանակակից պոեզիայի տեսական-գեղագիտական նախադրալներին, նյութի խմբալորմամբ և առանձին երկերի վերլուծությամբ ցույց է տալիս պոեզիայի հաղափաղիակնության և բանաստեղծի հաղափաղիական նկարաչոքի փոխադարձության կաւորությունը մաղու հագուր աշխարհի մէջ խորանալու և նրա «ճննդարանության մաղալը լրացնելու» գործում (Հ. Շիրազ, Պ. Սևակ, Հ. Սահյան, Ս. Կապուսիկյան, Գ. Էմին, Վ. Գալիթյան և բարեներ): Հեղինակն առանձնապէս շեշտում է 69-ական թթ. պոեզիայի գլխալոր մոտիվներից մեկի՝ հայրենագիտական բնարերգության նվանումները, մեր հեամենի գրականության ալանդները շարունակելու և զարգացնելու խնդիրները:

Հեղելով ժամանակակից գրականագիտության և հալ դասակարգականության նվանումների վրա, գրի հեղինակները պատմական ու հասարակական ընդգրկուն համաչառներում խորուր ալր բնարկում են պոեզիայի շարժման ու զարգացման բնույթը՝ սաւղծելով նրա էւեղարչաւ անցած նաւապարհի հարուստ պատմությունը:

\* \* \*

Վերահրատարակվել է անվանի գրականագետ Համետ Թամրաչյանի «Նղիշե Չարենց» ուսումնասիրությունը («Արեւիկ»), ուր կատարվել են ունական փոփոխություններ, ալեւացվել է «Չարենցի վերջին երազները» ենթագլուխը:

Հեղինակը ձգտում է, ինչպես ինքն է, ասում նախաբանում, Չարենցի գեղարվեստական զարգացման ընթացքը դիտել պատմական դարաշրջանի լույսի ներքո և ընթերցողին մաւեցնել բանաստեղծի բարդ աշխարհին ու հզոր տարերին:

Գրեում ամփոփված են Չարենցին նվիրված ուսումնասիրություններ, որոնք հատկապես վերաբերում են նրա կյանքի և ստեղծագործության նշանակալից գրվածքներին ու անցքներին, այն երկերին, որոնք նոր սկիզբ են դարձել մայրենի գրականության զարգացման նախապարհին և ազդել հասարակական մտքի առաջընթացի վրա: Գրանքի իրենց ներքին կուրյամբ սերտորեն կապված են և կազմում են յուրահատուկ ամբողջություն:

Խոսելով բանաստեղծի մանկության ու պատանեկության բարիքներին հետ կապված իրադարձությունների մասին, գրականագետը նրա «աշխարհ գալը» կապում է այն կենսական ու բանաստեղծական մթնոլորտի հետ, որ բնորոշ էր հայ ժողովրդի սոցիալ-հաղափական կյանքի պայմաններին մեր դարի առշալույսին:

Առաջին գլուխգործոցից («Գնաքնական առաջալի») մինչև «Սոմա» ու «Ամբոխները խելագարված» պոեմները անցել էր պատմական շատ կարևոր ժամանակամիջոց, սակայն համաշխարհային դեպքերի ու իրադարձությունների հարձակոտում գտնվող բանաստեղծի տաղանդը մեկն լմբոնեց իրադարձությունների սրբնրաց շարժումը և երկնեց այնպիսի գործեր, որոնց շնորհիվ դարձավ դարասկզբի համաշխարհային սյուզիայի խաչաբազույց դեմքերից մեկը և նոր խոսք ասաց կյանքի, մարդու, ժողովրդի մասին, հայտնագործեց նոր գեղեցկություններ կյանքի ու արվեստի մեջ:

Գրականագետը մաշումնաբեր կապ է առնում Չարենցի բանաստեղծական աշխարհի վերելքների ու վայրէջքների, մակերևացության ու տեղատվության պարզաբանման վրա, բացահայտում այն հակասական միասուններ, որ հատուկ են եղել գրական նոր նախապահ հարցող բանաստեղծին: 20-ական թթ. Չարենցի պոեզիայում նկատվող ձախ հայացքներն ու մարտությունները շուտով հաղթահարվում են, և նա կրկին մտնում է սոցիալ-լիստական գրականության մեծ երկի մեջ:

Նիդիևալը պատմական դարաշրջանի լույսի տակ խորությամբ վերաբնում է «սմբալեռ ճափաշր» պոեմը, ցույց տալիս ստեղծագործական ծանրաշխիռ այն նվաճումներն ու ձեռքբերումները, որոնց հասնում է Չարենցը հոգևորական յուրահատուկ խաչածման նախապարհով, միջազգային հեղափոխությանը նայելով նոր հայացքով, ազգային հոգևորության տեսանկյունից: Անդրադառնալով «Էպիական լուսարաց» և «Իրի նահապարհի» ժողովածուների գրական-գեղարվեստական արժեքներին, հեղինակը ցույց է տալիս, թե ինչպես Չարենցն իր ծրագրային բանաստեղծություններում, մշակելով նոր արվեստի ուղիների հարցը, բաժնեցեղեղով կյանքի ու գրականության գորացող ներքին աղետների փոխտոփայությունը, դեպի նոր վերելքներ է ուղեկցում գրական հեթաժառանգ սերնդին:

Ուսումնասիրության վերջում Թամարայանը բնութագրում է Չարենցի պոետիկայում կենտրոնական տեղ գրավող տոսիլների՝ «մեծ մահվան» թեման, որը հետևանք էր նախապահ հարվածի ստաչ կանգնած հայրենիքի դուրսյան, նրա անցյալի, ներկայի և գալիքի վիճակով տառապող բանաստեղծի հոգու տվաշտաններ:

Գիրեն ավարտվում է Չարենցի հոգեկան ծանր դրամայի, նրա քաղաքական կերպարի ու վերջին երազանքի մասին մտորումներով, որոնք գրված

են հուլիսի, խորին ավստսանձով և բանաստեղծի հիշատակի հանդեպ ու-  
րեցած լուսավոր ակնածանձով:

\* \* \*

«Պայծառ համաստեղություն» հողվածների ժողովածուն («Սովետական  
գրող») տպագրվել է անվանի գրականագետ Վաչե Պարտիզունու ծննդյան  
70-ամյակի առթիվ և ընդգրկում է վերջին երկու տասնամյակում հեղինակի  
գրած տպագիր ու անտիպ ուսումնասիրությունները:

Գրքում երկու հոդված է նվիրված Խ. Աբովյանին և Մ. Նալբանդյանին:  
Գրականագետը հարուստ փաստաթղթերով բնում է «Աբովյանը և Ռուսա-  
տանը» կարևոր խնդիրը, անդադառնում հարցի պատմությանը, մեծ լուսա-  
վորչի ավանդները շարունակելուն: Այնուհետև հեղինակը լուսաբանում է  
ժանրի հետ կապված մի շարք հարցեր, բերում գրողների ու գրականագետ-  
ների բաժանաթիվ վկայություններ՝ հաստատելու համար այն տեսակետը,  
որ «Վերա Հայաստանի» վեպը ժամանակակից-արդիական ստեղծագործու-  
թյուն է՝ գրված «հարիւր հազարի» համար և բխած նրանց սրտի խորից:

Մ. Նալբանդյանին նվիրված հողվածներում Վ. Պարտիզունին ուսում-  
նասիրության նյութ է դարձրել բուրժուական Արևմուտքի նկատմամբ մեծ  
հեղափոխական դեմոկրատի ցուցաբերած վերաբերմունքի, ինչպես նաև  
հայրենիքի ու հայրենասիրության խնդիրները: Նշված է, որ Մ. Նալբանդ-  
յանը խորին զայրույթով անաբանի սյունին է դառնում գաղութատիրությու-  
նը. արդարացնող գաղափարախոսներին, պսակագրծում է բուրժուական  
արևմուտքի «դրախտի» մասին հորինված առասպելը և բացահայտում կա-  
պիտալիստական սխտեմի մի շարք արատներ, որոնք այսօր չեն կորցրել  
իրենց հրատապությունը:

Շիրվանզադեին նվիրված ուսումնասիրությունը աչքի է ընկնում ինք-  
նատիպ խոսքով, նուրբ դիտարկումներով ու բնութագրումներով: Շիրվան-  
զադեի մի շարք երկերի վերլուծությամբ գրականագետը ցույց է տալիս  
լեննադատական ռեալիզմի խոշոր ներկայացուցչի ստեղծագործական նա-  
նասյունի ամբողջ բարդությունն ու արվեստի հզոր ուժը:

Գրական առնչությունների, գրողների ստեղծագործական աշխատանքների  
նմանությունների և տարբերությունների ուսումնասիրությունը գրականագի-  
տության կարևոր պահանջներից է: Վ. Պարտիզունու ուշադրությունից չի  
վրիպել նաև այդ կարևոր հարցը: Ասվածի լավագույն վկայությունը «Հ.  
Թումանյանը և Վ. Տերյանը», «Վ. Տերյանը և Ն. Զարեկը», «Ավ. Իսա-  
հակյանը և Վ. Տերյանի մեկնությամբ» ուսումնասիրություններն են:

\* \* \*

Հայ գրականության մեջ ռեալիզմի դրսևորման յուրահատկությունները,  
այդ մեթոդի ձևավորման ու զարգացման օրինաչափությունները և տիպա-  
բանական առանձնահատկությունները խորությամբ լուսաբանված են «Հայ-

կական ռեալիզմի տեսության և պատմության հարցեր» կոլեկտիվ աշխատությունների ժողովածուում (ՀեՍՀ ԳՍ հրատարակչություն) :

Ֆիզիք բացվում է ռեալիզմի ուսումնասիրության խնդիրներին նվիրված էզվարդ Ջերալդին հողվածով, որ հեղինակն առաջ է բաշում ռեալիզմի լիակշան ուսումնասիրության մերշարաճական հարցեր, նրա ստեղծագործական նշարավորությունների, ձևերի ու տեսակների անսպառ բազմազանության, ռեալիզմի և մյուս շրական-գեղարվեստական հոսանքների փոխհարաբերության բացանայտման կարևորությունը :

«Հայ ռեալիզմի պատմական ուղին» ուսումնասիրության մեջ (հեղինակ՝ Սերգեյ Սարինյան) զրականագետն անդրադառնում է մեթոդի սկզբնավորման ու ձևավորման վերաբերյալ զրականագիտության մեջ վավերացված տեսակետներին, որոնք ուղղակի առնչվում են հայ ռեալիզմի սկզբնավորման ու ձևավորման, նրա զարգայման գլխավոր օրինաչափությունների բացանայտման խնդիրներին: Քննելով 19-րդ դարի 30—40-ական թթ. հայ զրականության զարգացումը՝ կաղված Խ. Արովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի հետ, Սարինյանը նշում է, որ այդ շրջանում հայ զրականությունը առաջին բալերն է կատարում կյանքի ռեալիստական նախշան ուղղությամբ: Ռեալիզմը, որ լիս գեղարվեստական մերոգ, հայ զրականության մեջ ձևավորվում է 50—60-ական թթ.՝ արտահայտություն գտնելով կենցաղային կատակերգության և վեպի մեջ: Գրականագետը մի շարք երկերի էրնեությունը պարզաբանում է ռեալիզմի զարգացման փուլերի (լուսավորական ռեալիզմ, հոգերանական ռեալիզմ, դասական ռեալիզմ) առանձնահատկությունները, զրանց նմանությունն ու տարբերությունը, ընդգծում դասական ռեալիզմի կարևոր դերը հասարակության սոցիալական կարողվածների վերլուծության, նրա ներքին հակասությունների բացանայտման, ժողովրդական տարերի մեջ խմորվող բողոքի և բմբառացման տրամադրությունները արտահայտելու գործում: Հայկական ռեալիզմի պատմության և յուրահատկության որոշ բնգհանուր հարցեր են արծարծվում Արամ Ա. Եհանյանի և Զավեն Ավեոսյանի հողվածներում: Հենվելով 19-րդ դարի 30—60-ական թթ. լայս տեսած մի շարք երկերի («Աղաղի» ձևություն և Մանվել», «Տեր Սարգիս», «Մեռնահարցով» և այլն) փաստերի վրա, Արեհանյանը բացանայտում է լուսավորական ռեալիզմի գեղարվեստականացման օրինաչափությունները, պայմարի և ինհանաստատման գեղարվեստական հնարավորությունները, ցույց տալիս, որ հայ լուսավորիչները խարխելցին կրոնական հեղինակավոր և ազդեցիկ պատկերացումները, անմատչելի աստվածային կամքի կամ նախախնամության հրաշալագատում դրսևորումները, առաջ բաշեցին ընտանիքի, բարոյականության, փոխաղարձ սիրո աղատության պահանջը:

Ավետիսյանի հողվածով էներության է առնվում երկու մերոդների՝ ումանտիզմի և ռեալիզմի սահմանագծային առնշությունը որպես անցումային ուրակ: Մեղանում անցումային շրջանը զրականագետը համարում է 19-րդ դարի 70-ական թթ., երբ հասարակական հարաբերությունների զարգացումն աղելի է խորացնում հեծի ու նորի հակասությունը: «Ասկի ահա-

դադի», «Քառսի» և «Կիհուի» տիպարաճուրջան Բննույթամբ հեղինակը պար լարանում է ուսմանտիկական և ուսալիստական ստեղծագործություններում արտաբին, իրական աշխարհի և ճաղափարի փոխադարձությունը, յուրահաստիությունը, Բաթիու ուսմանտիկայի մեջ ուսալիկայի ձևավորման հարցը, ուսմանտիկայի ու ուսալիկայի զուգահեռ գոյությունը հայ գրականության մեջ:

«Նախկին յուրահաստիությունը Հ. Պարոնյանի երգիծանքում» ուսումնաբերության մեջ Երեմա Ալեքսանյանը քննարկում է այն կարևոր դերը, որ կատարեց Պարոնյանը կրասիցիստական ավանդների ազդեցությունը հաղթահարելու և գեղարվեստական համակարգում փոփոխականի բարդ ու դժվարին խնդիրը իրականացնելու գործում:

Պարոնյանի և Սալոմեայանի առանձին հերոսների համեմատությամբ գրականագետ չուսարանում է երկու մեծ ուսալիստների երգիծանքի յուրահաստիությունները, ազգային գյանքի նշմարիտ արտաբեր և մերկացումների օրյեկտիվ բովանդակությունը Պարոնյանի երկերում:

Վլադիմիր Կիրակոսյանի ուսումնասիրության նյութը արևմտահայ ուսումնականների ուսալիկայի բնութագրերի և առանձնահատկությունների բացահայտումն է: Արփիարյանի, Չոխրապի, Բալայանի, Կամսարականի և մյուսների գեղարվեստական արժեքավոր գործերի, ինչպես նաև արևելահայ ուսալիստ գրողների ու Չեխովի ստեղծագործությունների համեմատությամբ գրականագետը հանգում է այն եզրակացության, որ արևմտահայ ուսումնականների գաղափարաբանության ոլորտում ուսալիկայի գիտակցվում էր ոչ այնքան որպես իրականության գեղարվեստական արտացոլման մեթոդ, որքան որպես մտածողության քննադատող ուղղություն, աշխարհայացք, որպես սոցիալական հակասությունների բացահայտում, որոնց շնորհիվ իրական փաստերի նշմարիտ վերադարձությունը ինքնին ձևով է բերում էսթետիկական արժեք:

«Թումանյանի ուսալիկայի մի Բանի առանձնահատկությունները» հոդվածում Ալեքստ Եղիաշաբանը ցույց է տալիս Թումանյանի գրական մեթոդի ստեղծությունները Բննադատական ուսալիկայի և ուսմանտիկայի հետ, նշում դրանում ու բացահայտում հերոսների հարաբերության, բանահյուսական նյութի օգտագործման, իդեոլոգիա ուսման, մարդու և աշխարհի բարոյական կատարելագործման սկզբունքների յուրահաստի դրսևորումը Թումանյանի ստեղծագործություններում, որոնց շնորհիվ Թումանյանի ուսալիկան սատ ում է բոլորովին նոր արակ:

Նախանգեղոս Աշոտ Սահեյանը «Պաշտանական ձևերը հայ ուսալիկայի համար» հոդվածում ուսումնասիրության մեջ գլխավորապես վերաբերում է 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբում մեր գրականության մեջ Գառուստիկ սյունիներին, այլաբանական գրույցների օգտագործման, հերոսության քննարկումը եկեղեցականության, սիմվոլիկ անհատների պատկերման հարցերը:

Նախանգեղոս Սահեյանի հոդվածը վերաբերում է նախադասալիկայի դրսևորումներին հայ գրականության մեջ: Գծելով նախադասալիկայի ծագման ու զարգացման պատմական ընթացքը, գրականագետը նշում է այդ ուղղության էական

հատկաճիշները. նատուրալիզմը համարում դասական ռեալիզմի ուղղությամբ ծնված և ինֆենուդված մերոդ ժամանակային իր սահմաններում: Նար-Դոսի, Ջոնրապի, Եռուխաճի, Օշականի և այլոց մի շարք երկերի մանրագրերն ֆենարկամբ Քոփչյանը եզրակացնում է, որ երազանքն ու իրականությունը, իդեալականն ու ռեալականը, ռոմանտիկականն ու նատուրալիստականը սուր հակադրությամբ միանյութվում են այդ գրողների ստեղծագործություններում, ուստի, ֆենադատելով նատուրալիզմը, պետք է ծեսել նաև ժամանակի բնական դիտությունների հայտնագործումներով պայմանադրված այդ ուղղության գեղագիտական սկզբունքները:

Գրքում առկա են նոր ու բարձր դիտարկումներ գրական ուղղությունների տեսության և պատմության վերաբերյալ, որոնց շնոհիվ կոլեկտիվ աշխատւոյունը ստանում է առդիական նշանակւոյուն:

\* \* \*

Լույս է տեսել գրականագետ Ստեփան Քոչչյանի «Կերպ և իսկւոյուն» հոդվածների ժողովածուն («Սովետական գրող»)՝ բաղկացած յոթ բաժնից:

Նրիա ՏՆմիրէիպաշյանին նվիրված ուսումնասիրւոյան մեջ հեղինակը համակողմանի ֆենոյան է երբարկում մեզանում Բիշ հայունի առեմտահայ գրողի փիլիսոփայական-գեղագիտական հայացքները, դրանք զուգորդում համաշխարհային գրականւոյան և գեղագիտական մտքի հիմն ու նոր դրսերումներին, յուսարանում գեղեցիկի, տգեղի. վեների ռոմանտիկական, նատուրալիստական ուղղւոյունների վերաբերյալ ՏՆմիրէիպաշյանի տեսակետների կոյունը: Գրողի հայացքներում գեղեցկագիտւոյունը դիտվում է որպես նեոոմանտիզմի, խորհրդապայուոյան և նատուրալիզմի յուրառեսակ խառնուրդ՝ ալելի հարազատ Բողլերի գեղարվեստական հասկատամքին:

«Տիրվա՛ղադէի պատմվածքներն ու վիպակներն» հոդվածում գրականագետը գրողի մի շարք ստեղծագործւոյունների գիտական վերլուծւոյամբ ցոյց է տալիս, որ ժամանակի հասարակական-տնտեսադան շարիքի երջմարիտ պատկերումը առդունք է գրողի հետեղական դիւհորոշման, կյանքի խոր նանաշողւոյան, «գոյւոյան դաժան օրենքների» իմացւոյան, առող ու դարգացող շարիքի դեմ խիզախորեն պայքարելու պատրաստակամւոյան և, իհարկե, ռեալիստական արվեստի գաղտնիքներին խորապես տիրապետելու ունակւոյուն:

«Կերպ և իսկւոյուն» ուսումնասիրւոյունը վերաբերում է Նար-Դոսի «Սպանված աղաւթին», «Մանր» և «Պայքար» վեպերի գեղարվեստական-գաղափարական արժեքի գնահատմանը՝ կապված գրողի ստեղծագործական մտածողւոյան յուրահատկւոյունների բացահայտման հետ: Գրականագետը երազանքի ու իրականւոյան, իդեալայինի ու ռեալականի, ռոմանտիկականի ու նատուրալիստականի սուր հակադրամիասնւոյուն է տեսնում Նար-Դոսի երկերում և բնավ տարօրինակ չի համարում նատուրալիզմի ասկայւոյունն այնտեղ:

Գրքում առանձին ուսումնասիրւոյուն է հատկացված 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակների գրական հասարակական կյանքում կարևոր

դեր կատարած «Գեղարվեստ» հանդեսին, որի էջերում լայնորեն լուսարանվում էին գեղագիտության ու գրաֆենադատության զանազան հարցեր: Տասական րվականների գեղագիտական ու գրաֆենադատական տարաբնույթ հոսանքների իմաստավորման ու գնահատման միջոցով վեր են հանվում հանդեսի նշմարիտ ուղղությունը, արվեստի գնահատման շափանիշները, գեղեցիկի ու նշմարտության արժեքավորման սկզբունքները, որոնք ծառայում էին մի զլխավոր նպատակի՝ գեղարվեստի միջոցով նպաստել հայ իրավաճության կատարելագործմանը:

Առանձին սիրով են գրված Ռուբեն Սևակին և Շահան Շահնուրին նվիրված էությունները: Առաջինում կենսագրական-ստեղծագործական հարուստ փաստերով ցույց են տրվում «Կարմիր գրում» առկա և բանաստեղծի ստեղծագործությանը բնորոշ գլխավոր խնդիրները, խորագույն մտահոգությունները, կյանքի փիլիսոփայության հոսանքին առնչվող մարդու և կյանքի խոր բերումները:

Կյանք-բնություն միասնության մեջ Սևակը գտնում էր լինելության ներդաշնակությունը՝ մարդուց տիեզերք առարման ու ավերման հարաշարժ տառերով, ուր և տեսնում էր գոյության գեղեցկություններն ու իր սլաշտած իղևալը:

Երկրորդ հոդվածում իր ամբողջ հասակով երևում է սփյուռմանայ նշանավոր գրող Շահան Շահնուրը:

\* \* \*

Գրականագետ Սարիբեկ Մանուկյանի «Պերն Պոռշան» մենագրությունը («Արևիկ») տարիներ առաջ գրած ուսումնասիրության վերահրատարակությունն է՝ մասնակի փոփոխություններով:

Հեղինակի նպատակն է Լոբել ստեղծել գրողի գիտահանրամատչելի կենսագրությունը և հրապարակի վրա Լոբել նյութերի հիման վրա ներկայացնել նշանավոր արձակագրի ու հասարակական գործչի կյանքի ու գործունեության գլխավոր դրվագները:

Այստեղ մենք «հանդիպում» ենք պատանի գրողի, ծննդամբ Հովհաննես Տեր-Ասաֆյանի ռսումնառության առաջին տարիներին, մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանի հետ հանդիպման անմոռաց պահերին:

Ս. Մանուկյանը մանրամասնորեն ներկայացնում է Պոռշյանի բնական ու հասարակական միջավայրը, Աշտարակում, Թիֆլիսում, Շուշիում, Ագուլիսում, Աստաբաճում, Երևանում ծավալած մանկավարժական բնական գործունեությունը: Պոռշյանը ոչ միայն լավագույն մանկավարժ էր, սլլև հասարակական-քառերական գործիչ, նա մեծ ծառայություններ ունի հայկական իգական ուսումնառաններ հիմնադրելու, Թիֆլիսում մշտական հանց քառերն ու քառերական խմբեր ստեղծելու գործում: Այդ ամենը կառարվել են հոգեկան ու ֆիզիկական ուժերի մեծ լարումով, երբեմն ուղեկցվել հալածանքներով ու նյութական գրկանքներով, սակայն հայրենասեր մտավորականը կարողացել է հաղթահարել ամեն տեսակի դժվարու-

բյուճեցին և հանուն իր ժողովրդի լուսավորության կատարել անկարելին:

Մենագրության հեղինակն առանձնապես խորությամբ է անդրադարձել Պոռժյանի գրական գործունեությանը, սկսած առաջին՝ «Առ անձկալին Շուշան դուստր Վարդանա» ազգային-հայրենասիրական բանաստեղծությունից, «Սոս և Վարդիքերից» մինչև «Հունու» վեպը: Պոռժյանն իր առաջին վեպով հաստատեց, որ իսկական գրականությունը պետք է սնվի ժողովրդական սուրբյուրից և դառնա նրա «սնուցիչն ու կեցուցիչը»:

Սգտագործելով Պոռժյանի ստեղծագործությունների վերաբերյալ ստեղծված հարուստ տեսական-հեղափոխական գրականություն, Ս. Մանուկյանը զննատույն և արժեքավորում է դրանք, մանրամասնորեն անդրադառնում գրողի երկերի ստեղծագործական ստեղծությանը, զաղափարական ու գեղարվեստական առանձնահատկություններին, այն մեծ ծառայություններ, որ հայ ուսանողական գրականության զարգացմանն ու հարստացմանը իր կենդանի գրական գործունեությունը բերաճնում մատուցել է: Վերջապես:

Գրականագետը խորհային հեղափոխության և երթարկում անցյալ դարի գյուղական բուրժուազիայի անմարդկային արտաբերական մեղքերը «Հացի խնդիր», «Յեղեռ», «Բղիթ» վեպերը, նշում գրողի վաստակի տիպականացման արվեստի զարգացման և ուսանողական գեղագիտությունը նոր աստիճանի բարձրացնելու գործում:

Աշխատության մեջ կարևոր տեղ է հատկացված նաև իր ժամանակի հասարակական-հաղափական կյանքի և գրողների հետ ունեցած Պոռժյանի կապերի բացահայտմանը, ինչպես և համաշխարհային գրականության նկատմամբ տաճած մեծ համակրանքի լուսաբանմանը: «Պոռժյանի համար, ինչպես բոլոր իսկական գրողների համար,— գրում է Ս. Մանուկյանը,— գրականությունը և «հոգու հայելի» էր, և «պայմանի հզոր զենք»:

\* \* \*

Վաչե Նալբանդյանի «Սպար-նովա» աշխատությունը («Սովետական գրող») նվիրված է մեծահուն աշուղ-բանաստեղծի ծննդյան 275-ամյակին:

Ինչպես գրքի հեղինակն է նշում, «Մարդու, Սիրո, Գեղեցիկի և Արդարության այդ մեծ երգչի բանաստեղծական ժառանգությունը հայ (և ոչ միայն հայ) բերրողական հանձնարք սովետական հայտնություններից է» և բնավ չի հնազանդում ու աշխարհում է նույն ուժով, ինչպես դարեր առաջ, ուստի նրա գեղարվեստական վաստակը շարունակում է մնալ հետազոտողների ուշադրության կենտրոնում:

Սգտագործելով սպարնովայության առջած 140 տարիների նվաճումները, Նալբանդյանը փորձում է նորովի դիտարկել Սպար-նովայի ստեղծագործության ազգային ակունքները՝ կապված հայ բազմադարյա պոեզիայի ավանդների հետ:

Հեղինակը համակողմանիորեն հեղափոխում է աշուղ-բանաստեղծի կյանքի ու գործունեության կարևոր դրվագները, ցույց տալիս նրա անձնական

շրտմատիկ ապրումների բուն պատճառները, բացում ռդրերգական սիրո պտումության գաղտնիները:

Բազմաթիվ բանաստեղծությունների մանրակրկիտ վերլուծությամբ գտականագետը վեր է հանում երգի ու տաղի արվեստին ընթանալուց նվիր-  
ված «խալխի նոհար» երգչի՝ մինչև վերջ «անքնեկի ոգու» բարոյական  
բարձր նկարագիրը, պալատից հեռացվելու հանգամանքները, Պարսկաս-  
տանի էնզելի բնակավայրում նախկինում հանձնարել պոետի ընդօրինակման  
հանգամանքները և այլն:

Հայ իրականության մեջ աշուղական երգի, ինչպես նաև Սայաթ-Նո-  
վայի ստեղծագործության յուսահատկությունները պարզաբանելու նպա-  
տակով գտականագետը կանգ է առնում միջնադարյան Հայաստանում զար-  
գացում ապրած հոգևոր նուրբ ու հղկված երգերի բնութագրման վրա, նշում,  
որ Սայաթ-Նովան հայ աշուղական արվեստի փրկեց օտար կաշկանդող շրդ-  
րաներից և իր բազմաթիվ ստեղծագործությամբ նպաստեց հայ պոե-  
զիայի ազգային դիմապատկերի հետագա ձևավորմանը՝ տալով բանաստեղ-  
ծական արվեստի համախառնագրողի ու անկրկնելի հայտնություններ,  
հպատակելով Անդրկովկասի երեք ժողովուրդների զեղարվեստական մտածո-  
րության մեծնեցմանը:

Ներկանել խորությամբ բնութագրել և հերթերում Սայաթ-Նովայի  
հետերգության սիրո, սոցիալական, խոհախրատական և այլ բնույթի խա-  
ղերը, որոնց կենտրոնում նույնպես մտնում է՝ իր բարդ ու հսկասկան  
տոկատագրով, իր վշտով ու տառապանքով, բարոյ և զեղեցիկի իր ըմբռ-  
նումով: Մասնավորապես սիրերգության բազմադարյա ավանդույթների վառ-  
պետ կիրառմամբ բանաստեղծը հայ հետերգության անդատառնում բացեց  
նոր հորիզոններ և զարգացման նոր աստիճանի հասցրեց ազգային սիրո  
երգը, սիրո հոգեբանության նոր ու ինքնատիպ վերձանուններով տվեց բա-  
նաստեղծական սեփանքի հայտնություններ՝ աշխարհն ընկալելով որպես  
հավերժական սիրո անհատնում ու անհամման բովանդակային կյանք: Աշ-  
խատության վերջում նախանդամը համոզիչ փաստերով բնորոշում է  
Սայաթ-Նովայի դերը բանաստեղծական արվեստի կատարելագործման,  
բուլմազան ձևերի օգտագործման, խաղերի անբերի երաժշտականության,  
մեղեդու կառուցման նուրբ նախնի, բանաստեղծական խոսքի և մեղեդու  
հերթաշնակ զուգակցման գործում:

Հրապարակվել է գրականագետ Գառնիկ Անանյանի «Ներքին Չարենց»  
մեկնությունը («Սովետական գրագ»), որ բաղկացած է «Մուտքից» և  
չինչ մասերից:

Նախաբանում նշվում է, որ մինչև օրս դեռ չի գրվել բանաստեղծի քե-  
կուղև շատ համառոտ կենսագրությունը, ուստի ինքն առաջին փորձն է  
անում ստեղծելու Չարենցի կենսագրությունը՝ Մոսկվայի, Բրիտիսի, Նե-

վանի արխիվներում հայտնաբերած նյութերի, ժամանակակիցների տպագրած ու անտիպ հուշերի և այլ փաստերի հիման վրա:

«Կյանքի ուղին» բաժնում Անանյանը մանրամասն շարադրում է բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության գլխավոր դեպքերը, համեմատում ու նշում առանձին կարծիքներ՝ հայտնված նրա կենսագրության վերաբերյալ, ցույց տալիս նրա անձնական հակումներն ու նախասիրությունները, ապրումները հայրենի երկրի ծանր վիճակի համար, ծառայությունը կամավորական զորամասերում, ստեղծագործական անցած ճանապարհը մինչև Հայաստանի պետականության վերականգնումը:

Հեղինակը Ջառենցի կյանքի կարևոր իրադարձություններից մեկը համարում է արտասահմանյան ուղևորությունը, որը հսկայական նշանակություն ունեցավ նրա կողմից կյանքի ճանաչողության, ստեղծագործական մտահղացումների իրականացման և արվեստի ու գրականության մասին «նախ» րմբոհումներից հրաժարվելու համար: Այնուհետև հեղինակն անդրադառնում է 1928—30 թթ. Ջառենցի գրական-հասարակական գործունեության լուսաբանմանը և ապա՝ նրա շուրջ ստեղծված լարված մրցակցության, շիկացած կրքերի, զանազան մեղադրանքների և այլ հարցերի:

«Երկու աշխարհի սահմանագծում» զլուխը նվիրված է Ջառենցի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների բուն էության լուսաբանմանը՝ կապված սխմվողիզմի գաղափարական-տեսական դրսևորումների, Բյուի, Բրյուսովի, Սոյգուրի և մյուսների ստեղծագործությունների հետ: Վերլուծելով «Հրա երկիր», «Տեսիլածամբ», «Միածան» շաբերի որոշ ստեղծագործություններ, գրականագետը Եզրակացնում է, որ բազմաբնույթ ազդեցությունների միջով պատանի Ջառենցն առաջ է տանում իր հիմնական մտորումը ժողովրդի նակատագրի շուրջ, արտահայտում հայ մարզու վշտի ու բախձի տրամադրությունները, աղ վիշտն ու բախձը լուսափելու հուսամատ ճիգերը, կյանքի ներդաշնակության անհանգիստ որոնմամբ րնդհանրացնում է սոցիալական ու բաղադական կրկնակի նշումից ազատվելու ձգտող ժողովրդի վիճակը:

Կրքի հաշորդը զլուխներում գրականագետը ցույց է տալիս կյանքի ու գրական նոր շարժման հորձանոսում գտնվող Ջառենցի տենդադին սրունումները արվեստի ու գրականությանը նոր ձևերի, նրա ուղիների, դասական ճառագործության նկատմամբ ցուցաբերվելիք վերաբերմանի ասպարեզում: 20-ական թթ. Ջառենցի գրած մի շարք երկերի վերլուծմամբ Անանյանը բացահայտում է բանաստեղծի զեղացիտական որոնումների լույսն ու սովեր՝ խաշանված ուսական նորագույն գրականության փորձին (Մաշակովսկի, Եսկինի և ուրիշներ)՝ սուա նշում Ջառենցի տաղանդի զարգացման արգելիք հանդիսացող «Եպիական լուսաբաց» ժողովածուի արժեքները, ժողովածու, որը դարձավ սխալների բացահայտման հանուպարեով նոր ուղիների հայտնաբերման զեղացիտական մի ամբողջ ծրագիր ինչպես բանաստեղծի, այնուպես էլ ամբողջ հայ գրականության համար: Այստեղ դարձյալ զգացվում են Պուշկինի, Նեկրուսովի, Մաշակովսկու ստեղ-

ձագործական ավանդների հետ սերտ աղբսները, ջրական զանազան ոճերի ու եղանակների համադրումով ապրած ժամանակի սպառիչ ընկալման ու բացահայտման հաճելի պուշկինյան համակողմանիությունը: Ժողովածուն միաժամանակ նոր սկիզբ էր պատմական քննալի գեղարվեստական խմատավորման առարկա դառնում:

Աշխատության վերջին բաժնում հեղինակը մանրակրկիտ բնութայն է ներարկում «Գիրք նաճապարհի» ժողովածուի բազմաշերտ ու բազմաշանակ բովանդակությունը, նրա գեղագիտական ծրագիրը, Չարենցի կողմից պատմական նուրբ մարմնավորման խնդիրները, գրականության անցած շրջանների, ներկայի և գալիքի առնչություններն ու զարգացման միտումները:

Աշխատությունը լավագույնս գծում է իր կյանքն ու տաղանդը նոր գրականության ստեղծման զոհաբերաններն զրած և ժամանակակից գրականության ու արվեստի նոր հուն բացած մեծանուն պոետի ստեղծագործական նաճապարհը՝ XX դարի գրականության զարգացման համընդհանուր տեսակետի վրա:

\* \* \*

Նաչիկ Սամվելյանի «Բաֆի. կյանքի ստեղծագործական ուղին» աշխատությունը («Արևիկ») բաղկացած է նախաբանից, վերջաբանից և յոթ գլուխներից:

Առաջաբանում հեղինակը բնութայնում է Բաֆիու տեղն ու դերը մեր գրական և հասարակական կյանքի ընդհանուր համապատկերում, նրա արտակարգ բեղուն գործունեությունը ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունն արթնացնելու և հավաքական միասնությունը ամրապնդելու ուղղությամբ: Այդ ցույց է տալիս վերջին հարյուրամյակում բաֆիագիտության զարգացման վիճակը և այս ուսումնասիրությունը գրելու շարժառիթները:

Գրքի առաջին գլուխը նվիրված է վիպասանի մանկության, պատանեկության և ուսումնասիրության տարիների կարևոր ու հանգուցային հարցերի լուսարանմանը: Հնվելով եղած տեղեկությունների և Բաֆիու առաջին ստեղծագործությունների վրա, հեղինակը որոշ չափով լրացնում է այն բացը, որ կա վիպասանի դարացական ու պատանեկան տարիների վերաբերյալ: Բաֆիան տեսնում ենք ինչպես հայրենի Փայաջուկում, այնպես էլ Թիֆլիսի ռուսական գիմնազիայում սովորելիս, բազմի մեծ գրական անհագուրդ բերեցանությամբ պարապելիս: Ենց այստեղ էլ ձևավորվում են նրա գրական հակումներն ու բնդոմակությունները, և երիտասարդ Հակոբը ձեռնամուխ է լինում «Եղվիկ» («Սալի») վեպը գրելու աշխատանքներին: Սակայն հոր պահանջով ուսումը կիսատ թողնելով՝ նա վերադառնում է հայրենի առն և զբաղվում առևտրական գործերով:

Երկրորդ գլխում ներկայացվում է Բաֆիու լուսավորական ու կրթական գործունեությունը, որի առարկայական արտահայտությունն է դառնում

1857 թ. վաշտուկում հիմնադրած դպրոցը: Հետաքրքիր մանրամասներով ու վառությամբ գրախոսակցություններ է հրատարակում Մարտիան Հայաստանի մի շարք գավառներում Բաֆթու կատարած ճամփորդությունը, որի ընթացքում հավաքած տվյալներն իր ժողովրդի հակառակորդ ապրող գոգի համար գտնում են ստեղծագործության անսպառ աղբյուր:

Անդրազոռնալով Բաֆթու կլանի ստեղծագործական ուղուն, ճրագրողը հանդիպում է հասարակական ու բարոյական գործունեությանը, գրականությանը, աշխարհային մշակույթի հրապարակի զրահված տղաներին, այն շրջանառության մեջ է դրել տարիների ընթացքում հավաքած, զանազան վավերագրեր, այդ թվում՝ Մխիթարյան միաբանության արխիվներում գտնված նոտիքներ: Գրանք վերաբերում են ինչպես «Հյուսիս-սափալ» ամսագրում «Աղյալառա վանք» աշխատության հրապարակման հանգամանքներին, այնպես էլ Գրիգոր Արծրունու հետ ունեցած փոխհարաբերության բնույթին:

Գիտարկելով Բաֆթու անցած ստեղծագործական բեղմնավոր ու մշակութային զովարի նախադրումը, Մամիկյանը մեծ ուշադրություն է դարձնում հասարակական-բարոյական այն հրատապ հարցերի պարզաբանմանը, որ ժամանակին հետաքրքրում էին մեծ վիպասանին, և նա ճիշտում էր նախադասությանը ժողովրդին գալիք օրհասական մարտերի համար:

Գրքում առանձնակի տեղ է հատկացված Հայկունու հետ Բաֆթու մղած բանավեճի դրդապատճառների պարզաբանմանը և այն խնդիրներին, որ կապված էին Բաղկանյան ժողովուրդների օրինակով Հայաստանում հեղափոխական կոմիտեներ ստեղծելու հետ:

Մենագրության ընթերցումից հետո մեր հայացքի դեմ կանգնում է իր գիտակցական ողջ կլանն ու ստեղծագործությունը հարգալից ժողովրդի ազատության և լավագույն ապագայի համար նվիրված մեծ վիպասանը, հասարակական, լուսավորական գործիչը, հետադիմության և բռնության դեմ պայքարող աննկուն մարտիկը:

\* \* \*

Հանգուցյալ գրականագետ Նիկոլե Պետրոսյանի «Գանձիկ վարուժան» մենագրությունը («Սովետական գրող») նվիրված է արևմտահայ տաղանդավոր բանաստեղծի անհամ զրահի հանապարհի վերլուծությանը: Տալով վարուժանի կլանի և ուսումնասիրության սկզբնական շրջանի համառոտ ակնարկը, գրականագետը հատկապես ընդգծում է ճրագրողի բանաստեղծական տաղանդի և հասարակական հայացքների ձևավորման նախադրյալները՝ կապված ժողովրդի սոցիալ-բարոյական անազան վիճակի և վեճակի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում սովորելու տարիների հետ:

Մի շարք բանաստեղծություններ և բանաստեղծական շարքեր («Մաղկեփունջ», «Փուշի սկսունք») տպագրելուց հետո՝ վարուժանը ձրատարակում է «Մարտունեք» ժողովածուն, որ հասարակական պարտի խոր գիտակցությամբ օժտված բանաստեղծը երգում է հողմածեծ ժողովրդի աղե-

սալի կլանֆի տխուր պատկերները, նրա մեծ վիշտն ու զայրույթը: Ժողովածուն, որ ցնծույքամբ ընդունեց զրական բննադատությունը, աչի է ընկնում մոտիվների հարստությամբ և տաղաչափական բազմազանությամբ:

1905—1909 թթ. Վարուժանի համար համալսարանական ուսումնառության և ստեղծագործական բուռն վերելի տարիներ էին, որ նա անցկացրել է Քելզիայի Գենո Մադաֆում: Այստեղ նա ավարտում է հայրենասիրական շնչով զրված «Յեղիմ սիրտը» բանաստեղծական ժողովածուն և իր ժողովրդին բոլորանվեր ծառայելու բուռն տենչանքով վերադառնում հայրենիք: Գրականագետը հանգամանալից կերպով անդրաշարունում է ժողովածուի գաղափարական և գեղարվեստական արժանիքների բացահայտմանը, ցույց տալիս այնտեղ արտահայտված ոչ միայն հայ ազատագրական պայքարի գաղափարները, այլև ամեն տեսակի նեղումներից մարդկությանը ազատագրելու վեհ իդեալը, գեղարվեստական արտացոլման ինքնատիպ եղանակները: Հեղինակը խոսում է նաև ռոմանտիկական շնչով զրված «Նովիտ Տոնել», «Հովիվը» և «Արմենոսին» պոեմներում առկա մարտաշունչ ոգու: Դրամատիկ սյուժեների և ռոմանտիկական կերպարների մասին, սպյա, համառոտակի բնութագրելով XX դարի արշարույսին ծավալված ընթանողական գրական շարժման էությունը, անդրադառնում «Հեքանոս երգեր» ժողովածուի հարցադրումներին (պատմական ու սոցիալական մոտիվներ, գեղեցիկի բանաստեղծական ընկալում և այլն): Հեղինակի բնութագրմամբ Վարուժանի հեքանոսական երգերում անցյալի սլաշտամունքը ծնվում է ներկայի բննադատությունից և կատարչալի ու ներդաշնակի վառարանությունից, բանվոր դասակարգի վշտից ու տառապանքից: Հատկապես պետք է ընդգծել, որ արևմտահայ պոեզիայում Վարուժանն առաջինը անդրադարձավ բանվոր դասակարգի կլանֆի ու պայքարի պատկերմանը, գովերգեց աշխատանքի մարդու ուժն ու հաղթանակի նկատմամբ տաժած շերտ հալստը:

Աշխատության վերջում հեղինակի բննաբանն նյութը «Հացին երգը» ժողովածուն է, որը, սակայն, յույս տեսավ նրա եղբրական մահից հետո: Խոսելով ժողովածուում ամփոփված բանաստեղծությունների մասին, գրականագետը միաժամանակ բացահայտում է Վարուժանի պեղզիայի գեղարվեստական համակարգը, գեղարվեստական մտածողության եղանակները. ձևի ու բովանդակության փոխհարաբերության խնդիրները:

\* \* \*

Կարեն Գալաֆյանի «Արշակ Չոպանյան. կլանքի և գործը» ուսումնասիրությունը («Սովետական գրող») բաղկացած է նախաբանից և հինգ բաժիններից: Աշխատությունը կառուցված է բեմատիկ և ժամանակագրական սկզբունքով, որի շնորհիվ պարզորոշ երևում է «անխոնջ գործչի և բազմաբեղուն գրողի» (Վ. Ռուստով) աշխարհայացքի, գաղափարական զարգացման ու փոփոխությունների ամբողջ ընթացքը:

Առաջին բաժինը նվիրված է Չոպանյանի մանկության, պատանեկու-

քյան և ուսումնառութեան շրջանին, մի ժամանակաձառված, որն ճարտար և հասարակական-հաղափական կարևոր իրադարձություններով: Այդ տարիներին ձևավորվում են Չոպանյանի հայացքները կյանքի, գրականության և արվեստի վերաբերյալ, որոնք առանձնապես ցայտուն դրսևորվեցին 1895—96 թթ. նրա գործունեության մեջ:

Հեղինակի ուշադրության կենտրոնում են Չոպանյանի վաղ շրջանի գրական փորձերը, «Մադիկ» հանդեսի հրատարակման նպատակներն ու խնդիրները: Մինչև 1893 թվականը Չոպանյանը գեղարվեստական գրականության մեջ մտափ է գործում միանգամից չորս դոմենով՝ գրում է շափածո, արձակ, դրամատիկական երկեր, ինչպես նաև հանդես է գալիս գրական բնագավառում և տեսական հոդվածներով:

Չոպանյանի վաղուց կյանքի փայլուն էջերը սերտորեն կապված են «Անահիտ» հանդեսի հետ, որի հրատարակությանը ձեռնարկելիս՝ նա պարզորոշ տեսնում էր իր գործունեության «լայնահուն, բայց դժվարին ուղին»: Չոպանյանը ձգտում էր հասնել հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի հաղթանակին, «հայ ցեղին զարգամանն ու զարգացմանը»:

Գրքի երկրորդ բաժնում, որը ամբողջովին նվիրված է «Անահիտ» հանդեսի կատարած անգնահատելի դերին, հեղինակը ցույց է տալիս Չոպանյանի ազգայնվոր գործունեության լայնությունն ու խորությունը, նրա տիտանական աշխատանքին՝ արևմտահայ, ապա սփյուռքահայ շրջանների միմյանց սերունդ դաստիարակելու գործում: «Անահիտի» կարևոր առաքելություններից մեկն էլ հեղինակը համարում է հայ նոր գրականությունը ժողովրդի մեջ տարածելը, արևելահայ և արևմտահայ հատվածների մշակույթի փոխադարձաբար իրար ծանոթացնելը, համաշխարհային գրականության մեծերին հայերեն քարգմանելը և այլն:

«Առաջին փամաշխարհային պատերազմի և ժամանակակից սփյուռքի ձևավորման տարիներին» բաժնում գրականագետը ներկայացնում է Չոպանյանի հազափական գործունեության նոր փուլը, երբ վերջինս հավատում էր, թե Անգլիան ու Ֆրանսիան կարող են աջակցել Ռուսաստանին Արևմտյան Հայաստանի հարցը վերջնականապես լուծելու համար, սակայն «Նեոգոյություն հասկացավ, որ հայ ժողովրդի պատմական բախտը կարող է կապվել միայն ազատ դեմոկրատական Ռուսաստանի հետ: Այս շրջանում Չոպանյանը մեծածավալ աշխատանք է կատարում մեր ժողովրդի հոգու զոհներն աշխարհին ներկայացնելու ուղղությամբ: Նա հրատարակում է «Վարդենիս Հայաստանի» հատորները, որոնց շնորհիվ նվթական իմացավ ու գնահատեց հայ միջնադարյան բանաստեղծության, աշուղական-ժողովրդական պոեզիայի, ժողովրդի անցյալ ու ներկա կյանքի, տառապանքների ու սուղածած հոգևոր արժեքների մասին:

Չորրորդ բաժնում («Նոր հանապարհի սկզբին») Դավաթյանը գնահատում է մեծ գեղագետի տիտանական աշխատանքը 1920-ական թթ., կոստյումավոր շրջադարձի դեպի Հայաստան: Իր հրապարակային ելույթներում և հոդվածներում Չոպանյանը պրոպագանդում էր հայերենի իրականությունը, հուսադրիչ գտնում տնտեսական շինարարությունը և մշակու-

բային կյանք: Հետեւեալ տարիներին Չոպանյանը Թեւեկյանի, Օռյանի և մյուսների հետ դարձաւ ամբողջ սփյուռքի մշակույթի գլխավոր հովանավորն ու ստեղծողը այն միջավայրի, որտեղ ծնունդ առաւ ու հզորացաւ հայ մշակույթը:

Հինգերորդ բաժինը նվիրւած է «Անահիտ» հանդեսի վե:ահրատարակման, Չոպանյանի հրապարակաստական, գրական-գրականագիտական գործունեւորւթյան վերջին շրջանի կարևոր դեպքերի ու իրադարձութիւնների բացահայտմանը: Այս տարիներին նա անձնվեր գործունեւորւթյուն է ծավալում հոգուս մայր Հայաստանի, հոգուտ ներգաղթի կազմակերպման, մի շարք կարևոր ելույթներ է ունենում ֆրանսիական և միջազգային լսարանների առջև, դատապարտում է ֆաշիզմի արշուճաւ քաղաքականութիւնը:

\* \* \*

Լույս է տեսել գրականագետ Վահագն Մկրտչյանի «Դերենիկ Դեմիրճյան. ստեղծագործական ուղին, գրական սոցիոլոգիան, գեղագիտական կոնցեպցիաները» աշխատութիւնը («Սովետական գրող»), որ բաղկացած է նախաբանից և տասներեք գլուխներից:

Համառոտակի շարադրելով Դեմիրճյանի կենսագրութեան կարևոր դեպքերը, հեղինակը հատկապէս բնորոշում է գրողի ստեղծագործական որոնումների սկզբնական շրջանը, որը երկու տեղ, «զրա խմորումը, լարագացումը, որոշվելը անցաւ որոշ տարիների պրոցեսների միջով»: Դրականագետը մանրամասն բնութարկում է Դեմիրճյանի պոետիայի յա:ահատկութիւնները, վերլուծում «Լենկթեմուր» պոեմը, «Վասակ», «Դասաւատան» դրամաները, ցույց տալիս անցման հակասութիւններն ու զմարտութիւնները, երկու դարերի խաղմերովում սոցիալ-քաղաքական ու գրական քաղք բախումները, որոնց պայմաններում նշարտութեան ու կյանքի ներդաշնակութեան ձգտող գրողն չի ենթարկվում անկումային հոսանքների ծանր երջմանը, այլ սեւցնագործական անհաշաւ բնորոշումներով կանգնում է անտրդար իրականութեան դեմ և ձգտում է քաղանցել հասարակարքան քաղաքականութեան ոլորտները, գտնել նշարտութեան բանալին:

Դեմիրճյանն այն գրողներից էր, ովքեր մասնակցեցին 20-րդ դարի հայ գրականութեան սկզբնավորմանն ու ձեւավորմանը: 20—30-ական թթ. գրականութեան զարգացման համընդհանուր շարժման մեջ հեղինակը ցույց է տալիս «ուղեկից» գրողի հայացքների արմատական բեկումն ու գեղագիտական նոր սկզբունքների հաստատումը: Վերելներով ու վայրէջներով հարուստ այդ ժամանակաշրջանը երևան էր բերում մարդկանց համագումմներն ու դավանմմները, բարոյական, քաղաքական ու գեղագիտական հայացքները, կամքի ուժն ու բուրքութիւնը: Դեմիրճյանն այս շրջանում ստեղծում է անհատի և հասարակութեան փոխհարաբերութեանն արտացոլող մի շարք արձեւավոր երկեր, այդ թվում՝ հաս ծավալուն ստեղծագործութիւններ: Դրականագետն ինքնատիպ վերլուծութիւններով ու բնական դիտար-

կումներով վերստուգում ու նշգրտում է ղեկիւնչական շխտաւորային մէջ հայտնաբեր-  
ված կարծիքներն ու տեսակետները և բացում ստեղծագործությունների  
ներքին, «քաւուն» շերտեր:

Մենագրության ծավալուն բաժինը նվիրված է գրողի պատմագեղար-  
վեստական երկերի վերլուծությանը: Ինչպէս իրավագիտունն նշված է գրո-  
ւում, պատմության փորձի մէջ 'Դեմիւրեյանը որոնում է անհատի և ժողո-  
վրդի հոգևոր շարժման գլխավոր հաշկանիշները, ժողովրդի գեղային-ազ-  
գային այն յուրահատուկ բնավորությունը, որով աշխալ ժողովուրդը և'  
ընդգծվում է, և' համամարդկային արժեք է ձեռք բերում: Խորությամբ  
հենարկելով «Վարդանան» և «Մեսրոպ Մաշտոց» վեպերի գաղափարական-  
գեղարվեստական արժանիքները, Մկրտչյանը նշում է, որ գրողը կարողա-  
նում է պատմությունը վերաբաղիւ իրեն անձնապէս ապրած իրողու-  
թյուն, կատարել համամարդկային մեծ լեղհանաւացումներ, հանգելով այն  
փիլիսոփայությանը, ըն հոստարակական կյանքի: Աշխարհում հաղթում է  
բանականության ուժը, և ազգերն ու ժողովուրդները սպաւում և գործում են  
ոչ ըն գլխավորապէս իրենց քվական ուժով, այլ իրենց ստեղծած հոգևոր  
արժեքներով:

'Իրականագետն այնուհետև խոստում է սիրո, բնտանիքի քեմաներով  
'Դեմիւրեյանի գրած երկերի, մանրապատումների, Հայրենական մեծ պա-  
տերազմի կյանքից վերցրած մի շարք ստեղծագործությունների մասին,  
ապա արժեքավորում հրա գրականագիտական, հենադատական, քատերա-  
գիտական ուսումնասիրություններն ու հողվածները և եզրակացնում, որ,  
խորաւիւս ծանոր լինելով գեղարվեստական գարգացման համաշխարհա-  
յին պրոցեսին, 'Դեմիւրեյանը կառուցում է հայացքների մի աւբողական  
համակարգ:

\* \* \*

Միջնադարի նշանավոր բանաստեղծ, գիտնական, մանկավարժ, գրիչ  
ու ծաղկող, փիլիսոփա և հոգևոր գործիչ Առաքել Սյունեցու բանաստեղ-  
ծական աշխարհի լուսաբանմանն է նվիրված Արշակ Մաղոյանի «Առաքել  
Սյունեցի. բանաստեղծը» աշխատությունը (երևանի պետական համալ-  
սարանի հրատարակչություն): Այն բաղկացած է ներածությունից, վերջա-  
բանից, շորս մասից և ծանոթագրություններից:

Ներածությունում հեղինակը գնահատում և արժեքավորում է Առաքել  
Սյունեցու մասին մինչև այժմ ստեղծված գիտական գրականությունը, հրա  
երկերի տարբեր հրատարակությունները, որոնք, սակայն, չեն ամբողջաց-  
նում Սյունեցու ժառանգության, մասնավորապէս գրական ստեղծագործու-  
թյունների համակողմանի ուսումնասիրությունը:

Մաղոյանն անդրադառնում է Առաքել Սյունեցու ստեղծագործական  
բարդ դիմանկարի մի բանի կական կողմերին և ցույց տալիս հրա տեղը ու  
դերը XIV—XV դարերի հայ հասարակական մտքի ու գրականության պատ-  
մության մէջ: Թեև այդ դարերում աննպաստ էին հայ ժողովրդի սո-

ցիալ-հաշտակումն եղանակներ, և օտարների կողմից անընդհատ ասպատակվում էր Հայաստանը, սակայն կյանքը զարկերակը երկրում չէր դադարում: Հատկապես այդ շրջանում է, որ Տաթևը դառնում է ազգային մտքի կենտրոն և ձգտում է ժողովրդի մեջ կենդանի պահել ազգային ոգին: Հովհան Որբանեցու, Գրիգոր Տաթևացու, Մատթեոս Զուլպյեցու հետ լիասին լայն զործունեություն է ծավալում հուս Առաքել Սյունեցին: Իր կյանքի առաջին շրջանում նա ուսուցողական հպատակներով զրում է հայ-րենասիրական շնչով հագեցած գեղարվեստական և աստվածաբանական երկեր, «Քերականությունը», ուր կան արժեքավոր վկայություններ և դիտություններ զրականության զանազան շնչակների, լեզուի և այլ հարգների վերաբերյալ:

Երկրորդ գլխում հեղինակը Սյունեցու շափածո երկերի («Քերականներ») վերլուծությամբ ցույց է տալիս մարդկային հոգեբանության բացահայտման փորձերը բանաստեղծի կողմից, բնորոշում է այն կարևոր հանգամանք, որ երբ Սյունեցու ժամանակակիցները աշխարհիկ բնականների միջոցով էին պատկերում սիրո հոգեբանությունը, ապա Սյունեցին նույնը կատարում է աստվածաշնչական նյութի հիման վրա:

Բանաստեղծի զրական զործունեությանը բնորոշ է հայ ժողովրդին արժանապատվության զգացումով ոգեպնդելու, նրա մեջ ազգային հպարտություն արթնացնելու ձգտումը: Սյունեցին միաժամանակ շափածո խոսքի ամենատարբեր հնարների օգտագործմամբ կարողանում է վերամարմնավորել իր ժամանակն ու ժամանակակիցներին:

Մաղոյանը հանգամանակից վերլուծում է «Գրախոսությունը» և «Աղանաղությունը», որոնք իրենց որոշակի բնորոշությամբ նմանության եզրեր ունեն Դանիելի «Աստվածային կատակերգության», ինչպես նաև Զոհ Միլիտանի «Գրախոսությունը» հետ: Հետաքրքիր է, որ «Աղանաղությունը» ֆրանսերեն հրատարակության (1918) զրախոսներից մեկը Սյունեցուն համեմատում է Շեկսպիրի հետ:

Մանրամասն բնորոշելով Սյունեցու երկու ստեղծագործությունների վերաբերյալ զրականագիտության մեջ եղած կարծիքներն ու տեսակետները, հեղինակն այդ երկերի մեծագույն արժանիքը համարում է մարդկային ապրումների ու հոգեբանության, կյանքի ու կենցաղի ներքին դիտարկումները՝ օժտված գեղարվեստական ու ճանաչողական բարձր արժանիքներով:

Խոսելով Սյունեցու զրական վարդապետության մասին, հեղինակը գնահատում է նրա դերը տաղաշափության ու պատկերավոր խոսքի զարգացման, ձևի ու բովանդակության ներդաշնակությունն ապահովելու զործում: Օգտվելով իր նախորդների, առանձնապես Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու զրական ավանդույթներից, Առաքել Սյունեցին իր ստեղծագործությամբ բազմաթիվ նորություններ բերեց և դարձավ միջնադարի հայ զրականության երևի ամեններից մեկը:

Անլիտա Դուրխանյանի «Հոգու և մարմնի պոռթկմը միջնադարի հայ Բնաբերգության մեջ» մենագրությունը (Երևանի համալսարանի հրատարակչություն) նվիրված է հին և միջնադարի գրականության մինչ ամօր խորապես չուսումնասիրված հարցերից մեկին: Աշխատությունը բաղկացած է հախարանից, ներածությունից, չորս գլուխներից, ամփոփումից և օգտագործված գրականության ցանկից:

Նախաբանում և ներածականում հեղինակը տալիս է հարցի զարգացման պատմությունը, հայ միջնադարի Բնաբերգության փիլիսոփայական, դիցաբանական-կրոնական հախարաններ՝ հունա-հռոմեական, արևելյան դիցաբանական, հեքսագոնական և Բրիտոնեական, հույ փիլիսոփայական մտքի արծարծումները, ապա կանգ առնում միջնադարի հայ Բնաբերգության կրոնա-դիցաբանական, հեքսագոնական հախարանների պարզարանման վրա:

Պորթլմը բնաբերգով ժամանակագրական զգալի մեծ կտրվածքով (հեքսագոնական շրջանից մինչև Սալար-Նովա), առաջին բաժնում հեղինակն անդրադառնում է հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ, Դուրքան Երգերում, Մաշտոցի անվամբ մեզ հասած շարահաններում իր առանաչությունը գտած հոգու և մարմնի խնդրին: Սահակ Պարբերի, Եղնիկ Կոչբազու, Նիկիթի, Դավիթ Անհաղթի, Հովհան Մանդակունու, Դավթակ Քերբողի և մյուսների ուսմունքներում ու ստեղծագործություններում հետազոտողը տեսնում է դավալդի առկայությունը, աշխինք՝ հոգու և մարմնի Երկվությունը, որից էլ ծնվում է մարդուն մեղքերից մաքրագործելու պահանջը, մի խնդիր, որ այնպես ողբերգականորեն արտահայտվեց Նաբեկացու պոեզիայում:

Անդրադառնալով Գրիգոր Նաբեկացու տաղերում, «Մատան սյրերգության» պոեմում և «Երգ-Երգոցի» մեկնության մեջ արտահայտված հոգու և մարմնի խնդրին, գրականագետը հավատում է, որ իրական կյանքի օրհներգությունը կա Նաբեկացու բոլոր երկերում, իսկ պոեմում հերկայացվում է պաշտամունքի դեպի մարդկային առողջ ու կենդանի մարմինը:

Երկրորդ գլուխը վերաբերում է արծարծվող հարցի չրվածքին հետևաբանական Բնաբերգության մեջ: Ուշադրություն է դարձվում այն կարևոր հանգամանքին, որ Նաբեկացուց հետո հոգու և մարմնի խնդիրները Երևում են վարդան Անեցուց հասած միակ երբևորում՝ «Անեցի վարդան վարդապետի Երգի ի կասս», որը աղբյուրներ ունի Դիանիսիոս Արխապացու «Երկնային Բանահայտություն» վրա: Այնուհետև բնավում են Գրիգոր Մագիստրոսի, Ներսես Շնորհալու, Գրիգոր Տղայի, Ֆրիկի, Հովհաննես Երզնկացու և մյուսների ստեղծագործությունները վերոհիշյալ խնդրի արծարծման տեսակետից:

Քննության ելույթ դարձնելով միջնադարի վիճարանական Բերվածներում առկա հոգու և մարմնի խնդիրը և առանձնացնելով Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլը, գրականագետը հաջորդ զլիսում հանգամանորեն խոսում է XV—XVII դարերում գրական ասպարեզ իշած Հովհաննես Թվարացու, Մկրտիչ Նազալի, Առաքել Ռադիկեցու, Բուշակի, Գրիգորիս Աղբաբացու,

Նադաշ Հովնաթանի և ուրիշների մի շարք ստեղծագործությունների մասին, որոնցում բարձրանում է միջնադարի հայ բնաբերգուների պատկերացումը իդեալական մարդը իր մեամբ և հոգու միասնությամբ:

Հեղինակն առանձնակի ուշադրություն է դարձրել Սայաթ-Նովայի պոեզիայում լիարժեքորեն դրսևորված հոգու և մարմնի ներդաշնակության, մարդու մարմնական և հոգևոր կարողությունների միասնության առաջադեմ գաղափարների բացահայտմանը:

\* \* \*

Հրապարակվել է էմանուել Պիվազյանի «Մխիթար Գոշի «Դատաստանագրքի» բանասիրական բնություն» աշխատությունը (Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն): 1880 և 1975 թթ. հրատարակվել է «Դատաստանագիրք», սակայն մինչև օրս պարզված չէ, քե ո՞ր հրատարակչությունն է համապատասխանում բնագրին, ո՞րն է Գոշի գրածը: Հայ մատենագրության ամենաարժեքավոր հուշարձաններից մեկը՝ «Դատաստանագիրք», կարևոր աղբյուր է միջնադարի հայոց պատմության, սոցիալ-տնտեսական, գաղափարախոսական և այլ բնագավառներին վերաբերող տարբերակի հարցերի բնարկման համար, ուստի շատ մասնագետներ են անդրադարձել այդ կարևոր աշխատությանը: Պիվազյանի նպատակն է լրենարկել «Դատաստանագրքի» ստեղծման հետ կապված բազմապիսի հարցեր, համեմատել տարբեր բնագրեր և այդ նաևապահով գտնել Գոշի հեղինակած աշխատության բնագիրը:

Մեզ հասած հինգ տասնյակ ձեռագրերը բաղդատելով, որոնք պահպանվում են «Դատաստանագիրք» ամբողջությամբ կամ քերի, հեղինակը նշում է, որ Գոշի օրենսգիրքը պահպանվել է էտոցված մային Երկու տեսակով, Երկու հիմնական տարբերակով: Մեկը Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանում գտնվող N 1237 ձեռագիրն է, որը Ալիշանի, Սարգսյանի և ուրիշների կողմից ներկայացվել է որպես Գոշի հեղինակային իմենագիր, սակայն Վ. Բաստումյանցը, Հ. Ոսկանյանը, Վ. Հացունին, Ն. Ալիևյանը, Հ. Կետիկյանը և ուրիշներ չեն բնութագրել իրենց տարակարծությունները:

Պիվազյանը նշում է, որ հնագույն բոլոր ձեռագրերն ունեն երկու հիշատակարաններ՝ նախադրություն Երկրորդ գլխում և նախադրություն վերջում, իսկ Վենետիկի N 1237 և Զմմաթի ձեռագրերը, բացի այդ երկուսից, ունեն և մի երրորդ հիշատակություն՝ գրքի վերջում: Բացի այդ, սույն աշխատության հեղինակը համամասնում է նաև «Դատաստանագրքի» և Մխիթար Գոշի առակների մեջ արձարձված խնդիրները, հաճախների, մտածողության կերպը, արտահայտությունները և գալիս է այն համոզման, որ դրանց նմանությունները որոշակիորեն հաստատում են «Դատաստանագրքի» և առակների ժողովածուի հեղինակի նույն մարդը լինելու պարագան, որն է՝ XII դարի հայ մշակույթի խոշոր դեմք Մխիթար Գոշը: Իր նախորդների փաստաթղթերի մանրակրկիտ վերլուծությամբ Պիվազյանը հայտնում է այն կարծիքը, որ Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող

ձեռագիրը չի պատկանում Գոշի գրչին, որ Գոշի հեղինակաձևը 1880 թ. հրատարակված բնագիր տարբերակն է:

Աշխատության մեջ մանրամասն բնկվում է նաև «Դատաստանագրի» ստեղծման ժամանակաշրջանի հարցը: Ձեռագրերի հիշատակարանները ուսումնասիրելով, հեղինակը հանգում է այն եզրակացության, որ «Դատաստանագիրը» չէր կարող գրվել մեկ տարվա ընթացքում, այն է՝ 1184 թ., այլ մշակվել ու ամբողջացվել է երկար ժամանակամիջոցում:

Հեղինակը նշգրտել է նաև «Դատաստանագրի» հորինման և օգտագործած աղբյուրների հետ կապված մի շարք հարցեր:

\* \* \*

Հայագետ Կարեն Յուզբաշյանի «Ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելի» գրքույկը բաղկացած է փոքրիկ առաջաբանից, երեք գլուխներից և ծանոթագրություններից:

«Երկու խոսք» առաջաբանում համառոտակի ներկայացվում է Հովսեփ Օրբելին որպես հայրենական արևելագիտության, հատկապես հայագիտության արդի ընթացքն ու ուղղվածությունը կանխորոշող գիտնական, որպես Անիի ուսումնասիրողներից մեկը, «Սասնա ծռեր» հերոսական վեպին նոր կյանք պարգևող և գիտության մեծ կազմակերպիչ:

Առաջին գլուխը նվիրված է գիտնականի կյանքի և գործունեության հանգուցային հարցերի շարադրմանը, հրա մարդկային և գիտական կերպարի ձևավորման ընթացքի լուսարանմանը: Հեղինակը պատմական որոշ էֆակուրս կատարելով՝ խոսում է Օրբելիների տոհմի, նրանց մտավորական բնասնդիքի ավանդույթների և դրանք հաջորդ սերունդներին փոխանցելու մասին: «Պետերբուրգի համալսարանի պատճառ-բանասիրական և արևելյան լեզուների ֆակուլտետների շրջանավարտը մտնում է գիտական ու բնագիտական աշխատանքների առարկեզ՝ աշակերտելով այնպիսի խոշոր գիտնականների, ինչպիսիք են Ն. Մարք. Յու. Սմիռնովը և ուրիշներ: Օրբելու գիտական գործունեության պատկանելի բաժինը կապված է Անիի պեղումների հետ, որ չարունակվում էր ե՛ր լեզուների, ե՛ր պատմության, ե՛ր բուսաբանության, ե՛ր արվեստի պատմության ուսումնասիրությունը՝ սկզբնա հնագույն հուշարձանների հիման վրա»:

Կ. Յուզբաշյանն անդրադառնում է Օրբելու կյանքի ունագա տառնամ աշխերի գործունեությանը, երբ վերջինս դառնում է Լենինգրադի էրմիտաժի աշխատակիցն ու ղեկավար. Հայաստանի նորաստեղծ գիտությունների ակադեմիայի պրեզիդենտը և ծավալում հայագիտական ու արևելագիտական բազմաբեղուն աշխատանքներ:

Աշխատության երկրորդ մասում արժեքավորվում է Օրբելու գիտական ժառանգությունը: Գիտության պատմության մեջ Օրբելին մտել է գերազանցապես իբրև հայագետ, սակայն պակաս կարևոր չեն իրանագիտությանը, վրացագիտությանը, Բրդագիտությանը մատուցած հրա ծառայությունները: Նա հանդես է եկել որպես պատմաբան, բանասեր, հնագետ, լեզվաբան, բանագետ, արվեստագետ և այլն: Որպես գիտնական ձևավորվելով XX դարի սկզբին, Օրբելին հետագայում խորապես յուրացրեց ընդհանուր

արեւելագիտության հիմնադրերը և դարձավ նրա անասան սյուններից մեկը:

Գրքի Երրորդ մասը նվիրված է Օրբելու խառնվածքի, բնավորության գծերի, նախասիրությունների և հակումների բացահայտմանը, իսկ Եզրակացությունը մեկն է՝ Օրբելու գեղեցիկ կենսագրությունն արժանի է ընդօրինակման:

Փաստական հարուստ նյութի հիման վրա գրված սույն գրքույկը օգտակար է և՛ մասնագետների, և՛ բոլոր ընթերցողների համար:

\* \* \*

Միջնադարի հանճարեղ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու կյանքն ու ստեղծագործությունը Լեյլ և մնում է գրականագետների, լեզվաբանների և հայ մշակույթի պատմությամբ զբաղվողների ուշադրության կենտրոնում: Նրա մասին ստեղծված հսկայական գրականությանը ավելացել է ևս մեկը՝ Ռբիլիսիում բնակվող Երիտասարդ գրականագետ Սամվել Պողոսյանի «Նարեկացու հետախույզ» գրքույկը («Մերանի» Թբիլիսի): աշխատության ընթերցումը համոզում է, որ հեղինակը բարեխղճորեն ուսումնասիրել է Նարեկացու մասին հրատարակված բազմաթիվ աշխատություններ, գրական աղբ ուրե՛ր և ձգտել է բնական վերլուծությամբ տալ մի շարք լարցերի պատասխաններ:

Աշխատությունը բաղկացած է Երեք մասից:

«Նարեկացու դատի առեղծվածը» բաժնում Ս. Պողոսյանը մանրամասն անդրադառնում է X դարում հայ հա արական-հաղափական կյանքում աղի ունեցող այն վերափոխումների բացահայտմանը, որոնք հանգեցրին հայկական սեփորմացիային և պայմանավորեցին հոգևոր մշակույթի զարգացման գործում Նարեկացու զգրոցի կատարած անգնահատելի դերը:

Վկայաբեղբյով էի շարք աղբուրներ, հեղինակը համոզիչ փաստերով հերկայացնում է X դարի Երրորդ կեսի գաղափարական պայքարի բնույթը և Նարեկացու շեղմ այդ պայքարում: Հստակապես ընդգծվում է այն կարեւոր փաստը, որ միջնադարի հանճարեղ մտածողը Երեք չի ձգտել անչառվել Հայ Եկեղեցուց ու միանալ հաղհեղոնականներին, այլ ցանկացել է ամրապնդել հայ Եկեղեցու իրավունքները և մեղմացնել հայ-հաղհեղոնական հարաբերությունները: Հենց այդ պատճառով էլ մեղադրվել է ու դատի հերկաշարվել: Բայց ինչպե՞ս է արդարացվել: Ահա այս հարցին Ս. Պողոսյանը պատասխանում է՝ վկայակոչելով մի շարք փաստաթղթեր: Բառ հեղինակի աւսակետի Նարեկացին դատի կապակցությամբ իր հետ տարել է ոչ միայն կնավա ուխտի առաջնորդին գրած նամակը, այլև իր ուղղադավանությունը վկայող «աւսական» մի ապացույց, այն է՝ «Մատյանի» վիճելի գլուխների աւրողությունը («Հատույ սահման»), որը մինչև «Մատյանի» մեջ տարրալուծելը Լեյլ է առանձին երկ: Վիճելի գլուխներում Նարեկացին ձգտում է հերկել իր հասցին արվող մեղադրանքները և հավաստել հավատարմությունը հայ պաշտոնական Եկեղեցու դավանանքին: Այս նույն բաժնում Ս. Պողոսյանը առաջ է հաշում այն վարկածը,

որ միջին դարերի պատմիչ Ռիստանեսը և Նարեկացին հանդիպել են Արգինայում, ունեցել են գործնական զրույց, որ Ռիստանեսի «Հայոց պատմության» պատվիրատուն Լդել է ոչ քե Սեանիա Նարեկացին, այլ՝ Գրիգոր Նարեկացին, իսկ «Հաւատարմատ» երկը պատկանում է ընդ քե Անանիա Նարեկացու, այլ՝ Գրիգոր Նարեկացու գրչին:

«Գրիգոր Նարեկացու հումանիզմը» բաժնում, խոսելով Նարեկացու աշխարհայացքի վերաբերյալ հայտնված տարբեր տեսակետների մասին, հեղինակը գտնում է, որ Նարեկացու փիլիսոփայական հայացքների վրա նորպլատոնյան փիլիսոփայության ազդեցությունը գալիս է V—VI դարերի հայ մեծանուն փիլիսոփա Գալիլի Յենապից, ինչպես նաև Հայաստանում տարածված «Անթուրացիականներից»: Գրականագետը Նարեկացու մեծ նվաճումներից մեկը համարում է այն, որ վերջինս Երկրային կեցությամբ զբաղատում է աստվածային, Երկնային կեցությունից և մարդու երջանկությունն ու անմահությունը դուրս է բերում հենց իր՝ մարդու բնույթից: Ուստի՝ մարդն իր գոյությամբ և կենսագործունեությամբ նստատու է բնության հավերժ գոյությամբ և ձգտում է հավերժանալ:

Գրի վերջին բաժնում ներկայացվում է Ենթանալիցան պնդմանը Երկու նմուշ՝ Նարեկացու գրական մշակմամբ: Գիտելով մեծ ժողովրդի նախասկզբնական շրջանում ստեղծված բանահյուսության նմուշների և Նարեկացու որոշ տալերի միջև եղած նմանությունները, գրականագետը հասկանալի անդրադառնում է «Սայլն այն իշաներ ի լեռներ ի Մասեաց» և «Ես ձայն զառիժուն ասեմ» տալերին, որոնց հիմքում տեսնում է հեքսամետրական պոեզիա ի աֆրոդիսական պատկերներ և դրանք համարում Նարեկացու կողմից գրական մշակման Ենթանալիցա ստեղծագործություններ:

Մեկիսեր Մեկիսունի «Ոչ միայն հացի» գրականագրական հոդվածների ժողովածուն («Սովետական գրող») պարունակում է գրականության առաջին խնդիրների լուսարանմանը նվիրված մի շարք հոդվածներ:

\* \* \*

Շուշանիկ Կուրդիջյանին վերաբերող հոդվածը հանրագումարի է բերում բանաստեղծուհու կյանքն ու անցած գրական նախադարձը, իսկ «Սվ. Խախատյանը և Հեղիաստանը» ուսումնասիրությունը նվիրված է հեղիական խնամասիրությանը և դիցաբանությանը բնորոշ առանձնահատկության, հավերժության, մարդու հոգևոր կառուցվածքի, երջանկության ու տառապանքի գաղափարների՝ Վարդեսին հոգևորապես լինելու խնդրի բացահայտմանը: Համաշխարհային արվեստին, գրականությանն ու փիլիսոփայությանը բացառիկ լինելով բանաստեղծը ուսումնասիրում է նաև բուդդայականությունը և իր բախառիկ կյանքի տարբեր ժամանակահատվածներում հեղիական կյանքից գրում չափածո ու արձակ մի շարք երկեր՝ հեղիական ու հայ բանահյուսության մեջ տեսնելով նմանատիպ «արյունառար երակներ»:

Գրի հոդվածներից մեկը վերաբերում է Զարեհի համականուն, որ երևում են մեծ բանաստեղծի լայն մտախորիզներ, գրական պատմական

Երևույթների խոր իմացությունը, հայ ժողովրդի հակառակորդի նկատմամբ գոյություն ունեցող հարգանքները: Նախնիներն ունեն տարածական լայն բնոյթով և արամայախում ևն Չարենցի զաղափարական ու զեղարվեստական որոնումները, դարաշրջանի սուր ալեկոծումները, աշխարհայացքի զարգացման ու բնոյթովների դիալեկտիկան:

«Պատմական ժամանակաշրջանի ժողովրդական գիտակցությունը» հոդվածում Մ. Սեյֆուլյանը, բնութագրելով հայ գրականության մեջ պատեւագրի և քիկոնքի արտացոլման խնդիրները, անդրադառնում է Խանակյանի, Գեղարեւանի, Զորյանի և շատ ուրիշների, ինչպես նաև 60—70-ական թթ. գրական առաջնորդ մտած Երեստաւոր արվեստագետների կողմից նւորի գեղարվեստական մշակման հարցերին և ցույց է տալիս, որ այդ երկերում դրվում և լուծվում են կեցության բարոյական շատ խնդիրներ, մարդու կարգան մեծ հայաճաշերովում ապրելու կենսական երակներ ու անբեղված հատկանիշներ:

Հոդվածներից երկուսը նվիրված են Հ. Շիրազի հումանիզմի և Հ. Դուկայանի պատմակաների մի շարք առանձնահատկությունների բացահայտմանը:

Խոսելով հաշնագրականության պատմական խոր արմատների և զեղարվեստական արտացոլման մասին, հեղինակն իր խոսքը կոնկրետացնում է Մկրտիչ Սարգսյանի «Քաջ Նազար» վեպ-հեկիաքի խորհրդանշական պատկերների, վիպական կառուցվածքի, լեզվաոնական առանձնահատկությունների բնութայաք և ցույց տալիս այն էոր որակը, որ բերում է այդ սակզագործությունը:

Նախավերջին հոդվածը նվիրված է մ. թ. III—IV դարերի հայագրի նշանավոր հեղաոր Պրոմերեսիոսի՝ Պարույր Հայկազնի կյանքի ու գործունեության որոշ կողմերի լուսալանմանը, իսկ գրքի վերջում հեղինակի հարցազույցն է մեծատաղանդ Վահրամ Փափագյանի հետ:

\* \* \*

Լույս է տեսել Հովհաննես Թումանյանի դատեր՝ Նվարդ Թումանյանի «Հուշեր և զրույցներ» գրքի երկրորդ վերամշակված հրատարակությունը («Լույս»), որ ժամանակագրական հաշորդականությամբ գրի են առնվել «ամենայն հայոց բանաստեղծի» կյանքի ու գործունեության կարևոր իրադարձությունները, ժանանակի նշանավոր գործիչների հետ ունեցած անձնական շփումները, կյանքի ու արվեստի զանազան երևույթների մասին հաշնան կարծիքները, բնավորության, սովորությունների, նիստուկացի վերաբերյալ դիտարկումները և այլն:

Վեպների հեղաագրությունն սկսվում է 1890-ական թթ., երբ Թումանյանի բնակարանը դառնում է «Վերնատան» անդամների հիմնական հավաքատեղին, որ, բացի խմբակի անդամներից, լինում էին նաև ժամանակի նշանավոր դեմքեր՝ Պողոյան, Շիրվանզադե, Լևո, Մուրացան, Ահարոնյան, ինչպես նաև բժիշկներ, պատմաբաններ, քառերական-հաշարական

գործիչներ: «Վերնատունը» մագնիսի նման իրեն էր ձգում շատերին, դրանով իսկ դառնում հասարակական-գրական էյանեյի կենտրոն, յայտաշարհի էր հանում միջնադարի մոռացված գրական գործերը, հայ գրականությունը նաեւաչի դարձնում և ուղղություն տալիս ժամանակի գրական կյանքին:

«Հուշերում» Լեւոն Լեւոնի մանուկների հոգին ու մանկական հետաքրքիր աշխարհը նաեւաչոյ Թումանյանը, և՛ իմաստուն փիլիսոփան, և՛ բանաստեղծը, և՛ մարդը իր առօրյա հոգսերով, մտահոգություններով ու վշտերով: Բայց այդ ամենի կենտրոնում իր ամբողջ հասակով բարձրանում է ժողովրդի զավակը, հասարակական-գրական գործիչը, հայոց վշտով ու տառապանքով ապրող հայրենաշէր մարդը: Առանձնապէս ծանր տպավորություն Լեւոնի լեզու, ուր նկարագրվում են 1915 թ. եղեռնի սարսափներից մագապում և էշմիածնի պատերի տակ պատուպարված գաղթականներին օգնություն ցուց տալու Թումանյանը գործադրած մեծագույն ջանքերը, ժողովրդի վերջին բեկորներին փրկելու երաշխաւի ներքեր:

Հեղինակը գրույցների և զանազան պատմությունների շարադրմանը զուգընթաց նիշում է նաեւ այն հազվագոյստ զրահներ, որոնք ստեղծագործական ոգևորություն էին պարգևում բանաստեղծին և նախական ժամեր էին երաշխաւ: Այդպէս՝ մենք «ականատես» ենք լինում երաշխաւ գեղեցիկ բանաստեղծությունների, պոեմների, գրույցների, բաղականների «ծնունդին», «ունկնդրում» երաշխաւ մտերք Լեւոնի, ներքինների, ժողովրդական բառաւանդների և շատ ու շատ հարցերի մասին:

Թումանյանը Լեւոնի ժամանակ գտնել և ամբողջովին ներկայ գրականությանը, սակայն վերանա ներկայությունը կանխել այդ: Յաւով ու ափսոսանքով ենք բնկեցում այն Լեւոն, ուր պատկանում է մեծ բանաստեղծի ներկայութեան, Մոսկովայում բուժվելու և կանքի վերջին վայրկյանների մասին: «Մոսկովի էր հաւրիկի աշխարհի առաջնայությունը, — գրում է Նվարդ Թումանյանը, — կարծես մեզ Լեւոն չէր, ներքին պայտարունել... «Ղոշաղ կացել», — այս Լեւոն հայրիկի վերջին խոսքը»:

Պիւր փակելուց առաջ՝ մի պահ մտորում են մեծ մարդկանց սուրբ կանքի ու բողոք ժողովրդականացած ասույթներ, ցավում է կանքի անցնելու այն համար:

Բանաստեղծի մեքի խոսացումները արվեստի, գրականության, երաշխաւների Լեւոնի, կանքի ու ստեղծագործական ուղու շրջափոխների մասին՝ նշմարիտ ու հարազատորեն վերաբաղված են «Հուշերում» և այն դարձնում են սեղանի գիրք բոլորի համար:

\* \* \*

Նշանավոր գրականագետ, բարգմանիչ ու բառարանագետ Տիգրան Հասունյանն իր գրական-հասարակական երկարամյա գործունեության բնագրում բազմիցս հանդիպել է արվեստի ու գրականության ակադեմիայի շատ գործիչների, «սեղան է նստել» երաշխաւ հետ, կիսել իր մտորումները, տաղանդներն ու հոգսերը: Ահա այդ ամենի արդյունքը՝ «Հուշեր» գիրքն է

(«Սովետական գրող»), որը պարունակում է երեսունմեկ բանկազին առանձնադր քվում՝ Հ. Թումանյան, Մ. Դարկի, Վալերի Բրյուսով, Ա. Թումանյան և Հ. Ներսիսյան:

Հուշագրողը ձգտել է յուրաքանչյուր հանդիպումից վերցնել մի կարեւոր դեպք, տվյալ անձնավարությամբ բնորոշ էական մի հատկանիշ և դրանց շուրջը ճյուսել իր պատումը:

Մենք շատ ենք կարդացել ու լսել «ամենայն հայոց բանաստեղծի» ուրախ բնավորության ու ժողովրդի ցավերով տառապելու մասին: Ահա Հ. Թումանյանի սեղմ բնութագիրը. «Թումանյանի դեմքին մշտապես շողում էր մի պայծառ ու բնույթ ծպիտ, և բոլորին քվում էր, քե այդ մարդը հեշտ է նայում կյանքին... մինչդեռ բանաստեղծն իր ներսում կրում էր սեփական ժողովրդի բոլոր վշտերն ու ցավերը»: Մեկ ուրիշ անգամ նա տեսնում է Թումանյանին 1918 թ., երբ քուրական բանակները ներխուժել էին Հայաստանի Հանրապետություն. «Ձեռքին բռնած փայտով նա դանդաղ խառնում էր խառույկի ածուխները, գլուխը հակել ու լուռումունջ արտասվում էր...»:

Խոսելով Հովհաննես Հովհաննիսյանի պոեզիայի մեծության և նրա անձի համեմատության մասին, Տ. Հախումյանը նշում է, որ վերջինս Հ. Թումանյանի, Ա. Խառակյանի և Վ. Տերյանի միջավայրում այնպես էր իրեն պահում, կարծես կրտսերն ինքն էր, չէր բնդգծում երբեք, որ այդ հսկաներն քստ էության սերում են իրենից, որ բնարշունչ իր արվեստն է խմորել և ուղեկնել հայ ազգային իրիկայի հորքերաց զարգացումը. «ճիշտ այդպես դուրսագումներ լույս աշխարհ բերած և իր կարող սնած մայրն է հանախ անգլիտակ լինում իր մեծությանը»:

Հետագայից են բերեցվում Շիրվանզադեին, Չարենցին, Թորոմենցին, Դարկուն, Բրյուսովին և ուրիշներին նվիրված հուշագրական էջերը, որոնք հագեցած են մեծերի նկատմամբ ունեցած սիրով ու իրանցադատանքով: Հենց նման մեծերի միջավայրում են հասունացել ու ձևավորվել Տ. Հախումյանի գրական ձիրքերը, բնդունակություններն ու տաղանդը:

Ահա Հ. Արևելանին նվիրված բաժինը: Այստեղ երևում են սչ միայն մեծանուն դերասանն ու քատերական գործի կազմակերպիչը, այլև՝ Հախումյանների տան զեղեցիկ մրնդուրտը, որն ավելի էր շերմանում ժամանակի նշանավոր մարդկանց աղմկոտ ու աշխույժ ներկայությամբ:

Տ. Հախումյանի հուշերում գծագրվում են մեր անցյալի տաղանդավոր մարդիկ իրենց անձնական ու հասարակական կյանքի ոլորտներում, շոշափվում են գրականության, նկարչության, հարտարարչության, քատերական արվեստին ու մեր ազգային կյանքի այլևայլ բնագավառներին վերաբերող բազմադիպ ու բազմաբնույթ հարցեր, որոնք ինքնին ուսանելի են:

\* \* \*

Հովհաննես Շիրազի մանկության բնկերը՝ Արամ Դրիգորյանը, հոգու պարտն է համարել բերքեցողին ներկայացնել սրտի հիշողության դար-

ձած տարիների «խոսքն ու միտքը»՝ «Պատումներ Շիրազի կյանքից» հիշողությունների գիրքը («Սովետական գրող»), ուր դեպքերն ու դեմքերը ներկայացված են իրապատումներին բնորոշ նշմարիտ համոզականությամբ ու ականատեսի աչքերով: Այստեղ Շիրազի կյանքն է՝ որքանոցային տխուր օրերից մինչև հասունացում և տաղանդի հանաչում, գրական առաջին փորձերից մինչև լեզվենդ դարձած նրա կյանքի ու պոեզիայի վերջին փայլատակումները:

Առաջին իսկ տողերից մեր երեսկայության մեջ զմագրվում են փոքրիկ Օնիկի մանկության ծանր տարիները, Լեյ նա իր նման սովալլուկ երեխաների մեջ աչքի էր ընկնում պատանեկու, առաջաձեռն շնորհմով, ապա՝ բանաստեղծելու ձիրքով: 20—30-ական թթ. հասարակական կյանքի առաջընթացի ու զարգացման հենքի վրա հեղինակը շեշտում է այն կարևոր դերը, որ Շիրազի տաղանդի հասունացման գործում կատարել են Անիհակնում հրատարակվող քերքերը, գրական միջավայրն ու բնդհանուր մթնոլորտը: Այդ ամենի շնորհիվ աստիճանաբար հասունանում է «Ժողովրդի ընդերքից» դուրս եկած բանաստեղծը և լայն հանաչում ստանում: Ստեղծվում է «Շիրազի լեզվերը»:

Հուշերի հեղինակը մանրակրկիտ վերլուծելով Շիրազի պոեզիայի զարգացման վերքերաց ուղին, միաժամանակ չի մոռանում նշել նրա անձնական փոխհարաբերությունները շրջապատի ու գրական աշխարհի հետ, հաղիսումները մեր լուսավոր նախորդների՝ Ա. Խանջյանի, Վ. Ալազանի, Ս. Չարենցի, Վ. Թորովենցի և մյուսների հետ:

Դրում կարևոր տեղ է հատկացված ներանում Շիրազի ռսումնառության տարիների հետաքրքիր դեպքերի ու իրադարձությունների լուսարանմանը, առաջին ժողովածուի լույսընծայման, ապա տարբեր ժողովածուների հրատարակման հետ կապված միջադեպերին, մեծ ժողովրդականություն ստացած նրա պոեզիայի ակունքների բացահայտմանը: Այս ամենի մեջ Շիրազը երևում է որպես հարազատ ժողովրդի ուրախությունների, կարոտների և նվաճումների սեղանար:

Շատ կողմերով օգտակար հուշերի գիրքը մեզ ծանոթացնում է բանաստեղծի Լուրյանը վերաբերող անհայտ այնպիսի ծախքերի, որոնք անհրաժեշտ են նրան ամբողջովին հասկանալու և դրա միջոցով կյանքը խորապես հանաչելու համար:

«Շիրազն աշխարհ եկավ որպես բանաստեղծ և միայն բանաստեղծ, Եղավ լավի և կատարյալի առաջամարտիկ: Այսպես էլ հեռացավ կյանքից— անեղծ ու վսեմ՝ որպես բանաստեղծ»,— կարդում ենք հուշերի գրքում:

\* \* \*

Առն Հախվերդյանի «Պարույր» էսսեն («Սովետական գրող») մեծ բանաստեղծի հիշատակին նվիրված բնարական ջերմությամբ լեցուն մի ստեղծագործություն է՝ գրված սրտի քրքիրով և ընկերոջ կերպարը ընքեր-

ցորի հիտորիային մեջ տնտեսաց պահելու անկեղծ ցանկությամբ: Հեղինակը նշում է, որ ինքը գրել է տասնց ոչինչ ավելացնելու և ոչինչ պակասեցնելու, միայն այդպես՝ նշմարիտ: Բայց և գրում կան մեղանշումներ հենց նշմարողության դեմ: Գրում են երկայացված են Պ. Սևակի ստեղծագործական կենսագրության կարևոր շրջանները՝ 1915—1951, 1951—1959 և 1959—1971 բնականները:

Առաջին շրջանում Սևակը երևում է հետպատերազմյան տարիներին, երբ ժողովուրդը համակված էր դժվարություններ հաղթահարելու և տնտեսական ու հոգևոր կյանքը կարգի բերելու հույսերով ու ջանքերով: Համալսարանական ժամանակահատվածում Սևակը «Երևանի համալսարանի պաշտոնով, լեզվամոծաղության բաժնությամբ ու խորությամբ, մարդկային ստիճեկող բնավորությամբ և ղեկի գիրքը ունեցած անհուն սիրով:

Թեև 1915—51 թթ. նա արդեն հրատարակել էր բանաստեղծական ժողովածու, սակայն չուներ բանաստեղծի այն համարումը, ինչ ուներ իրեն բանասեր անհատարակ: Հախվերդյանը հաստատում է Պ. Սևակի նախանձախնդիր բնավորությունը, բազմաբնույթի բարձր նկարագիրը, անսովոր մտածողությունը, գրականության ու արվեստի նկատմամբ տաճած անհուն սերը:

Գրքի երկրորդ մասում նկարագրվում են Մոսկվայում Սևակի անցկացրած տարիները, երբ նա ուսանող էր, ապա դասախոս Մ. Գորկու անվան գրական ինստիտուտում: Այս շրջանում է, որ, հաղթահարելով բազմաթիվ դժվարություններ, Սևակն անդուլ կերպով զբաղվում է գրական-ստեղծագործական աշխատանքով, հաջորդաբար հրատարակելով «Նորից վեց հետ», «Մարգարիտի մեջ», «Անլույսի զանգակատուն» ծրագրային գրքեր: Այդ տարիներին, ինչպես նշում է Հախվերդյանը, «Պարույրը ներշնչված աշխատանքի զավակն էր՝ միանգամայն անհաղորդ, նայելիս օտար՝ փառքի դափնիներին»: Ահա այդ ներշնչանքի արդյունքն է դառնում «Անլույսի զանգակատուն» պոեմը, որի ստեղծման պատմությունը նվիրված են բազմաթիվ տողեր:

1959 թ. Սևակը վերադառնում է Երևան և ծավալում գրական-հասարակական բուռն գործունեություն, արժանանում է համաժողովրդական նահաշման: Նոր լույս տեսած «Անլույսի զանգակատուն» պոեմը անվերապահորեն ընդունվում է բոլորի կողմից և մեծ հաջողություն ունենում:

Հուլիսից օգոստոսը է ոչ միայն բանաստեղծի հետ իր անձնական հանդիպումներից ստացած տպավորությունները, այլև Սևակի նամակագրությունն ու նրա պնդիայի ընձեռած հնարավորությունները:

Այդուհանդերձ, Հախվերդյանի հուշերը վերջնական նշմարողություն չեն և անհնազառ կերպով չեն կարող օգտագործվել Սևակի կյանքն ու գործը ուսումնասիրողների կողմից:

\* \* \*

Լույս է տեսել Վազգեն Դարբինյանի «Սիյուտիանայ գրականություն. պատմության ակնարկներ» ռուսումնական ձեռնարկը (Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն), որը բաղկացած է ներածությունից և վեց մասից:

Ներածությունում հեղինակը համառոտակի անդրադառնալով հայ ժողովրդի անցած տառապալից ուղու բնութագրմանը, խոսում է 20—30-ական թթ. մեր լեզվում ծնունդ առած սփյուռք, սփյուռքահայությունն ուր բառ-անվանման, գաղթաբանությունն առաջացած ազգային ու մշակութային կազմակերպությունների, դպրոցի ու մամուլի, ինչպես նաև գրա-ֆաների զարգացման մասին:

Գաղթիկները սփյուռքահայ գրականության զարգացումը բաժանում է մի շարք փուլերի, որոնք գրեթե զուգահեռվում են խորհրդահայ գրականության զարգացման շրջաններին:

Ձեռնարկի առաջին բաժինը նվիրված է սփյուռքահայ պոեզիայի 60-ամյա պատմության շարադրմանը: Արևմտահայ վերադարձի բանաստեղծների հետ 20—30-ական թթ. հանդես է գալիս մի նոր սերունդ՝ զուտ սփյուռքյան, որը տասնամյակներ շարունակ պիտի առաջ մղեր այդ նոր բանաստեղծության ուղին: Այստեղ արժեքավորվում է Վահան Թեֆեյանի, Լևոն Զավեն Այուրմեկյանի, Իփիգոռա Սահաֆյանի, Բյուզանդ Թափալյանի, Գեղամ Ուրմանյանի, Միսաք Մանուշյանի, Կարապետ Սիտալի և ուրիշների ավանդը բանաստեղծական արվեստի զարգացման, մայր հայրենիքի հետ կապերի ամրապնդման, սփյուռքահայության ոգին բարձր պահելու գործում:

Գրականագետը մանրամասն վերլուծում է Մերձավոր Արևելքի, ինչպես նաև պարսկահայ ու պոլսահայ բանաստեղծության նվաճումները, ցույց տալիս «մայր գծի» հետ նրա սերտ կապը, ազգային-հայրենասիրական մտահոգություններից քելադրված բնդհանուր մարզկային խնդիրների արձարժման ձգտումը, տարազվող հայությանը նակատագրի, նրա կոստյան սազմապնդների արտացոլումը և այլն:

Գրքի երկրորդ բաժնում հեղինակն անցրադառնում է սփյուռքահայ արձակի և բանաստեղծության խնդիրներին, տարբեր գաղթաբանությունն սկսվող առած գյուղագրության ու կարոտի գրականության առաջ հանված զլխավոր հարցերի սոցիալ-հասարակական հիմքերին: Գրականագետի ուշադրության կենտրոնում են Համաստեղի, Շուշանյանի, Խուրիկյանի, Մառուկյանի, Ուրբանու, Վահան Հալիկի և բազմաթիվ այլ գրողների ստեղծագործությունները, դրանց գաղափարական, գեղարվեստական ու նախադրական արժեքի բացահայտումները:

Ձեռնարկի հաջորդ գլուխներում մանրամասն բնագրվում են սփյուռքահայ արձակի տասնվե աշխի բնկնող ներկայացուցիչների՝ Հակոբ Մանուրու, Վազգեն Շուշանյանի, Շահան Շահնուրի և Կոստան Զարյանի ստեղծագործությունները, նրանց բերած նորությունը, անգնահատելի դերը սփյուռքահայ գրականության զարգացման, ուժացման դեմ սփյուռքահայության բնդիմացիոր ոգու պահպանության և հա մեջ հավատի բուրան վառ պահելու գործում:

Հեղինակն բնդգծում է, որ սփյուռքահայ գրականությունը, որքան էլ նրա զարգացման կորագիծը վառ բեկված լինի, մեծ ջանքերի ու զանազությունների գնով այսօր էլ շարունակվում է՝ հավաստելով իր անխզելի կապը մայր հայրենիքի ու նրա գրականության հետ:

ՀՈՎԻԿ ԱՅՎԱԶՅԱՆ

1986

Հունվարի 10-ին

Նշվում է արձակագիր, դրամատուրգ, բարգմանիչ, պատմական գիտությունների դոկտոր Բագրատ Ուլուբաբյանի ծննդյան 60-ամյակը:

Հունվարի 17-ին

Դրոդ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Գեղամ Սեանը ծննդյան 60-ամյակի և գրական գործունեության համար պարգևատրվում է ժողովուրդների բարեկամության շքանշանով:

Հունվարի 21-ին

Դրեզդենի տանը տեղի է ունենում «Այս Լեհիկո Պարույր Սեակի նետ» ավանդական միջոցառումը:

Հունվար

«Ստալ արդյունքներ Հայաստանի և հայերի մասին» մասնաշառավ լույս է տեսնում Գիտություն Սիկկիաացու Լեկի հայերեն բարգմանությունը:

Փետրվարի 19-ին

Արամ Խաչատրյանի անվան համերգային մեծ դահլիճում տեղի է ունենում հորեկլանական Լեհիկո նվիրված Սերո Խանգադյանի ծննդյան 70-ամյակին:

Փետրվարի 20-ին

Տեղի է ունենում ՀԳՄ վերջուրյան պլենումը: Որոշվում է Հայաստանի գրողների 9-րդ համագումարը անցկացնել մայիսի 20—21-ին:

Փետրվար

Մոսկվայում «Պրոգրես» հրատարակչությունը ռուսերեն լույս է բնծայում հույն գրող, 1985 թվականի Հովհաննես Թումանյանի անվան մրցանակի դափնեկիր Միլոս Ալեխանդրոպուլոսի «Հայեր» գիրքը:

Մարտի 19-ին

Վախնանվեց գրականագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Սուրեն Աղաբաբյանը:

## Մարտի 21-ին

Երևանում, Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում, տեղի է ունենում հանդիսավոր նիստ նվիրված Բաֆիու ծննդյան 150-ամյակին: Զեկուցում է բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ա. Սարինյանը: Ելույթ են ունենում Պ. Զևրոնցյանը, Ա. Միխայլովը, Հեմ Հ ԳԱ իսկական անդամ Բ. Սաակեյանը, Հ. Ղուկասյանը, Ռ. Զափարիձեն, Ս. Խանգադյանը և ուրիշներ:

## Ապրիլի 18-ին

Երևանում է բառերագիր, Լեզիծսրում, հրատարակվող Գրիգոր Տեռ Գրիգորյանի ծննդյան 70-ամյակը:

## Ապրիլ

Միսաք Մեծաբեկի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ «Գրական քերթը» էջ է նվիրում նրա կյանքին ու գրական գործունեությանը:

## Մայիսի 20-ին

Իր աշխատանքներն է սկսում Հայաստանի գրողների 9-րդ համագումարը: Հայաստանի գրողների միության վարչության հաշվետու զեկուցումով հանդես է գալիս Վ. Պետրոսյանը:

«Ժամանակակից գրականության զարգացման տեսական պրոբլեմներ» զեկուցումով հանդես է գալիս Հեմ Հ ԳԱ ակադեմիկոս է. Զրբաչյանը:

«Գրական պրոցեսը և արդիականությունը» ընթացող զեկուցում է Ն. Աղալյանը:

## Մայիս

Հանս Քրիստիան Անդերսենի անվան միջազգային ժյուրին «Աբրուիկի արևը» զրգի համար («Ուղղուգ» հրատարակչություն, 1982 թ.) մանկական և պատանեկան գրականության միջազգային խորհրդի պատվավոր դիպլոմ է շնորհում Խաժակ Դյուլնագարյանին:

## Հունիսի 17-ին

Սովետաշենում տեղի է ունենում Պարույր Սևակի հիշատակին նվիրված պոեզիայի ավանդական երեկո:

## Հունիսի 19-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում Գրիգոր Զոհրադի 125-ամյակին նվիրված զրական երեկո:

## Հունիսի 24-ին

Մոսկվայում իր աշխատանքներն է սկսում ԽՍՀՄ գրողների 8-րդ համագումարը:

## Հունիս

Հայաստանի գրողների միության ամենամյա մրցումակների շախնե-

Կիրենքի կոշմանն են արժանանում Արեշատ Ավագյանը «Հուլիսի արմատներ» բանաստեղծությունների ժողովածուի համար՝ Ավետիք Խահակյանի անվան մրցանակ, Հովհաննես Ղուկասյանը «Քոզդան Սալբանով» վեպի համար՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի անվան մրցանակ, Սերգեյ Սարինյանը «Սերունդներ և ավանդներ», «Քաֆի» գրքերի համար՝ Միխայել Նալբանդյանի անվան մրցանակ, Հրանտ Թամրազյանը «Հայ բնադատություն» գրքերի համար՝ Միխայել Նալբանդյանի անվան մրցանակ, Պերն Զեյրունցյանը «Անավարտ մեղադրություն» պիեսի համար՝ Գարեթիկ Սունդուկյանի անվան մրցանակ, Պատվական Խաչատրյանը «Մի պտուխ Դավիթիկ» և «Իմ աստղերը» ժողովածուների համար՝ Ստեփան Զորյանի անվան մրցանակ:

## Հուլիս

Գործում տեղի է ունենում «Բակունցյան օրեր» տոնաճոճերը:

\* \* \*

Նշվում է Հակոբ Մանուրու ծննդյան 100-ամյակը:

\* \* \*

Զեյնալովակիա: խոշորագույն «Օդես» հրատարակչությունը վաճառվում է Ն. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը:

## Սեպտեմբերի 12-ին

Լրանում է գրականագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Հրանտ Թամրազյանի ծննդյան 60-ամյակը:

## Սեպտեմբերի 15—19-ը

Երևանում տեղի է ունենում միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված հայ միջնադարյան գրականության հարցերին: Սեպտեմբերի 15-ին ՀԽՍՀ ԳԱ նիստերի դահլիճում տեղի է ունենում հատաչրջանի բացումն ու լիազումար նիստը: Նիստերն անցկացվում են ըստ Լեւոն մասնակցողների՝ գեղարվեստական գրականություն, գիտական գրականություն և գրական-մշակութային տոնություններ և բարգմանական գրականություն: Սեպտեմբերի 17-ին լիազումար նիստ է տեղի ունենում Լեւոնականում: Հայ միջնադարյան գրականության միջազգային գիտաժողովը ավարտվում է սեպտեմբերի 19-ին:

## Հոկտեմբերի 24—26-ը

Տեղի է ունենում ավանդական Թարգմանչաց տոներ:

## Հոկտեմբեր

Լրանում է սփյուռքահայ անվանի գրող և հասարակական գործիչ Վահրամ Մավանի ծննդյան 60-ամյակը:

Նոյեմբերի 11-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում հոբելյանական երեկո նվիրված Նիկոլայ Տիխոնովի ծննդյան 90-ամյակին:

Նոյեմբերի 15-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում հոբելյանական երեկո նվիրված Մարո Մարգարյանի ծննդյան 70-ամյակին:

Նոյեմբեր

ՀԽՍՀ Մինիստրների խորհրդի որոշմամբ Սեւանի Օրշոնիկիձեի շրջանի № 43 միջնակարգ դպրոցին տրվում է Գրիգոր Զոհրապի անունը:

Գեկտեմբերի 18-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում հուշ-երեկո նվիրված Վիգեն Խնշումյանի ծննդյան 70-ամյակին:

Գեկտեմբերի 19-ին

Լրանում է բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Պիոն Հակոբյանի ծննդյան 60-ամյակը:

1987

Հունվարի 16-ին

Լրանում է արձակագիր Հայկ Խաչատրյանի ծննդյան 60-ամյակը:

Հունվարի 29-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում Պարույր Սևակին նվիրված պոեզիայի երեկո:

Հունվար

Լիտվական «Լիտուրիա» հրատարակչությունը 40 հազար տպաքանակով լույս է բնծայում Հովհաննես Թումանյանի «Գիփոքը»: Պատմվածքներ հայերենից քարգմանել է Մարիոս Կոնտրինյանը:

\* \* \*

Կիևի «Դեկադոն» հրատարակչությունը 30000 տպաքանակով հրատարակում է Գ. Գեմիրեյանի «Վարդանանք» պատմավեպի երկրորդ գիրքը:

Վեպի առաջին գիրքը լույս էր տեսել 1984 թվականին:

Փետրվարի 2—3-ին

Տեղի է ունենում ՀԽՍՀ ԳՍ Մ. Արևիկյանի անվան գրականության ինստիտուտի և Հայաստանի գրողների միության Պոչկինի մանվան 150-ամյակին նվիրված ընթերցումներ: Ընթերցումները ներածական խոսքով բացում է ՀԽՍՀ ԳՍ ակադեմիկոս Է. Զրբաշյանը: Զեկուցումներով հանդես են գալիս բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ս. Գուլակյանը՝ «Ժամանակա-

կից պուշկինագիտության պրոբլեմները», բանասիրական գիտությունների ղեկավար Պ. Հակոբյանը՝ «Հայկական անդրադարձումները Պուշկինի ստեղծագործության մեջ», բանասիրական գիտությունների ղեկնաձու Ղ. Ալվազյանը՝ «Պուշկինի առաջին այցելությունը Կովկաս», բանասիրական գիտությունների ղեկնաձու Ա. Նդիազարյանը՝ «Ժողովրդայնության պրոբլեմը Պուշկինի և Թումանյանի ըմբռնմամբ», բանասիրական գիտությունների ղեկավար Վ. Գրիգորյանը՝ «Քանադացիները Պուշկինի զոնվելու մասին», բանասիրական գիտությունների ղեկավար Ն. Ալեքսանյանը՝ «Պուշկինի ռեպրիզի բնութագրման շուրջը», բանասիրական գիտությունների ղեկնաձու Յու. Նզանյանը՝ «Հայաստանը Պուշկինի «Ճանապարհորդություն դեպի Արգրում» գրքում», բանասիրական գիտությունների ղեկավար Ավ. Իսահակյանը՝ «Ալեքսի Իսահակյանը և Պուշկինը. դասական ավանդույթի զարգացումը», բանասիրական գիտությունների ղեկնաձու Ս. Զարենցը՝ «Պուշկինը Նդիազարյանի բանաստեղծական մտորումներում»:

### Փետրվարի 3-ին

Ներկայում՝ Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում, տեղի է ունենում Ա. Ս. Պուշկինի մահվան 150-ամյակին նվիրված հորեկյանական երեկո:

Բացման խոսքով հանդես է գալիս հանրապետական հորեկյանական հանձնաժողովի նախագահ, ՀԽՍՀ կուլտուրայի մինիստր Յու. Մելիք-Օհանջանյանը: Պուշկինի մասին խոսք է ասում բանաստեղծ Հ. Հովհաննիսյանը: Նույր Լև ունենում է. Զրբաշյանը, Լեզանյան է. Հովհաննիսյանը և այլք:

### Փետրվարի 20-ին

ՀԽՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը և Հովհաննես Թումանյանի բանգարանը անց են կացնում Երևանի Թումանյանական ընթերցումները: Բացման խոսքով հանդես է գալիս է. Զրբաշյանը: Զեկուցումներով հանդես են գալիս Ա. Նդիազարյանը՝ «Պուշկինը Բալաստեղծական կյանքում», Լ. Կարապետյանը՝ «Անձանը Լ. Թումանյանի բանաստեղծական գործունեությունից», Զ. Ավետյանը՝ «Թումանյանի ծոցառեղծերը», Ս. Հովհաննիսյանը՝ «Թումանյանի և Թիֆլիսի հայ ուրախությունները»:

### Մարտի 6-ին

Լեռնում Լ. Բանասիրական գիտությունների ղեկավար Սարգիսկ Մանուկյանի ծննդյան 70-ամյակը:

### Մարտի 17-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում ավյուտահայ գրող և հասարակական գործիչ Վահրամ Մավադյանի նվիրված երեկո:

### Մարտի 19-ին

ՀԽՍՀ ԳԱ Մ. Սրեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում տե-

դի է ունենում հուշ-ցերեկույք նվիրված գրականագետ, բանասիրության ղոկտօր, պրոֆեսօր, ՀԽՍՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, գիտության վաստակավոր գործիչ Սուրեն Աղաբաբյանի մահվան տարեկիցին: Յերեկույքը բացում է ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, բանասիրական գիտությունների ղոկտօր Գ. Գասպարյանը: Վաստակաշատ գրականագետի մասին խոսք էն ասում Ս. Կապուտիկյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Հ. Մաքևսյանը, Ա. Ձափարյանը, Խ. Գյուլնազարյանը, Լ. Հախվերդյանը, Ա. Նդիագարյանը:

Մարտ

Նշվում է Նար-Գոսի 120-ամյակը:

Ապրիլի 21-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում արևմտահայ պոեզիայի Երեկո: Բացման խոսքով հանդես է գալիս Գեղամ Սևանը:

Ապրիլ

Թբիլիսիի ժողովուրդների բարեկամության բանգարանում տեղի է ունենում Երեկո նվիրված Նդիշեն Ձարենցին:

Մայիսի 20-ին

Լրանում է լիբանանահայ «Շիրակ» հանդեսի Երեսուն տառին: Այդ առիթով գրողների տանը տեղի է ունենում Երեկո:

Մայիսի 21-ին

Տեղի է ունենում Նդիշեն Ձարենցի ծննդյան 90-ամյակի հոբելյանի անցկացման հանրապետական հանձնաժողովի հերթական նիստը:

Մայիսի 21—22-ին

Տեղի է ունենում ՀԽՍՀ ԳԱ Երևանի պետական հասարակական գիտությունների միության միացյալ գիտական հասարակության՝ նվիրված Նդիշեն Ձարենցի ծննդյան 90-ամյակին: Բացման խոսքով հանդես է գալիս ՀԽՍՀ ԳԱ պրեզիդենտ, ակադեմիկոս Վ. Համբարձումյանը:

Ձեկուցումներով հանդես են գալիս Ա. Ձափարյանը՝ «Ն. Ձարենցի գրական առնչությունների պատմությունից (Ձարենց-ճանք)», Ա. Ձարենցը՝ «Ն. Ձարենցի գրքերի հեղինակային օրինակներ», Գ. Անանյանը՝ «Բանաստեղծ-հաղափառին վերջին շրջանի գործերում», Ա. Նդիագարյանը՝ «Հայրենիքի հակառակորդի բնորոշումը Ձարենցի պոեզիայում», Ա. Բոդոսյանը՝ «Ներկիր Նաիրի» վեպի ժանրային բնույթը», Ժ. Քալանթարյանը՝ «Ավանդականի և հորատարական գեղարվեստի» «Գիտական հանապարհում», Գ. Գալստյանը՝ «Ձարենցի գեղագիտական ստեղծումները 1930-ական թվականներին», Վ. Գաբրիելյանը՝ «Ձարենցի և ամուսնական պոեզիան», Ա. Ալեհասյանը՝ «Ձարենցի «Էմալի պրոֆիլը» Լեռ» շարքը: Նույն ևն ունենում բանաստեղծներ Վ. Գալքյանը և Գ. Էմինը:

Մայիս

Հայաստանի գրողների միության ամենամյա մրցանակների 1987 թվա-

Հանի դափնեկիրներ են դառնում Ռախայել Ավագյանը «Յոթ զարուններ-  
 ւի Երկրում» Բառահատոր գիրքը կազմելու, ծանոթագրելու և քարգմա-  
 ձելու համար՝ Հովհաննես Բալմանյանի անվան մրցանակ, Հովհաննես Գրի-  
 ցորյանը «Դանդաղ ժամեր» բանաստեղծությունների ժողովածուի համար՝  
 Ալեկսի Խառակյանի անվան մրցանակ, Արմեն Մարտիրոսյանը «Մազե  
 կամուրջ» վեպի համար՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի անվան մրցանակ, Անա-  
 հիտ Չարենցը «Չարենցի ձեռագրերի աշխարհում», «Եղիշե Չարենց. Ան-  
 տիպ և չհավաքված երկեր» և վերջին տարիների հրապարակումների հա-  
 մար՝ Միխայիլ Նալբանդյանի անվան մրցանակ, Սահամաշտ Պապայանը  
 «Մեծ հարսանիք» պիեսի համար՝ Գաբրիել Սունդուկյանի անվան մրցա-  
 նակ, Էդվարդ Միլիտոնյանը «Մուշեղն ամեն տեղ» ժողովածուի համար՝  
 Ստեփան Չուրչանի անվան մրցանակ:

\*\*\*

Նշվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի ծննդյան 110-ամյակը:

\*\*\*

Տեղի է ունենում ԽՍՀՄ գրողների միության պլենում՝ «Արդիականու-  
 րյունը և գրականությունը» քննարկով:

Հունիսի 5-ին

Երևանում՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի  
 պետական ակադեմիական թատրոնում, տեղի է ունենում հորելյանական  
 Երեկո՝ նվիրված Եղիշե Չարենցի ծննդյան 90-ամյակին: Չարենցի մասին  
 խոսք է տալիս ՀԳՄ վարչության նախագահ Վ. Պետրոսյանը: Ելույթ են  
 ունենում Ե. Իսահյան, Ի. Արաքչյան, Սեդա Սևան, Ա. Վոզնեսենսկին, Վ.  
 Դավթյանը և ուրիշներ:

Հունիսի 11—12

ՀԽՍՀ ԳԱ Մ. Արբելյանի անվան գրականության ինստիտուտում տե-  
 ղի է ունենում գիտական հետազոտման նվիրված Ստեփանոս Նազարյանի  
 ծննդյան 175-ամյակին: Նախադասը բացում է ՀԽՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս  
 է. Զրբաշյանը: Զեկույցումներով հանդես են գալիս Ռ. Նաևումյանը, Մ.  
 Սիմբարյանը, Ս. Թևոնյանը, Մ. Սալյանը, է. Հակոբյանը, Պ. Հակոբյանը  
 և ուրիշներ:

Հունիսի 29-ին

Մոսկվա ի Գորկու անվան ակադեմիական գեղարվեստական թատրոնում  
 տեղի է ունենում հանդիսավոր Երեկո՝ նվիրված Եղիշե Չարենցի ծննդյան  
 90-ամյակին: Այն ներածական խոսքով բացում է ԽՍՀՄ գրողների միու-  
 րյան Լաւաուդար Վ. Կարապովը: Ելույթ են ունենում Մ. Դուդինը, Ի. Դրա-  
 շը և այլք:

Հուլիսի 31— օգոստոս 1

Գործում է Եղիշեյանի և Բալմանյանի օրեր:

## Օգոստոս

Լրանում է Լեոն-Ձալեն Սյուրմեյանի ծննդյան 80-ամյակը:

Սեպտեմբերի 24-ին

ՀԽՍՀ ԳՍ. Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը և Հայաստանի գրողների միությունը կազմակերպում են գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Պերն Պոռչյանի ծննդյան 150-ամյակին: Նստաշրջանը բացում է ՀԽՍՀ ԳՍ. ակադեմիկոս Է. Զրբաշյանը: Զեկույցումներով հանդես են գալիս Ս. Սարինյանը, Ս. Գարոնյանը, Ս. Ալեքսանյանը, Հ. Գարինյանը, Պ. Հակոբյանը:

Սեպտեմբեր

Երևանում տեղի ունեցավ հայերենագիտական երկրորդ միջազգային համաժողովը:

Հոկտեմբերի 14-ին

Գրողների տանը տեղի է ունենում երեկո նվիրված Սայաթ-Նովայի ծննդյան 275-ամյակին:

Նոյեմբերի 17—18-ին

ՀԽՍՀ ԳՍ. Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը, ՀԽՍՀ ԳՍ. արվեստի ինստիտուտը, Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունը համատեղ կազմակերպում են գիտական նստաշրջան նվիրված Սայաթ-Նովայի ծննդյան 275-ամյակին: Զեկույցումներով հանդես են գալիս Է. Միրզոյանը, Վ. Նալբանդյանը, Ռ. Արայանը, Պ. Հակոբյանը, Ս. Սարինյանը, Գ. Անանյանը, Ն. Թամմիզյանը, Վ. Ներսիսյանը, Հ. Բախչինյանը, Ն. Գևորգյանը:

Դեկտեմբերի 19-ին

Տեղի է ունենում Հայաստանի գրողների միության վարչության պլենումը՝ «Գրական կյանքի վերակառուցման հոգսերն ու խնդիրները» օրակարգով:

Նոյեմբերի 20-ին

Երևանում Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ակադեմիական թատրոնում տեղի է ունենում հանդիսավոր երեկո՝ նվիրված Սայաթ-Նովայի ծննդյան 275-ամյակին:

## ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ՎԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ՄԱՐՏԻՆ ԳԻՎԱՎՅԱՆ — Համո Սահյանի ստեղծագործությունը գրապատմական անդրադարձով . . . . .             | 3   |
| ՓԵՆՅԱ ՔԱՂԱՆԹԱՐՅԱՆ — Հրանտ Մաքևոսյանի զեղազիտության մի ֆանի հարցեր . . . . .                     | 20  |
| ԱՐԳԱՐ ԱՓԻՆՅԱՆ — Գեղարվեստականությունը իբրև չափանիշ . . . . .                                    | 41  |
| ԼՅՈՒԿՎԻԿ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ — Պարույր Սևակը մանկագիր . . . . .                                          | 77  |
| <b>ՍՓՅՈՒԹՔԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ</b>                                                                |     |
| ԳԵՂԱՄ ՍԵՎԱՆ — Ժամանակակից սփյուռֆառայ պոեզիան (մարդերգություն՝ գրականության նոր որակ) . . . . . | 90  |
| ՍՈՒՐԵՆ ԳԱՆԻԵԼՅԱՆ — Ժամանակակից պոստառայ վեպը . . . . .                                          | 119 |
| ՎԱԶԳԵՆ ԳԱՐՐԵԼՅԱՆ — Եղիշե Չարենցը և սփյուռֆառայ բանաստեղծությունը . . . . .                      | 154 |
| ԼԵՎՈՆ ԱՍՄԱՐՅԱՆ — Հայապամպանության նոր անագանգ . . . . .                                         | 172 |
| <b>ԳՍԱՍԿԱՆՆԵՐԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ</b>                                                              |     |
| ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՅԱՐՅԱՆ — Գրականության զեղարվեստականացման ակունքներում . . . . .                        | 178 |
| ԳԱՎԻԹ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ — Գ. Գեմիբեյանի «Քաջ Նազարը» . . . . .                                          | 200 |
| <b>ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ</b>                                               |     |
| ՋՈՒՐԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ — Արշակ Չոպանյանի մի մոռացված հոդվածը . . . . .                                 | 223 |
| ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆ — Ճշմարիտ ֆենադատությունը (գրական տեսություն) . . . . .                          | 227 |
| ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ — Հայ ֆենադատական միաբն 20-րդ դարակգբին և գրական ասուլիսները . . . . .    | 250 |
| ՀՈՎԻԿ ԱՅՎԱԶՅԱՆ — Գրականագիտական-ֆենադատական գրքերի համառոտ տեսություն . . . . .                 | 281 |
| ԳՐԻԿՈՐ ՀԱԿՈՐՅԱՆ — Գրական լրատու . . . . .                                                       | 343 |

Գրական-ղեղարվեստական հրատարակություն

Գրական Բնագատություն

ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՏԱԲԵԿԻՐԲ

ՀՈԳՎԱՅՆՆԵՐ

Литературно-художественное издание

Литературная критика

КРИТИЧЕСКИЙ ЕЖЕГОДНИК

Статьи

Ереван, издательство «Наири»

на армянском языке

Խմբ. վարիչ՝ Հ. Բ. Կարեհիկյան

Խմբագիր՝ Ջ. Ա. Գևորգյան

Նկարիչ՝ Հ. Մ. Մատուռյան

Գեղ. խմբագիր՝ Ջ. Ն. Գասպարյան

Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Գ. Ավագյան

Վերատպուղի սրբագրիչ՝ Ջ. Ա. Կարապետյան

ИБ № 6348

Հանձնված է շտրվածքի 7.07.89 թ.: Ստորագրված է տպագրության՝  
29.05.91 թ.: Ֆորմատ՝ 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>: Բուդժ՝ տպագր. № 1: Տառատեսակ՝  
«Սրամյան»: Տպագրություն՝ բարձր: 18,06 պալմ. տպ. մամ., 18,26 պալմ.  
ներկ. թերթ., 16,8 հրատ. մամ.:

Տպարանակ՝ 1000: Պատվեր՝ 209: Գինը՝ 3 ռ.:

«Նաիրի» հրատարակություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Наири», Ереван—9, ул. Теряна, 91.

ՀՀ նախարարների խորհրդին առընթեր մամուլի կոմիտեի

№ 6 տպարան: Երևան, Թոմանյան փող. 23/1:

Типография № 6 Комитета по печати при Совете

Министров Республики Армения.

Ереван, ул. Туманяна. 23/1.







A  $\frac{11}{82398}$