

ԳԵՂԱՐԿԵՍՏԱԿԱՆ
ՄԵԹՈԴ ԵՎ
ԳՐԱԿԱՆ ՊՐՈՑԵՍ









АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД
И
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
(СБОРНИК ИССЛЕДОВАНИЙ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

1990

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

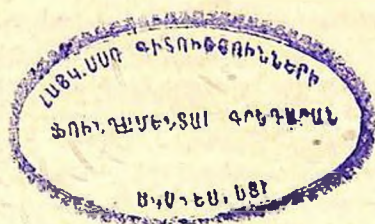
ԸՍԹԵՐԱՄԱՐԱԶ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴ
ԵՎ

ԳՐԱԿԱՆ ՊՐՈՅԵՍ

(ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ)

A II
80648



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՍՀ Գ.Ա. ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1980

Տպագրվում է ՀԽՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան զրականության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիրներ

բանասիրական գիտությունների ղեկավարներ

Դ. Վ. Գասպարյան, Ա. Պ. Գրիգորյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ

բանասիրական գիտությունների ղեկավարներ

Ս. Ն. Սարխյանը և Ա. Կ. Նիխազարյանը

Գեղարվեստական մեթոդ և գրական պրոցես: (Ուսումնասիր-
թողովածու) (ՀԽՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին.-տ;
(Պատ. խմբ.՝ Դ. Վ. Գասպարյան, Ա. Պ. Գրիգորյան)։—Եր.,
ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1990.—371 էջ—.

Ժողովածուն նվիրված է գեղարվեստական մեթոդի արդիական նշա-
նակություն ունեցող աշխարհի հարցերի քննությանը, ինչպիսիք են խոր-
հրդային բաղմամբ գրականության գեղարվեստական միասնությունը, ազ-
գային ավանդույթի զարգացումը, բանաստեղծական պատկերի տարատե-
սակները, արձակի սյուժեն, ժանրը և կոնֆլիկտը, առասպելաբանական
տարրի առանձնահատկությունները և այլն: Տեսական հարցադրումները
արծարծվել են ժողովականության հայ գրականության բաղմամբների քնն-
նությամբ: Հասցեագրվում է զրականության մասնագետներին և գրապի-
սանությանը:

ԳՄԴ 83. 3

ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՅ

Այս ժողովածուն նվիրված է ժամանակակից հայ դրականության մեջ գեղարվեստական մեթոդի մարմնավորման սկզբունքների քննությանը: Այստեղ ուսումնասիրվում են արդի գրական պրոցեսի մի քանի բնորոշ կողմեր, որոնք մատնանշում են գեղարվեստական խոսքի դարգացման հիմնական ուղիները: Այդ հարցերի թվին են պատկանում բազմազգ խորհրդային գրականության միասնությունը, հայ գրականության ազգային ավանդույթները, սյուժեն և ժանրը մեր օրերի գրական պրոցեսում, պոեզիայի պատկերային կառուցվածքն ու ոճական որոնումները, ռոմանտիկական սկզբունքը գրականության մեջ, կենֆիզիկոսի դրսևորման ձևերը, միֆաստեղծական ոճամատածողությունը և այլն: Հայ գրականության երևույթները դիտարկվում են բազմազգ խորհրդային գրականության համակարգում:

Արտացոլելով ժողովրդի կյանքի ժամանակակից փուլը, հասարակության վերակառուցման ընթացքը, գրականությունը մասնակցում է նոր մարդու, քաղաքացիական առումով ակտիվ և նպատակաուղղված անհատի ձևավորման կարևորագույն գործին: Ելնելով խորհրդային բազմազգ գրականության այս հիմնարար գեղագիտական սկզբունքներից՝ Հայկական ԽՍՀ գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը հրատարակության է պատրաստել մարդկային անհատականության ձևավորման գործում գրականության դերի և նշանակության հարցերին նվիրված մի առանձին կոլեկտիվ աշխատություն, որը կլինի այս գրքի անմիջական շարունակությունը:

Գրական քննադատությունը պարտավոր է խորությամբ հետազոտել ժամանակակից գեղարվեստական դարգացման միտումներն ու օրինաչափությունները, պայքարել գրականության բարձր գեղագիտական մակարդակի համար, զուգակցել գաղափարական դնահատականների ճշգրտությունը, սոցիալական վերլուծության խորությունը:

ներ խստապահանջության, արդյունավետ ստեղծագործական որոնում-ների նկատմամբ հոգատար վերաբերմունքի հետ:

Քննարկելով ժամանակակից գրականության մի շարք տեսական հարցեր, գրքի հեղինակները, բնականաբար, տարբեր կողմերից անդ-րադառնում են սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հետ կապված խըն-դիրներին, որոնք բազմիցս բուռն վեճեր են հարուցել: Այդ վեճերն այ-սօր ավելի արմատական բնույթ են ստացել: Որոշ գրականագետներ լիորձում են առհասարակ ժխտել սոցիալիստական ռեալիզմի հասկա-ցության օրինականությունը, մյուսներն այն ընդունում են սոսկ իբրև խորհրդային գրականության առաջին տասնամյակներին հատուկ երե-վույթ, որն այսօրվա գրական պրոցեսում արդեն որևէ էական դեր չի խաղում: Երրորդները շարունակում են սոցիալիստական ռեալիզմը դի-տել իբրև ամբողջ խորհրդային գրականության դիմագիծը բնորոշող դադափարական և զեղարվեստական միասնական սկզբունք, իհարկե, իր բազմաթիվ տարատեսակներով: Այսօր դեռ վաղ է այդ հարցերի մա-սին վերջնական եզրակացության հանգել, և գրքի հեղինակներն իրենց առջև այդպիսի խնդիր չեն դրել: Սոցիալիստական ռեալիզմը նրանք դիտում են իբրև խորհրդային գրականության պատմության և տեսու-թյան օբյեկտիվ իրողություն, որն, անշուշտ, չի կարող շրջանցվել նաև ժամանակակից գրական պրոցեսի մասին խոսելիս:

Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը դադմա չէ, այն բխում է կենդանի գրական պրոցեսից, հասարակական և զեղարվեստական դարգացման պահանջներից: Այս ճշմարտությունը առավել ևս ակնա-սու է մեր օրերում: Հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտների վճռական վերակառուցման պահանջը, որ առաջադրել է կուսակցությունը, գրա-կան-տեսական մտքի առջև նույնպես խնդիր է դնում վերանայել այ-սօր արդեն հնացած մի շարք դրույթներ, համարձակորեն առաջ քաշել զեղարվեստական դարգացման և գնահատման նոր չափանիշներ:

XX դարի վերջին զգալի չափով փոխվում է ռեալիզմի բուն ըմբը-նումը, անընդհատ հարստանում են նրա զեղարվեստական-արտա-հայտչական միջոցները, խորհրդային գրականությունն այսօր ավելի քան հեռու է «պահպանողականությունից», որի մեջ նրան հաճախ մե-ղադրել են հակառակորդները: Դասական ավանդույթների խոր, «արյու-նակցական» զգացողությունը նա զուգակցում է զեղարվեստական ա-ռաջագիմության ուղիների անդադրում որոնումների հետ: Այժմ շատ ցայտուն է երևում մեր գրականության կարևորագույն հատկանիշներից

մեկը, որը հռչակվել է սոցիալիստական ռեալիզմի տեսական իմաստավորման առաջին իսկ քայլերից, իսկ վերջին շրջանում հիմք տվեց այն կոչելու «գեղագիտական բաց համակարգ»։ Դա գեղարվեստական ձևերի, ժանրային, թեմատիկ և ոճական տարբերակների տնտեսաբանականացումն է, որը մեր գրականությանը և նրա մեթոդին հնարավորություն է տալիս անընդհատ քայլելու հարաշարժ կյանքի հետ, խորապես թափանցելու երևույթների ներքին էության մեջ։ Այս դրույթը եղել է սույն գրքի հեղինակների ղեկավար սկզբունքը, մղել է նրանց բացահայտելու ժամանակակից գրականության գեղարվեստական հարստացման կենդանի ընթացքն իր մի շարք էական կողմերով։

Ներկա աշխատությունը առաջին փորձերից է, որի մեջ հայ գրականագետները ձգտել են կոլեկտիվ ջանքերով բացահայտել գեղարվեստական մեթոդի յուրահատկությունը ժամանակակից գրական պրոցեսում։ Դրան պետք է հաջորդեն արդի հայ գրականության մեջ գեղարվեստական մեթոդի տարբեր դրսևորումների պատմության ու տեսության բազմակողմանի քննությանը նվիրված նոր աշխատություններ, որոնք ղրված են մեր գրականագիտության օրակարգում։

ԽՈՐՀՐԻՄՅԻՆ ԲԱԶՄԱԶԳ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

«...Մեր բոլոր հանրապետությունների տարացեղ, տարալեզու գրականությունը հանդես է գալիս որպես մեկ միասնական ամբողջություն բոլոր երկրների հեղափոխական պրոլետարիատի և ողջ աշխարհում մեր բարեկամ գրական գործիչների առջև»! — Ա. Մ. Գորկու այս խոսքերը հնչեցին ԽՍՀՄ գրողների առաջին համագումարում, այսինքն նոր հոգևոր հրևույթի՝ խորհրդային գրականության ձևավորումից ավելի քան առաջ տարի հետո։ Եվ Գորկին, իրեն բնորոշ խորաթափանցությամբ մատնանշեց՝ դրան հատուկ տարբերակիչ առանձնահատկություններից կարևորը՝ այդ գրականության բազմազգ բնույթը, որ պայմանավորված է պատմական հանգամանքներով, քանզի Հոկտեմբերից հետո նոր կյանքի, սոցիալիզմի պարաշրջանի և պատմության արմատական շրջադարձի սոցիալ-բարոյական և գեղագիտական նորովի լիմաստավորմանը մի փոքր վաղ կամ ուշ զիմեցին ԽՍՀՄ կազմի մեջ մանող բոլոր ժողովուրդները։

Այժմ արդեն, ավելի քան կեսդարյա հեռավորությունից, ակնհայտ է Գորկու այդ համոզմունքի գործնական որոշակիությունը, քանի որ գրողների առաջին համագումարի հրավիրման շրջանում դեռ չէր ձևավորվել բազմազգ գեղարվեստական գրականության միաձույլ ամբողջականությունը, ընթացքի մեջ չէին գրական փոխազդեցությունների արդի գործուն հրևույթները, երիտասարդ գրականությունները կազմավորման շրջանում էին, և այդ պատճառով էլ տարբեր ազգային գրականությունների զարգացումը այնքան էլ համապարաշափ չէր։ Կենդանի գրողների շփումները սակավ գործուն էին, ստեղծագործական կամուրջները նոր-նոր էին գցվում և դեռ նոր պիտի իրականանար հիմնավոր և փոխադարձ գեղարվեստական ճանաչումը՝ շնորհիվ՝ թարգմանությունների, որոնք ավելի ու ավելի պարբերական էին դառնում, մի խոսքով, սոցիալիզմի էությունից բխող ազգերի մերձեցման բեզմնավոր ընթացքը, ուստի և մշակույթների մերձեցումը, փոթորկալի շրջա-

փուլում էր, և դա ապագայում միասնական սոցիալիստական մշակույթի առատարեր հունձք էր խոստանում:

Սակայն Գորկին բացարձակապես ճիշտ էր, նկատելով և մատնացույց անելով այդ բեղմնավոր և անվերապահորեն նորարական միտումը, բանզի դրականության միասնական բնույթը և յուրաքանչյուր ազգային գրականության ծաղկումը առանձին-առանձին՝ արտահայտում էին ԽՍՀՄ-ում կատարվող մշակութային հեղափոխության էությունը:

Պատմականորեն նոր՝ խորհրդային ժողովրդի ձևավորումը, նրա սոցիալիստական կացության ձևը, տարբեր ժողովուրդների, ազգերի դեղարվեստական գիտակցության և սոցիալիստական իդեալների բնագիտությունը կանխորոշեցին գեղարվեստական առաջընթացի սկզբունքների միասնությունը: Հասարակագետների, փիլիսոփաների, ինչպես նաև պատմաբանների ու գրականության տեսաբանների ամենասեփական ուշադրությանն է արժանի այն հոգեոր երևույթը, որ կյանքի է կոչվել գրականության զարգացման սկզբունքորեն նոր տեսակի միջոցով, երբ տարբեր ազգերի գրականությունների մերձեցումը ոչ միայն չի խանգարում ազգային գեղարվեստական զարգացման ինքնուրույնությունը, այլ՝ բնդակառակը, կարծես թե կանխորոշում է նրա ծաղկումը, և այդ ծաղկումն էլ ուղղություն է տալիս հոգեոր փոխհարստացման ընթացքին: «Փոխհարստացման և ինքնախորացման» միասնականությունը անպայմանորեն մեկնաբանվում է որպես ինքնախորացման վրա հիմնված փոխհարստացում, քանի որ, եթե չես խորանում ազդիդ գեղարվեստական գիտակցության մեջ, ապա փոխհարստացման հնարավորություն ունենալ չես կարող:

Իհարկե, խորհրդային բազմազգ գրականության միասնականության դործոնը ուսումնասիրվում է ամենատարբեր տեսանկյուններից, բայց և այնպես մի շարք խնդիրներ, որ վերաբերում են մասնավորապես գրականության ազգային ինքնատիպությանը, ազգային բնույթին, ազգային ոճերին, դեռևս մանրամասն, առանձին վերլուծություններ են պահանջում՝ այդ միասնականության սոցիալ-պատմական արմատները պարզելու, նրա գեղադիտական համակարգի նորարարական բնույթն իմաստավորելու համար: Պատմության մեջ խորհրդային բազմազգ գրականության միասնականության անօրինականությունը Արևմուտքի խորհրդաբանների և ազգային հարցով զբաղվող մասնագետների կողմից չի ընդունվում և խեղաթյուրվում է:

Ներկայումս առավել տարածում են գտել ազգային, ուստի և մշա-

կութային զարգացման երկու, թվում է իրար հակադիր տեսություններ. առաջինը՝ վերստին կյանքի կոչված ազգային հերմետիզմի, ազգերի ներփակ, մեկուսի զարգացման, նրանց զատվածության, ինչպես նաև փոխազդեցությունների և լայն շփումների անհնարինության և անարդյունավետության տեսությունն է (Ա. Թոյնբի, Մ. Մակկլունն)։ Այդ զատվածությունը էթնիկական տարբերությունների վրա հիմնվող մշակութային զարգացման առավել կայուն կողմ է համարվում և հիմնական սկզբունք է դառնում սոցիալական ու հոգևոր խզվածությունն ու օտարումը մեկնաբանելիս։ Հատկանշական է, որ ազգային զատվածության տեսության կողմնակիցները միաժամանակ կիրառում են կլբոսակենտրոնության և ամերիկակենտրոնության գաղափարները, այսինքն՝ ոչ էլիտար գրականությունների ազգային ինքնատիպությունը այդ մշակութաբանների կողմից դիտարկվում է որպես էթնոգրաֆիական, «հումուսային» տարաշխարհիկություն, որպես մի տեսակ «գոնորային արյուն»՝ արևմտյան քաղաքակրթության և մշակույթի համար։ Նրանց հակադրվում են արվեստի զուգամետության կոսմոպոլիտական տեսությունները, որոնց համաձայն ժողովուրդների, լեզուների կյանքի ազգային ինքնատիպությունը աստիճանաբար չքանում է, ազգային գրականությունների շրջանակները հեղեղվում են ժամանակակից առաջընթացի համահարմող միտումներով։

Իրենց ծայրահեղ դրսևորման մեջ այդ տեսությունները օրգանապես հանգեցնում են գեղարվեստի յուրահատկության լիակատար ամլացման, գրականությունը դարձնում են նշանների միակցված համակարգ, համապարփակ կաղապարների հավաքածու և զուտ ձևական կառուցվածք։ Այսպիսով, բուրժուական զուգամիտական տեսությունները ժամանակակից արվեստի ինտեգրացման ընդհանուր միտումը մեկնում են ժամանակակից գեղարվեստական գիտակցության միակցման և որոշ տեսակետից հոգևոր ստերեոտիպի ոգով։ Արդի դարաշրջանում մշակույթների միասնականացումը, համապարփակացումը բուրժուական տեսաբանները անվիճելի ճշմարտության աստիճանի են հասցնում և այն դարձնում հասարակական զարգացման հեռանկար։ Ըստ էության, արվեստի հաղորդակցական գործառությունը վերացվում է ինչպես ազգային հերմետիզմի, այնպես էլ միասնական գեղարվեստական գիտակցության զուգամիտական տեսություններում։

Ինչպես գրականության ազգային զարգացման ինքնատիպության

բացարձակացման ձգտումը, աչնպես էլ, մյուս կողմից՝ ինտեգրացման միտումները նկատվել են նաև խորհրդային գրականագիտության մեջ:

Այսպես, ոչ ճիշտ մեկնաբանելով չուբաքանչյուր ազգային մշակույթում երկու մշակույթների մասին լեռնիչյան տեսությունը 30—40-ական թթ. որոշ վաղ տեսարաններ, որոնք հաճախ իրենք էլ ստեղծում էին քաղաքական «եղանակ», փորձում էին համադեմոկրատական գրական շարժումից անջատել ազգային-ազատագրական գաղափարներ քարոզող դասական գրողների ստեղծագործությունը: Հայաստանում մշակույթի գոհճիկ մեկնաբանների կողմից կոպիտ հալածանքի ենթարկվեցին Լ. Պատկանյանն ու Բաֆֆին, որոնք ոչ միայն խորապես արտահայտել էին իրենց ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության վերելքը, այլև խթանել չուբաքանչյուր ազգի համար անհրաժեշտ հոգևոր հասունացման և ինքնահաստատման ընթացքը:

Մեծապես վարկաբեկված էր «ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» բանաձևը, որի ազգային էություն իմաստազրկման դեմ հանդես էր եկել ղեռն Ե. Չարենցը: Բազմիցս կասկածի տակ էր առնվել բուն ազգային լիզոների գործառույթունը, իբր թե առկա լեզվական տարիքացիայի պատճառով: Դրանով իսկ չարչրկված բանաձևում անդամահատվում էր նրա էական կեսը, դուրս էր մնում «ձևով ազգայինը», պահպանվում էր «բովանդակությամբ սոցիալիստականը»: Այդ բոլորը վկայում է խորհրդային գրականության բազմազգ գեղարվեստական «օրգանիզմում» տեղի ունեցող կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս բարդ պրոցեսների, նրա համազգային բնույթի հետ կապվող խնդիրների ուսումնասիրության մշտական այժմեականության մասին:

Միասնականության, սոցիալալիան և մշակութային մերձեցման ձգտումը ընկած է մարդկային հասարակության հիմքում և նրա հոգևոր կյանքի, սոցիալական զարգացման հրամայական. պահանջն է: Սակայն մարդու կեցության հիմնարար փոփոխությունների իրական հնարավորությունները և մշակութային դարգացման մեջ արմատական, որակական տեղաշարժի նախադրյալները կյանքի կոչվեցին սոցիալիզմի հաղթանակից հետո միայն: «Արվեստը պատկանում է ժողովրդին...», — գրել է Վ. Ի. Լենինը, — նա պետք է միավորի (ընդգծումը — Ե. Ա.) այդ մասսաների զգացմունքները, մտքերն ու կամքը, բարձրացնի նրանց»²:

Գիտակցության բոլոր ոլորտները, այդ թվում և գեղարվեստականը, իրենց դռները բաց արին նոր գաղափարների, մարդկության դարավոր իդեալների իրագործման առջև: Դեմոկրատական և սոցիալիստական

մշակույթի այն տարրերը, որ առանձնացնում էր կենինը բուրժուական հասարակության պայմաններում՝ ամեն մի ազգային մշակույթի մեջ երկու ազգային մշակույթների գոյության իր տեսությունում, սոցիալիստական նոր դարաշրջանի արշալույսին, ըստ էության տարրեր ազգային գրականությունների համազգային ընդհանրության նախադրյալը դարձան (իհարկե՝ հիմնվելով արմատական սոցիալ-հասարակական վերափոխությունների վրա), որպես նրանց հոգևոր մերձեցումը ցեմենտող հիմք: «Մարդկության պատմության մեջ առաջին անգամ, — գրում էր Գ. Լոմիձեն, — տարբեր ազգային մշակույթներ սկսեցին ապրել և զարգանալ որպես միասնական սոցիալական տիպի մշակույթ, որոնք միաձուլված են կոմունիստական իդեալի միասնականությունը»³:

Եթե մշակույթների տարրեր մակարդակները, երիտասարդ գրականությունների ծնունդը բազմազգ խորհրդային գրականության ձևավորման շրջանում բարդացնում էին սոցիալիստական սոցիալիզմի գեղարվեստական ինքնազդիտակցության միաժամանակյա համաշափ զարգացումը, գրական պրոցեսի շարժման միասնական, հավասարաշափ ուժի մը, ապա զարգացման նոր շրջափուլում արդեն նկատվում է գրականությունների հավասար առաջընթաց, բայց ոչ առաջավորների ետ մնալու, այլ երիտասարդ ազգային գրականությունների բուռն զարգացման շնորհիվ, որոնք, ամրապնդվելով իրենց նոր, սոցիալիստական որակի մեջ, այնքան ինքնատիպ դեմք են ձևոք բերել, որ կարող են տալ և տալիս են իրենց ստեղծագործական փորձը: Փոխմերձեցման և փոխհարստացման այս բացարձակորեն նոր պրոցեսը ամենայն ակնհայտությունբ ժխտում է սոցիալիզմի պայմաններում ազգային մշակույթների բուն համահարթեցման, անհետացման մասին խորհրդաբանների նկրտումները: Բազմազգ միասնականությունը, որ այդ գիտնականները կործանարար էին համարում ազգային գրականությունների համար, որն, իբր, սպառնում է դրանց գեղարվեստական անկախությանը, ընդհակառակը, ազգային զարթոնքի խթան հանդիսացավ: Եվ այստեղ շատ կարևոր է ազգային և համազգային բոլորումը, որտեղ համազգային մշակույթը հակադիր չէ ազգային որակ ունեցող մշակույթին, այլ նրա էությունն է:

Խորհրդային բազմազգ գրականությունը նոր գեղագիտական գոյացություն է, և ժամանակակից գրականագիտության առաջնահերթ խնդիրը նրա բնույթի, սկզբունքորեն նոր գեղագիտական կառուցվածքի ուսումնասիրությունն է: Եվ այստեղ առաջին հերթին ծագում է մեթոդի

գեղարվեստական գործառության տիպաբանության հարցը: Վերջին տարիներին տեսական բանավեճերի ուշադրության կենտրոնում արգարացիքս են հայտնվում են ժամանակակից փուլում ռեալիզմի զարգացման խնդիրները:

Դ. Մարկովի, Ա. Իկոլոփովի և մի շարք այլ տեսաբանների նոր գործերի հետ միասին, ուր դեռևս բավական թույլ փորձ է արված «ազատել» նոր մեթոդը դոգմատիկ մեկնաբանությունից, բոլորովին վերջերս առաջադրվում են և պահանջներ՝ չեղյալ համարելու ինչպես մեթոդի անունը, այնպես էլ նրա տեսական դրույթները: Ըստ իս, նոր մոտեցման արգասավորությունը ամենից առաջ ենթադրում է կապանքներից և չափազանցված գաղափարախոսականությունից ազատ անկանխակալ ուսումնասիրություն և կրկին ուսումնասիրություն անպայմանորեն նոր հոգևոր երևույթի, որպիսին բազմազգ խորհրդային գրականությունն է: Նվ այդ ժամանակ անկախ անվանումից (թեև այն ևս կարիք ունի փոփոխման), խորհրդային գրականության նոր որակը կստանա իր լիարժեք տեսական լուսաբանումը: Իսկապես, դեպի այն որոշակի քայլ էր և մեթոդի ճանաչումը որպես «բաց գեղարվեստական համակարգ»:

Պենդելով, որ մեթոդի «գեղագիտական շրջանակների չափանիշը գեղարվեստական ճշմարտացիության ընդարձակ պատվանդանն է», Դ. Մարկովը այսպես է ձևակերպում նրա տարբերությունը անցյալի ռեալիզմից. «...սա արդեն նոր ռեալիզմ է, որ զարգացն է սոցիալիստական մեծ հումանիզմի հիման վրա և իր սահմանների մեջ ներառել գեղարվեստական ընդհանրացման ամենատարբեր ձևեր, որոնք ընդունակ են արտահայտելու կենսական ճշմարտությունը»⁴: Ինչպես հայտնի է, նոր ռեալիզմը նրա կողմից հռչակվում է որպես կյանքի ճշմարտացի արտացոլման պատմականորեն «բաց համակարգ», որը չի հանգում ոչ մի առանձին գեղարվեստական ընդհանրացման տեսակի, այլ այնպիսի եղանակների ամբողջություն է, որոնք միավորում են այդ ընդհանրացման ամենատարբեր ձևերը՝ սկսած կյանքի նմանողական ձևերից մինչև պայմանական, էքսպրեսիվ ձևերը և այլն:

Այսպիսով, հիմքով միասնական այս մեթոդը ձեռք է բերում գեղարվեստական մարմնավորման տիպաբանորեն տարբեր ձևեր: Սակայն, մեթոդի բազմազանությունը մատնանշելով՝ սովորաբար նկատի են առնենում նրա գեղարվեստական համակարգի ոճական բազմազանություն-

ներ, «Ավելի ճիշտ կլինի խոսել,— և այստեղ մենք համաձայն ենք Ինքուկտովին,— նախ և առաջ ո՛չ թե տարրեր ստեղծագործական: Բազմազանությունների, այլ նոր ստեղծագործական մեթոդի հիմնական տիպաբանական գրսեորումների մասին որպես իրականության պատկերման հատուկ տիպերի, որոնք պայմանավորված են նոր ստեղծագործական մեթոդի յուրահատուկ կառույցով, որը թե՛ միասնական է և թե՛ բազմակողմանի»⁵: Բոլոր այդ «տիպաբանական գրսեորումները»,— շարունակում է իր միտքը Ինքուկտովը,— ունենալով ընդհանուր իմացաբանական, գոյաբանական, սոցիալական, դադարաբանական հիմքեր, իրենց տարրերություններն ի հայտ են բերում գեղագիտական հիմքի վրա, այստեղից էլ մեթոդի գեղագիտական կառուցվածքի, առանձին դրուկների և գրողների խմբերի կողմից իրականության գեղարվեստական յուրացման և ընդհանրացման ընդհանուր գեղագիտական սկզբունքների ինքնատիպ մեկնաբանության մանրամասն ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը:

Թե ինչպես և ինչ սկզբունքներով պետք է տարբերակվեն առանձին ուղղություններում գեղագիտական կոնկրետ արտահայտված գտած գեղարվեստական պատկերավորման եղանակները, այս մասին տաբեր տեսանկյունների գոյություն ունեն: Մենք արդեն ձևակերպել ենք խնդրի մեր ըմբռնումը՝ տալով այս մասին եղած տեսությունների համառոտ ակնարկը⁶: Ստորև մենք կրկին կանդրադառնանք դրան՝ զիմելով բազմազգ գրական պրոցեսի ռճական բազմաղանությանը, որը գեղարվեստական փոխհարստացման միտումի կոնկրետ գրսեորումն է: Բայց, նախ, անհրաժեշտ է պարզել բազմազգ միասնականությունը ներկայացնող ազգային գրականությունների ինքնատիպության էությունն ու առանձնահատկությունները, ազգային առանձնահատկության և ընդհանուր հարաբերության ու ներդաշնակության մեխանիզմը: Այստեղ առաջանում է արվեստի ազգային հատկանիշների, ազգային բնույթի և ավանդույթների հետ կապվող խնդիրների. չափազանց բարդ համակցության հարցը, որը մինչև այժմ բավականաչափ լուսաբանված չէ մեր գրականագիտության մեջ:

Բեկինսկին իր ժամանակին ազգայինը արվեստում հասկանում էր որպես «իրերն ըմբռնելու յուրաձևություն»: Այդ «յուրաձևությունը»՝ աշխարհազգացման և աշխարհը բանաստեղծորեն տեսնելու ինքնատիպությունը, առաջին հերթին կապված է ազգային կյանք հասկացությանը, որը, իր բոլոր բաղադրամասերի որոշակիությամբ հանդերձ, ինչ-որ

անփութիւն, հարակալուն բան չէ, քանի որ այն ընդհանուր առմամբ պայմանավորված է հասարակական կեցութեան փոփոխմամբ: Ազգային կյանքի ինքնատիպութիւնն ասելով՝ հասկանում են ժողովրդի պատմութիւնը, կենցաղի ազգագրական առանձնահատկութիւնները, սոցիալ-դասակարգային պայքարի ավանդույթները, նրա ինքնագիտակցութեան և հոգեբանութեան պատմութեան բնութագրական հատկանիշները: Ազգային կյանքի բոլոր այս առանձնահատկութիւնները մի տեսակ կողավորվում են արվեստագետի աշխարհայացքի և տնտեսական հոգեբանութեան մեջ և յուրօրինակ կերպով արտահայտվում ստեղծագործութեան պատկերալին համակարգի ստեղծման սկզբունքներում, իրականութեան հանդեպ դրողի ունեցած հայեցակետի մեջ, նրա գեղարվեստական աշխարհում: Եվ ինչպես ճիշտ նկատել է Յու. Բորեր՝ «Արվեստագետի պատկերավոր մտածողութեան բնույթը, ներառելով ժողովրդի անկրկնելի փորձը, իրերի հանդեպ ունեցած հայացքը, կյանքի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը, ի հայտ է գալիս իրականութեան բուն շոտեցման մեջ: Արվեստագետի գեղագիտական վերաբերմունքը կյանքին ո՛չ միայն պատմականորեն և դասակարգայնորեն է պայմանավորված, այլև՝ ազգայնորեն»:

Ազգային ինքնատիպութեան ամենատարածված, բայց անվերապահորեն լիսալ տեսութիւններից մեկը ազգայինի ըմբռնումը սահմանափակում է ժողովրդի ծագումից բխող հոգեկան կերտվածքի հասկացութեամբ: Այստեղից էլ ազգային բնավորութիւնը հանգեցվում է հոգեկան հատկանիշների մի գումարի, որն, իբր, հատուկ է բացառապէս տվյալ ազգին: Ազգային բնավորութեանը միայն նրան հատուկ հատկանիշներ վերագրելու փորձերի սնանկութիւնն այնքան ակնհայտ է, որ ասացուցման կարիք չի զգում: Ազգային բնավորութեան բացարձականացման վտանգի մասին զգուշացնում է Ռ. Լիխաչևը. «Ես չեմ հավատում,—գրում է նա,—ազգային բնավորութեան այնպիսի առանձին դժերի հայտնաբերման հնարավորութեանը, որոնք ա) բնորոշ լինեին սոսկ մեկ ազգի կամ ազգութեան, բ) բնորոշ լինեին այդ ազգի կամ ազգութեան բոլոր դասակարգերին, բոլոր տարիքի մարդկանց և երկու սեռերին, գ) գոյութիւն ունենային այդ ազգի կամ ազգութեան բնակեցրած տարբեր աշխարհագրական գոտիներում և դ) ինչ-որ շափով կայուն և ավանդական մնային հասարակական ֆորմացիաների բոլոր ֆերթափութիւնների ժամանակ»:

Ազգայինի և համազգայինի խնդիրը քաղաքական սրութիւնն ստա-

ցալ և հստակվեց ինքնի աշխատություններում, որոնցում տրվում են ազգերի մասին տեսության գիտական սկզբունքներն ու շափանիշները: Նոր մշակույթի էության մասին ինքնը խոսում էր՝ ընդգծելով, որ նրա ստեղծման համար անհրաժեշտ է «գոյություն ունեցող կուլտուրայի լավագույն նմուշները, ավանդույթների, արդյունքների զարգացում մարքսիզմի աշխարհայեցողության և պրոլետարիատի դիկտատուրայի- դարաշրջանում նրա կյանքի ու սյայքարի պայմանների տեսակետից»⁹: ինքնը հատկապես մատնանշում էր «մարդկության «դիֆերենցումը» հոգեկան կյանքի և գաղափարական հոսանքների, ձգտումների, հորանքների հարստության և բազմազանության իմաստով»¹⁰:

Հիմնվելով ազգային հարցի մեկնարանման մարքս-լենինյան դրույթներին՝ ժամանակակից հասարակագետները, փիլիսոփաները, հոգեբանները ամբողջության մեջ ճիշտ տեսական և մեթոդաբանական հանձնարարականներ են տալիս, որոնք օգնում են գրականագետներին ազգային և համազգային փոխազդեցության և փոխհարաբերման բարդ հանգույցներում կողմնորոշվելու, ազգային իրողությունների տանձնացման փորձեր անելու գործում, որոնք ըստ էության ներթափանցում են զրական պրոցեսի մեջ՝ նրա բոլոր օղակներում. թե՛ գաղափարական-բովանդակային, որտեղ առանձնահատուկ դեր է ստանում գրողի կողմնորոշումը, թե՛ կառուցվածքային, ոճական, կամպոզիցիոն: Մի խոսքով, ազգայինից դուրս ստեղծագործությունը պարզապես գուրկ է գեղարվեստական արժեքից:

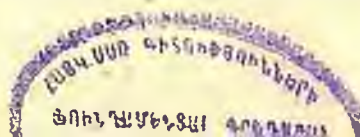
Դառնալով հոգեկան կերտվածքի հարցին, ժամանակակից գրականագիտությունը հիմնվում է այն դրույթի վրա, ըստ որի հոգեկան հատկանիշների և գծերի գումարը հաստատուն մեծություն չի կարելի համարել, այս կամ այն համակցությամբ դրանք առկա են յուրաքանչյուր ազգի բնավորության մեջ: Վ. Օսկոցկին առաջարկում է նույնիսկ խոսել ոչ այնքան ազգային բնավորության, որքան բնավորության մեջ ազգայինի մասին, նկատի ունենալով արպարանորեն ընդհանուրի և ազգայնորեն առանձնահատուկի իրական դիալեկտիկան¹¹: «Ազգի հոգեկան կերտվածք» հասկացության բովանդակությունը հոգեկանի մի քանի կողմերի համակցություն է, որ հատկապես բնորոշ է սոլյալ ազգին»,—գրում է է. Բաղրամովը¹²: Եվ այդ համակցությունը ազգային ամբողջական բնավորության կազմի մեջ է մտնում որպես էականորեն կարևոր բաղադրամաս: Այսպիսով, մենք գործ ենք ունենում ոչ թե բնածին ազգային բնավորության հետ, այլ նրա բաղկացուցիչ մա-

A 30640

սերի դինամիկ համասարակշռության, որը կախված է ժողովրդի դասակարգային, սոցիալական պատկանելությունից, նրա պատմական կեցությունից, որը ժամանակի ընթացքում, պատմական և ազգային կյանքի մեջ, ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական պայքարում փոփոխությունների է ենթարկվել:

Այստեղից պարզ է դառնում ազգային ինքնատիպության տեսանկյունից գրական պրոցեսի ուսումնասիրման բարդությունը: Փորձեր են արվում ապացուցելու, որ գոյություն ունեն միասնական, «ազգային ոճեր» և այսպես կոչված «ազգային դպրոցներ», որոնք հիմնվում են ազգային գեղարվեստական գիտակցության որոշ առանձնահատկությունների վրա և արտահայտվում են մի շարք ազգային գրողների երկերի գեղարվեստական համակարգում: Խոսելով «ազգային դպրոցների» մասին՝ նկատի ունենք ներքին մենախոսության լիարժեք վեպը, էստոնական փոքրածավալ վեպը, Չ. Այվամաուրի առասպելաբանական ռեալիզմը, որ ներկայացնում է կիրգիզական գրական դպրոցը, ուկրաինական ումանտիկական արձակը, բելոռուսական արձակի կոշտ պոսիտիվիզմը (Վ. Բիկով) և այլն: Մեր կարծիքով, ազգային ոճերի տեսությունը զուրկ է լուրջ գիտական հիմքից: Այն կարելի է հիմնավորել տվյալ ազգային գրականության մեջ ունեցողական մեթոդի տվյալ ոճական ուղղության ուսումնասիրման անհրաժեշտության իմաստով միայն, իհարկե, այդ ոճական ուղղության բնորոշ առանձնահատկությունների և գոյության տիպաբանական ընդհանրացումների հետ մեկտեղ: Բայց դժվար թե այդ գեպքում մենք կարողանանք օգտվել ինքնուրույն ազգային ոճ հասկացությունից՝ նրա անկախության իմաստով, քանզի այն սկզբունքորեն չի զանազանվի իր գեղարվեստական մարմնավորումից, այլ ազգային գրականության մեջ, այսինքն՝ գործ ունենք ո՛չ թե տարբեր ազգային ոճերի, այլ՝ ոճական ուղղությունների բազմաձև գրանցումների հետ:

Այս տեսակետից շատ հատկանշական է, որ իրենց ազգային գրականության մեջ չուրովի ընկալված ոճական դպրոցի հասկացությունից հրաժարվեցին նույնիսկ լիտվական գրողներն ու քննադատները, պրնգելով, որ այնպիսի բնորոշումը, ինչպիսին ներքին մենախոսության լիտվական վեպն է, չի բացահայտում գեղարվեստական մտածողության ազգային առանձնահատկությունները, այլ նեղացնում է լիտվական խորհրդային գրականության մասին պատկերացման սահմանները: Այդ մասին գրեց քննադատ և գրող Ա. Բուչիսը իր «Վեպի փոխհարստացումն ու ինքնախորացումը» հոդվածում¹³: Իսկ Յու. Սուրովցևը իր «Խորհրդա-



յին բազմազգ գրականութեան մեջ ոճական ուղղութիւններին և «ազգային ոճերի» մասին» հոգւածում բազմիցս վերապահութիւններ է անում ազգային ոճի իր իսկ առաջ քաշած հասկացութեան վերաբերյալ, մասնավորապէս, երբ խոսքը գնում է այն մեծ արվեստագետների մասին, որոնք զուրս են եկել իրենց ազգային ոճի սահմաններից: Ուկրաինական ուսումնարանական և էստոնական «սոցիալական-համայնապաշտպանութիւն» (") ոճերի նմուշները համադրել չեն, քանզի նման ոճական զրոհումներ ընդհանրապէս չեն եղած: Եւ իսկ երբ քննարկում են և կարելի է խոսել, ինչպէս որ դա անում է հենց ինքը՝ Սուրովցիը, «արձակի առավելագոյն ազգային գունավորման» մասին՝ չհանգելով «ազգային ոճերի» հաստատմանը: Ըմբռնելով, այնուամենայնիւ, խնդրի բարդութիւնը՝ Սուրովցիը տեղին է բարտաշայտում իր բացասական վերաբերմունքը ոճերի այդ տարբերակման մեջ եղած ծայրահեղութիւնների հանդեպ, նախ՝ բացառելով ամբողջութեան մեջ ազգային ինքնատիպութեան և ոճականի, որպէս նոյն զրոհումն կերպերից մեկի, տարբերութիւնը, այնուհետեւ՝ բողոքելով միասնական ազգային ոճի դեմ, որն, իմիջիպէս, բխում է ազգային ոճերի տեսութիւնից: Գիտակցելով այդ բանը, Սուրովցին ինքն է դատապարտում խնդրի նման դիտարկումը. «Ուրեմն, ի՞նչ է ստացվում, — հարցնում է նա, — ստացվում է, որ «ազգային ոճ» հասկացութեան կողմնակիցը ընդլայնում է այն՝ տարածելով ողջ ազգային գրականութեան վրա, դրա տակ հատկապէս մեկ ոճ է հասկանում, ընդամենը՝ դրա զարգացումն ըմբռնելով որպէս սահմանների ընդլայնում՝ մինչև լիակատար անորոշութեան հասցնելը: «Ազգային ոճի» կոնկրետ բովանդակութիւնը... նման մոտեցման դեպքում չքանում է»¹⁴:

Հետեւելով ոճական ուղղութիւններին, դժվար չէ նկատել, որ զրանք ոչ թէ միասնականացման, այլ առավել մեծ բազմազանութեան միտում են ի հայտ բերում: Այդ պատճառով էլ առավել արդիւնավետ է ազգամիջեան ոճերի ուսումնասիրութիւնը, որոնց ներսում մեծ հետաքրքրութիւն է ներկայացնում ոճական այդ ուղղութիւնները՝ բացահայտող ստեղծագործութիւնների ազգային ինքնատիպութեան և տիպաբանական հարաբերակցութեան ուսումնասիրութիւնը: Եւ որքան ավելի բազմազան են տարբեր «ազգային դպրոցների» ոճական որոնումները, այնքան, ըստ էութեան, ավելի մոտ են ազգային գրականութիւնները, այնքան ավելի հստակ և ցայտուն է այդ բազմազանութեան մեջ նրանց միասնութիւնը, քանզի զարգանալով և կատարելագործվելով գեղադրական-գաղափարական որոնումների պրոցեսում՝ այդ ազգային

գրականությունները գեղարվեստական գիտակցութեան առավել բարձր մակարդակ են արտահայտում, որ բյուրեղանում է մերձեցման, միասնական բաղմազդ մշակույթի դրոշի ներքո:

Ազգային ինքնագիտակցութեան խնդիրների մասին խորհրդածելիս, ինչպէս են դրանք բնկվում ազգային գեղարվեստական մտածողութեան մեջ, իսկ ամբողջութեամբ՝ խորհրդային բաղմազդ գրականութեան՝ գեղագիտական-գաղափարական որոնումներում, մենք մոտենում ենք հարցերի մի ամբողջ համակցութեան, որ բխում են գրողի աշխարհազգացողութեան առանձնահատկութիւններից: Դրանց հիմքում բնկած են ազգային նախասկզբը, «ազգային գիտակցութեան հաստատուն նեցուկները», ժողովրդական աշխարհայեցողութիւնը: Սակայն այստեղ ևս պետք է վերադառնալով անել ժողովրդականի և ազգայինի հարաբերութեան վերաբերյալ, քանի որ դրանք նույնական չեն: Դ. Դոմիձեն արգարացիորեն առարկում է այն քննադատներին, որոնք հավասարութեան նշան են դնում ժողովրդականի և ազգայինի միջև: «Ազգայինն արվեստում,—պնդում է Լոմիձեն,—ինքնուրույն, ինքնավար կատեգորիա չէ: Այն շունի և շի կարող ունենալ իր անկախ, ներքին կյանքը: Ազգայինը պետք է արտահայտի և արտահայտում է սոցիալականը, ժողովրդականը, նշանակալիցը: Միայն այդ դեպքում է այն իսկապէս ազգային: Ազգայինն ու ժողովրդականը նույնական հասկացութիւններ չեն: Ժողովրդականը բարձր է ազգայինից: Ժողովրդականի մեջ կենտրոնանում են մարդկութեան սոցիալական և հոգեւոր փորձի լավագոյն, կենսաստեղծ, առաջադեմ կողմերը: Ժողովրդականն ավելի հարուստ ու լայն է բառիս բուն իմաստով ազգայինի գեղագիտական և բարոյագիտական ֆունդից»¹⁵: Այստեղից բնականաբար ազգային ավանդույթների տարբերակման, նրանց մեջ իսկապէս արդյունավետ սկզբի առանձնացման անհրաժեշտութիւն է առաջանում: Պա սնում է ժամանակակից գեղարվեստական գիտակցութիւնը և կասկած է իրականութեան սոցիալ-վերլուծական հետազոտութեան, նրա ընկալման և ժողովրդայնութեան հարստացման հետ, որպէս ամենայն լավի, առաջավորի, հետադարձի, որ կա ազգային գիտակցութեան մեջ, որպէս, Բեռլինսկու խոսքերով ասած, «ժողովրդի անհատականութեան, բնութագրական գծերի արտացոլման, նրա արտաքին և ներքին կյանքի ողու արտահայտութեան...»¹⁶:

Դրողի ազգային ինքնատիպութիւնը, նրա ստեղծած ազգային բնավորութեան առանձնահատկութիւնները, ըստ էութեան, նրա անհատականութիւնը, որը նույնպէս տոգորված է այդ հասկացութեամբ,

ձեւավորվում են ժողովրդի պատմական կեցութեան և գեղարվեստական գիտակցութեան ձուլմամբ: Դրանից են ծագում նաև արվեստագետի ստեղծագործական մտածողութիւնը, նրա բանաստեղծական տեսալա-
խաբհի առանձնահատկութիւնները, նրա պատկերաչին համակառոյթի ազգային ինքնատիպութիւնը: Ազգային ուղորտում գրողի պատկերա-
վոր մտածողութեան կերտվածքի մասին բավականաչափ հաստատորեն է արտահայտվել Վ. Օսկոյկին, որն այն փորձաթիւ հետազոտողներէն է, որ բազմակողմանիորեն ուսումնասիրել է ազգային գեղարվեստա-
կան հատկանիշների խնդիրը. «Իրականութեան մեջ չկան պատրաստի գեղարվեստական կերպարներ՝ դրանք ստեղծում է գրողը իր երևակա-
յութեան օգնութեամբ: Բայց իրականութիւնը լիցքավորում է արվեստա-
գէտի ստեղծագործական երևակայութիւնը, նրան զարգացման ուղի է ցույց տալիս, սնում է նրան այնպես, ինչպես որ սպորտմենի և տրա-
մաշութիւնների, տպավորութիւնների և պատկերացումների այն շար-
քը, որոնք գրողը կուտակում է իր գիտակցութեան մեջ՝ շփման մեջ
մտնելով ժողովրդական կեցութեան աշխարհի հետ: Նրա հանդէպ գրողի
կայուն զգայական վերաբերմունքը, որ հղկվում է նրա կյանքի ողջ
փորձի մեջ՝ դրա հետ մեկտեղ, անխուսափելիորեն ժողովրդական կե-
ցութեան աշխարհի հետ անհատի հոգեւոր աշխարհի այնպիսի բարդ,
բազմաձև ու բազմաստիճան կապ է սկզբնավորում, որն անկրկնելի
է դարձնում նրա անհատական յուրօրինակութիւնը և ինքնատիպ՝
պատկերավոր մտածողութեան կերտվածքը ազգային բնորոշ գծերով
հանդերձ»¹⁷:

Հարցն ուսումնասիրելիս՝ կարևոր իմաստ է ստանում գեղարվես-
տական կերպարի ազգային նկարագիրը: Այն խորհրդանշում է կենսա-
կան ավանդույթները, դրանց բարոյական և գեղագիտական շափանիշ-
ները, ազգի հոգեւոր փորձը, որի մեջ ամրակայված են բանահայտական
պատկերացումներից եկող ազգի պատմական կեցութեան և բնական
իրողութիւնների հետ կապված գեղեցիկի իդէալները:

Պատմական կյանքի, հեղափոխական պայքարի, հոգեպես նորա-
նալու միտումների, կոմունիստական իդէալի, սոցիալիստական կա-
ցութեան, ժողովուրդների ճակատագրերի ընդհանրութիւնը նպաս-
տում է ազգային գրականութիւնների առավել սերտ մերձեցմանը, ազ-
գային և համազգային առավել սերտ միակցութեանը, սակայն ազ-
գային գեղարվեստական համակարգերի արդյունավետութիւնը հենց
նրանց ազգային-ինքնատիպ գեղարվեստական գործառութեան բացա-
հայտման մեջ է:

Ներկա հողվածում քննության ենթարկելով ժամանակակից հայ արձակի փորձը, և այն հարաբերելով մյուս ազգային գրականության ներքին, կփորձենք մասնատել և առանձին-առանձին ցույց տալ տարբեր գեղարվեստական ըմբռնումների ինքնատիպ գծերի մեր ընկալումը՝ նրանց ազգային առանձնահատկությունների և համամարդկային նշանակալիության, ինչպես նաև բազմազանության ու միասնականության մեջ:

Բնութագրելով հայ գրականությունը որպես գեղարվեստական գիտակցության ազգային ինքնատիպ արտահայտություն, նրա ազգային բնավորության առանձնահատկություններին, ոճական ուղղությունների մեջ վեր հանելով ազգային յուրահատկության գծեր, ինքնօրինակ ազգային ավանդույթներ, որ ձևավորվել են սերունդների օրգանական հոգևոր փորձի հիման վրա, միաժամանակ տարբերակում ենք բազում գեղարվեստական բնութագրական գծերի տիպաբանական ընդհանրությունը, գեղարվեստական համակարգերի զարգացման հարադատ միտումները, համազգային-համամարդկային մոտիվները, բանարվեստի նորույթները, մի խոսքով, այն ամենը, ինչ հիմք է տալիս խոսելու ժամանակակից խորհրդային գրականության բազմազգ միասնության և գրա հետ մեկտեղ նրա գեղարվեստական բազմազանության մասին: Սակայն այդ միասնականության բացահայտումը տանում է գեղարվեստական միասնականության ազգային բաղադրիչների իմաստավորման և վերլուծական համապատկերի ստեղծման՝ ազգային ներսում ժողովրդի բացահայտման ուղիով, քանզի, հակառակ դեպքում, խոսվելու է միայն տարբեր գրականությունների մեխանիկական գումարի մասին, այսպես կոչված, գեղարվեստական պլյուրալիզմի մասին:

Եվ այսպես՝ ազգային յուրահատուկ ընդհանուրի մեջ և ընդհանուրը ազգային յուրահատուկի միջոցով՝ այսպիսին են հետադոտությունը ներառող տեսանկյան գիտական տեսադաշտի շրջանակները: Հասկանալու համար հայ գրականության հոգևոր հիմքը՝ նախ և առաջ պետք է հիշել ժողովրդի բազմադարյա ողբերգական պատմությունը, նրա պայքարը գոյատևման համար, նրա ռոմանտիկ երազանքը փրկության և լավ ապագայի մասին, նրա ջերմեռանդ սերը հայրենի մշակութի հանդեպ, որ պետք է օգներ նրան պահպանելու ազգային պատկանելությունը, հոգեպես գոյատևելու Պետք է հիշել նրա պանդուխտ

զավակներին թափառական ուղին հայրենիքից հեռու և այդ հիմքի վրա ձևավորվող նրանց բարոյագիտական տեսագաղափարն ու բարոյական սրբաբանների համակարգը և այդամ ազարդ կգտնա, թե ինչո՞ւ հայ գրականութեան մեջ այդքան հերոսականորեն ողբերգական է հնչում պատմութեան ահագանգը, և ինչի՞ց է, որ ճանապարհի և տան թեման ձևը է բերում այդքան խորհրդանշական հագեցվածութուն և այնքան ուժեղ է նրա մեջ բնարական-ուժանտիկ երակը՝ բնդելու և ած սթափ կենցաղագրութեամբ ու հեղեական ինքնաճանաչմամբ:

Գան գրողներ, որոնց ստեղծագործութիւններն ունեն սեփական ազգային պատկանելութիւնը ցուցահանող ակնհայտ «նշան»-ի նման մի բան, հարցադրման առանձնահատկութիւններ, հեշտ նկատելի բնարժի գծեր, որ ծագում են պատկերավորութեան բանահայտական ավանդական աղբյուրներից: Մշուսների մոտ՝ ինքնատիպորեն կառուցված գեղարվեստական ոեալութիւնների ազգային առանձնահատկութիւնը արտահայտված է առավել միջնորդավորված, ազգայինը ճանաչվում և առանձնանում է առավել բարդ ձևով: Այս իմաստով Մուշեղ Գալշոյանն ընկալվում է իր հերոսի ազգային բնութագրով, հերոս, որ ամբողջովին ձուլված է ժողովրդի կյանքին: Այստեղ թե՛ հայրենի հողի հանդէպ հայրենաբաղձ սիրո զրամատիկ թեման, թե՛ կորցրած տան թեման ու ժողովրդի բնավորութեան գեղարվեստական մարմնավորման յուրահատկութիւնը մեծ մասամբ բնդծվում են անշարժ ձևով՝ իրենց տրվածութեամբ հայրենի օջախին, մօլի կտավածութեամբ հայրենի բնութեանը և այն ամենով, ինչը հայկական է: Վերջապէս, նրա հերոսի ժողովրդական բնութի մեջ նշմարվում է մարդու կոչման ըմբռնումը՝ որպէս տոհմը շարունակողի, որպէս ժամանակի շղթան կապող օղակի, որտեղ յուրաքանչյուրը պետք է փոխանցի սերունդների կուտակած փորձը, զրանցով բեղմնավորի ապագա կյանքերը, բաղմապատկի իր հողի և աշխարհի գեղեցկութիւնը: Եթե ավելացնենք զրան նաև նրա հերոսների մտածողութեան յուրահատկութիւնը՝ կստանանք բանաստեղծական մտածողութեան և աշխարհի պատկերման այն յուրօրինակ ձուլվածքը, որ բնորոշ է տվյալ գրողին:

Հայ գրականութեանը իր հարուստ գեղարվեստական փորձով մեկուսացվածութեան և լեզվական պատենշի հետեանքով չկարողացավ շփման մեջ մտնել ուսու և եվրոպական գրականութիւնների հետ այնպիսի լիութեամբ, որպէսզի ո՛չ միայն ընկալեր, այլև ընկալվեր, այսինքն ո՛չ միայն ազդվեր, այլև ազդեր՝ այլ գրականութիւնների վրա: Այժմ, բոլոր խորհրդային ազգային գրականութիւնների ներդաշնակ

զարգացման պայմաններում ավելի ու ավելի արգասաբեր է դառնում փոխազդեցության և փոխհարադասական պրոցեսը, որտեղ հայ գրականությունը ընդունելով՝ միաժամանակ տալիս է իր գեղարվեստական փորձը:

Գրականության ազգային բնույթը իր շատ կողմերով որոշարկվում է հերոսի ազգային բնավորությամբ: Եթե դիմենք Գալշոյանի «Մարութա սարի ամպերը» պատմվածքաշարին, կտեսնենք, որ նրա հերոսները զայրմանալիորեն նման են իրար: Նրանք հիմնականում ծերունիներ են, ահամա ուղում ևս ասել՝ իմաստուններ, որոնց հեղինակի երեակայությունը բարձրացրել է առօրյա իրականությունից: Կենտրոնացնելով իրենց մեջ ժողովրդի ողին՝ նրանք, ասես, բանաստեղծականացվել են հայրենի հողի և բնության գեղեցկությամբ, իրենց ժողովրդի հանդեպ տածած ամենավեհ սիրո զգացմունքներով:

Գալշոյանի պատմվածքների հերոսները կարծես թե զբաղված են իրենց սովորական գործերով՝ անասուն են պահում, գինի են քաշում, ինչ-որ բան են սարքում տանը, որսորդություն են անում, երիտաներ են դաստիարակում, մի խոսքով, ապրում են սովորական գյուղական առօրյայով, սակայն կերպարների տիրապետող իմաստային հատկանիշները լեցուն են պատկերավորության քնարական միջոցներով: Այս «կառույցի» մեջ ակնհայտորեն առկա է ռոմանտիկական տարրը, քանզի հերոսի մասին անկաշկանդ պատմությունը վերածնվում է ասքի անցյալի մասին, որ պարուրված է ազգի ապրած պատմական ողբերգության ցավով, բայց և ոգեշունչ երազանքով, գեղեցիկի կենսունակության և ազգային կյանքի կենսաստեղծ ավանդները ապագա սերունդների մեջ վերածնելու հույսով:

Գալշոյանի հերոսների կենսահաստատությունը, սերը հայրենի հողի հանդեպ՝ նրանց հոգևոր և բարոյական տեսադաշտի գլխավոր արժեքային ուղենիշն է, ոչ մի պատմվածքում այն չի կորցնում իր բովանդակալիությունը, քանզի այն ընդգրկում է և՛ սեփական հողի վրա կատարած իմաստալի աշխատանքը, և՛ նրա ծաղկման ուրախությունը, և՛ յուրացումը, ուստի և՛ սերունդների հոգևոր փորձի հարստացումը: Աշխարհում բարու և գեղեցիկի հաղթանակի, ունեցածն ավելի լավ գնահատելու, կյանքը սեփական խաղաղ հողի վրա արժեքավորելու համար, հարկ է հիշել և անցյալի զրկանքների, թափած արյան և կորցրած հայրենիքի մասին: Գալշոյանի ասքապատումը հիշողության կենդանի, բարախուն մարմին է, որն անհրաժեշտ է մարդուն, որպեսզի նա «ման-

կուրս» չդառնա, որպեսզի ավելի լիարժեք ու խմաստավորված լինի նրա տոհմի ապագա ուղին: Գալչոյանը ռոմանտիկ է դարձնում, բայց չի խեղափոխվում ազգային բնավորությունը: Նրա խմաստուն ծերունիները մշտապես նորովի են վերապրում անցյալը՝ անվերջ թերթելով իրենց դժբախտությունների և ուրախությունների վաղուց անտի քայքայված էջերը: Բնական է, որ իրենց կյանքի մեծ մասն անցկացրած մարդիկ ապրում են հիշողություններով: Կարեւորն այստեղ գրողի որոշակի մտապատկերներով ուղղորդված հիշողություններն են, որոնց զեղարվեստական անհրաժեշտությունը տվյալ գեղագիտական էնթատեքստում անփոխարինելի է:

Ռուսական «գլուղական» արձակը, որտեղ սրբվյալներ գրված է «հեռացող սերնդի» խնդիրը (Ֆ. Աբրամով, Վ. Աստաֆև, Վ. Բելով, Վ. Ռասպուտին) քննադատվել է այդ հարցերին հրեման չափից ավելի անդրադառնալու, կարոտի տրամադրությունները չափից ավելի փայփայելու համար: Մինչդեռ բացատրությունը ինքնին հասկանալի էր. գրականության ուշադրության կենտրոնում հայտնվեց հեռացող սերունդը, որ անվերադարձ տարավ իր հետ ո՛չ միայն գլուղական կյանքի հաստատված կարգը, այլև՝ աշխատավոր գլուղացու բարոյականության կենդանի ավանդույթը, ժողովրդի հոգեբանության պատմությունը: Եվ պետք էր կանգնեցնել ակնթարթը, վերլուծել բնավորությունները, մարքիլ ցորենը որոմից՝ վերցնելու անցյալի հոգևոր ուղեբեռից այն, ինչ անհրաժեշտ է ապագա սերունդներին:

Ըստ էության այդպիսին է Մ. Գալչոյանի գեղագիտական կողմնորոշումը: Մեզ համար տվյալ դեպքում հետաքրքրականն այն է, թե որն է նրա կերպարային կառույցի մեջ ազգային բնավորությունը ներկայացնող կենդանի մարմինը, ժողովրդի ազգային-յուրօրինակ կերպարից եկող նրա ազգային-յուրօրինակ հիմքը: Հողը, կենդանի պատմությունը, տունն ու հայրենի օջախը ձևավորում են հայ գրողի հոգևոր աշխարհը, նրա բարոյական և գեղագիտական իդեալը: Նրա բանաստեղծական մտածողության, աշխարհազգացման մեջ տեղ են գտնում կենցաղի, պատմության, բնության իրողությունները, կուտակվում են նաև վաղուց լսված լեգենդների արձագանքները՝ ստեղծելով զուգորդությունների մի շղթա, որ գալիս է բանահյուսական պատկերացումներից: Հայ գրողի գեղագիտությունը ծագում է ժողովրդական գեղարվեստական գիտակցության այնպիսի առանձնահատկություններից, ինչպիսին կյանքի զգայական-բանաստեղծական ընկալումն է:

Գալշոյանի իմաստուն ծերունիները հաճախ են դիմում պատմությանը, Թոռներին բարոյականության դասեր տալու ձգտումով սովորեցնում են նրանց սիրել հայրենի բնությունը, հարգել և բազմապատկել այն ամենը, ինչ կուտակել է ժողովրդի գիտակցությունը: Իրենց իսկ գոյությամբ նրանք մի տեսակ կենդանի ազգային ավանդույթներ են:

Ռուբեն Հովսեփյանը պատմվածք ունի, որի մեջ ժամանակակից գյուղում հայանված բոլորին անծանոթ ծերունին իրեն այս ձևով է բնութագրում. «Ես ձեր հիշողությունն համարում եմ»: Այս բոլոր գծերը իրենց ընդհանուր տեսքով, ակնհայտորեն բնութագրական են թե՛ «ամենահին պառավներին»՝ Աննային և Դարյային Ռասպուտինի «Վերջին ժամկետ» և «Հրաժեշտ Մատյորային» երկերում, թե՛ Վ. Աստաֆեի «Հրաժեշտի ողջույն» երկի հերոսի տատիկին, Վ. Բելովի պատմվածքների ծերունիներին, Ն. Դումբաձևի միշտ բերուն-հերոսներին, Դրուցիի, Ալթմառովի հերոսներին և այլն: Խնդիրն այն է, թե գեղարվեստորեն ինչպես է գործունեության մեջ դրվում այդ զաղափարական-զգայական միակցությունը ազգային բնավորության մեջ և որ շեշտերն են, որ այդտեղ գերակշիռ զեր ունեն: Գալշոյանի ծերունիների մոտ շատ տեղ է, պատմական հիշողությունը: Նրանց անձնական հիշողությունները ամբողջության մեջ ըստ էության նույնական են ժողովրդի ողբերգության, նրա ճակատագրի հիշողությանը:

Քննենք այն պատմվածքը, որ վերնագրված է հերոսի՝ Դավոյի անունով: Ըստ էության դա պատմվածք-վերհուշ է: Անգրանիկ փաշայի նախկին ֆիդային մահվանից առաջ հիշում է իրենից հեռացող կյանքի ամենաուժեղ տպավորությունները: Բանաստեղծական մտասեւեման ենթարկելով հերոսի համար մի տեսակ ամենակարևոր, վճռական մտքերը, Գալշոյանը պատումը կառուցում է կարծես թե երգի ու թմական օրենքներով, մի ախուր երգի, որ հերոսների և հերոսամարտերի մասին է, որտեղ հերոսը հաղթել է, բայց ավաղ, ի վերջո, պարտվել է նրա ժողովուրդը: Հատկանշական է, որ նմանօրինակ երգային-բանահյուսական երակով է տրվում խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչալարների կանչի» ֆիդայիների հերոսամարտերի պատումը, ասես հերոսական եղելություն է պատմվում: Մեր կարծիքով, երկու դեպքում էլ՝ ազգային գեղարվեստական լուծումը խաչաձևվում է համազգայինի, համամարդկայինի հետ, հերոսների մասին պատումը կարծիք հերոսական ասքերի հենց այդպիսի ոճական մեկնություն է պահանջում:

Հոգեվարքի պահին, աչքերը կկոցելով, Գալշոյանի հերոսը՝ Դա-

վոն, հիշողություններով է տարվում, և նրա աչքերի առաջ հառնում են հասակ, ասես վերջալույսի արևով լուսավորված, պատկերներ. ահա ինքը և իր ընկերը՝ Պշուկը, մարտադաշտում են, առջևում զորավար Անդրանիկն է։ Անխոս հասկանալով իրար, նրանք շրջանցում են թշնամուն, թշնամին նահանջում է, և նրանց զխում համառորեն հնչում է. «Ով դարկվի՜ դավաճան է»։ Այս առաջին հայացքից արտասավոր միտքը հեշտությամբ վերծանվում է ազգային պատմության ենթատեքստում, փոքրաթիվ ժողովրդի զինվորները չեն կարող իրենց թույլ տալ մարտադաշտում սպանվելու շռայլությունը, անհրաժեշտ էր ամեն գնով ապրել՝ հաղթելու համար։ Նույն այս զգացողության արտահայտությունն է և Գալշոյանի «Ձորի Միրոն» վիպակը։ Մերունի հայրը վնասված պատգամները տալով կռիվ գնացող սրդուն, ասում է. «Կովի քու մահվան դեմ, հաղթ էղար, կապրիս, չէ՞ մեռնել կա ու կա։ Քու ձեռք ու ոտք կկապեն, սիրտ կապել չեղնի։ Մահի դեմ կովի ճար կգտնի չկա արած սիրտ...»։

Այնուհետև, իր հրամանը չկատարելու պատճառով մոլեգնած Անդրանիկը Դավոյի մահվան է դատապարտում, սակայն կտրիճ ֆրիգային նորից շահում է զորավարի վստահությունը, և ահա նրանք արդեն որերորդ անգամ նեղում են թշնամուն, և նրանց սրերը փայլում են արևից։ Իսկ հերոսը իր ողջ մնացյալ կյանքում ափսոսում է, որ ինքը կենդանի է մնացել, բայց չի հաղթել։ Այնտեղ, Մովսեսի ստորոտին, Անդոկի մոտ, Սև սարի վրա նա պետք է գնդակ արձակեր իր ճակատին, վերջին մարտական գնդակը և զոհվեր Տավուրիկ գետի ալիքներում... Բայց օրենքը չմեռնելն է, ապրելով հաղթելը։ Մահվան պահին մնացել է մի ցանկություն միայն՝ կովի, մարտնչի, հանուն ժողովրդի բախտի։ Սա էլ Դավոյի հրազանքն է, նրա վերջին կամքը։

Պատմվածքում կարևոր են ոչ այնքան Դավոյի կյանքի ուղենիշները, որ ձուլված են ժողովրդի ողբերգական պատմությանը և անկրկնելի գծերով արտացոլվել են նրա ազգային բնավորության առանձնահատկությունների մեջ, այլ՝ առավելապես այն, թե ինչպես են դրանք բացահայտվում ոչ թե պատմվածքի սյուժետային հյուսվածքի, այլ՝ հիշող հերոսի գիտակցության մեջ՝ հարազատ վայրերի թարմությունն ու գեղեցկությունը բերող հրգի մոտիվի ձևով («Գլուխն, ջուրն էր իջնում Մշո վերին սարերին»)։ Մեկ ուրիշ զուգորդում ևս ծայր աստիճան բնութագրական է հայկական ազգային գիտակցությանը։ Դավոն ժպտում է, նրա մտքերն արդեն հեռվում են, և նրա ընկերը՝ Պշուկը, թեև սրտի

անարի մոտ ծնկաշոր, մոլեգնած հարցնում է. «Դավո՞տ, թե էրգիր է կերթա՞ս, իրար հետ էրթանք, մինակ ո՞ւր կերթաս, տնավեր»:

Շամփաներին ուրբեր և փախստականներ, կորցրած հողի կարոտ, ուր ծնվել և երջանիկ են եղել, անդոր կատաղությամբ դեպի զենքը անօգնական ձգվող ձեռքեր՝ սրանք նշաններ են, հենակետային ազդանշաններ, որ հիշեցնում են հայ ժողովրդի պատմությունը; նրա ճակատադիրը, եղևնի դառը ժամանակը, կորստի ցավերը, որոնք չեն սպիանում այդ սերնդի հիշողության մեջ: Հիշողության այդ «ազդանշաններ», «նշաններ» վրա է կառուցվում Գալշոյանի ծերունիների ազգային բնավորությունը, ստեղծվում են մեծ ուժի գեղարվեստական ընդհանրացումներ: Կա ևս մի ցայտուն օրինակ՝ Մամփրեի կերպարը («Մամփրե արքան»): Հայ մարդը, 80 տարեկանում որոշում է սովորել հայրենի գիրը: Նա գծում է դրանք կարմիր մատիտով, որովհետև այդ գրերը մարտնչել են «սրբազան մարտերում», քանզի «սուրբ Մաշտոցը գրերն իր սրտից է հանել ի լույս»: Եվ սրանք բառեր չեն պարզապես: Հայտնի է, թե ինչպիսի անձնագոհությամբ, կյանքը վտանգելով, հայերը իրենց պատմության ամենազոհողական ժամերին փրկել են գրքերը, հին ձեռագրերը, թաքցնելով դրանք իրենց հագուստների տակ, թաղելով հողի մեջ, ողբալով նրանց կորուստը՝ ինչպես ուրբում են սեփական զավակի կորուստը: Իսկ խոսքը, լեզուն, գիրքը փրկել են նրանց ձուլվելու վտանգից, ազգային դիմագծի կորուստից: Այդ պատճառով էլ Մամփրեի համար հայրենի այբուբենի տառերը խորհրդանշում են ժողովրդի պատմությունը, և նա գրում է՝ դրանք նմանեցնելով հայ ժողովրդի պատմության արյունալի իրադարձություններին, Ֆշնամու նենգությանը: Մամփրեի համար հայրենի գրերը սովորելը ուխտագնացություն է դեպի իր ժողովրդի պատմության խորքերը: Մի խոսքով, Մամփրեի մեջ բանաստեղծական գույորդումների մի շարք է ծնվում, և նա ոչ թե տառերի համակցումն է կարդում, այլ՝ իր ժողովրդի առաքյալներն ու ուրախությունները, գրքի էջերում տեսնում է «երկրի սահմանները պաշտպանող զինվորներ: Արդարության, ճշմարտության համար կռվող զինվորներ: Գեղեցիկն ու բարին պաշտպանող զինվորներ»:

Մեր առջև հայկական ազգային բնավորությունն է, քանզի թե՛ հերոսի վրա իշխող գաղափարը, թե՛ «իրերն ըմբռնելու եղանակը», ասես լուսավորված են ազգի կեցությամբ, լի են ժողովրդական պատկերացումներով, կարծես ֆաղված են ժողովրդի կյանքի ընդերքից: Գրողը

կիրառում է պատումի ասքային եղանակը՝ առավելագույն շափով կրր-
ճատելով պատմող-հեղինակի և հերոսի միջև ընկած տարածությունը,
այսինքն՝ ասքի տեղաշարժ է կատարվում հեղինակի հնչերանգից դե-
պի հերոսի հնչերանգը: Այդ բոլորը հերոսի ոչ մի բանով չսահմանա-
փակվող ինքնարտահայտման պատրանք է ստեղծում, շնայած որ հե-
ղինակը «*ischerzählung*» չի կիրառում: Եվ հիշում ես ազգային գիտակ-
ցության ստեղծագործական արտահայտման մասին գոգույան շատ
դիպուկ բնորոշումը, երբ ակնհայտ է նրա միասնությունը «հենց ժո-
ղովրդի սգուն», երբ բանաստեղծը աշխարհին նայում է «իր ազգային
տարերքի աչքերով, իր ժողովրդի աչքերով, երբ զգում և խոսում է այն-
պես, կարծես թե դա զգում և խոսում են հենց նրանք»¹⁸:

Վերլուծության ընթացքում մենք արդեն մասնանշել ենք բանար-
վեստի ընդհանրության տարրերը, գեղարվեստական ընդհանրացման
առանձնահատկությունները, որ տիպաբանորեն հարակցվում են այլ
գրականություններում նման երևույթների հետ: Հիշեցնենք հնչերանգա-
յին կառույցի մեջ ռիթմիկ արձակի շունչը, որ մի տեսակ հերոսական
թափերական ներկայացման, հերոսների մասին ասքի մթնոլորտ է
ստեղծում: Նշենք նաև լայն տարածում գտած և հեղինակային կողմնո-
րոշումից օրգանապես բխող հերոսի խոստովանությունը, նրա մտային
անդրադարձը կյանքի ամենանշանակալի, ցայտուն իրադարձություն-
ներին: Այսպես, «Վերջին ժամկետը» երկի հերոսուհին՝ պնոտով Աննան,
հիշում է իր կյանքը և նրա հիշողությունները բացահայտում են ոչ
միայն աշխատավորուհու շատ համբերատար, բարոյական բարձր նկա-
րագիրը, այլև պարզում են նրա զավակների բնավորությունները: Ինչ-որ
մեծ և կարևոր բան են կարողացել անցկացնել կյանքի միջով այդ «հին»
մարդիկ՝ հավատ մարդկային գոյության իմաստավորվածության, սե-
փական տոհմի և զավակների հանդեպ, իրենց խոնջացած ձեռքերի կա-
տարած աշխատանքի, իրենց հողի համար պատասխանատվության
զգացում, ինչ-որ յուրահատկություն լուսապայծառ ավնվություն և շի-
տակություն, նաև՝ հույս:

Գալշոյանի Դավոն ազգային-ազատագրական շարժման մասնա-
կիցն է եղել, մահվանից առաջ նա մտածում է իր թշվառ ժողովրդի
ճակատագրի մասին, այն մասին, որ թերևս նա չի արել այն ամենը,
ինչ կարող էր: Ծիշտոն ասած, հայրենիքի և իր մասին, հայրենի հողի
հանդեպ իր պարտքի խոհի մասին պատմվածքում խոսք անգամ չկա,
այլ կան, ինչպես հիշում ենք, անցյալ կյանքի առանձին ցայտուն մի-

շաղկապեր և ընդգծված է իշխող կերպով հնչող միտքը. «Ուլ զարկվի դավաճան է» և «Կռիվ է կերթամ»:

Տրիպականացման այլ սկզբունքներ է կիրառում Ռասպուտինը: Նրա պառավ Աննան, բնականաբար, զուգորդումների և հուշերի այլ տեսադաշտ ունի: Իր ողջ կյանքում նա իր ոչ բարդ, բայց դժվարին աշխատանքն է արել, միայնակ մեծացրել է երեխաներին, տարել է պատե՛րազմի դժվարութ՜յունները, թե տղամարդու և թե կնոջ գործ է արել, իսկ այժմ, երբ հասել է «վերջին ժամկետը», նա սկսել է մտածել, թե ինչպես է ապրել իր կյանքը, ինչ են դարձել իր երեսմաները, որ հեռացել են հայրենի գյուղից՝ դարձել անհասկանալի ու օտար: Ի տարբերություն Գալշոյանի, որ հեղինակային միջամտությունը պատումի մեջ հասցրել է նվազագույնի, Ռասպուտինը չի վերացնում հեղինակային հնչերանգը:

Չափազանց մեծ է Այթմատովի Եդիգեյի կերպարի մտածական տարողունակությունը: Գրողը դիմում է իրեն հատուկ, յուրօրինակ գեղարվեստական ընդհանրացման մի հղանակի, որ տիպաբանորեն հարադատ է Ռասպուտինին: Ինչպես Ռասպուտինի, այնպես էլ նրա հերոսը իր մտավոր զարգացման աստիճանի բերումով չի կարող հասուն փիլիսոփայական մակարդակի վերլուծություններ և եզրակացություններ անել: Լկյդ պատճառով էլ, Եդիգեյի մասին խոսելով, հեղինակը հաճախ գրում է. «Նա տարակուսում էր», «Ձեր հասկանում» և այլն, քակայն մտախոհ և սուր կերպով անարդարությունը զգացող, մարդկային բարու և չարի հանդեպ զգայուն նրա դիտողությունների ողջ մտածական և զուգորդական շարքը ցուցահանվում են այնպես, որ հեղինակային գիտակցության միակցումը, ինչպես և Ռասպուտինի մոտ՝ Աննայի օրինակում, բավականաչափ միաձուլվ է: Այդ ծերունիների հիշողությունները, որոշակի լինեն դրանք թե՛ ոչ, կասված լինեն որևէ իրադարձության հետ թե՛ ոչ, գոյարանական են, փիլիսոփայորեն յուրովի իմաստավորված: Մահվան շեմին նրանք բնականորեն ձգտում են հասու լինել, թե ի՞նչ է եղել այն կյանքը, որ նրանք ապրել են, որ մարդուն միայն մեկ անգամ է տրվում և ի՞նչ չեն հասցրել անել իրենք, և թե ի՞նչ պետք է անի հաջորդ սերունդը: Այս իմաստով յուրաքանչյուր գրող՝ համաձայն իր կերպարի բնավորության, բայց և տիպաբանորեն նման հեռադրությամբ նկարում է կյանքի, գեղեցկության հանդեպ նրանց այդ վերջին հիացումը, որ մարդ թերևս ոչ բավականաչափ է գնահատում իր առօրյա վազքի և եռուղեռի մեջ: Ռասպուտինյան Աննային շատ հարադատ խոհեր ենք կարդում Գալշոյանի մեկ ուրիշ

պատմվածքում՝ «Քեռի թորոսում»։ «Հրաշք է աշխարհը։ Հրաշք էր երկինքը, որ պայծառ օր էր խոստանում, հրաշք էր երկիրը, բացկուրծք սաբերը, որ լուսաբացի կապույտ հորձանքն էին արծակել—Քեռի թորոսը կոկորդը դեմ էր արել հովին և դրժացնելով կուլ էր տալիս—հրաշք էր մուժ անձավներում խցկած ձորը, ձորով գետի պես արշալույսն էր հոսում, հրաշք էին իմաստուն քարերը, արշալույսի սաբուռով բռնված ծառերը, խոտերը, ընկուզենին՝ այդ գյուղում հիմնվելու առաջին գարնանը Քեռի թորոսիկը իր ձեռքով տնկեց՝ տնամերձ հողամասի եզրին, ձորի կողմի, և ընկուզենին արդեն հիսունվեց տարեկան էր—հրաշք էր աշխարհի գետերի ու ջրվեժների անաղն անող թլուրվլ առվակը... Այսպիսի հրաշք-արշալույս Քեռի թորոսիկը առաջին անգամն էր տեսնում։ Չնայած ողջ գիշեր արևի մասին էր մտածել, այնքան երկար էր գիշերը, արևը այնքան հեռու։ Քեռի թորոսիկը էրգրի չափ կարոտել էր արևին, և իրեն անկողնուց դուրս գցեց արևացայտը տեսնելու, բայց հիմա կուղեր, որ աղոթարանը երկարի»։

Կյանքի այս հիմնին և միաժամանակ նրանից վշտալի բաժանմանը տիպարանորեն հարաբերակից են Դրուցեի վեպում Օնակի Կաբարուշի մահաժամի խորհրդածությունները, որտեղ հերոսը, թերևս վերջին անգամ հիանալով հայրենի տափաստանի դարմանահրաշ գեղեցկությամբ, տարակուսում է, որ իր համար սովորական տափաստանային կյանքը իր արշալույսներով և մայրամուտներով, տարվա եղանակների փոփոխությամբ, երբ հողը անզորության աստիճանի մերկանում է, հետո կանաչում և կրկին լցվում, ծփում հասուն ցողուններով, շարունակվում է նախկին նպատակամղված անվրդովությամբ, չնայած որ ինքը՝ Կաբարուշը, հեռանում է կյանքից։ Սակայն տարակուսանքին և վշտին փոխարինում է մարդու գոյության օրինաչափ իմաստի ըմբռնումը, «և որ երկինք իջավ տափաստանի վրա, իսկ այն տեսնելու ժամանակն է արդեն»։ Եվ այս խորհրդածությունը պսակում է տառապանքով ձեռք բերված աշխատանքի և գեղեցկության ընդունելիության մասին միտքը, այն, որ յուրաքանչյուր մարդ իր տափաստանն ունի, իր աշխատանքը և կոշումը իր հողի վրա։ «Գուցե ողջ երկիրը,—մտածում է Դրուցեի հերոսը,—հում կավ է միայն, եթե նրա մեջ չու նախապապերի կողմից ջերմացած ու քեզ տրված հողի մի մասնիկ չկա, որպեսզի դու՝ ապրելով կյանքդ, փոխանցես այն մյուսներին»։ Բացեիրաց, տեսնա մտային պայծառացման պահին, Բելովի «Սովորական գործի» հերոսի՝ Իվան Աֆրիկանովիչի գլխում ծագում են հետևյալ մտքերն այդ մասին.

«Նրան մի տեսակ տաշեցրեց պարզ և երբեք նրա մտքով չանցած մեղքը՝ ահա, ինչ-որ բանի համար ինքը՝ Իվան Աֆրիկանովիչը, ծնվել է, բայց չէ որ դրանից առաջ էլ ինքը չի եղել... Եվ անտառն է եղել, և մամուռը, իսկ ինքը չի եղել, ոչ մի անգամ չի եղել, երբեք, առհասարակ չի եղել, ուրեմն միևնույնը չէ, թե նորից չլինի... Իսկ մշտանե՞րը, այդ կենդանի մարդի՞կ։ Օրինակ, Գրիշկա՞ն, Անտոշկա՞ն։ Նրանք կլինե՞ն, կմնա՞ն, արդյոք։ Եվ լիճը, և այս անիծյալ անտառը կմնա՞ն, և նորից կգնան այն հնձելու։ Ուրեմն, ի՞նչ։ Դուրս է գալիս, որ կյանքը, միևնույն է կանգ չի առնի և առաջվա նման կընթանա, թող որ առանց իրեն, առանց Իվան Աֆրիկանովիչի։ Դուրս է գալիս, որ, այնուամենայնիվ, ծընվելն ավելի լավ է, քան չծնվելը...»:

Այսպիսին է «հավերժության հետ միացնակ» մարդու կյանքի ճանաչողության արդյունքը։ Քանի դեռ կյանքը գոյություն ունի, քանի դեռ այն բոլորի համար է, պիտք է արժանապատվորեն վաստակես քո մարդկային կոչումը։ Սրան մոտ գեղարվեստական գործառնություն է կատարում Չ. Այթմատովի «Մայրական դաշտում» դաշտի, տափաստանի «կերպարը»։ Բնաշխարհի նրա շրջանակները առասպելաբանական են, շնչավորված և անձնավորված, և այդ պատճառով էլ երկխոսությունը բնության հետ հաճախ, ինչպես և այս ստեղծագործության մեջ, բացահայտորեն մարդուն առաջին պլան է մղում կենսական իրավիճակում՝ հարաբերելով նրան իր սնուցիչ գրկի հետ, որ իմաստուն նպատակահարմարության հասնելով՝ տալիս է նրան ամեն էական բան, բայց և ինչպես բանահյուսական գեղարվեստական աշխարհում է՝ նրան մղում է գործունեության, կենդանի աշխարհում իր առաջնության ըմբռնման (հիշենք Դաշտի դիմումը Տոլգոնային «Դու մարդ ես, դո՛ւ ասա»)։

«Ապիտակ շոգենավում» դրամատիկ պառակտվածությունը, մարդկային աշխարհի և բնաշխարհի բռնի անշատումը ողբերգության է հասցնում, քանի որ ծեր Մոմունը արդեն չէր կարող, իսկ տղան դեռ ուժ չունեի այդ առաջնությունն հանձն առնելու և վերականգնելու խաբուրված հավասարակշռությունը։ Մարդ-բնություն խնդիրը, անշուշտ, առանձնակի քննություն է պահանջում, և նրա գեղարվեստական լուծումների բաղմիմաստությունը վկայում է ժամանակի հետ այդ երկմիասնության ներդաշնակության (հաճախ էլ աններդաշնակության) բարդացման մասին։ Բայց ընդհանուր առմամբ, բնության հետ շփվելիս,

անհատը հոգեպես մաքրվում է, ենթարկվում կատարսիսի, հասնում իրենում կեցության գոյաբանական իմաստին:

Ազգային բնավորության մեջ համադրվում են անձնական, աշխարհային և կոլեկտիվ, կենսագրական սկիզբն ու ժողովրդի հավաքական փորձը, նրա ճակատագիրը դառնում է ժողովրդի ճակատագրի մի մասնիկը՝ արտացոլելով թե՛ իր սոցիալ-պատմական կեցության կոնկրետ պայմանները, թե՛ ժողովրդի կյանքի պատմական կեցությունը՝ Ընդհանուրի և եզակիի ներդաշնակ հավասարակշռությունը, ըստ էության ազգային կերպարի, որպես բնավորության, լիարժեքության, լիարժեք լավամտության չափանիշն է։

Այս կապակցությամբ Գալլոյանի վերոհիշյալ պատմվածաշարի ժերուհները ոչ այնքան բնավորություններ են, որքան տիպեր, որ արտահայտում են անձնավորված գերիշխող գեղարվեստական գաղափարը։ Ազգային առավել խոր և բազմակողմանի բնավորության արտահայտություն ենք գտնում Գալլոյանի «Ջորի Միրոյի» վիպակում, որտեղ առավել լայն են թե՛ պատումի շրջանակները, թե՛ ժանրի օրենքները։ Հայրենի հողից կտրված ժողովրդի ողբերգությունը, պանդխտության զրկանքները՝ ժողովրդի ճակատագրի բոլոր այս հայտանիշները, ասես ջրի կաթիլի մեջ, արտացոլվել են Ջորի Միրոյի ճակատագրում՝ հողը մշակելու, ստեղծելու և հետո բազում անգամ իր օջախը վերականգնելու և տոհմի շարունակող ունենալու միշտ կենդանի ծարավ առաջացնելով նրա մեջ... Տուն ու երևիսաներ ունենալու այդ անհագուրդ ծարավը, որ այնքան բնորոշ է մարդուն առհասարակ, հորոսի մոտ ձեռք է բերում մի տեսակ յուրահատուկ, մոլեգին բնույթ։ Եվ դա ոչ թե կյանքի տրամաբանության խախտում է, ոչ թե նահանջ գեղարվեստական ճշմարտությունից, այլ՝ հայկական ազգային բնավորության, ժողովրդի ողբերգության էության բմբռնում, որ մշտապես եղել է կործանման եզրին, որի համար «օջախ» և «տոհմի շարունակող» հասկացությունները ձեռք են բերել ինչ-որ յուրահատուկ, ճակատագրական նշանակություն։ Այդ պատճառով էլ հայի հատուն տարիքում երեխա ունենալու ցանկությունը նրա պատմության հնթատեքստում կյանքի հանդեպ բարոյական վերաբերմունքի գազաթնակետ է, անհատի և ժողովրդի պատմականորեն գիտակցված ինքնահաստատում։ Նույնը կարելի է ասել սիրային իրավիճակի մասին։ Գալլոյանի «Կանչ» պատմվածքի հերոսը՝ Զորոն, կյանքի վերջալույսին հանդիպում է Ալեին, որին նա պատանեկության հիանալի տարիներին ամբողջ հողով սիրել է,

հետո կորցրել, ինչպես երազն են կորցնում: Եվ երկար տարիներ սրբ-
տու՛մ պահված սերը բռնկվում է նոր ուժով՝ մերձավորների մեջ ծաղր
առաջացնելով, որոնք բացահայտորեն չեն հասկանում նրան:

Այթմատովի «եվ դարից երկար ձգվում է օրը» վեպում կա մի
լեգենդ Ռայմալ-աղա գուսանի և գեղեցիկ պարմանուհի Բեգիմայի հան-
դեպ նրա սիրո մասին: Եվ պատահական չէ, որ լեգենդի հերոսը գուսան
է: Սերն այստեղ «Երգ-երգոցի» նման աշխարհում ամենագեղեցիկ բա-
նի աստվածացում է: Այթմատովի վեպում հոգեկան խլուժյանն ու շրթ-
ջապատի անընմբռնողությունը փոխարինելու է գալիս մարտնչող
անընկալելիությունը: Ռայմալ-աղայի հարադատները մեծ գուսանին
կապկպում են, որպես հանցագործի, ջարդոտում են նրա հանրահայտ
դոմբրան, որ նա այլևս երբեք չերգի սիրո մասին և «չարատալորի»
իրենց՝ սեր բացատրելով Բեգիմային: Հատկանշական է, որ վեպի հե-
րոսներից մեկը՝ Աբուլթալիպը, գրի առնելով այդ լեգենդը, նշում է, որ
այնպիսի մարդիկ, ինչպիսին Ռայմալ-աղան և Բեգիման են «իրար
ներքաշում են անլուծելի ողբերգության մեջ, ուրիշների դատաստանից
մաքցու անաղատ լինելու մեջ»: Հիշելով այդ, Եղիգեյը մտաբերում է
նաև Աբուլթալիպից այդ ժամանակ լսած պատմությունը մեծ բանաս-
տեղծ Գյոթեի սիրո մասին երիտասարդ աղջկա հանդեպ. «Մերունի
Գյոթեն, — հիշում է այդ պատմությունը Եղիգեյը, — յոթնասունին մոտ
էր, էրբ սիրեց նույնպես ջահել մի աղջկա, և նա էլ ողջ սրտով սիրեց
նրան: Այդ մասին ամեն տեղ գիտեին, — շարունակում է նա իր միտ-
քը, — բայց ոչ ոք չկապեց Գյոթեի ձեռքերն ու ոտքերը և նրան խելագար
չանվանեց... Իսկ ինչպես վարվեցին Ռայմալ-աղայի հետ, նվաստաց-
րին, ոչնչացրին մարդուն և դեռ բարին էին ցանկանում»: Այսպես,
Այթմատովի հերոսի բերանով հաստատվում է մարդկային վեհ ղզաց-
մունքների ընկալման տարբերության նույն այն միտքը, որ կապված
է բարու և չարի, խղճի և անարդանքի մասին դարերով արմատացած,
օրինականացած սրտեկերացումների հետ: Արեւելքում դրանք ուղղակի
կախվածության մեջ էին դորանի պատմվորաններից, ընտանիքի գլխա-
վորի իշխանությունից և քմահաճությունից:

«Շուկան» պատմվածքում Գալշոյանը սրում է ընդունելի լինելու
հարցադրումը: Նրա հերոսների հոգեմիճակը, արժեքային ուղղվածու-
թյունը օգնում են լույս սփռելու ժամանակակից գիտակցության ցա-
վոտ կողմերի վրա: Պատմվածքի հերոսը՝ Ժեր Տոնեն, որոշում է վա-
ճառել իր վերջին ոչխարը և համեմատում է իր մանկության հին շու-

կան ու ներկայի առևտուրը, որն ամբողջապես զուրկ է ծխակաշիկայ-
թյունից և կրքից: Կյանքը նրա համար կորցրել է իր նախկին գույ-
ները, և նա զզվում է փափկասուն ու նողկալի մարդկանց հետ գործ
ունենալուց, որոնք, մեքենայից շիջնելով, նույնիսկ նրան չնախելով
փող են մեկնում: Բոլոր մանրամասներով վերականգնելով այն հին
շուկան, ուր հոր հետ գնացել էր ինքը (և այս ներքին գործողությունը
պատումի ամբողջ ընթացքում ուղեկցում է հերոսին), Տոնեն հիշում է
հոր վայրույթը, երբ նա լավ, արդար գինի չի գտնում: Մարդու բա-
րոյական հիմքերի աղտոտումը վաղուց է սկսվել՝ այսպիսին է պատմը-
վածքի տարողունակ իմաստը: Դրանով իսկ ավելի է դժարանում դեպի
նոր բարոյականությունը տանող ուղին, քանզի պետք է ոչ միայն պար-
զապես հիշել և վերականգնել կորցրածը, այլև՝ խորհել և հասկանալ,
ահազանգել՝ հավատալով միաժամանակ, որ «ժողովրդական բարոյա-
կանության առում» չի կարող ցամաքել, քանի դեռ կենսունակ է ժողո-
վուրդը: Մեր առջև, ինչպես տեսնում ենք, ներկայի հետ ունեցած անց-
յալի կապի մի բարդ պատկեր է, որ, գրամատիկ լինելով հանդերձ, բա-
ցառում է ազգի կյանքի և բարոյական կեցության բարդ խնդիրները
պարզունակորեն լուծելու հնարավորությունը: Այսպիսի յուրահատկու-
թյամբ է Գալշոյանը իր գեղարվեստական համակարգի և ազգային գի-
տակցության շրջանակներում քննում ժամանակակից հասարակության
մեջ ընթացող կարևոր սոցիալ-բարոյական երևույթները:

Եթե Գալշոյանը ազգային բնավորությունը ներկայացնում է իր
պատմական անդրադարձի մեջ, ապա Ն. Մաթևոսյանը ուսումնասիրում
է անհատի և հասարակության սոցիալ-բարոյական առավել բազմակող-
մանի կապեր, և ազգային գեղարվեստական կշռի առանձնացումն այս-
տեղ ավելի բարդ է, քանզի նրա երկերում ազգային նախասկիզբը ա-
վելի շատ հանգում է գեղարվեստական աշխարհընկալման ինքնուրու-
նակությանը, ինչպես որ այն արտահայտվել է գեղարվեստական ամ-
բողջի բարդ համակարգում, երևույթների հանդեպ գրողի ունեցած
ստեղծագործական ինքնատիպ տեսակետի մեջ: Մաթևոսյանի խելագա-
րությունը ամենից առաջ գյուղական կյանքի հանդեպ ունեցած նոր
հայացքն է: Մաթևոսյանը կարողացավ բացահայտել գյուղի հողեր-
բարոյական գործառության ներքին զսպանակները, ցույց տալ, որ եր-
բեմնի միասնական և ամբողջական ազգային կյանքից, որ այնքան
շահեկանորեն հայտնաբերում էր ազգային բնավորության էական սահ-
մանները, ոչինչ չի մնացել: Սա ցույց են տվել թե Շուկչիներ, թե Բևումը

անդրադառնալով իրենց ազգային կյանքին: Հետազոտողի գործը պետք է լինի հին արժեքների արժեզրկման ընդհանուր պրոցեսի և այդ հիման վրա նոր արժեքների ստեղծման յուրահատուկ հայտանիշներն ու պատճառները գտնելը:

Մաթևոսյանի աշխարհի մոդելը Մմակուտն է, այսինքն՝ զուտ ազգային ներփակ մի աշխարհ իր բոլոր առանձնահատկություններով, սակայն հենց այդ ժմակուտային աշխարհը ծայրաստիճան բաց է զրսի աշխարհի հանդեպ, որ հասկանալի է ընթերցողին, և արդարացնում է հեղինակի այն պնդումը, որ աշխարհի բոլոր խնդիրների մասին կարելի է գրել մնալով Մմակուտում, և ապացուցում, որ թե՛ դեպի համազգայինը, թե՛ դեպի կյանքի երևույթների համամարդկային իմաստը տանող ուղին անցնում է հենց ազգայինի միջով: Մաթևոսյանի հերոսներից մեկը Տաշքենդ է շտապում, այսինքն՝ իր աշխարհի սահմաններից ինչ-որ հեռավոր վայր: Իր կյանքի զովարին բուսականին հարադատ վայրերը լքել է ցանկանում նաև Ալթմատովի հերոսը՝ Եղիգեյը: Հիշենք սակայն Եղիգեյի զրույցը Ղազանդապի հետ վերջնական որոշման նախաշմին: Ըստ էության, ինչպես որ բացատրում է Եղիգեյին ավագ ընկերը, դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ փախուստ ինքն իրենից, որ անհնարին է: Պետք է քո հողի վրա ապրես՝ հաստատելով քո կոշումը, ինչպես որ անում են Մաթևոսյանի հերոսները, որ բողոքում են, ըմբոստանում, հաշտվում, բայց վերջիվերջո, Գիքորի, Ռոստոմի, Աղունի և այլոց նման հասկանում են, որ հենց դրա մեջ է իրենց կյանքի գերագույն իմաստը՝ պետք է ապրես քո ժողովրդի հետ, հայրենի հողից վրա, տաս նրան ձեռքերից և հոգուդ ուժը, սրտիդ ցավը:

Մաթևոսյանը, ինչպես և բազում ժամանակակից գրողներ, անհատի և հանգամանքների զեղարվեստական բախումը տեղափոխում է անհատի ներսը (ցույց տալով այն նաև զրսից), որ լուծվում է կամ չի լուծվում հերոսի մտածողության և հոգեբանության մեջ: Այդ պատճառով էլ նրա արձակում գործողությունները քիչ են, որոնց փոխարինում են մտային մշտական հետադարձ հայացքներն ու լարված խորհրդաժողովությունները: Նույնիսկ երևիանալին հասցեագրված «Վազք» պատմվածքի հերոսը ամբողջ գործողության ընթացքում, այսինքն՝ քանի դեռ նա ուս-ուսի վազում է իր ընկերների հետ՝ նրանցից առաջ անցնելու տղայական անհաղթահարելի ցանկությունն ռնհնալով, համառորեն մտածում է, որ առաջ անցնել նշանակում է դավաճանել, իսկ տալ, որ քեզանից տկարը ընկնի: Եվ համագործակցության այն

զգացումը, ցավը անզորի հանգեալ, որոնցով աստիճանաբար հասակվում է պատանի հոգին՝ դեռևս հասու չլինելով, իհարկե, համընդհանուր կապի գաղափարին, որ շափազանց կարևոր է Մաթևոս անի ստեղծագործության մեջ, հոգեվիճակի ներքին բախման, ինքն իր հետ տառապալի պայքարի հենց այն արդյունքն է, որը, որպես «մնացորդ», ձևավորվող մարդու մեջ խղճմտանքի ձայնն է արթնացնում:

Առհասարակ անհատի և հասարակության բարդ փոխկապակցվածության գեղարվեստական ուսումնասիրության մեջ տնհատի ձևավորումը հատկապես պատասխանատու տեղ է զբաղում, ուստի և հասկանալի է, որ զրոյի գեղարվեստական աշխարհում բնավորության կազմավորմանը հետևելը կարող է բացահայտել և բացահայտում է պատանեկան գիտակցության բազմաստիճան կապերի կազմավորումը ժողովրդի կենսաշխարհի, ազգի պատմության հետ, ինչ ձևով որ վերջինս ամրակալված է լեգենդներում, ավանդազրույցներում, որոնք բնավոր կերպով հաղորդվում են սերնդից սերունդ, ավանդույթների, կենցաղի մեջ, որ աստիճանաբար ստեղծում են մտածողության, հոգեբանության, աշխարհը տեսնելու ինքնատիպ կերտվածքը: Արդարամբությունն սրված զգացումն ու «պատասխանատվության բևեռ» Մաթևոսյանի պատանի հերոսների հոգեոր աշխարհի ձևավորման հիմնական պարամետրերն են թեհես, որ վկայում են ժամանակակից կյանքի հանգեալ հայ արվեստագետի զգայուն լինելու մասին:

Մաթևոսյանի «Սկիզբը» պատմվածքում պատանի Արայիկը լեռնային անտառերի «թռնաթռիչ բարձունքից» նայում է իրենց գյուղին, կինոթապալներ կադրերի նման տեսնում է իր մորը, համագյուղացիներին, որ պառկված են պարզ գյուղական աշխատանքով, նայում է ծառի փորագրությանը, ըստ որի իր հարազատ հորեղբայրը աշտեղ խող է արածացրել ինչ-որ ժամանակ և համառորեն մտածում է, թե ինչպես է ինքն ապրելու, «իբր ժամանակը», որպեսզի տանի իր պատասխանատվության բեռը: Այթմատովի մոտ՝ կիրգիդ տղան, որ զաստիարակվել է Մոմուն պապի գեղեցիկ հեքիաթներով, հեքիաթից հետո չի կարողանում տանել բախումը կյանքի հետ, չի համակերպվում մեծահասակների դաժնությունը՝ լամ անդորության, դավաճանության և զեղեցիկի կործանման փաստին: Գրողի գեղարվեստական աշխարհը, որ կառուցված է ակնհայտ աղգալին միջբուրգեմների վրա, ներքաշում է մեզ կենսական մի բախման մեջ, որ շափազանց վաղ է սկսվել, երբ դեռ չի հասցրել կայունանալ պատանի հերոսի հոգեբանությունը, ա-

րարքների տրամաբանությունը: Արվեստագետի մոտ, ինչպես միշտ, ժողովրդական հավատալիքների հետ տղայի հաղորդակցումը օրգանապես է կատարվում, բնականաբար, սնունդ տալով նաև բնավերության ազգային աղբյուրներին:

Համարյա նույնը, նահապետական բարոյականությանը նվիրված լինելու իմաստով, կարելի է ասել Ռասպուտինի «վերջին ժամկետի» հերոսուհու՝ պառավ Աննայի մասին, որ դատերը մահվան երգ է սովորեցնում՝ իր վրա ողբալու համար: Եղիգեյի դեպքն ուրիշ է: Պատումի ընթացքում գրողը բացասական պատասխան է տալիս այն հարցին, թե ինչպես պետք է վերաբերվել նահապետական բարոյականությանը:

Բայց որպեսզի մարդ ճիշտ ասեր՝ պետք է չկտրվի նրան իր պատմությանը, հիշողությանը, ժողովրդի կենդանի պատմությանը կապող թելը: Այդ պատճառով է տաղնապալի ճշում երբեմնի մանկուրտ Նայման-Ալու դժբախտ մոր սպիտակ գլխաշորից առաջացած հեքիաթային թուշունը. «Ո՞ւմն ես դու Խնչ է անունդ: Հիշի՞ր անունդ: Քո հայրը Դոնենբայն է»: Այստեղ նույնպես զեղարվեստական փորձը ամբակայված է փրկիսոփայորեն կարեոր, հիշողության միջոցով ի հայտ եկած միֆոլոգեմի մեջ:

Ազգային բարոյականության խնդիրը յուրօրինակ ձևով է դնում Մաթևոսյանը: Տերը՝ համանուն վիպակի հերոսը, գրողի տեսանկյունից իր համագյուղացիների մեջ հողագործի, հայրենի հողը հերկողի պարտքի կորուստը ընկալում է որպես դավաճանություն նախնյաց ավանդներին: Պատահական չէ, որ նա համագյուղացիներին հիշեցնում է հայրենի գյուղի անցյալը և այն մարդկանց, որոնք անխոնջ մշակում էին հողը: Նրա ներքին հայացքի առաջ մեկը մյուսի ետևից անցնում են խոռահնձի տեսարանները, երբ ամբողջ գյուղը միասնաբար եկել է հնձելու, խոտի խրձեր կապելու, ցորեն աղալու: Համատեղ աշխատանքը ինչ-որ յուրահատուկ խինդ է պատճառում մարդկանց: Այս հետադարձ հայացքները վիպակում հին գյուղական բարքերի, նահապետական գյուղին կարոտալի նվիրվածության տուրքը չեն, այլ ժողովրդի մարդու մեջ այն բանի անդառնալի կորստի զգացումը, առանց որի մարդ չի կարող ապրել և որին անդառնալիորեն փոխարինելու է գալիս որակապես այլ՝ անզուսպ ընշաքաղցության սկիզբը: Եվ այդ ժամանակ Տիրոջ համար կործանվում է այն ամենը, ինչի համար որ մարդ ապրում է, քանզի չքանում է ամենակարևորը՝ մարդկանց աշխատանքային

համերաշխությունը, սերը հայրենի հողի հանդեպ, խախտվում է մարդկանց համընդհանուր կապը: Ժողովրդի բարոյական հիշողությունը կորցնում է իր մարդասիրական ընդհանրության հիմքը, հավատարմությունը աշխատանքային ավանդներին:

Հայ գյուղում կատարվող բարդ պրոցեսները գրողի ուշադրության կենտրոնում են: Դրանցից մեկը ժողովրդի սոցիալական օրգանիզմի ներկայի և ապագայի մեջ նրա բարոյական հիշողության ներառման պրոցեսն է: Ազնվության, բարու, բարոյականի, սոցիալականի պատասխանատվության հասկացությունները գիտատեսխնիկական հեղափոխության պայմաններում կերպափոխում են ազգային բնավորություն, գյուղական կյանքի շարժուն համայնապատկերը: Բնավորության մեջ ազգային ընդհանրացումը տեղի է ունենում նշված կողմնորոշված ազդակների հիման վրա:

Մաթևոսյանը ուշադրությունը բեռնում է նաև ազգային բնավորությունների մեջ կատարվող փոփոխություններին, որ հարստացված են նոր կյանքի սոցիալական փորձով, բարոյական դասերով: Թերևս, ամենամեծ հաջողությունն այս իմաստով կարելի է համարել (և այդ բանը բնորոշվել է քննադատության կողմից) Աղունի կերպարը «Աշնան արև» վիպակում:

Գյուղական կնոջ կյանքն անցնում է ընթերցողի աչքերի տուփ, մի կյանք, որ խրված է ընտանեկան հոգսերի մեջ, ուր նրան չի սիրել սկեսուրը, ուր բարդ են եղել հարաբերությունները ամուսնու և գյուղական շրջապատի հետ: Եվ Աղունի կենսահաստատությունը, նրա անհատում կենսական ուժը, արդարացի զայրույթը, նրա կերպարը վերածում են ժողովրդի ճակատագիրն ընդհանրացնող կերպարի, բացում մեր առջև ազգային գիտակցության խորքերը, որը ձգտում է հաստատվել նոր կապերի առկայության մեջ, ազատվել նահապետական, դաժան բարքերի գերությունից, ընտանեկան օրենքների հյուսիշ անշարժությունից: Հետագարձ պատկերացման մեջ նրա բնավորության ձևավորումը ներկայանում է որպես կյանքի քարացած կարգերի հաղթահարում, որպես ինքնահաստատում մի կնոջ, որն արդեն ունի թի՛ իր անհատականության գիտակցումը, թի՛ իր տոհմի համար պատասխանատվության զգացումը:

Մարդը Մաթևոսյանի մոտ, ինչպես և ամեն մի կենդանի արարած և ամբողջ բնությունը, իր հնարավորություններն իրագործելու անշեշտ ամենահազվադեպ պահպանում է տոգորված: Մարդու կյանքի ամենասարսա-

փեկի և անուղղելի աններդաշնակութունը ձեռքերի և հոգու պարապութունն է։ Եվ Աղունը ներկայանում է մշտապես գործուն ինքնարտահայտումով. «Աշխարհը լիքը տղա՝ գնա, Աղունի՛կ,—ասում է նա իր մասին,—Սիմոնից մարդ սարքիր, Արմենակից Արմենակ սարքիր...»։ Սարքիր, սարքիր...»։ Հեղինակի ձայնը ձուլելով հերոսի ձայնին և օտարելով նրանից, ասես տարրալուծելով նրա մեջ և կրկին դատելով նրանից՝ Մաթևոսյանը ցույց է տալիս անհատի ներքին կեցությունը մարդկանց հետ ունեցած կապի խախտման իր ղգացումով, որ ձգտում է հասկանալ, գտնել արմատի կապը սերմի և հողի հետ, ցեղի միասնության կայունությունը, որ չի համահարթում անհատականությունը, չի ճնշում նրա բացառիկությունը։ Այստեղից էլ Աղունի ապրումների դրամատիզմը, որի անհատական ճակատագիր ունենալու ծարավը դեռ լիովին չի իրականացել, և առավել դրամատիկն այն է, որ ղգում էս նրա խառնվածքի հղոր ուժն ու հարստությունը, որ ծնվել ու պտղավորվել է ժողովրդի գրկում, ազգային կյանքի կենդանի, տաքնապող և գեղեցիկ կեցության մեջ։ Ազգային բնավորության մեջ իր՝ մաթևոսյանական տարրը հեղինակը ներմուծում է կերպարի արժեքային բազմիմաստության սկզբունքային կողմնորոշման և հերոսի անձնական պոտենցիալի ողջ հակասական բաղմադանությունը պատկերման միջոցով, այսինքն՝ գեղարվեստական հետազոտման այնպիսի սկզբունքով, ըստ որի ոչ մի հերոսի մեջ լիակատար ճշմարտություն չկա։ Տարակուսանք, անհաջողություններ, անհետևողականություն, ոչ միշտ հիմնավորված մաքսիմալիզմ։ Այս բոլորը կա ինչպիսի Աղունի, այնպես էլ մյուս հերոսների բնավորության մեջ (այսպես, Գիքորի կերպարում խորամանկությունն ու հաշվենկատությունը համադրված են աշխատասիրության, գլուխացու ուշիմության հետ, և որ կարևոր է, այն բանի ըմբռնման հետ, որ այդ, թեպետև ղժվարին գյուղական աշխատանքը, սեփական հողի վրա, իր կյանքի էությունն է և կոչումը)։

Այսպիսին են Մոսկուտի մարդիկ։ Ազգային յուրահատուկը նրանց մեջ մակերեսային չէ, այն չի կենտրոնանում որևէ առանձին կողմով (թեմա, սյուժե, կենցաղ), շնայած որ թե՛ կենցաղի և թե՛ հայ գյուղի բնության իրողությունները Մաթևոսյանի մոտ շատ ճշգրիտ և տպավորիչ են, որոնք ընթերցողի առջև կյանքի յուրահատուկ ազգային աշխարհի պատկերն են բացում։ Այդ ազգային յուրահատուկը ի հայտ է գալիս հեղինակի բանաստեղծական մտածողության առանձնահատկությունների, նրա գեղարվեստական մտապատկերի մեջ, որն հիմնված

է ժողովրդի բարոյաբանութեան արժեքային ուղենիշները լրաց, որ մշակվել է հզլվել է պատմութեամբ, հարստացել նոր աշխարհայեցութեամբ: Եվ այստեղ պետք է անպայմանորեն խոսվի հենց գրողի ազգային բնույթի, «իրերն ըմբռնելու եղանակի», նրա կյանքի գիտակցութեան փորձով մշակված պատկերավոր մտածողութեան ինքնատիպ կերտվածքի մասին, որ բյուրեղացել է ժողովրդի կյանքին և կենցաղին հաղորդակցվելու ընթացքում: Մյուս կողմից, դա կենցաղից դուրս կենցաղային անցնելու Մաթեոսյանի հմտութեան մեջ է, ազգային առանձնահատուկ հատկանիշներում համամարդկային մէջուկ գնելու մեջ, այսօրոքի, և առաջին հերթին, համամարդկային խնդիրները ազգային նկարագրով արտահայտելու խորքում է թաքնված ծմակուտյան էպոսի և ուրիշ ազգային գրականութեաների գյուղական էպոսների հարազատութեան գաղտնիքը:

Տիպաբանական այս համադրելիութեանն ու ընդհանրութեանը մենք կդիտարկենք ուրիշ, հատկապէս սնական, գեղարվեստական կոորդինատների մեջ, քանզի ազգային գեղարվեստական փորձը, գրականութեան ազգային ինքնատիպութեանը, անշուշտ, չի սահմանափակվում միեւնոյն ազգային բնավորութեան հասկացութեանով:

Մեր կարծիքով, գրողի ստեղծագործական մտածողութեան, անհատական պատկերային մտապատկերների ինքնատիպութեանը առանձնակի ուժով արտահայտվում է ոճի մեջ, այսինքն՝ արտահայտչամիջոցների և իրականութեան երևույթների զգայական գնահատման մեջ: Ավելին, ինչպէս գտնում էր Վ. Վինոգրադովը, հեղինակի կերպարի ինքնատիպութեան ուսումնասիրութեանը նրա վերաբերմունքը ուսումնասիրվող ստեղծագործութեան գեղարվեստական նյութին «ոճաբանութեան և պոետիկայի կենտրոնական խնդիրն է»: Եվ իբրեք, գեղարվեստական ուսումնասիրութեան առարկայի հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքը, որը Մ. Բախտինը անվանում է «վերջին իմաստացին աստիճան»¹⁹ պատումի մեջ նրա ներկայութեան շափը, այստեղից բխող իրականութեան գեղարվեստական յուրացման և ընդհանրացման սկզբունքները, պատկերավորութեան տեսակը շատ բանով նախորոշում են ստեղծագործութեան ոճական ուղղվածութեանը: Հարկ է հիշել նաև, որ ժամանակակից արձակում ջնջվում են հեղինակի և հերոսի խոսքի միջև եղած սահմանները: Հերոսի խոսքը, որ ուրիշի խոսքն է, որ, արտացոլելով գրականութեան մեջ անհատի անձեռնմխելի իրավունքների, «ուրիշի» տեսակետի հանդեպ եղած վստահութեան ավելի ու ավելի ուժեղացող պրոցեսը,

առավել մեծ նշանակություն է ձեռք բերում և վճռականորեն ազդում պատումը կազմակերպող ռճական գերակշիռ հատկանիշի վրա: Այնուհետև, կախված սուբյեկտիվության չափից, հեղինակի գեղարվեստական մտածողության մեջ սուբյեկտիվ գործոնի գերլից, այսինքն՝ նրա մեջ օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի, նրանց արտահայտման տարրերի և ձևերի հարաբերակցությունից, տարբերություններ են առաջ գալիս պատկերավորության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ տեսանկյունների, կենսամանուկալիստական, ումանտիկական կամ էսթետական և քնարական ոճերի միջև: Այս առումով արդարացի է Ա. էլյաշևիչի այն պնդումը, որ «սոցիալիստական գրականության բոլոր ոճական հոսանքները վերջին հաշվով հանգում են պատկերավորության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ տեսանկյուններին»²⁰: Ավելացնենք, որ ռճագոյավորման կարևոր գործոններից մեկը՝ անհատի կոնցեպցիան է, որ ժամանակակից գրականության ներկայացուցիչները հարստացրին մարդու և հասարակության երկմիասնության գինամիկ ըմբռնումով, այդ երկմիասնության մեջ անհատի գերի, արարիչ-մարդու, կյանքը վերափոխողի պատասխանատվության զգացման մեծացումով, ուշադրություն դարձրին նրա ներաշխարհի սոցիալական բարոյագիտությանը ու բարոյական նորմերին:

Դեռևս լուսաշարսկին, գտնվելով նոր մեթոդի ձևավորման և զարգացման ակունքների մոտ, նշել է, որ «ոեակիզմը ոճերի բազմազանություն է ենթադրում, պահանջում է այդ բազմազանությունը, ոճերի բազմազանությունը ուղղակիորեն բխում է նրանից»²²: Կյանքն ու գրականության զարգացումը հաստատեցին այդ գիտական կանխատեսումը: Նկատելով այդ բանը և ընդգծելով, որ ամենից առաջ պետք է ելակետ դարձնել կենսական, հասարակական արդյունավետ պրոցեսները, որոնք կյանքի են կոչում և ազդում իրականության յուրացման նոր եղանակների գեղարվեստական պահանջարկի վրա, որոնք ամրակայված են կյանքի պատկերային յուրացման տարրեր ձևերին լայն առարկեղ տվող այդ մեթոդի մեջ, Դ. Մարկուզը գտնում է, որ մեթոդը «բոլորովին էլ չի սահմանափակվում մեկ կամ նույնիսկ մի քանի պատկերավորման եղանակով, այլ գեղարվեստական ճշմարտացիության ձևերի պատմականորեն բաց համակարգ է»²³:

Մեթոդի բազմազան ձևերի, ոճերի ուսումնասիրությունը դեռ բավականաչափ հստակ գիտական հիմքի վրա չէ: Ասվածը հատկապես

վերաբերում է ազգային գրականությունների մեջ ստեղծվող ոճերի ուսումնասիրությանը, որոնց արդյունավետությունն ու տիպաբանական ընդհանրությունը, ինչպես նաև փոխհարստացման պրոցեսը, այդ ուսումնասիրությունը անշափ կարևոր են դարձնում: Համեմատական եղանակով ազգային գրականությունների ոճերի տիպաբանության ուսումնասիրությունը ևս մի հնարավորություն է ստեղծում մի շարք ինդիվիդուալ կոնկրետ լուսաբանման համար՝ կապված մեթոդի միասնության և բազմազանության հետ, որը զարգանալով, տարբեր ոճական կերպարանափոխումների ենթարկվելով, պահպանում է իր հիմնարար հատկանիշները:

Վերևում մենք անդրադարձանք, այսպես կոչված, ազգային դրուցների և ոճերի խնդրին՝ արտահայտելով մեր բացասական վերաբերմունքը ազգային գրականությունների մեջ ինչ-որ միասնական ազգային ոճի գոյության վերաբերյալ: Հիշեցնելով, որ ազգային գրականությունների ժամանակակից առաջատար քննադատները ամենայն որոշակիությամբ ժխտել են նման հնարավորության գոյությունը՝ դիմենք հայ և մյուս խորհրդային գրականությունների այն ոճական ուղղություններին, որոնք հարստացրել են ազգային ոճերը բանաստեղծական մտածողության ինքնատիպ ձևերով, գեղարվեստական մտահայեցողության, իրականության պատկերային չտրացման եղանակներով: Ոճերն ուսումնասիրելու տիպաբանական մեթոդը հնարավորություն է ստեղծում ազգային ինքնատիպ ոճական դոմինանտի և մարդու գեղարվեստական մեկնաբանման այն մոդելի բացահայտման համար, որ շատ բանով կախված է ավելի գրականությունը ներկայացնող դրոզի անկրկնելի պատկերային մտահայեցողության ազգային բնույթից (կամ, ավելի ճիշտ, պատկերային մտահայեցողության բնույթի մեջ ազգայինից), ղուգորդությունների շրջանակից, գեղարվեստական մտքից, որտեղ ձևավորվելով՝ կուտակվում է, Բեյլինսկու խոսքերով ասած, «ամեն մի ժողովրդի ազգային լինելու գաղտնիք»²⁴:

Ինչպես ամեն մի ազգային, այնպես էլ հայ գրականության մեջ կան տարբեր ոճական ուղղություններ, սակայն աշտտեղ, ինչպես և համամիութենական գրական պրոցեսում, նշանակալի դեր սկսեցին խաղալ սուբյեկտիվ ոճի ուղղությունները, որը քաջատրվում է ինչպես հեղինակային «վերաստեղծող» (արտահայտող և ոչ արտացոլող) սկզբի գերի մեծացմամբ, այնպես էլ անհատի ներաշխարհի հանդեպ ուշադրության մեծացումով, ժամանակակից գրականության, եթե կարելի

է այսպէս արտահայտուել, փիլիսոփայականացման և ինտելեկտուալացման հանգումներով:

Մաթևոսյանի արձակում, որը մեր կարծիքով հեռանկարային է ոճական նորարարութիւնների առումով, որ մենք դաջեցինք սուրբեկտիվ ոճերի կարգին, այսինքն՝ փիլիսոփայական-բարոյաբանական ուղղութեանը, արտակարգ հետաքրքիր և նույնիսկ առաջատար դեր է խաղում «հեղինակի կերպարը» ստեղծագործութեան կառուցվածքի մեջ կամ, Բախտինի խոսքերով ասած, «հեղինակի հատուկ վերաբերմունքը խնդրո առարկային», որը նա անվանում է «վերջին իմաստային աստիճան»: Մաթևոսյանի պատումը ձևավորվում է երկձայն կամ բաղմածայն հնչող «օտար» ձայների օրենքներով, որի մեջ որոշակիորեն արտահայտված հեգնանք կա, կամ, ընդհակառակը, քնարականորեն գունավորված հեղինակային կողմնորոշում: Եվ այս իմաստով մեծանում է հեղինակի կիրառած խոսքային շերտերի բեռնվածութիւնը, որ երբեք չեզոք չեն և արտահայտիչ հնչերանգներ ու զգայական լիցքեր են պարունակում: Սակայն սուրբեկտիվ դարձնելով «օտար» խոսքը, գրողը դա օրբեկտիվ լինելու պատրանքն է ստեղծում: Եվ, իրոք, դա օրբեկտիվ է այն իմաստով, որ հեղինակը չի գրում ընթերցողին բացարձակացնելու գործող անձի խոսքը, նրա դիրքը երկխոսութեան մեջ անվիճելի համարելով: Այդպիսին են Աղունը, Ռոստոմը, մի շարք այլ գործող անձինք, որոնք ներկայացնում են ժողովրդական կյանքն ու աշխատանքային բարոյականութիւնը: Հեղինակային խոսքի կողմնորոշումը օտար արտահայտութիւնների միջավայրում (ըստ Բախտինի) ձևավորում է ոճական գերակշիւր Մաթևոսյանի պատումի մեջ: Առանձնակի հետաքրքրութիւն է ներկայացնում «Տերը» ստեղծագործութեան մեջ Մաթևոսյանի կողմից հմտորեն կիրառված հնարանքներից մեկը, երբ հեղինակային կանոնավորման գործառութիւնը աննկատելիորեն անցնում է հերոսի խոսքին (Աղունի «գիտակցութեան հոսքի» և մենախոսական հետադարձումների մեջ այդ բանն այլ տեսք ունի), որը կարծես ինքն է կանոնավորում իր վարքագիծը՝ մերթ ծիծաղելով, մերթ հեգնելով իր արարքները կամ հավանութիւն տալով դրանց: Այսպէս, խոսելով քոջ որդու հետ, Ռոստոմն ասում է. «Մեր կարծիքով մենք հաւգանքի և ընդօրինակման կենդանի տիպար էինք, բայց մեր քոջ զավակը չէր տեսնում, և դա վիրավորական էր»: Այստեղ թե գնահատութիւն կա և թե հեգնանք գնահատութեան վերաբերյալ: Կամ՝ «Այդպէս հպարտ ու հանդիսավոր էլ մեզ հանձնեցինք գյուղամիջին, մի՞

հուշարձանի բրոնզե զինվորն էր, մի՞ մենք, և ժողովուրդը մեզ ակնածում էր. ուշ նկատեցինք, որ մեր մեծութունը չընդունող, մեզ նախանձող ու հակադրվող էլ կա»։ Ողջ պատումը կառուցված է այնպես, որ հերոսի խոսքում արձագանքվում են մյուս գործող անձանց մտացածին գիտակցութունները և այդպիսով պահպանվում է օտար խոսքի որոշակի օբյեկտիվություն։ Բացի դրանից, հերոսի խոսքի և օտար խոսքի (տվյալ՝ դեպքում՝ բազմաթիվ) դիրքերի շեշտադրության փոխանցումները այնպես են կատարվում, որ հերոսի «մենքը» թվում է, թե շատերի, ժողովրդի խոսքն է, իսկ «նա»-ն ինչ-որ մեկի օտարածին, եզակի խոսքը։

Մաթևոսյանը անհատին ենթարկում է խոր հոգեբանական քննության (ի դեպ, ինչպես հիշում ենք, անհատը ասես ներսից էր ներկայացվում), որի մեջ կան և խաղի, արտիստականության տարրեր (Արմեն Կարաջանի մեջ), և զգայական լիցքավորում ու հեղինակ (Ռոստոմի մեջ)։

Ն. Դրագոմիրեցկայայի կարծիքով, սուբյեկտիվ տիպի գրողների «հերոսի խոսքը կենտրոնաձիգ» է։ Միտքը պտտվում է ասես հակառակ ուղղությամբ։ Այն ուղղված է սուբյեկտի խորքերը, «կենտրոնաձիգ կերպով» ուղղորդված է ակունքներին, «արմատներին», բոլորին տանում է դեպի իրենց փորձառությունը, «անցյալը»։ Դրա մեջ, ըստ երևվոյթին, արտահայտվում է,—ավելացնում է քննադատը,—մասնավորապես «հերոսի խոսքի» ոճական գործառությունը²⁵։ Հենց այսպիսին է Մաթևոսյանի «հերոսի խոսքի» գործառությունը։ Մարդկանց և շրջապատող աշխարհի բարդ կապերի մեջ, հերոսի կամ հերոսուհու ետադարձ հայացքներում կան շատ մանրամասնություններ, ավգային կյանքի հայտանիշներ, պատմական և կենցաղային զուգորդումներ, և, ըստ էության, մենախոսությունը արտահայտված այդ ետադարձ հայացքները հաճախ ո՛չ միայն ոճագոյացվորման գործոններ են, այլև՝ կոմպոզիցիոն կառույցի ժանր գոյավորող առանցք։ Մաթևոսյանի հերոսների ինքնաբացահայտման և ինքնադատապարտման նպատակը ավգային ինքնագիտակցության ուսումնասիրությունն է, թե ինչպես է այն ընթանում, «աշխարհի»՝ գյուղաշխարհի շրջանակներում, և թե ինչպես են կործանում այդ շրջանակները։ Այստեղ առանձնանում է էպիկականության մի նոր սահման, որ զրոյի դեղարվեստական աշխարհին ժողովրդական և համամարդկային կյանքի լայն ընդգրկում է տալիս։ Մենք ուշադիր դնում ենք հայ գյուղաշխարհի կոնկրետ տեղական

գծերը և այնտեղ կամ նրա միջով տիեզերական խնդիրների լարվածություն, աշխարհի և մարդու ամբողջականության, բնության և մարդու կապի կորստի թախիժ ենք տեսնում, որ ձևոք է բերում հայրենիքի և ժողովրդի խնդրի ընդլայնումը: Այս արդյունքին գրողը հասնում է կենսալի կյանքի միասնական հոսքի մեջ իր համար նվիրական թամանների և բնավորությունների, շնչավորված բնաշխարհի դիտարկումով, որը նա միակցում է ընդհանուր աշխարհընկալմանը, մարդու և բնության անբաժանության զգայելի գաղափարին:

Մաթևոսյանի գեղարվեստական աշխարհի հիմնահարցերը (մարդ-հող, մարդ-բնություն), ինչպես տեսանք, ունեն իրենց ոճական արտահայտությունը, որի մեջ գնահատման տեսակը և գեղարվեստական ընդհանրացման յուրահատուկ սկզբունքները ուղղորդված են ժողովրդի մեծամասնությանը, որ կորցրել է իր միասնականությունը և որոնում է այն նոր հիմքի վրա: Սերունդների և պատմության հիշողությունն իր հերթին որոշակի ձևով կաղմակերպված պատումը դնում է յուրահատուկ «բիբլիական» վիճակի մեջ:

Ո՛հի խնդրի կապակցությամբ ուշադրություն դարձնենք քրոնոտոպներին: Ժամանակի աներևակայելի խտացումով (օրինակ՝ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում կարծես այն ծնունդ է առնում բիբլիական ակունքներից) և ընտրած տարածաժամանակային հարաբերությունների ահեսակի ազդեցությամբ գրողը հասնում է էպիկական հնչողության և նրա կերպարների գեղարվեստական կառույցները, սյուժեն, ժանրային-ոճական լուծումները պայմանավորված են քրոնոտոպով: Տարածաժամանակային հարաբերությունների խտացումը ընդհանուր առմամբ ժամանակակից արձակի ոճի էական հատկանիշն է: Այստեղից բխում է նրա առակային բնույթը: Ամեն գրող սակայն այն լուծում է իր ձևով: Այս իմաստով, հայ գրականությունը, պատմության և ժողովրդի պատմական հիշողության հանդեպ իր հակվածությամբ հանդերձ, անչափ զգալուն է քրոնոտոպի նկատմամբ: Բայց բավական է համեմատել քրոնոտոպի դերը Մաթևոսյանի, Գալշոյանի և, ասենք, Ռ. Հովսեփյանի ստեղծագործություններում, և պարզ կդառնա այն տարբերությունը, որ վերջին հաշվով նախորդում է նաև այդ գրողների ոճական տարբերությունները: Գալշոյանի մոտ այն կապված է հտադարձ հայացքի ավանդական կիրառման հետ, ինչպես որ վերը դիտարկված պատմվածքների ծերունիների անցած կյանքի հուշերն էին, Հովսեփյանն օգտվում է ժամանակային շերտերի մշտական հերթափոխությունների բարդ

հնարանքից, գիտակցութեան հոսքի ակտիվացումից, իսկ Մաթևոսյանը ողջ պատկերային կառուցումով, քրոնոտոպի տարակերպումների, չափաքային հնչերանգների միջոցով ասես ժամանակի էսթետիկան հոսք վերստեղծելու հմտութեանն է տիրապետում:

Ազգային գեղարվեստական գիտակցութեան արտահայտման տվյալ արդյունավետ ոճական հիմնատարրի առավել հստակ առանձնացման համար, մեր կարծիքով, հետաքրքիր կլինի մաթևոսյանական գեղարվեստական կառույցը դիտարկել ոճական-գաղափարական որոնումների ուղիքով նրան հարապատ բելոուս գրող Վ. Բիկովի գեղարվեստական աշխարհի հետ նույն զուգադրական շարքում: Տիպաբանական հետազոտությունը ենթադրում է համեմատական վերլուծություն, որ բացառությամբ է այն կանխադրությունները, որոնք վերաբերում են ինչպես գեղարվեստական համակարգերում ընդհանրություններ գտնելուն, այնպես էլ հակադրության միջոցով ինքնատիպի և առանձնահատուկի զրոհորումները ավելի տպավորիչ դարձնելուն:

Բիկովը հայտնի է որպես սահմանային իրավիճակների դիմող-գրող, որպեսզի հոգեբանական դիտանկյան մեջ լուսաբանի ծայրահեղ փորձությունների մեջ բացահայտվող մարդկային լիարժեքություն, սոցիալ-բարոյական էություն էական խորքերը: Քրոնոտոպը նրա ստեղծագործության մեջ վառ արտահայտված ժանրագոյավորող գործառնություն ունի՝ խտացնելով և վերջնական լարվածության հասցնելով հերոսի ընտրություն կատարելու հնարավորությունը, և սովորաբար այն լուծելով ոչ ընդարձակ վիպակի սահմաններում: Նույնիսկ նրա վերջին վեպը՝ «Աղետի նշանը», որ փոքր-ինչ շեղվում է նրա համար սովորական գեղարվեստական չափանիշներից (որ վեպ է ժանրի բոլոր օրենքներից բխող առանձնահատկություններով), տվյալ ժանրային որակով էլ, ամբողջությամբ մեջ, ունի գրողի ոճական ինքնատիպության հիմնական հայտանիշները:

Պատերազմի ներխուժումը մարդկանց կյանքի մեջ, որ սովորական է Բիկովի համար, «լակմուսի թղթի» գեր է կատարում բնավորությունների առօրյա հոգեբանության ինքնաբացահայտման մեջ: Գրողի ուշադրության կենտրոնում կրկին մարդկանց բարոյական գիտակցությունն է, այդ պատճառով էլ ներքին մենախոսությունը, գիտակցության հոսքը վերստին առավել արդյունաբեր գեղարվեստական միջոց են դառնում, որ, ի վերջո, ձևավորում են ստեղծագործության ոճական նկարագիրը: Հատկապես սյուժեի միջոցով արդարացված այդ հնա-

բանքը՝ ներմուծված է վիպական գործողության մեջ, ավելի ճիշտ՝ ձե-
վավորել է այն: Վեպի հերոսները՝ բելոռուս գյուղացիներ Պետ-
րոկը և նրա կինը՝ Ստեպանիդան, իրենց խոստորում գտնվելով օկու-
պացիայի պայմաններում, ըստ էության, զրկված են ապրելու, մտքեր
փոխանակելու հնարավորությունից: Նրանք լուրմ են, բայց նրանց հո-
գում ուժգնորեն աշխատում է միտքը, հատկապես դա վերաբերում է
Ստեպանիդային, որ եռանդուն և ուժեղ խառնվածք է, որը այդ ծանր օ-
րերին վերապրում է իր անցյալը:

Ամբողջ կյանքում նա ամուսնու հետ աշխատել է իրենց քարքա-
րութ, լքված հողակտորի վրա, բայց չի կորցրել մտածելու ինքնուրույ-
նությունը, անարդարությանն անմիջապես արձագանքելու զգացումը:
Այդ պատճառով էլ պառավին վիրավորում է ո՛չ այնքան ֆաշիստնե-
րի՝ իր համար օտար, անհասկանալի, սարսափելի մարդկանց հետ
հանդիպելը, որքան այն մարդկանց, ովքեր ոչ վաղ անցյալում հանդես
էին գալիս այլ փարիսեցիական կերպարանքով, «կողք կողքի ապրում
էին իր՝ Ստեպանիդայի հետ»: Հեղինակի «նյութի հանդեպ ունեցած
բարոյական վերաբերմունքի» ինքնատիպությունը ձևավորում է նրա
ոճը, այսինքն որպես ձևագոյավորող գործոն գործի է դրվում «ստեղ-
ծագործության բարոյական աշխարհի պատմողական գործառնությունը»
(Դ. Լիխաչևի խոսքերն են): Ծայրահեղ իրադրության մեջ ուշադրության
կենտրոնում հայտնվելով՝ անհատի բարոյական կողմնորոշումը բացա-
հայտում է նրա բարոյաբանական տեսողաշուր, խղճի հանդեպ ունե-
ցած պարտքի ըմբռնումը, «ժողովրդի բարոյականության այն ներքին
ճշմարտությունը», որի մասին ժամանակին նշում էր Դոստոևսկին:

Անհատի բարոյական, ուստի և սոցիալական ինքնահաստատումը
կտադարձ հայացքների մեջ տեղ ունի և Մաթևոսյանի արձակում: Ի
դեպ, նա էլ ի՛ր բարոյական մաքսիմալիզմն ու ծայրահեղականությունն
ունի: «Ինչ է մարդը սովել մարդկանց և ինչ է նրանից մնացել մարդ-
կանց մեջ». այս հարցը, որ այնքան պարզ է, բայց կարևոր, Մաթևոս-
յանը անընդհատ դնում է գեղարվեստական մտքի շարժման ամենա-
տարբեր մակարդակներում՝ կամուրջներ գցելով դեպի անցյալ և դեպի
ապագա: Հոգեբանական առումով այս լայնորեն-ընդգրկուն և միա-
ժամանակ կոնկրետ-կենսական հարցը ներթափանցում է Մաթևոսյանի
հերոսների փիլիսոփայական գիտակցության բոլոր սահմանների մեջ,
նրանց համար մարդու և մարդկության ընդհանուր կապի չափանիշ է:
Անհատի սույն հրամայականը («ճիշտ եմ վարվում, արդյոք») մշտա-

պէս մղում է նրա հերոսներին ինքնավերլուծութեան և, ոգևորելով նրանց հոգևոր բացարձակին հասնելու ձգտումով, կյանքի մասին խորհրդածութեանների արդունաբեր տարիքի գիրկն է՝ նետում, որտեղ հողի, սերունդների հիշողութեան հետ արմատական կապի գաղափարը իրագործվում է հոգեբանականացված, կոնկրետ-տեսանելի պատկերների միջոցով: «Աշնան արև» վիպակում հերոսուհին, հիշելով իր սարսափների կյանքը սկսուորի տանը, երիտասարդ տարիների բոլոր գրկանքներն ու տանջանքները, ձգտում է հոգեկան հավասարակշռութեան հասնել՝ կառչելով տոհմական կապի գաղափարին, իր անցած կյանքի դժբաբին փորձով ձգտում է ուղղել իր երեխաների ապագա կյանքը, ապագածի նպատակայնութեան որոնումներում հաղթահարել կեցութեան աչքի զարնող մասնատվածութեանը: Ահա Աղունը ձեղնահարկի պատուհանից տեսնում է, թե ինչպէս իր ամուսինը՝ Սիմոնը, ամբողջ ուժով իր հետից քարշ է տալիս ձիուն. «Սիմոնը գալիս էր ձին քաշելով դանդաղ, ու՛Մուրադենց տղերքի պէս ծնկները ծալվելով: Բայց սիրտ չկար բարկանալու: Աշխարհը տխուր էր, տխուր: Ոստակալած տանձենին էլ, նրա միակ կանաչ պատվաստն էլ, մի տեսակ փորբացած Սիմոնն էլ, աղոտ փայլփլող ձին էլ, ժայռն էլ՝ որ պիտի փլվի ու չի փլվում ու չի փլվում, ամեն ինչ տխուր, տխուր էր»: Արժեքային կողմնորոշչների որոնումները, որ ուժ են տալիս անհատին ինքնահաստատուելու, իր և կյանքի մասին ճշմարտութեան որոնումը՝ իրենց ողջ սրութեամբ և զրամատիգմով արտահայտվում են հերոսների գիտակցութեան հոսքում: Մաթևոսյանի Աղունը ներկայանում է հիշողութեանների զուգորդական շղթայով, որի մեջ կենդանանում է նահապետական կարգերի ճնշող մթնոլորտը, բարդ հարաբերութեաններն ընտանիքում, առկայն կենցաղի այդ որոշակիութեան մեջ հառնում է բարոյական և հոգևոր խնդիրների առավել խոր շերտը, գոյութեան իմաստի լարված որոնումը, որ Մաթևոսյանի հերոսների մոտ, ինչպէս հիշում ենք, թե՛ կոնկրետ է և թե՛ փիլիսոփայական:

Այդ իմաստի որոնումը Բիկովի վեպում սկսվում է հոգեկան ուժերի բարձրագույն լարման պահին, երբ յուրաքանչյուր քայլ կարող է վերջինը լինել: Այս պատճառով էլ պատումի ոճական ստեղծարարի թե՛ կոնկրետ և թե՛ գոյավորող շերտերը ողբերգական երանգ են ստանում, որտեղ վերջինս (գոյավորողը) առակի տարրեր ունի՝ վեպում խորհրդանշական արտահայտութեան գտնելով («աղետի նշան»): Պատումի պայմանական տրվածութեանն ու առակայնութեանը առավել բնո-

րոշ էին Բիկովի նախորդ ստեղծագործություններին, որոնցում բացա-
հայտորեն ղեկավար դեր ունեցող կոնֆլիկտային իրավիճակը ստի-
պում էր հերոսներին ամբողջապես բացահայտվել, և այդ դեպքում
ներսեյ հակադրությունը բարձր, համամարդկային բարոյական բացար-
ձակի միջոցով էր լուծում ստանում: Մաթևոսյանի հրկերում չկա սյու-
ժեի պայմանական տրվածություն, նրա պուղաշխարհում ամեն ինչ
պարզ է ու բնական: Սակայն անհատի ազատ ինքնարտահայտումը
սեփական և օտար խոսքերի նշված բաղմիմաստ կողմնորոշվածության
շնորհիվ, որ հերոսների ձայնի մեջ ժողովրդական սկզբին (բաղմու-
թյան ձայնին) է փոխարինում, մարդու և մնացյալ աշխարհի միջև
մարդաբանական երկխոսության ձև է ստանում: Եվ չնայած ծալբանդ
իրավիճակների բացակայությանը՝ Մաթևոսյանի հերոսն ապրում է՝
ուղղվելով դեպի բարոյական բացարձակը: Թե՛ Բիկովը և թե՛ Մաթևո-
սյանը պատում են ներմուծում կենդանի կյանքը, աշխարհը, որ պարտը-
ված է նույն դրամատիկով և ինքնահաստատման ծարավով, այստե-
ղից էլ՝ պատումի լայն ընդգրկումը, որն առավել կամ նվազ չափով
այլաբանական բնույթ է ստանում, որ առհասարակ բնորոշ է փիլիսո-
փայական-բարոյաբանական կամ փիլիսոփայական-հոգեբանական ար-
ձակին:

Վերջապես, Մաթևոսյանի արձակի նշանակալիությունը անհատի
հոգեբանական վերլուծության դեպքում բավականաչափ հստակ է՝ բա-
ցահայտում է վերջինիս ներաշխարհի ներուճակ բաղմիմաստությունը,
որն ամբողջապես չի կարող իրականանալ հեղինակի առաջադրած կոնկ-
րետ կենսավիճակներում, մի բան, որ վկայում է մարդկային հնարա-
վորությունների անսպառությունը: Բիկովը նման հոգեբանական զնն-
նումների դեպքում նմանօրինակ մաթևոսյանական գերխնդիր չի դնում,
քանզի նրա առաջադրած իրավիճակը սովորաբար այն աստիճանի է
ծայրահեղության հասցված, որ անհատը պետք է ամբողջապես բա-
ցահայտի իրեն: Տիպաբանական վերլուծությունը կարելի է շարունա-
կել, բայց արված գիտողություններն էլ բավականաչափ նյութ են տա-
լիս նույնիսկ անհարաբերակից խնդրադրության դեպքում՝ համադրելի
ոճական լուծումների վերաբերյալ եզրակացություններ անելու համար:
Եթե մոտ են տարբեր գրողների գեղարվեստական կողմնորոշումները,
գեղարվեստական մտածողության կերտվածքի առանձնահատկություն-
ները, ընդհանրացման և գնահատման սկզբունքները: Դրա հետ մեկ-
տեղ, գրողների հարցադրումների ինքնօրինակությունը, որ բխում է

սեփական ազգային կյանքից, բանաստեղծական աշխարհընկալման տարբեր առանձնահատկությունները, ազգային բնավորության հոգեբանական կերտվածքը իրենց կնիքն են դնում գեղարվեստական այն ցուցատախտակի վրա, որով չափվում է ազգային գիտակցության ինքնաափսոսությունը:

Մենք այդքան մանրամասն քննեցինք Մաթևոսյանի ոճական առանձնահատկությունները, քանզի, մեր կաթօքով, հատկապես այդ գրողի նորամուծություններն են, որ ժամանակակից հայ արձակի փիլիսոփայական-բարոյաբանական ուղղության գեղարվեստական ինքնօրինակության մեջ յուրահատուկ ինքնատիպություն ունեն, որով էլ դրանք հաճախեցնում են բազմազգ խորհրդային գրականության ոճական նկատառելի: Նշենք նաև տվյալ ոճական ուղղությունը ներկայացնող մյուս պատկառելի դեմքերի ոճական որոնումների թև՝ բազմազանությունը և թև՝ բեղմնավորությունը: Դրանք նույն Գալշոյանի քնարափիլիսոփայական, Վ. Պետրոսյանի քնարահրապարակախոսական, Խ. Հովսեփյանի և Մ. Մնացականյանի քնարահոգեբանական, Ա. Ալվազյանի զուտ քնարական և այլոց ոճական ուղղություններն են: Բավական է դուշն ինչ բնութագրել, ասենք, Մաթևոսյանի գեղարվեստական աշխարհից շատ բանով տարբերվող Աղասի Ալվազյանի գեղարվեստական աշխարհը՝ զգալու համար հայ գրողների գեղարվեստական որոնումների լայն ընդգրկումը նույնիսկ մեն-մի ոճական ուղղության շրջանակներում: Մաթևոսյանի նման անդրադառնալով մարդու գոյության իմաստին, Ալվազյանը հերոսի կամ հեղինակի կողմից հերոսին վերագրվող ինքնարտահայտման միջոցով փիլիսոփայական խորության է հասցնում քնարական բացահայտ հայտարարությունները: Ալվազյանի հերոսի հոգեվիճակը, բաց նյարդը ներկայացվում է գեղարվեստական հնարանքի մերկացման միջոցով: Բացահայտորեն քնարական, զգայական գունավորում ունեցող ոճը հերոսների ճակատագրի համար ընթերցողի անվերապահ մասնակցության պատրանք ու զգացմունքների գեղման մարդասիրական մաքսիմալիզմ է առաջացնում: Ալվազյանի երկերում ջնջվում են հերոսի և ընթերցողի, հերոսի և հեղինակի միջև դաժ սահմանները, ընթերցողը թափանցում է հերոսի հոգեվիճակի մեջ, որն ասես հեղինակի կրկնակը լինի, այն դեպքում, երբ Մաթևոսյանը գիմում է սուբյեկտիվացման, հեղինակային մտապատկերի միջոցով մտնում է պատկերվող աշխարհի մեջ, ընթերցողին ավելի շուտ մղելով խորհրդածությունների, քան՝ կյանքի և հերոսի հետ երկխոսության:

Այվազյանը Մաթևոսյանի նման առաջ է քաշում երկրի վրա մարդկանց համերաշխության և համընդհանուր կապի գաղափարը, որոնք միավորված են սոցիալական բարոյագիտության և բարոյականության բարձր կանոններով: Մաթևոսյանը, սակայն, ելակետ ընդունելով իր գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունները և գեղարվեստական ընդհանրացման սկզբունքները, գեղարվեստորեն յուրավի է մեկնաբանում այդ խնդիրը, երբեմն դիտմամբ մերկացնելով նրա էությունը («Վազք»), բայց ավելի հաճախ տարրալուծելով այն գեղարվեստորեն հիմնավոր և հոգեբանորեն հագեցած պատումի մեջ: Այվազյանը, որպես քնարական շնչի արձակագիր, այդ բանը բացահայտ կերպով հայտարարում է: Այսպես, բոլորի և յուրաքանչյուրի հոգևոր հարադատության, մարդկային համակեցության գաղափարի, մարդու բարոյական առողջության հիմնական աղբյուրը դիտվող համընդհանուր կապի մասին միտքը բանավիճային սրությամբ արտահայտված է «Գեաի մեր մասը» պատմվածքում:

Ամփոփելով ասվածը, նշենք, որ ակնհայտ է խորհրդային բազմազգ գրականության մեջ գեղարվեստական միտումների ընդհանրությունը (քանզի նույն օրինաչափությունները կարելի է դիտարկել այլ ոճական ուղղությունների օրինակով) և նրանց արտահայտման եղանակների բազմազանությունը, որ հարստացնում է համամիութենական գրական պրոցեսը: Հայ գրականության ավանդը նրա մեջ առանձնահատուկ ազգային շոշափելի երակ է բացում, իսկ նրա լիահունչ ձայնը յուրահատուկ կերպով, մյուս ազգային գրականությունների նման, հարստացնում է խորհրդային գրականության բազմաձայնությունը, նրա բազմազգ միասնությունը, սրն իր գեղարվեստական նմանօրինակը չունի և այդ պատճառով էլ հատկապես թանկ է և պահանջում է անընդհատ նորացում:

1 А. М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, М., 1953, т. 27, с. 296.

2 Լենինը կուլտուրայի և արվեստի մասին, 1958, էջ 627:

3 Г. Ломидзе, Истоки единства советской многонациональной литературы.—Сб. Идеино-эстетические проблемы, М., 1975, с. 146.

4 Д. Марков, Проблемы теории социалистического реализма, М., 1978, с. 292.

5 А. Незуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении, Л., 1975, с. 86.

- 6 См. *Е. Алексанян*, В поисках героя и стиля, 1984.
- 7 *Ю. Боров*, Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира..., М., 1970, с. 70.
- 8 *Д. Лихачев*, Национальное единообразие и национальное разнообразие.—Русская литература, 1968, № 1, с. 137.
- 9 Ч. В. Ыбйб, Ыйб, с. 41, т. 553.
- 10 Ч. В. Ыбйб, Ыйб, с. 26, т. 342.
- 11 *В. Оскоцкий*, Богатство романа, М., 1976, с. 89.
- 12 См. *Э. Баграмов*, Национальный вопрос и буржуазная идеология, М., 1966.
- 13 См. *А. Бучис*, Взаимообогащение и самоуглубление романа.—Дружба народов, 1983, № 12, с. 218—231.
- 14 *Ю. Суровцев*, О стилевых течениях и «национальных стилях» в советской многонациональной литературе.—сб. Единство, М., 1972, с. 58.
- 15 *Г. Ломидзе*, Чувство великой общности, М., 1978, с. 97.
- 16 *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., М., 1954, т. 2, с. 23—24.
- 17 *В. Оскоцкий*, Богатство романа, с. 137.
- 18 *Н. В. Гоголь*, Собр. соч., М., 1978, т. 6, с. 64.
- 19 *М. Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, с. 247.
- 20 *А. Эльяшевич*, Единство цели—многообразие поисков, Л., 1980, с. 217.
- 21 *Е. Сидоров*, О стилевом многообразии современной советской прозы, М., 1977, с. 14—15.
- 22 *А. Луначарский*, Статьи о советской литературе, М., 1958, с. 258.
- 23 *Д. Марков*, Проблемы поэтики социалистического реализма.—Сб. Современные проблемы социалистического реализма, М. 1976, с. 62.
- 24 *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. 7, с. 443.
- 25 *Н. Драгомирецкая*, Слово героя, как принцип организации стилевого целого —Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии, М., 1978, с. 452.

ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԸ ԵՎ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ

1

Հարցի դրվածք: Պատմական
գաւազացումը: Տեսական գրական-
նության ակնարկ

Գիտության ըստ զարգացմամբ և գիտատեխնիկական առաջըն-
թացի հաղթարշավով քաղաքակրթությունը նվաճում է աշխարհը: Նոր
յուրացվող տարածությունների հետ մեկտեղ մարդկային միտքն ավելի
քննախույզ հայացք է ուղղում իր անցած ճանապարհին, իր ամբողջ
պատմությանը: Վաղնջական ժամանակների պատմամշակութային ար-
ժեքների պեղումները, արվեստի ու գրականության հնագույն հուշար-
ձանների գիտական հրատարակություններն ու ուսումնասիրություննե-
րը անընդհատ հարստացնում ու վերափոխում են մարդկային պատ-
կերացումները քաղաքակրթության անցած ճանապարհի մասին: Մի
կողմից նոր հայտնագործությունների հեռադիտակով բացվող հայացք
դեպի գալիքը, մյուս կողմից մանրադիտակ՝ պահված անցյալի վրա:
Երևի երբեք գալիքին ու անցյալին ուղղված գիտական հայացքը այն-
քան միասնական և միասնականությամբ անհրաժեշտ չի եղել, որքան
հիմա: Ժամանակակից մտածողության ընդգրկումների մեջ ավելի բազ-
մաշերտ ու խոր են համադրվում «ի սկզբանէ էր Բանն»-ից մինչև նո-
րագույն արժեքներն ընկած ձեռքբերումները:

Գրականությունը ևս իր ճանապարհը հարթում է անընդհատ վե-
րադարձով դեպի իր ազգային-ժողովրդական, գրապատմական, բան-
արվեստային, առասպելաբանական, լայն ընդգրկումով՝ մշակութաբա-
նական նախահիմքերը: Սա ելակետ է, որ ներքուստ կարգավորում է

գրականության զարգացման ընթացքը, ազգային ավանդույթների հիմքի վրա ձևավորելով նրա պատմական ուղին:

Ստեղծագործող անհատը կանգնած է հզոր ու վիթխարի անցյալի և հոսող ու շարժվող ներկայի առջև: Բնական գիտություններն ուսումնասիրողների համար ամեն ինչ ավելի պարզ է՝ նրանց հայացքն ուղղված է միայն ներկա օրվան ու գալիքին: Անցյալը նրանց համար հաղթահարված փուլ է, ճանապարհի պատմություն: Նրանք իրենց գործին նայում են վերջին հայտնագործությունների դիրքերից, քանի որ ավելի հոգնալու անհրաժեշտություն չունեն: Իսկ արվեստի ու գրականության ներկայացուցիչների գալիքին ուղղած հայացքը անցնում է բոլոր ժամանակների միջով: Ի մի բերելով մարդկության անցած ճանապարհի փորձը՝ նրանք իրենց ժամանակին ու վաղվա օրվան նայում են անցյալի խորքից, քաղաքակրթության ու մարդկության հիշողության սկզբից: Այդ հայացքն իր առջև ունի եզրիպտական բուրգերը, Աթենքի Ակրոպոլիսը, հունական առասպելաբանությունը, աստվածաշնչյան պատմությունները, Հոմերոսից մինչև Շոլոխով և Գաբրիել Գարսիա Մարկես ձգվող վիթխարի ժամանակի ամբողջ գրականությունը:

Մարդկության հոգևոր կյանքի անցած ճանապարհը ոչ թե հաղթահարված փուլ է, որ պատկանում է սոսկ պատմությանը, այլ՝ կենդանի գոյության, որ շարունակվում է բոլոր ժամանակների մեջ: Եվ դա է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործողի ներքաշում է հիշողության անընդհատականության մեջ՝ նրան փոխանցելով ժամանակների կապի և ժառանգորդական շղթայի շարունակվող լարը: Արվեստի ու գրականության մեջ արվող ամեն մի նոր քայլ վերահասվում է պատմության կողմից:

Անցյալի ու ներկայի, ավանդույթների ու նորարարության դիալեկտիկական կապը արվեստի ու գրականության հնագույն և կայուն օրենքներից է, որ հարցադրումների տարբեր երանգներով անընդմեջ կրկնվում է ու նորանում: Այդ օրենքը գործուն է նաև այսօր:

Գրականության մեջ ազգային ավանդույթը սկզբից եկթ ունեցիլ է առաջնային նշանակություն: Անցյալի ու ներկայի կապի, ավանդույթների ու նորարարության դիալեկտիկական միասնության օրենքը ընդհանրական լինելով, ունի նաև իր բուն ազգային առանձնահատկությունները, որոնք բխում են տվյալ ժողովրդի պատմությունից, աշխարհագրական միջավայրից, մշակութային ավանդույթներից, սովորույթներից: «Գրական երազանքներում» միանգամայն իրավացի էր մեծ մաս-

ծողն ու քննադատը. «Յուրաքանչյուր ժողովուրդ, նախախնամության անխախտ օրենքի հետևանքով իր կյանքով պետք է արտահայտի ամբողջ մարդկության կյանքի որևէ մեկ կողմը. հակառակ դեպքում այդ ժողովուրդը ոչ թե ապրում, այլ միայն գորշ կյանք է վարում, և նրա գոյությունը ոչ մի բանի չի ծառայում: ...Այո՛, միայն տարբեր ճանապարհով ընթանալով՝ մարդկությունը կարող է հասնել իր միասնական նպատակին, միայն ինքնուրույն կյանքով ապրելով՝ յուրաքանչյուր ժողովուրդ կարող է իր բաժինն ունենալ ընդհանուր զանաքանում: Ո՞րն է յուրաքանչյուր ժողովուրդի այդ առանձնահատկությունը: Առանձնահատուկը միայն նրան պատկանող մտածելակերպն և իրերի նկատմամբ ունեցած հայացքը, կրոնը, լեզուն և ամենից ավելի՝ սովորույթները»¹:

Հին ու հարուստ մշակույթ ունեցող ժամանակակից հայ գրողի համար անհնարին է անգամ մոտովի շրջանցել ժողովրդի հոգևոր վարդապետն այն ուղին, որ սկսվում է Մեծամորում ձուլված երկաթյա գաղտփարազրերից ու հասնում մինչև գրերի գյուտ, վաղնջական ճարտարապետական կառույցներից մինչև Գառնիի հեթանոսական տաճար, Հոփի-Վինիցի ու Գեղարգից մինչև X—XIII դարերի հուշարձանները, քարայրներում պահպանված դժապատկերներից մինչև ձեռագիր մատյաններն ու խաչքարերը: Դրան ավելացրած՝ գրավոր բոլոր հուշարձաններն ու աղբյուրին դուրսագնացությունը, միջնադարյան գրույցներն ու խաղիկները, ժողովրդի ստեղծած հոգևոր գանձերը: Աշխարհաստեղծման առասպելը Արարատի աննյութիզմին թվացող պատկերով և աշխարհը ապականություններից մաքրող ջրհեղեղի ու Նոյյան տապանի վերհուշով ամեն օր փանգնում է մարդու առաջ: Հազարամյակների հաջորդականությունը այս երկրում ամեն քաղաքիսի ուղեկցում է մարդու: «Գլուխդ պտտվում է դարերի շուրջապարի մեջ»,—գրում էր Ա. Բելին բարեկամներից մեկին: Շփվելով Հայաստանի հին մշակույթին, 1929 թ. օգոստոսի 30-ին գրած մի նամակում նա շարունակում է. «Դուք հասկանո՞ւմ եք, որ Հայաստանում ապրելով, շնչելով այդ նախնադարյան օդը, դիտելով ավերակները և կարգալու՜վ, կարգալու՜վ, ես ու Կ. Ն.-ն (Ա. Բելու կինն է՝ Կլավդիա Նիկոլաևնա Վասիլևա-Բուզակա—Գ. Գ.) ասիական լցվիլ ենք ապրումներով, որոնց մասին չգիտենք ում պատմել, քանի որ այդ ապրումները մեր մեջ հարուցում են արդիականության վիթխարի խնդիրներ»²: Ահա, հազարամյակներով ստեղծածի սովանդույթն է, ոչ հարուցում է «արդիականության վիթխարի խնդիրներ»:

Բազմաթիւ հոգեւոր ու նշութական արժեքների խտացմամբ է բնութագրւում ժողովրդի ստեղծագործ հանճարը, որն էլ ձևավորում է նրա հոգեւոր կերտածքը և իր արտահայտութիւնը գտնում գրական ու մշակութային նորաստեղծ երկերում: Եվ քանի որ բոլոր ժողովուրդներն էլ ունեն հաճախ տարածութիւն, մեկը՝ երկար, մյուսը՝ կարճ, ուստի բոլորի համար էլ միշտ կարեւոր ու տառայնային են պատմութեան դասերը, կամ այլ կերպ՝ ազգային ավանդույթի շարունակականութեան խնդիրները:

Ազգային և համաշխարհային ավանդույթներին ստեղծագործական յուրացման հարցերին շատերն են անգրագարձել: Դա չորահատուկ գեղագիտական ծրագիր է գրականութեան պատմութեան մեջ: Հարցը պատմական զարգացմամբ ավելի ամբողջական ներկայացնելու համար ավելորդ չէ թուցիկ մի հայացք նետել խորհրդային, մասնավորապես հայ խորհրդային գրականութեան պատմական զարգացման փոքրիկ: Դա ավելի որոշակիորեն ցույց կտա ազգային ավանդույթի յուրացման տեսական-գեղագիտական ծրագրերի տեղը և գեղարվեստական փորձի սկզբունքները նորագույն շրջանի գրականութեան ձևավորման ու զարգացման ընթացքի մեջ:

Հայտնի են 1910—1920-ական թվականների գրականութեան և արվեստի պատմութեան մեջ սուկա «ձախ» միտումները, որոնք նպատակ ունեին անցյալի արժեքների վերանայումով, երբեմն կոպիտ ժխտումով ստեղծելու «նոր» արվեստ ու գրականութիւն: Հայ իրականութեան մեջ դա արտահայտվեց մի քանի գրական հանդանակներում, որոնցից առավել ուշագրավ են Վ. Տերչանի «Հայ գրականութեան գալիք օրը» (1914) զեկուցումը և Ե. Չարենցի, Ա. Վշտունու ու Գ. Արովի հրատարակած «Նրեքի» դեկլարացիան (1922): Այս երկու հանդանակների մեջ ընդհանուր ուղղվածութիւնն ակնհայտ է: Ու թեև Չարենցը և համախոհները դեկլարացիան հրատարակելու շրջանում ըստ ամենայնի ժխտում էին նաև Տերչանին, բայց գրականութեան բարենորոգման և հատկապես անցյալի ազգային արժեքների վերագնահատման նրա ծրագիրը իր որոշակի ազդեցութիւնն ունի նաև «Նրեքի» վրա: «Նրեքը» ազդված էին նաև նոր արվեստի պատգամախոսների փորձից ու համաշխարհային գրականութեան մեջ առկա հին արվեստների վերափոխման տարբեր ծրագրերից (Ֆուտուրիզմ, իմաժինիզմ, պրոլետկուլտ և այլն): Այս միտումը հայ իրականութեան մեջ արտահայտվեց նաև Հայաստանի

պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի գործունեության մեջ, գեղարվեստորեն իրագործվեց և տեսականորեն հիմնավորվեց «Մուրճ» (Երևան), «Դարբնոց» (Թիֆլիս), «Քուրա» (Մոսկվա), «Վիշկա» (Բաքու) պարբերականների էջերում, այնուհետև՝ Զարեհյի և համախոհների մշակած «Ստանդարտի» ծրագրում։ Միտումն ի հայտ բերեց չափածո, արձակ և դրամատիկական գործերի մի մեծ թվաքանակ, որոնցում ազգային ավանդույթներից հրաժարումն առկա է թե՛ սերնդից սերունդ փոխանցվող ստեղծագործական նյութից (սեր, հայրենիք), թե՛ խոսքարվեստի հիմնական սկզբունքներից (քնարականություն, կառուցվածքի ներդաշնակություն, համաշափ ու իթմիր և այլն)։ Աղգային և ընդհանրապես համաշխարհային գրականության ու արվեստի ավանդույթների ժխտումը բացասաբար անդրադարձավ նորաստեղծ հայ խորհրդային գրականության վրա, տեղիք տալով բազմաթիվ նահանջների բարձր չափանիշներից և գեղարվեստական վարպետությունից։

Առանձին ձևակերպումների մեջ անցյալի ավանդույթների ժխտման միտումն ստացավ այսպիսի տեսք։ «Երեքի» անունից Գ. Աբովը շեփոքահարում էր՝ անցել են նարեկացիները, Թումանյանները, անցնում են նաև Տերյանները. «Մենք նրանց վրա կնայենք որպես հնության կոթողների վրա»³։ Հ. Հակոբյանը իր հերթին կտրականապես փակում էր Շեքսպիրի ճանապարհը, ազգարարելով՝ «Մեր նոր կյանքը Համլետները չեն կառուցանի»⁴։ Ա. Վշտունին, ձայնակցելով Աբովին, ավելի առաջ էր գնում։ «Անցել է Րաֆֆիների, Գամառ-Քաթիկյանների և, եթե կուզեք, Թումանյանների դրախտն շրջանը», — ասում էր նա և հասնում կտրուկ ու վտանգավոր ընդհանրացման՝ անցել է «ազգային գրականության շրջանը»⁵։ Իսկ դա նշանակում էր ազգային հերքում ամեն ինչի մեջ։ Դա նախ դալիս էր այն սխալ պատկերացումից, թե իբրև սոցիալիզմը համահարթում-վերացնում է ամեն տեսակի տեղային-ազգային երևույթներ։ Այս մտայնությունը ներթափանցեց նաև գրականության մեջ՝ ամեն ինչ կողմնորոշելով դեպի ապագային, հրեման նաև հակազգային տիեզերական վերացականություն ու տիևնիցիզմ։

Բոլոր գրական խմբակցություններն ու հոսանքները առաջին հերթին միաբերան ժխտում էին անցյալի ավանդույթները։ Ու նույնիսկ պրոլետկուլտի տեսաբանները (Ա. Բոգդանով, Վ. Կիրիլով) և նրանց հայ հետևորդները թեև խնդիր էին դնում դասականներին «հաղթահարել ուսումնասիրելով» և միայն այդպես ժխտել նախորդ բոլոր գրական ուղղությունները, բայց դա մնաց սոսկ բարի ցանկություն։ Պատճառն

այն էր, որ խիստ էր գրված արմատական հարցը, ըստ որի «հին գեղարվեստը չի կարող լինել նոր հասարակության արտահայտիչ»։ Այնպես էր, որ այդպես էր՝ ուստի քննադատական կրակի տակ էր առնվում այն ամենը, ինչ հիշեցնում էր անցյալը։ Այդպես քննադատվեց նաև Զարեհի «Ասպետական» ռապսոդիան, «անցյալի գիրկը» թռիչք գործելու, «անցյալի գրական ձևեր և նույնիսկ անցյալից վերցրած նյութ»⁶ օգտագործելու համար։

Այս ելակետից բոլորը միահամուռ գոչում էին, որ նոր աշխարհագրացումը պահանջում է արտահայտման նոր ձևեր և ըստ այդմ «պայթեցնում» դասական բանավեպերը։ Փոխվում էին խոսքի նյութը, բովանդակությունը, պատկերավորման միջոցները, պատկերի կառուցվածքը, չափածոյի գրաֆիկան, տաղաչափությունը, կշռույթը, խոսքի շարահյուսությունը։ Քնարիկությունը հալածվում էր՝ տեղի տալով հսկայական ուղերձին, կոշին, մետաղյա աղմուկին, տեխնիցիզմի անխնայ գրոհին։

Այս ասելով հանդերձ, անտեղի չէ նշել, որ այդ նույն տարիներին առաջ էր քաշվում նաև դասական ավանդույթները պահպանելու և շարունակելու հարցը։ Եվ դա ասում էին ոչ միայն նոր ժամանակների արվեստ ստեղծողներին՝ «ձախերին» հակադրվողները, այլև՝ հենց նրանց սրտումները խրախուսողները։ Այսպես, «Արեգ» ամսագիրը, որի խմբագիր Սիմոն Հակոբյանը ամբողջ համակրանքով ողջունում էր Հայաստանում սկսված գրական բուռն շարժումը, առաջին համարի «Նոր ուղին» խմբագրականում տեղ է տալիս նաև այնպիսի տողերի. «Պետք է հնից առնել այն, ինչ որ մեր ներկայի իրականության կարող է հարմար լինել, և մանավանդ պետք է զարգացնել, կատարելագործել մեր անցած երախտավոր հեղինակներին։ Խաչատուր Աբովյանը, Բաքին, Միքայել Նալբանդյանը, Ղազարոս Աղայանը, Խրիմյանը, Դուրյանը, Արփիար Արփիարյանը պահանջում են, որ սրբագրվեն, նորանան և ժամանակի անդամադրելի պահանջի համեմատ կերպարանավորվեն։ Գրական այժմյան սերունդը պետք է հասկանա յսկնհայտ ճշմարտությունը»⁷։

Իսկ Կ. Զարյանը, գրախոսելով Ա. Չոպանյանի Փարիզում հրատարակած «Վարդաստան» ժողովածուն և խոսքի նյութ ունենալով հայ միջնադարյան պոեզիան, գրում էր. «Այս հարստությունների տե՛ր լինել ու գնալ մայակովակիներու մոտ նմանողություններ մուրալ և ուրիշի բերանից փոխ առած թուրով թքե՞լ այդպիսի անցյալի վրա...»⁸։

Այս սկզբունքները պաշտպանում էին նաև Հ. Սուրխաթյանն ու Պ. Մակինցյանը: Գրականության մեջ ավանդույթների շարունակական դիժը առանձնացնելու միտումով, և դա ուղղելով հնի ժխտման կոպիտ դրսևորումների դեմ, «Երեքի» աղմկալի շեփորահանդեսներից հետո Հ. Սուրխաթյանը հստակորեն գրում էր. «Չարենցը բնական շարունակությունն է Տերյանի: ...Դրանով հայ գրականության պատմության մի նոր էտապը, նոր օղակն է կազմում Չարենցը Տերյանից հետո»⁹: Համանման կարծիքի էր նաև Պ. Մակինցյանը:

Այս կարծիքները ժամանակին թեև ունեին սթափեցնող ուժ ու ազդում էին զրական շարժման վրա, բայց և ուղին հարթում էին բանաստեղծներն ու արձակագիրները: Տերը նրա՛նք էին, տեսության գեղարվեստական պատասխանը նրա՛նք էին տալիս:

Գասական ավանդույթներին վերադառնալու միտումները թեև նկատվեցին 1920-ական թվականների կեսերից, բայց զանգվածային բնույթ ստացան արդեն տասնամյակի վերջին և հաջորդ տասնամյակի սկզբին: Դա ըստ ամենայնի արտացոլվեց հայ պոեզիայի հարցերին նվիրված բանավեճում, ուր մի կողմից հարց էր դրվում վերադառնալու դասական գրականության ավանդույթներին՝ ընդհուպ մինչև վերջին արեւելահայ (Թումանյան, Տերյան) և արեւմտահայ (Մեծարենց, Յարձանյան, Վարուժան) հեղինակները և մյուս կողմից անմիջապես զգուշավոր, վախվորած վերաբերմունք էր մշակվում նրանց հանդեպ¹⁰: Այս տատանումները (ծայրահեղ ժխտում, մոլեգին ընդունում) նկատի ունենալով Գ. Մահարին գրեց.

Հայհոյեցինք մի օր
Ռեխով խոժանի
Թումանյանին,
Տերյանին,
Որպեսզի այսօր
«Օգտագործենք»
Պարսամյան Մերութանի՞ն...
Երեկ՝ դեմ լիրիկային,
Այսօր ստեղծում ենք ինչ որ
«Լիրիկա»...¹¹

Արդեն իսկ 1920-ական թվականների երկրորդ կեսին գիտակցվում էր, այն տարիների արտահայտությունը, «պրոլետարական ռեալիզմի»

մեթոդի կարևորությունը և միաժամանակ խոսվում գրականությունների ազգային բնույթի մասին, որը «...ազգային է իր ձևով, իր լեզվով, իր մեջ անդրադարձող տվյալ ազգությունը հատուկ կոլորիտով»¹²։ Այս կողմնորոշումն իր հերթին խթանում է ազգային ավանդույթներին վերադառնալու անհրաժեշտությունը։

1920-ական թվականների կեսերից առաջինը Չարենցը և ապա նոր միայն մյուսները ղգացին ազգային դասական ավանդույթներին վերադառնալու ստեղծագործական պահանջ։ Իսկ ավանդույթ առածը, համաշխարհային գրականության փորձի յուրացումով հանդերձ, նախ և առաջ ունի ազգային նախահիմքեր։ Ժամանակի գրականության ստեղծագործական որոնումներն այդ ուղղությամբ էր կողմնորոշում հանրապետության ղեկավարը՝ Ա. Մյասնիկյանը, շեշտը դնելով «պրոլետարական գրականության հայկականության» վրա և նախադառնություն տալով այն գործերին, որոնք «արտահայտում են հայ կյանքը»¹³։ Ա. Մյասնիկյանի առաջադրած այս գիծը շատ շանցած որդեգրեց «Էռյեմբեր» (1925) միությունը, որը գլխավորում էր Ե. Չարենցը։ Խնդիր էր դրվում ըստ ամենայնի գեղարվեստորեն յուրացնելու և պատկերելու հայ կյանքը։ Դրա առաջին վկայություններից մեկը Ե. Չարենցի «Խնդրապետ Շավարշը» (տպագրվել է 1929-ին) պոեմն էր։ Այս ուղենշային գծի արտահայտությունն է նաև Ա. Բակունցի «Մթնածոր» (1927) ժողովածուն և ընդհանրապես նրա ամբողջ ստեղծագործությունը։

Եվ բնական է, որ, մոտիկ անցյալի արժեքներին անդրադառնալուց հետո, գրողները պիտի ներթափանցեին նաև միջնադար՝ որոնելու բուն ազգային, զրանով իսկ առանձնահատուկ ու անկրկինելի ստեղծագործական նախադրյալներ։ Դիմելով Հոմերոսին, Դանթեին, Գյոթեին, Պուշկինին, Հայնեին և այլոց՝ Չարենցը «Էպիքական լուսարաց» (1930), «Գիրք ճանապարհի» (1934) ժողովածուներում, ինչպես և 1935—1937 թթ. զրած գործերում ըստ ամենայնի որոնեց նաև ազգային ավանդույթների հիմքերը։ Գեղեցիկ էր Խոբեկնացուն, Նարեկացուն, Շնորհալուն և մեր դպրության մյուս «պետերին», անդրադառնալով ազգային դույզազներգությանն ու միջնադարյան տաղերին՝ Չարենցը թարմացրեց իր պոեզիայի լեզուն, հարստացրեց խոսքի ժանրային կազմը, բնդարձակեց նյութի ընդգրկումը, վերափոխեց տաղաչափությունն ու ութմբը։ Նա նորովի հայտնադորձեց ազգային մտածողության մայր և բակը և այն պահպանեց մինչև ստեղծագործական վերջին պահը։ Սա գիտակցված և հետևողական ծրագիր էր, որ իր արտահայտությունը

գտաւ թե՛ չափածո երկերում և թե՛ տեսական խորհրդածությունների մեջ: «Գիրք ճանապարհիում» նա այսպես էր գրում.

Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո
Հնում, անցյալում—լուսավոր ու վեհ,
Ինչ ունի այսօր, ինչ ցնորք ու խոհ—
Ո՞ղջը հավաքել և քե՞զ է տվել:—

Եվ կամ՝

Կարո՞ղ ես քեզ կոփել այնպես, որ քո մեջ ամփոփես անցյալը,
Բայց և լինես ներկայում — նոր, քան նորերը բոլոր:—

Իսկ Հ. Թումանյանին տված բազմաթիվ բնորոշումների մեջ առանձնանում է հատկապես այս մեկը. «Նա մեծ էր հոգո՞ւմ, արյունո՞ւմ: Արմատնե՞ր ուներ նա հողում»: Ահա այս արմատների հարցն է, որ խորապես մտահոգում է Չարենցին, մղում տարբեր խորհրդածությունների և Ակսել Բակունցին գրած «Թղթում» ստիպում ասել.

Մենք շա՛տ էինք անփույթ մեր հանճարի հանդեպ,
Մեր օրերի, գրչի, մեր խոհերի բազում:—
Վաչե՞լ է մեզ լինել անինքնուրույն, անդեմ,
Եվ օրերում վատնել մեզ տրված գանձը գուր,
Ինչպես վատնել է այն ճորտը լեգենդական:—

Այս մտահոգությունները գալիս էին այն հեռագրա տաղնապներից, որ հանկարծ տալազայի հանդեպ իր ժողովուրդն ու գրչակից ընկերները չկանգնեն «Ջարմանալի թեթև, զարմանալի անդեմ՝ Մերկության պես տկլոր ու անանցյալ»: Նաիրյան ոգու հայտնությանը նա դիմեց թե՛ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի պոեմներում և թե՛ տաղերում ու խորհուրդներում: «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին» գործում, գլուխը խոնարհելով «մեր հողին ձև, կերպարանք» տված հնագույն վարպետների հանճարի առջև, Չարենցը այսպես էր ավարտում խոսքը.

Ուզում եմ աշակերտ լինել ձեզ և տիրել արվեստին ձեր անհուն,
Որ տողերս լինեն մեջտեղից ձեր ոսկյա օրենքով հատած,
Որ հանգերս լինեն հարգարած ձեր արդար, անխաբ թեղանով,
Եվ ձեր նուրբ քարերի նման՝ բառերս լինեն սրբատաշ,
Թող ձեր հին շենքերի նման գործերս մնան անանուն,
Բայց լինեն դարի արևով և հրկրի եղյամով պատած...
Մի՞թե իմ մեջ է այսօր արթնացել հանճարը ձեր սեզ.

Ե՞ս եմ շառավիղն արդյոք ձեր, ո՞վ հանճարներ մեր մեռած.

Թո՞ղ հուրհուրա իմ գրքում ձեր ոգու ցուրը լուսե,

Թո՞ղ երգերում իմ ալսօր, խոսքերում իմ — ձեր ջանքը եռա՛,—

Ո՞վ մեր մեռած վարպետներ, իմ թախանձանքը լսե՛ք.—

Ձեր անմահ կնիքը դրե՛ք — իմ անմար երգերի վրա...

Ահա այս ստեղծագործական ծրագրով էլ նա մեկնեց խորհրդային գրողների առաջին համագումար և բազմազգ գրականությունների ներկայացուցիչներին ի լուր ավետեց. «Այժմ անցնենք անցյալի ժառանգության օգտագործման հարցին, այն ևս կապելով ազգային կուլտուրաների հարցի հետ: Խոսելով անցյալի մասին, մենք հաճախ նկատի ենք ունենում միայն եվրոպական գրականության և այն ժողովրդի գրականության անցյալը, որի լեզվով խոսում է ավյալ գրողը: Սակայն ինչքա՛ն կհարստանար մեր ստեղծագործական փորձը, եթե մենք, խորհրդային Միության բազմալեզու գրողներս, սովորեինք նաև միմյանցից: Որքան էլ փոքր լինեն մի ժողովուրդ և նրա գրականությունը, վերջինս չի կարող չունենալ իր ինքնատիպ, եզակի և անկրկնելի նրբերանգը, այն, որ հատուկ է միմիայն ավյալ գրականությանը... Որդես օրինակ ևս վերցնում եմ հայկական պոեզիան... Եվ ևս տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները... չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ գույների ու հրանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով: Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբեր են խորհրդային մշտու բոլոր պոետների գործածած ձևերից»¹⁴:

Ուղենշային այս սկզբունքը իրախուսվում էր համագումարի կողմից, որի ոգին Մ. Գորկին էր, որն էլ իր խոսքում ասաց, թե մեծ գրականության ներկայացուցիչները իրավունք չունեն շրջանցելու ազգային փոքրամասնությունների ստեղծած արժեքները և արվեստի ստեղծագործության մեծությունը ամենեին էլ ժողովրդի շատությանը կամ քանությանը չի պայմանավորված: Լայն բնդգրկումով խնդրի էր դրվում բացահայտելու ազգային ավանդույթները, ազգային արժեքները և դրանք ներքաշելու համամիութենական գրական շրջանառության մեջ: «Որքան ավելի լավ իմանանք անցյալը, այնքան ավելի հեշտ, այնքան ավելի խոր ու խնդագին կհասկանանք մեր կողմից կերտվող ներկայի նշանակությունը»¹⁵, — ասում էր նա:

Ահա այս կողմնորոշմամբ, հետեւելով իր գրական բարեկամի՝ Ե. Չարենցի օրինակին, համագումարում ելույթ ունեցավ նաև Ա. Բակունցը: Խոսելով գրական ժանրերի մասին, նա դարձյալ մասնավորում է ազգային գրականության ավանդույթներին օգտվելու հարցը. «Ժանրի հարցի կապակցությամբ ես պետք է ասեմ, որ մեծ հետաքրքրություն ունի գեղարվեստական պատմական ժամանակագրության ժանրը: Հայկական պատմական ժամանակագրությունների վիթխարի քանակությունը բոլորովին չի օգտագործված գեղարվեստական գրականության կողմից: Մեր գրողների պարտականությունն է քննել, ուսումնասիրել դրանք, քննադատորեն վերցնել այնտեղից էպիկականությունը, արտահայտման խստությունը, լեզվի հարստությունը, բառերի ժլատ տնտեսումը»¹⁶:

Այս շրջանում էր, որ Բակունցը գրեց ազգային ավանդույթների օգտագործման իր սկզբունքները գեղարվեստորեն վավերացնող այնպիսի երկեր, ինչպիսիք են «Խաչատուր Աբովյան» վեպը, «Կյոթես» վիպակը: Իսկ Չարենցը «Գիրք ճանապարհից» հետո գրեց «Կոմիտասի հիշատակին», «Իմ լիրան աղոթքը», «Որպես գորշ, դեղին տերևներ...», «Երբ բարձրանում է նա վեր», «Զվարթ գիտություն», «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստուծո», «Իջել է այսօր հելիկոնն ամբողջ» պոեմներն ու բանաստեղծությունները՝ հնազանդ ունենալով ազգային ոգու միասնամիասնական զգացողությունը Նարեկացուց մինչև Կոմիտաս, Խորենացուց մինչև ինքը: Եվ հենց ինքը Չարենցն էր, որ բոլորի անունից կերպարանալով էր ու պատգամում.

Ա՛խ, ծաղկի սերմն հայրենի
 Հող չի հաճախ ճանաչում,—
 Բայց սե՛րմն հոգու — միայն իր
 Հայրենիքում է աճում...

Եվ ապա՝

Ա՛խ, ես գիտեմ, որ մի մեծ
 Զանգ է ոգին նախրյան
 Իսկ մենք միայն լեզուներ,
 Մենք նրա ձայնն ենք միայն—
 Եվ մեզանից դեպի մեր
 Ժողովրդի սիրտը խեղճ
 Զգված են բարկ պարաններ...

Չարենցին, Բակունցին հետևում էին նաև մյուսները՝ Գ. Մահարին, Վ. Քոթովենցը, Մ. Արմենը, Զ. Եսայանը, Վ. Նորենցը, Ս. Տարոնցին։

1920-ական թվականների առաջին տարիների խորթափումներից հետո թվում է, թե վերագտնվել էին ազգային ավանդույթների շարունակման կենսականորեն անհրաժեշտ ուղիները։ Բայց 1930-ական թրվականների երկրորդ կեսից վրա հասան ծանր տարիներ և ազգայնականության մեղադրանքը փակեց նաև ազգային ավանդույթների գործացման բնականոն ընթացքը։ Կյանքից հեռացան կամ դրական բուռն գործունեությունից մեկուսացվեցին բոլոր նրանք, ովքեր ազգային գրականության հարստությունն էին բերում խորհրդային գրականության համընդհանուր գործին։

Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» առաջին տարբերակը (1933) արգելվեց և որակվեց «որպես հակահեղափոխական-տրոյկիստական գրպարտություն... որը թունդ իդեալիստական մեկնաբանում է տալիս Հայաստանի պատմությանը, ակնհայտորեն արտահայտելով հայկական մարտնչող նացիոնալիզմը»¹⁷։

Վիճակն ավելի ծանրացավ Մ. Արմենի առաջ քաշած «ազգային հատկանիշների խտացման» դրույթով, որ նա արժարժեց «Չարենցի և հարակից խնդիրների մասին» հոդվածում։ Ըստ նրա՝ «Չարենցի մեծագույն արժեքը և մեծագույն ծառայությունը մեր կուլտուրային այն է, որ նա հանդիսանում է մեր ազգային կուլտուրայի ստեղծման առաջավոր հարվածայինը...»։ Կայնացնելով խոսքի շրջանակները՝ Մ. Արմենը հասնում է այսպիսի ընդհանրացման. «...պրոլետարական միջազգային կուլտուրան ստեղծվում է ազգային կուլտուրաների ստեղծման ճանապարհով և միայն դեպքում»։ Բանավիճելով Գ. Վանանդեցու և նրա նրմանների դեմ, որոնք ազգայինը գիտակցարար շփոթում էին ազգայնականի հետ, որոշակիորեն քննադատելով Վանանդեցու «Ազգային խանձարուրի» և պրոլետարական դրոշակի միջև» («Գրական զիրբերում», 1927, № 5) հոդվածը, ուր վերջինս որպես մեծ թերացում նշում էր, թե «Չարենցը Տերյանի նման ազգային դրող է», թե «նույնիսկ հեղափոխությունից հետո նա ամենազգայուն կերպով երգել է և իր ցեղը, և իր հայրենիքը», թե Մահարին «ունեւր ազգային ոսկորներ» և որ, վերջապես, «...մենք թույլ չենք տա, որ գրական վարժապետիզմը առաջնորդի մեզ գեպի Չարենցը, դեպի ազգային (իր բովանդակությամբ) գրականությունը», Մ. Արմենը գրում էր. «Նրանք չէին գիտակցում, որ միջազգային գրող լինելու միակ ուղին ազգային գրող լինելն է, միջազ-

գային կուտուրա ստեղծելու միակ ուղին՝ ազգային կուտուրա ստեղծելը»։ Նույն այս հոգվածում, անդրադառնալով ազգային անլանդոլթներին հավատարիմ գրողներին (Չարենց, Բակունց, Մահարի և ուրիշներ), նա գրում էր. «Նրանք և տվյալ զեպքում հատկապես Չարենցը, արժեքավոր են հենց նրանով, որ նույնիսկ ինքնապատշաճ հետք չեն թողել են իրենց ստեղծագործության ազգային ինֆորմացիան ճանապարհով։ Չարենցի ուղին դա շարունակ եղել է ազգային հատկանիշների կենսալիդացիայի ուղին իր երկերում, որը և միակ ճանապարհն է դեպի պոլեմալական համամադրված կուտուրան։ ...Պրոլետարական սոցիալիստական գրականության ու կուտուրայի բարձրացումն ու հեղեմնիայի հասնելը կատարվում է ոչ միայն իդեալան, իդեոլոգիական առումով, այլև ազգային առանձնահատկությունների խտացումով»¹⁸։

Մ. Արմենի հոգվածի տպագրությունից մեկ շաբաթ հետո Ե. Չարենցը գրում է իր հայտնի «Բաց նամակը»՝ ուղղված «Խ. Հ. Գ. Մ. կաշմկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը»։ Զայրույթն արտահայտելով Մ. Արմենի հոգվածի հետ մեկտեղ թերթի նույն համաժողովում տպագրված Գ. Վանանդեցու («Լեզենդա «ազգային» և «միջազգային» ձևի մասին»), Ե. Չուրարի («Զախչախել խմբակայնությունը և նախնադեմոկրատական տենդենցները») և մի անստորագիր («Պայքար երկու ճակատում») հոգվածների առիթով, որոնք ուղղված էին ազգային ձևի ըմբռնման արտահայտված տեսակետի դեմ և որոնցում գրական հարցերին տրվում էր քաղաքական աստառ, ընդհուպ մինչև ծայրահեղ մեղադրանքները, Չարենցը հայտնում է իր որոշակի կարծիքը։ «Ազգային ձևը հանգում է բովանդակության կոնկրետ, ռեալիստական դրսևորման» և ապա՝ «...ազգային ձևը գրականության մեջ ոչ այլ ինչ է նշանակում, եթե ոչ՝ բովանդակության այնպիսի դրսևորում, երբ հեղինակի լեզուն, ոճը, նկարագրած մարդկանց և վայրերի ընդհանուր կոլորիտը ազդեկատու է տվյալ ազգային միջավայրին, բնորոշում է տվյալ ազգային միջավայրի բոլոր այն հատկանշական կողմերը, սրտնք բնորոշ են միմիայն այդ ազգային միջավայրի համար և իրեն ձև տարբերվում են բովանդակությամբ նման բոլոր այլ միջավայրերից»¹⁹։ Հարցին Չարենցի տված բացատրությունը ըստ ամենայնի ճշգրիտ է, գրականության պատմության փորձով ստուգված և զերծ ամեն տեսակի ծայրահեղություններից, որ վերագրում էին նրան և նրա համախոհներին։

«Ազգային ձևի շարունակական խտացման ու բյուրեղացման»,

«ազգային կուլտուրայի զարգացման» այս միտումները հետագայում դարձան ծանրագույն մեղադրանք, որի համար Ե. Զարենցն ու Ա. Բակունցը պարտավոր էին չունենալ մեղքերի համար արդարանալ :

Զարենցը ազգային առանձնահատկությունների շեշտման համար մեղադրվեց նուև 1934 թ. հունիսի 28-ին կարգադրած «Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» զեկուցման առիթով, ուր առաջ էր քաշում «կենտրոնաձիգ» ազգային լեզվի խնդիրը²¹ :

1935 թ. մայիսի 12-ին Մոսկվայում հայ գրողների պատվիրակությունը հանդիպում է մոսկովյան գրողների հետ Զեկուցում է Դ. Սիմոնյանը: Երեկոյի մասին «Պրավդան» տպագրում է ընդարձակ հաղորդում, որից տեղեկանում ենք. «Եղիշե Զարենցը ստեղծագործության առաջին իսկ օրերից և, դժբախտաբար, մինչև ամենավերջին օրերը, գտնվում է հին հայկական նացիոնալիստական գրականության ազդեցության տակ»²² :

1936 թ. ապրիլի 26—28-ը Երևանում, կուլտուրայի տանը տեղի է ունենում ֆորմալիզմի և նատուրալիզմի հարցերին նվիրված ասուլիս, ուր դարձյալ ծանր մեղադրանքներ են ուղղվում Զարենցի դեմ: Նա քննադատվում է նաև նրա համար որ «Մահվան տեսիլ» պոեմում առկա է Դանթեի ազդեցությունը: Ս. Վահունին «ֆորմալիստական» է համարում «Սասունցի Դավիթը» պոեմը: Միաժամանակ, ըստ նրա, «ազգային տրամադրությունների պատվաստողներ են բոլոր նրանք», ովքեր «ստեղծագործական փորձի համար դիմում էին արևմտահայ բանաստեղծներին՝ Ա. Յարճանյանին, Դ. Վարուժանին, Մ. Մեծարենցին»²³ :

Ազգային ավանդույթների յուրացումը ոչ միայն լեզվական հարց էր կամ գրական որոշակի ավանդույթների նախապատվություն առաջ կողմնորոշում, այլ, առաջին հերթին, նյութի, ազգային կյանքն ու նկարագրի էր ի հայտ բերող իրականություն, ժողովրդի պատմական ճակատագիրը իմաստավորող փիլիսոփայություն: Իսկ այդպիսին էին Բակունցի «Քեռի Դավոն», «Ծիրանի փողը», Մահարու «Մանկությունն» ու «Պատանեկությունը», Թոթովենցի «Կյանքը հին հովմեաական ճանապարհի վրա» երկերը: Եվ դա բավական էր, որ Բակունցը համարվեր «կապը կտրած խմբապետ», «նացիոնալիստ՝ խորհրդային գրողի դիմակով» (Ն. Զարյան)²⁴ :

Ազգային ավանդույթների հարցը, ի վերջո, վերաճեցին որպես քա-

ղաքական հարց, դժվարին ճակատագրի առջև կանգնեցնելով բոլոր նրանց, ովքեր հանուն լիարյուն գրականության որոնում էին գեղարվեստական խոսքի սնուցիչ ակունքները և սխեմատիզմին հակադրում կյանքի և պատմության հզոր ճշմարտությունը:

Այսուհանդերձ, ազգային ավանդույթներին վերադառնալու ընդդժմած միտում նկատվեց 1930-ական թվականների վերջերին: Սլաքն ուղղելով գոհճիկ սոցիոլոգիզմի դեմ՝ «Պրավդան» 1937-ին պաշտպանութլան տակ առավ նախընթաց դարաշրջանների գրական և մշակութային արժեքները: Բաֆֆու «դատը» 1939-ի ելույթներից մեկում պաշտպանեց Ա. Ֆադեևը: Իսկ առավել կարևոր երևույթը «Սասնա ծռեր» դուցազներգության 1000-ամյակի նշումն էր 1939-ին: Հոբելյանը, որը նշվեց համամիութենական ընդգրկումով, կարևոր նշանակութլուն ունեցավ հատկապես ժողովրդի ստեղծագործ հանճարը զնահատելու և ժողովրդայնության ավանդույթները գրականության մեջ վերականգնելու ուղղությամբ:

Ազգային ավանդույթին դիմելու և ժողովրդի հիշողութլունը պատմութլան հետ կապելու հնարավորութլուններ ընճեց Հայրենական պատերազմի շունչն ու ոգին: Հրապարակ եկան Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» (1943—1946), Ս. Զորյանի «Սմբատ Բագրատունի» (1941), «Պապ թագավոր» (1944), Ն. Զարյանի «Արշակ և Շապուհ» (1941), «Զայն հայրենական» (1943), «Արա Գեղեցիկ» (1946), Ս. Տարոնցու «Ասւկետ կիպարիտ» (1944), «Կրակե քառուղիներով» (1944, ժողովածուի մեջ գետեղված են «Պատմական սոնետներ», «Դուցազնական սոնետներ» շարքերը), «Դավթի երգը» (1946), Վ. Խեչումյանի «Զվարթնոց» (1949) գրքերը: Այս կողմնորոշման քիչ ուշացած արտահայտութլունն էր նաև Խ. Դաշտենցի «Խողեղանը» (1950): Խ. Սարգսյանը միջնադարի հայ տաղերգուներին հիշեցնող ոգեշնչվածութլուն էր տեսնում Հ. Շիրազի երգերում²⁵: Բայց և այս կողմնորոշումը երկար չտևեց ու շուտով, պատերազմի ավարտից հետո, նորից սկսվեցին անհիմն մեղադրանքները: Դրան նպաստում էին անկոնֆլիկտայնութլան տեսութլունն ու կյանքի գունաղարզման միտումը: Ն. Զարյանի «Զայն հայրենականը» համարվեց «նացիոնալիստական» գործ, նրանում նկատվեցին «ազգային սահմանափակվածութլան» և «ազգային սնապարծութլան» հետքեր: «Արա Գեղեցիկը» երևաց «անցյալի իդեալականացման» շղարշի տակ, որը բերում է «հակաժողովրդական գաղափարներ»: «Հա-

կաժողովրդական» համարվեց նաև Արա Գեղեցիկի կերպարը: Թւ. աւեր-
գությունը գնահատվեց իբրև ն. Զարյանի «ստեղծագործական լուրջ ան-
հաջողություն»²⁷: Եվ պատճառը միայն այն էր, որ երկու գործե-
րում էլ գրողը զիմեւ էր պատմությունը, ազգային ավանդույթներին:

Ազգային ավանդույթների և ազգային արժեքների հանդեպ ստեղծ-
ված այս աննպաստ վիճակը տեկն մինչև 1950-ական թվականների կն-
սերը: Գրականության մեջ շրջադարձը պայմանավորվեց երկրի ներքին
հասարակական-քաղաքական կյանքի արմատական վերափոխմամբ:
Կեղծ ու հնարածին տեսությունների հաղթահարումը, ժողովրդի կյանքը
իր անցյալով ու սոցիալիստական առօրյայով պատկերելու միտումները
ճանապարհ հարթեցին ղեպի ազգային ինքնազիտակցություն: Ազգային
արժանապատվության արթնացումը դադարեց նեղմիտ ազգայնակենտ-
րոն որակվելուց: Դրան նպաստեց նաև միջնադարի հայ պատմիչների,
տաղերգուների, նոր շրջանի գրական արժեքների վերագնահատությու-
նը: Վերադարձվեց արհեստական անջրպետը անցյալի ու ներկայի միջև:
Ծանր ու անհիմն մեղադրանքներից ազատագրվելին և գրականության
մայրուղին հարթողների մեջ իրենց արժանի տեղը վերագտան Ե. Զա-
րենցն ու Ա. Բակունցը, Վ. Թովումենցն ու մյուսները: Տեսական մեկուսա-
ցումից վերադարձան և գրական բուռն կյանքին անցան 1920-ական
թվականների սերնդի շատ ներկայացուցիչներ՝ Գ. Մաճարին,
Մ. Արմենը, Վ. Նորենցը, Վ. Ալազանը և ուրիշներ: Երևանում ընտրող-
ների հետ հանդիպման ժամանակ 1954 թ. մարտի 11-ին Ա. Միկոյանն
ասաց. «Նիհիլիզմի վնասակարությունը երևում է տեղական կյանքից
վերցրած աշնայիսի փաստերով, ինչպիսին է վերաբերմունքը ղեպի հայ
գրականության ներկայացուցիչներ Ռաֆայել Պատկանյանը և Բաֆֆին:
Բանն աշնտեղ էր հասել, որ մի ժամանակ, որքան էլ տարօրինակ է,
կուսաստանավոր՝ մարդկանց ձեռքով հանվեց էջմիածնում եղած Պատ-
կանյանի արձանը և դադարեցվեց հայ գրականության դասական
Բաֆֆու երկերի հրատարակությունը: Հանրապետության նախկին ռե-
կավարությունը սխալ վերաբերմունք է ունեցել նաև ղեպի խորհրդա-
յին ժամանակաշրջանի: Հայ տաղանդավոր բանաստեղծ Եղիշ Զարենցի
ժառանգությունը... Զարենցի երկերը, որոնք աչքի են ընկնում բարձր
վարպետությամբ, տողորված են հեղափոխական պայքարով և խորհրդ-
ային հայրենասիրությամբ, պետք է դառնան խորհրդային ընթերցողի
սեփականությունը»²⁸:

Բայց և այնպես ազգային ավանդույթների վերականգնումը հեշտ չէր ձևավորվում։ Տարիներ շարունակ կտրվել էր բնականոն կապը ժամանակների միջև, որը և թողել էր իր ավերակ հետեանքները։ Միանգամայն իրավասացի էր Գ. Մահարին. «Չարենցի կորուստը չէր կարող չազդել պոեզիայի վրա... չկար նրան համազոր խորհրդահայ մեծություն, որը կարողանար փոխարինել նրան և կանգնել ղեկի մոտ... Եվ ի՞նչ պատահեց. այսօր ահա այն, ինչ կարելի էր սպասել. խախտվեցին շարենցյան որոշ նորմաներ։ Մի կողմից զուլա բարձրացրեց մերկ ազիտացիան, ճառն ու դիֆերամբը, մյուս կողմից ներս. խուժեց, այսպես կոչված, «սուսան-սմբուլիզմը», ապոլիտիկ «բլբուլիզմը»։ Ժողովրդայնության պիտակի տակ ոմանք սկսեցին լացուկոծել, թխել գյուղումներ ու ջանդուլումներ։ Այնուհետև պոեզիայի գոներից ներս մտան պոեզիայի հետ ոչ մի կապ չունեցող մարդիկ և հաստատեցին իրենց տեղը՝ անարյուն, անարվեստ ոտանավորներով»²⁹։ Փաստորեն խզվել էր ավանդույթների կապը, որը ոչ միայն ստեղծագործական ուղեծիր է, այլև՝ չափանիշ, մահարդակ։ Գրեթե նույնն էր ասում և Պ. Սևակը. «Չարենցի կորուստը և ժամանակավոր լուծվելը մեր պոեզիային պատճառեց այնպիսի ավերածություն, որի իսկական գիտակցմանը չենք հասել տակավին»³⁰։ Վ. Նորենցը իր հերթին ավանդույթների վերականգնումը տեսնում էր ժողովրդի պատմական ճակատագրի արժարժույթների մեջ, որ բնագծաբանվել էր «Գիրք ճանապարհից» հետո³¹։

1950-ական թվականների կեսերից խորապես գիտակցվեց ազգային ավանդույթի դերն ու կարևորությունը, որը և իր լիարժեք գեղարվեստական արդյունքը տվեց հետագա տարիներին։ Հարցադրումը սոսկ տեղական նշանակություն չունի. այն լայնորեն արժարժվեց ժամանակակից գրականության հարցերի շուրջ ծավալված ասուլիսների մեջ և վերջնական եզրակացություններն արվեցին հօգուտ ազգային ավանդույթների շարունակության։ Թվում է, թե ֆրանսիական գրականությունն այս տեսակետից տագնապելու առիթներ քիչ պիտի ունենա կամ բնագծաբանապես չունենա։ Բայց ահա թե ինչ մտահոգություններ է ունեցել Լուի Արագոնը. «Սոցիալիստական ռեալիզմի համար Ֆրանսիայում չկա այլ ճանապարհ, քան ֆրանսիական ռեալիզմը։ ...Սոցիալիստական ռեալիզմը համընդհանուր արժեք է ստանում միայն այն դեպքում, երբ յուրաքանչյուր ազգային երկրում այն արմատներ է մխրճում կոնկրետ ազգային իրականության մեջ»³²։ Իր հերթին գրեթե

նույն միտքն է արտահայտել և Ժորժի Ամադուսն. «Ազգային ձևի խընդիրը մեր հիմնական խնդիրն է, հակառակ դեպքում մեր գրքերը չէին լինի բրազիլական, և մենք շնչահեղձ կլինեինք անիմաստ կոսմոպոլիտիզմի մեջ: Ուրպեսզի մեր գրքերը... կարողանան ծառայել հեղափոխության գործին, առաջին հերթին պետք է լինեն բրազիլական, գրանով էլ նրանք միջազգային են»³², Այս ամենն ասվում է՝ գրականության մեջ է՛լ ավելի ամրապնդելու ազգային առանձնահատկությունները: Իսկ դա ամենևին էլ չի նշանակում մեկուսանալ համաշխարհային գրականության փորձից:

1950—1980-ական թվականներին հայ և խորհրդային գրողներն այս հարցերի շուրջ շատ են խոսել և այս ուղղությամբ ամրապնդել գրականության զարգացման տեսական-գեղագիտական նախադրյալները, որոնց սկզբնավորողներն էին Մ. Գորկին, Ե. Չառենյը, Վ. Մայակովսկին և ուրիշներ:

Վերջին տասնամյակներին ազգային ավանդույթին վերաբերող հարցերը հայ գրականության մեջ 1965—1966 թթ. արժարժվեցին պոեզիայի շուրջ ծավալված, այսպես կոչված, «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» ընթացող բանավեճում և քիչ անց 1968 թ. արձակի դարգացման միտումները ճշտող ասուլիսում: Հայ գրողներն ըստ ամենայնի առաջադրում էին ազգային ավանդույթի նախահիմքերը վերականգնելու, բայց նաև ժամանակի գեղարվեստական շարժումից բնավ չկտրվելու ստեղծագործական ծրագիր: Սա բարդ և տարողունակ հարցադրում էր, որ ընդհանուր ուղղվածության մեջ ունեցավ բազմակողմանի և հետաքրքիր դրսևորումներ:

Պ. Սևակը, որի ստեղծագործական հիմքերը իր իսկ խոստովանությանմբ զալիս էին Գրիգոր Նարեկացուց, Ա. Յարճանյանից, Դ. Վարուժանից, Ե. Չառենյից, Ու. Ուիթմենից և Վ. Մայակովսկուց (V, 389)³³, բայց որը նաև պոեզիայի նորարական շնչի կրողն էր, այսինքն՝ համատեղում էր ավանդույթը և նորարարությունը, հարցին տվել է մեկը մյուսին լրացնող ուշագրավ պատասխաններ: Նա, ինչպես յուրաքանչյուր ճշմարիտ արվեստագետ, ընդունում է ավանդույթը ոչ թե հղածք կրկնելու և նախապես տրվածին գերի մնալու պայմանով, այլ՝ ստեղծագործական թռիչքով, երբ թռիչքադաշտը ազգային ու համաշխարհային գրականությունն է, իսկ շարժիչն ու թևերը ժամանակինն են: «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքերի» հողվածում նա գրում էր. «Մեզ՝ արվեստագետներին էլ, հարկավոր են «հորատման նոր մի-

ջոյներ», որոնց ստեղծումը կղժվարանա այնքան ժամանակ, քանի դեռ «կլասիկներին սովորեկու», «մեծ տրադիցիաները շարունակելու» կոչի տակ շարունակենք ըստ էության դնել սոսկ մեկ իմաստ՝ պարզ կրկնողություն իմաստը: Այո՛, դասականներից պետք է սովորել, բայց առաջին հերթին պետք է սովորել նրանց նորարարական «խնդրանք»: Գալով այն մտքին, թե փոքրիշատե արժեքավոր որևէ արվեստագետ չի կարող չհենվել իր մեծ նախորդների փորձին, ապա այս միտքը տարական է այնքան, որ ժողովրդականացնելու առանձին կարիք չի զգում: Մենք ավետարանի աղքատ Ղազարոսը չենք: Մենք կտակառուն ենք մի վիթխարի ժառանգության՝ Հոմերոսից մինչև Բլոկ, Մայակովսկի, Չալին, էլյուար: ...Մեր արմատները թերևս խորն են ավելի, քան բարձր է մեր սաղարթը: Ով պատմություն ունի՝ չի կարող ես շնայել: Ով անցյալ ունի՝ չի կարող հիշողություն չունենալ» (V, 144—145): Սեակը խորապես գիտակցում էր ազգային և համաշխարհային գրականության ավանդույթի հզոր դերը յուրաքանչյուր ճշմարիտ ստեղծագործողի ունակ, առաջին հերթին, իր կյանքում: Բայց նա նաև հանուն կենսակա-նորին անհրաժեշտ նորի կալի լայն ճակատ էր բացում ամեն տեսակի հնացածության դեմ, հրեմն դա որակելով որպես «թոնրատնային» գրականություն, հրեմն «չուխա-կապա-արխալուղավոր ծերունիների» ստեղծած «խաղիկ-ջանգլուկումների բազմահատկություն»: Նա նույնիսկ հանուն ավանդույթի կենսական շարունակության իրեն թույլ է տալիս սասելու. «Ժամանակն է, որ մենք հասկանանք և մեկընդմիշտ հիշենք. Թումանյանն ու Իսահակյանը մեր թիկունքն են, մեր մեջքը, մեր հետևապահ զորագունդը: Իսկ մենք, մոռացած պատկառանք ու հարգանք, նրանց մեր առաջն ենք գրել ու հրում ենք՝ թաքնվելով նրանց թիկնեղության ետևում...» (VI, 390): Սեակը նաև սթափ հայացք է նետում գրականություն և ժողովուրդ կապին, գտնելով, որ «Արվեստի մեջ առաջնորդվել ժողովրդի ճաշակով՝ նշանակում է չծառայել ժողովրդին...» (VI, 386): Ըստ նրա՝ ստեղծագործող անհատը ոչ թե պիտի իջնի «հանբամառչելիության» աստիճանի, այլ՝ ճաշակ ստեղծի և առաջնորդի ժողովրդին: Սա կարևոր է այն տեսակետից, որ ժամանակին ժողովրդաշնորհները գրականության մեջ հրեմն սխալ էր հասկացվում, ինչն արտահայտվեց հատկապես 1937—1940 թթ. ծաղկած աշուղական երգե-րում, նաև Ա. Գրաշու պոեզիայում և այդ առթիվ մամուլում ծավալված բավականին սուր բանավեճում³⁴: Ընդ որում՝ Գրաշին ամենեին էլ մե-նակ չէր և գրական շատ հեղինակություններ, իրենց կարողության

շափից նլնելով, երբեմն էլ ժողովրդայնության անվան տակ փորձում էին ապավինել ցածր ճաշակին, մոռանալով, որ այդպես, նախ, արժեզրկում են ժողովրդի դարավոր մշակույթը և ապա՝ անգիտանալով, որ իրենք բռնել են կեղծ ժողովրդայնության ուղին։ Սա ևս առնչվում է քննարկվող հարցին, որովհետև ավանդույթի կենսունակությունը ստուգվում է ժողովրդայնության այն բարձր չափանիշով, որը ազգային սովոր սպասմությունն է։ Իսկ դա ավելին է, քան գրապատմական տվյալ փուլում «ժողովրդի ճաշակ» ասածը և է՛լ ավելի, քան «հանրամատչելի» լինելը։

Ավանդույթի դերն ու նշանակությունը Սևակն ստուգում-ճշտում էր ժամանակի «շարժվող գեղագիտության» մեջ և դրանով իսկ նոր տարածություններ նվաճում։ Նրա գեղարվեստական գործերում դա ունի շատ ծանրակշիռ դրսևորում։ Միաժամանակ գեղարվեստական երկերում նա բաղմիցս անդրադարձել է նաև հարցի տեսական կողմին։ Այս առումով ուշադրավ է 10 բանաստեղծությունից կաղմված «Իմ կտակը» շարքը, ուր ասպագա ստեղծագործողին նա ջանում է աղատագրիկ ամեն տեսակի կաշկանդող կապանքներից, ավանդույթին գերի մնալուց և նրա հայացքն ուղղել կենդանի, տրոփուն կյանքին, որը և չափանիշ է ամեն ինչի ու նաև ներշնչանքի միակ աղբյուր։ Սևակը այդտեղ նախ և առաջ նկատի ունի ինքն իրեն և իր իսկ ստեղծագործական փորձը՝ հասցեագրված վաղվա տաղանդներին, բայց ոչ իրենք գրամուկների հոծ խմբերին։

Ինձ չկրկնելով — և միայն այդպե՛ս,

Կխոսես դու իմ հարադատ ձայնով։

Սեփական շավիղ բացելով միայն

Բանուկ կապհես իմ բացած ուղին։

Եվ ինձ ժխտելով՝

Ինձ կհառատառես։

Ստեղծագործող անհատի հզոր տարերքը աչքի առաջ ունենալով՝ նա պայքարում էր ամեն տեսակի գրական «տնփեսայության» դեմ և համարձակորեն հայտարարում՝ «Օրենքների չկա՛ն, կա լուկ իրավո՛ւնք...» («Դառնում եմ»)։

Ազգային հարցը միշտ էլ եղել է Սևակի խորհրդածությունների ոլորտում։ Իսկական գրողը, եթե նույնիսկ կամենա էլ, չի կարող չլի-

նեկ ազգային: Դա բացառված է: Բայց ազգային մեծ գրող է դառնում նա, ով ողնուծուծով հասկանում է, որ ինքը նաև մարդկության ղափակն է, ոչ թե միայն որևէ ազգի»³⁵,—ասում էր նա և ապա, նույն հարցի շուրջ մտորելով, փորձում դանկ ազգայինի բազադրամասերը: Ըստ նրա ազգայինը նախ լիզուն է. ազգային է այն երեք՝ «ուր կա ազգային հոգեբանություն՝ արտահայտված միայն լեզվի՝ միջոցով...» (V, 394—395):

Ազգային ավանդույթի դերը շարժման ու վերափոխումների մեջ է ընկալում նաև Գ. էմինը. «Եթե մեր երաժշտությունը զարգացել է քյամանչայից մինչև Արամ խաչատրյանի խորապես ազգային սիմֆոնիաները, ապա հարկավոր է միայն ուրախանալ ու հպարտանալ դրանով և ոչ թե «ազգային» ու «ժողովրդային» համարել միայն քյամանչան: Անցյալի կլասիկների, ֆոլկլորի և աշուղական հին ձևերի կրկնությունը մեռյալ պոեզիայի ավտոմատիզմն է, որը ոչ մի կապ չունի իսկական պոեզիայի՝ իր ժամանակն արտահայտելու ստեղծագործական դժվարին խիզախման հետ»³⁶,—գրում էր էմինը և նույն ոգով էլ տարիներ անց շարունակում. «Պոեզիայի ազգային ձևի և ավանդների ոչ նշգրիտ պատկերացումը մի կողմից ստեղծում է ազգային սահմանափակություն, իսկ մյուս կողմից՝ ազգային հողից լրիվ կտրված ծամածուռն մոդեռն...»³⁷: Այս ծայրահեղությունների մեջ էլ նա տեսնում է պոեզիայի քաղաքացիական ոգու թուլացման նախադրյալները: Նույն այս մտորումներով նա հանդես եկավ նաև Հայաստանի գրողների հինգերորդ համագումարում (1966), հարցը դնելով շատ սրուշակի. «Ո՞վ, եթե ոչ մենք և ե՞րբ, եթե ոչ հենց հիմա»:

Ձայնակցելով Պ. Սևակի «Ազգային սնապարծություն և ազգային արժանապատիվություն» հոդվածին, էմինը ևս շեշտում էր այդ հարցերը՝ անդրադառնալով նաև ազգային ավանդույթների խնդրին. «Զի կարելի կրկնել ու ընդօրինակել միայն հինը, կրկնել ու լծացնել ազգային ավանդները՝ նրանց շարունակելու ու զարգացնելու փոխարեն»³⁸: էմինը իրավացիորեն քննադատում է նրանց, ովքեր ավանդ ասելով նկատի են ունեցել «հրեկվա անցողիկը կամ հետամնացը»: Բայց ինքն էլ, ծաղրելով ազդպիսիներին, երբեմն այդ եզրերն է հակադրել նորին՝ հիշել է քյամանչան, բայց ոչ հոգեուր երաժշտությունը, սաղը, բայց ոչ ժողովրդական երգը, փափախավոր հովվին... Դա է պատճառը, որ, ավանդույթի շարունակության ու զարգացման փոխադարձ կապը ճիշտ պատկերացնելով, նա, այդուամենայնիվ, հարցը չի բացահայտում ըստ էության,

այլ, ծայրահեղությունների սրամիտ համադրումով, ճշտում է սոսկ իր վերաբերմունքը:

Ազգային ավանդույթի զուսպ և խոր ըմբռնում ունի Հ. Սահյանը: Յուրաքանչյուր բանաստեղծի բերած նորը համարելով նրա գոյության իրավունքը՝ նա նաև նշում է, որ «իսկական նորը կառուցվում է անցյալի փորձի վրա: ...Ամեն ինչ իր ծնունդով կրկնում է զարգացման անցած էտապները: Այդպես էլ պոեզիան»³⁹: Հենվելով դասական ավանդույթներին, նա շեշտում է ժողովրդականության հարցը՝ ելակետ ու նպատակակետ ունենալով ժողովրդական երգի պարզությունը, խորությունը: Այդ մոտեցմամբ, առանց հնաբույր երեալու վախի, նա գրում է. «Ես եղել եմ և, հրեի, կմնամ պոեզիայի արագիցիոն, այսպես կոչված, դասական ձևերի կողմնակից: ...Իմ խորին համոզմունքով դասական ձևն իրենից ներկայացնում է անցած սերունդների նվաճումը, որն արհամարհել չի կարելի, որովհետև նրա մեջ ղեռն մարմնավերում են գտել պոետական ստեղծագործության օբյեկտիվ, բնականոն օրենքները»⁴⁰: Նույնը պնդելով մեկ այլ առիթով՝ նա վերստին շեշտում է. «Գրում եմ, որ այդ ավանդները չեն սպառել իրենց զարգացման հնարավորությունները: Ես փորձել եմ ինձ տրված չափով թարմացնել և հարբատացնել այդ ավանդները»⁴¹: Նա նաև բացում է այդ ավանդների շերտերը՝ ցույց տալով իր տեղը հայ պոեզիայի զարգացման ուղեգծերի մեջ. «Իմ ուսուցիչները մեր լեզուն ու հոգեբանությունն են: ...Ես ինձ համարում եմ բուն ժողովրդական (Քուչակ-Սայաթ-Նովա-Բումանյան) և ոգեղեն (Նարեկացի-Շնորհալի-Չարենց) գծի մեջտեղի բանաստեղծ՝ ես ձգտել եմ այն բանին, որ այս երկու թևերը իմ մեջ ձուլվեն, խառնվեն իրար: ...Ես ձգտել եմ ժողովրդական-ֆուլկլորային մտածողությունը դնել մյուս ձևերի մեջ: Բայց, համենայն դեպս, ես պետք է խոստովանեմ, որ ժողովրդական մտածողությունն ինձ ավելի հարազատ է եղել»⁴²: Ինքնաբերականորեն այստեղ կատարչալ է, եթե դրան ավելացնելու լինենք նաև բնաշխարհից եկող ազգագրական հավաստիության նախադրյալները: Այս ավանդակառու նախաստեղծ աշխարհն է նաև, որի ասքը նա հչուսում է ստեղծման օրից: Եվ ճիշտ է Հ. Մաթևոսյանը. «Սահյանի Հայը շատ է նման... մեր ազգային երգին ու քայքայի կոթողներին»⁴³: Խոսքը նախնականության և ինքնաստեղծ ազգային արժեքի մասին է:

Ազգային ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման հարցը «ոնալիզմի նախահիմքերի» որոնման պահանջով բաղմիցս արժարժեք

է Վ. Դավթյանը: Ընդ որում, նա բավականին լայնացրել է հարցի ընդգրկման շրջանակները: Ավանդույթ ասելով՝ նա, նախ, հիշում է հայ միջնադարյան մանրանկարչությունն ու որմնանկարչությունը, ինչը գունագծի, պարզ ու ամուր արտահայտչական ձևերի նախադրյալ է եղել Մ. Սարգյանի, Հ. Կոջոյանի համար, այնուհետև պոեզիայի նախահիմքեր որոնում ժողովրդական «սլարզ» և «խիտ» երգերի, Սողոմոնի «Երգ երգոցի», հեթանոսական շրջանի հայ վիպական բանաստեղծության ընդերքում՝ դրանց շարունակությունը տեսնելով Գրիգոր Նարեկացու, Ա. Յարճանյանի, Դ. Վարուժանի, Վ. Տերչանի, Ե. Չարենցի ստեղծագործությունների մեջ⁴⁴: Աղգային ավանդույթների նախնական զեղեցկությունը վերագտնելու հարցում Վ. Դավթյանը կարևոր տեղ է հատկացնում նաև լեզվին: Այդ առթիվ այլ հարցադրումների ոլորտում իր նկատառումները նա հայտնել է «Միասնական ու հարուստ հայերենի համար» հոգևածում⁴⁵ և իր գրույց-երկխոսություններից մեկի մեջ⁴⁶:

Ավանդույթի կենսական անհրաժեշտության մասին տարբեր առիթներով արտահայտվել են նաև Հ. Շիրազը, Ս. Կապուտիկյանը, Հ. Հովհաննիսյանը և ուրիշներ: Ավելի նորերից զեռես գրական մուտքի առաջին տարիներից հարցին շատ լրջորեն է մոտեցել Ռ. Դավոյանը. «Քնքնաճանաչումը շատ բարդ ու զժվարին ճանապարհ է և ինձ թվում է, որ դա խորապես կապված է սեփական մշակութային հարստությունների ճշմարիտ ճանաչողության հետ: ...Մենք ճակատագրով կապված ենք մեր մեծ մշակույթին: Մեր երկրի մեծերը մեր կենսագրությունն են..., որ առաջին հերթին մեր մեջ արթնացնում են ինքնաճանաչման առաջին զգացումը»⁴⁷: Այս կողմնորոշումը հետագայում ուշագրավ արտահայտություն ունեցավ ծրագրային շնչի գործերից մեկում («Ճամփորդություն—1»).

Քայլիր մի տարի և միլիոն տարի,
մինչև որ հասնես նախապապերիդ,
մի զնահատիր ոչ անցած ճամփադ
և ոչ էլ շնչին արժեքը բեռիդ:
Եվ եթե հասնես նախապապերիդ,
ուրեմն՝ մոտ ես և ապագային.—
քեզանից առաջ, նրանք շատ առաջ,
բյուր դարեր առաջ ճամփա են հիկլ,
և նրանք են, որ մոտիկ են արդեն

ապագաներին բոլոր նոր ու հին
եւ լեթի հանկարծ քո ճանապարհին
նախապապերիդ դու շահնդիպես,
ուրեմն՝ սխալ ճամփով ես գնում,
և ոչ մի հրաշք չի փրկելու քեզ:

Շարժումն աչտեղ թեև արտաբուստ հտադարձ ընթացք ունի, բայց դա ըստ էության շարժում է առաջ, որովհետև չորաքանչյուր ստեղծագործող մարդկության ստեղծածի միջով է գնում դեպի իր ծրագրերի իրականացում: Հակառակ դեպքում գրականության մեջ էլ կլինեն ուշացած հայտնագործություններ:

1960-ական թվականների վերջերին ծավալված հայ արձակի բանավեճը եւ ըստ էության առնչվում էր ազգային ավանդույթների և դրանց նորոգման բարդ ու չորաքանչյուր ստեղծագործողի համար անհատական կականներ ունեցող խնդիրներին: Մի կողմից պաշտպանվում էր գարիի ընթացքում ժողովրդի ստեղծած հայացքը՝ ուղղված աշխարհին, մյուս կողմից փորձ էր արվում կյանքի նոր փաստերով հարստացնելու ու վերափոխելու այդ հայացքը:

Ավանդույթի դեմ, բայց և ավանդույթի մեջ՝ սա արտաքինից ներս թափանցող հաշկեցակետն է աչքանով, որքանով չորաքանչյուր ստեղծագործող ինքն իրենով մի նոր ու խորնորուն սկիզբ է, բայց սկիզբ, որ մտնում է մի մեծ սկզբի շարունակվող շղթայի մեջ:

Հետաքրքիր է, թե այս հարցում ի՞նչ մտորումներ ունի ազգային գրականության մեջ ոճի և մտածողության տեսակետից իր նախորդը շունեցող, խիստ ընդգծված անհատական նկարագրի տեր մի աչնայիսի ինքնատիպ երեսւյթ, ինչպիսին Հ. Մամեոսյանն է:

Մամեոսյանի ստեղծագործության և տեսական ըմբռնումների մեջ ազգային ավանդույթի դիտակցումն ունի շատ խոր շերտեր, որ ի հայտ է բերում ազգային ոգին և ազգային բանը թե՛ որպես մարդկային նկարագիր-կերպար և թե՛ որպես գեղարվեստական խոսք: Այդ հիմքերը հասնում են մինչև ազգային գյուլագներգություն, միջնադարյան պոեզիա, բանահյուսություն, ասացողների պատումների ժողովրդական տարերքը, շփման լայն եզրեր ունենալով նաև իր մերձավոր նախորդների ու ժամանակակիցների հետ: Տարբեր առիթներով այդ կապակցությամբ նա արել է ուշագրավ դիտարկումներ՝ ընդհանրության մեջ ուրվագծելով իր տեղը ազգային ավանդույթների շրջագծում:

Գրողին առավել չափով հետաքրքրում են կյանքի նստվածք տված շերտերը. «Ժամանակակից սյուժեները,—ասում է նա,—իմ մեջ չեն արթնացնում այն ամբողջ հայկականը, որ, ես գրեթե համոզված եմ զրանում, թաքնված են իմ էնթադիտակցության զաղտնարաններում»⁴⁸։ Ըստ նրա «...զգացմունքներ է հարուցում շատ ավելի երեկվա օրը»⁴⁹, քանի որ երեկվա օրվա հանդեպ հիշողությունն ունի իր վերաբերմունքը։ Դա ալլադես է, որովհետև մարդ արարածին նա տեսնում է իր ծագումնաբանության անընդհատականության մեջ, քանի որ, ըստ նրա՝ «Յուրաքանչյուր իրական մարդ գարեբի աշխատանք է, հազար տարվա գոյացություն...»⁵⁰։ Ու դա է պատճառը, որ նա որոնում է «նախնական-մոնումենտալ», «չաղավաղված» մարդուն, ազատ ինքնակոծան կեղծիքից, ձևից, կեցվածքից, հոգևոր ջլատումից։ Դա «մարդու անաղարտ վիճակն» է, ինչ-որ տեղ ավանդական-նախնական, բայց և դարերի միջով փոխանցված արյունով, որ նույնն է թե՛ հաղաբամյակների կենսագրությամբ։ Սա է նրա այն սկզբունքային դիրքորոշման նախադրյալը, որով հակադրվում է նորածն երեխայի ճիգերին և ժամանակակից անցողիկին հակադրում ժամանակակից մնայունը։ Ահա այս նստվածք տված շերտերն էլ նրան մղում են ազգային ոգու ու նկարագրի մնայուն կողմերի հայտնաբերման։ «Մեր հին ժամանակագիրների փորձը՝ ահա թե ինչ ես կցանկանայի ավելացնել իմ փորձին»,—ասում է նա և ապա ավելացնում. «Ինչպիսի՜ երկխոսություններ։ Եվ նյութի հետ վարվելու ի՞նչ համարձակ պարզություն» (էջ 208)։ Այնուհետև՝ «Ինձ ուղղակի՝ խենթացնում են մեր էպոսը, հեքիաթները, մեր ապստամբ, աշխարհաթող Փոքր Մհերը...»⁵¹։ Նա ես իր հերթին հայտնաբերում է ազգային ոճի հիմնական նկարագիրը՝ արտահայտչաձևերի ղսպությունը, այն, ինչ Ա. Բակունցն անվանում էր «բառերի ժլատ տնտեսում»։ Այդ կապակցությամբ Հ. Մամեկոսյանը գրում է. «Համեմատեք Կոմիտասին, հայկական ժողովրդական երգերը, Թումանյանին, ժողովրդական դուցադերբովությունը, Հովհաննիսյանի եկեղեցին, ...«Խոնարհ աղջիկը» և կհամոզվեք. հայկական ոճը խիստ ղսպությունն է, գրեթե ասկետիզմը, ...արտահայտչական միջոցների ծայրահեղ տնտեսումը» (էջ 216)։

Ազգային ավանդույթի բնոյժանուր հիմքերը ճշտելու հետ մեկտեղ՝ նա անդրադառնում է նաև իր խոսքի ակունքը սնած հայ գրականության նշանավոր դեմքերին։ «Չարենցին ես պարտական եմ իմ, այսպես ասած, սկզբունքային դեմոկրատիզմով։ Կարող եմ ճշգրիտ ասել, թե ինչ է ինձ տվել Ակսել Բակունցը։ Կարող եմ թվարկել Բակունցի միանգամայն

մայն որոշակի գործեր, որ ինձ վրա թողել են անմիջական ազդեցութեան: Դրանք են՝ «Միւրհավը», «Պրովինցիայի մայրամուտը» և, իհարկե, «Խոնարհ աղջիկը» (էջ 208): Բակունցյան ավանդույթները Հ. Մաթևոսյանին հարազատ են նաև նրանով, որ նա ոչ թէ «գրել է ժողովրդի մասին, այլ՝ ժողովրդի միջից» (էջ 209): Սա ստեղծագործական ելակետային կողմնորոշում է. միջից և ոչ թէ մասին, որ նշանակում է ոչ թէ արտաքինից տեսնել ու նկարագրել, այլ ներսից նյութի հետ զալ և աչն ապրել: Եվ արամաբանական է, որ վերը ասվածին պիտի հաջորդէր և այս խոստովանութեանը. «Երբ գրում էի իմ Ալիսոն՝ մի Ալիսո էլ ես էի» (էջ 209):

Տարբեր առիթներով Մաթևոսյանը հատկապես շատ է անդրադարձել Հ. Մնձուրու ստեղծագործության գնահատությանը, նրա մեջ բոլորնեկով նաև իր գրողական սկզբունքներին հենակետեր: «Մնձուրու ստեղծագործությունը... իմ ուշադրությունը գրավել է նաև նրա համար, որ հարուստ նյութ է տալիս խորհրդածելու հայ գրականության ուղիների ու ճակատագրի մասին, իսկական և կեղծ նորարարության մասին...» (էջ 190): Մաթևոսյանին գրավում է նախ Մնձուրու խոսքի վավերականությունը, որ նա արել է «դաշտապահի ճշգրտությամբ»՝ ստեղծելով գյուղական կյանքի մի յուրահատուկ հանրագիտարան: Մնձուրու հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը հասնում է նաև այսպիսի գնահատականի. «Իմ ուսուցիչը ինքն է, նույնիսկ Թումանյանը չէ...»⁵²:

Այս ամենն ասելով հանդերձ, ազդային ավանդույթ և ուսուցիչ ճշտելուց առաջ և հետո Հ. Մաթևոսյանը շատ լավ գիտեր, որ իր գեղծի մեջ յուրաքանչյուր գրող միայնակ է ու անօգնական և որ ոչ մի ուսուցիչ, ոչ մի ավանդույթ չի փրկի սպիտակ թղթի առջև նստողին, եթե նա իր մեջ չունի նրանց հետ շփվելու ուժ: Բակունցին համեմատելով մեր հին շինարար վարպետների հետ («Բակունցն այդ վարպետների զուգահեռ սկիզբն է մեր արձակի մեջ»⁵³), անմիջական կապեր տեսնելով նրա ու իր միջև, Մաթևոսյանը նաև պարզ ու որոշակի ասում է, որ սպիտակ թղթի առջև «Բակունցը չի օգնում ոչ մի գրողի», նաև՝ իրեն: Սա սկիզբն է աչն նոր օղակի, որը դալիս է շաղկապվելու հինին, բայց ոչ թե աչն կրկնելու նպատակով, այլ՝ միայն շարունակելու:

Ազդային ավանդույթի շարունակականության մեջ Հ. Մաթևոսյանը հայտնաբերում է հայրենիքի ճանաչողությունը, որը մարդու բարձրագույն ինքնագիտակցումն է: Այս խոհերի լավագույն խտացումն է Մ. Սարյանի «Գրառումներ իմ կյանքից» գրքի մասին նրա գրած հրա-

շալի գրախոսությունը, որի մեջ կան այսպիսի տողեր. «Գուցեև արվեստը հայրենիք չունի, սակայն առանց հայրենիքի արվեստը ստեղծվել չի կարող: Ավելին. արվեստներն ստեղծում են հայրենիքներ, ուսասանները հավաքվում են, բրգվում ու կարծրանում տղստոյների շուրջ...»⁵⁴:

Բացի բուն գրական արժեքներից, ավանդույթի մասին խոսելիս, Մաթևոսյանը կարևորագույն տեղ է հատկացնում նաև հայոց լեզվին, լեզվի պոեզիային: Եվ այս տեսանկյունից էլ իր արձակի կազմավորման գործում ընդգծում հայ բանաստեղծության դերը. «Առանց հայ պոեզիայի, սկսած Նարեկացուց ու Քուչակից մինչև Համո Սահյան, իմ արձակը իր ներկա տեսքով չէր լինի» (էջ 208): Այսինքն չէր լինի լեզվական ավանդույթը, որը և հիմք է թե՛ պատկերային մտածողության համար, թե՛ խոսքի ներքին հորձանքի:

Ավանդույթի հիմքերը ճշտելիս՝ Մաթևոսյանը տեղ է հատկացնում նաև «ազգային ութմիտ»:⁵⁵ Վկայակոչելով Հ. Մնձուրուն, նա ասում է, որ համաշխարհային գրականության «հզոր ութմիտը մեզ դուրս են մղում մեր սևիական հայկական արձակի ութմիտ» (էջ 214—215): Ռիթմը շատ էական դեր ունի ազգային նկարագրի, խառնվածքի, նաև բանավեպի տեսակը, առանձնահատկությունը պահպանելու համար: Եվ դա է պատճառը, որ, խոսելով Անդերսոնի, Շոլոխովի, Ֆոլկների, Հեմինգուեյի, Մարկսի մասին, Մաթևոսյանը նրանց զնահատում է նաև այն տեսանկյունից, որ «նրանք գտել են իրենց ազգային ութմիտ» (էջ 218):

Լեզուն, լեզվի պոեզիան, ութմիտը ստեղծում են պատումի տեսակ, ժանր, մտածողություն: Այս ամենը մարդկային փորձի ստեղծածն է, բուն ավանդույթը, որն անտեսել՝ նշանակում է կորցնել ոտքի տակի հողը. «Ժանրերը մարդկության մեծագույն հայտնագործություններն են, ...դարավոր տառապազին աշխատանքի արդյունք են...»⁵⁶. սա ասվում է այն նկատառումով, որ երբ չի գտնվում ժանրը՝ ասելիքը մնում է սոսկ «նյութի» աստիճանի: Ուրեմն՝ մարդկության դարավոր տառապազին աշխատանքը կոչված է նաև «նյութին» ձև ու կերպարանք տալու և ասելիքը վերածելու գեղարվեստական ստեղծագործության:

Այս ամենը ի սկզբանե Հ. Մաթևոսյանին կանգնեցրեց բուն ազգայինը, ավանդական-բնորոշը հայտնաբերելու ճանապարհին, որ նա հաջողությամբ իրագործեց առ այսօր գրած բոլոր գործերում: Ընդ որում՝ նա ամենևին չի խտացնում-թանձրացնում գույները, այլ ավելի

շատ ձգտում է բացահայտել որոշակի միջավայրում, որոշակի կյանքի ճանապարհ անցած մարդկային նկարագրերի հոգեկերտվածքը: Դա հայ մարդն է իր հայրենիքում, իր բնության մեջ, իր աշխատանքով, իր հարազատների ու ցեղի շրջապատում: Հայ մարդ, որի կենսագրության ինչ-ինչ գրվագներ խորհրդանշում են նաև ժողովրդի անցած ճանապարհի պատմությունը: Իրավացի էր Հ. Մաթևոսյանի առաջին ալպագրի գնահատողներից մեկը, որը գիտուկ նկատել էր. «Բայց չգիտեմ, թե հատկապես ո՞ր տողից դուք հանկարծ ձեզ զգում եք լեռնային դուղական կյանքի խորքում, ընկալում հայկական ազգային բնավորության դժվար որսալի, բայց և անսխալ կերպով կռահվող ուղղությունը»⁵⁶:

Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործության այս ազգային խոր արմատներին մասին խոսել են նաև Անդրեյ Բիրտովը, Լև Աննինսկին, Նովեն Գուցալուն և ուրիշներ: Իսկ դա իր հերթին նրան կապում է հայ գրականության դարավոր ու կենսունակ ավանդույթներին:

Ազգային ավանդույթի դերը ժամանակակից համաշխարհային գրականության մեջ գնալով է՛լ ավելի մեծ տեղ է նվաճում: Դրա մասին խոսում են թե՛ իրենք՝ գրողները և թե՛ տեսաբանները: Դա հատկապես կարևոր է վերջին շրջանում՝ հատկապես 70—80-ական թվականներին ի հայտ եկած ինչ-ինչ սխալ միտումների ճանապարհը փակելու համար, որ գրսերովեց նաև հայ գրականության մեջ: Կոսմոպոլիտական դիրքերից ումանք փորձում են խաշ քաշել թե՛ ազգային ավանդույթի վրա, թե՛ բուն ազգայինի վրա: Ոմանք, թյուր ըմբռնելով նորը, կարծում են, թե այն կարող է գոյանալ միմիայն անցյալի արժեքների ժրտումով կամ անտեսումով: Այդ մտայնությունը գրական նոր սերնդի մի քանի ներկայացուցիչների ի վերջո հասցրեց փակուղու, որից հետոս գալու ճիգերը ցավալին կորուստների վկայություն են: Նորը միշտ էլ շարժման ընթացքն է ուղենշում, բայց նորը ոմանց մոտ հասնում է նորամուլության, որն արդեն կեցվածք է և ոչինչ չունի գրականությանը տալու «նամակներ Մոսկվայից» հոգվածաշարում դեռևս Շիրվանզադեն էր գրում. «Նորամուլության աստը միշտ էլ երկշտության հետևանք է: Ինչպես կան կանայք, որ անշափ վշտանում են, երբ վերջին մոզայով չեն հագնվում, նույնպես և կան մարդիկ, որոնք ստրասափում են չհետևել ամեն մի նորության՝ գրականության և արվեստի աշխարհում: Այդպիսիների համար չկա ավելի մեծ երջանկություն, քան կոշիկ ձեռք-

մանակակից», թեկուզ այդ կոչման հետ կապված լինի մարդկային ակնհայտ տխրամարտություն»⁵⁷։

Գեղարվեստական զարգացումը լայն հնարավորություններ բնօրինակով գրական առաջընթացն ապահովող ամեն տեսակի նորարարական որոնումների համար, միաժամանակ սերտորեն առնչվում է ազգային և համաշխարհային նվաճումների փորձին։ Թերևս կասկած չի հարուցում գրականության այնպիսի ներկայացուցիչների նորարարական մղումը, ինչպիսիք են Ջինգիզ Այվմատովը, Եվգենի Եվտուշենկոն, Օյար Վացիկ-տիսը, Իվան Դրաչը, Յուստինաս Մարցինկյավիչյուսը։ Բայց նրանց վերաբերմունքը ազգային ավանդույթներին՝ թե՛ տեսական ձևակերպումներով և թե՛ բուն գրականությամբ միշտ էլ եղել է խօբուսպես կշռադատված, թեկադրված նորի մեջ անցյալի ուժի ըմբռնումով։ «Այսօր մեզանից յուրաքանչյուրը պարտավոր է պահպանել այն յուրահատկությունը, այն տարրերիչ գծերը, որ կազմավորման ամբողջ պատմության ընթացքում ձևափոխվել են, որոնք է բերել իր ժողովուրդը սեփական աշխարհագրական դիրքի, լեզվական առանձնահատկությունների և մի շարք այլ պատճառների հետևանքով...»⁵⁸, — պատգամում է Չ. Այվմատովը, այդ պատգամները լավագույնս իրագործելով իր խել վեպերում ու վիպակներում («Ջամիլիա», «Սպիտակ շոգենավը», «Եվ դարից երկար ձգվում է օրը» և այլն)։ Վերջին վեպի «Հեղինակի կողմից» նախաբանում նա գրում է. «Մարդը առանց անցյալի հիշողության, որ կանգնած է նորից իր տեղը որոշելու անհրաժեշտության առջև, իր ժողովրդի և ուրիշ ժողովուրդների պատմական փորձից զրկված մարդը դուրս է մնում պատմական հեռանկարից», — և ապա շարունակում. «Ինչպես իմ նախկին ստեղծագործություններում, այս անգամ նույնպես ես հենվում եմ առասպելների, մյուսոսների, ավանդույթների վրա, իբրև փորձի վրա, որ մեզ ծառանդություն է մնացել նախորդ սերունդներից»⁵⁹։ Այս վերաբերմունքը գրականության հանդեպ, իր գործի հանդեպ՝ լիարժեքորեն վարձատրեց գրողին, նրա անունը դուրսահեռի վրա հիշեցնելով XX դարի արձակի այնպիսի մի խոշորագույն վարպետի անվան կողքին, ինչպիսին Գարրիկ Գարսիա Մարկեսն է, որ գեղարվեստական փաստ դարձրեց կոլումբիական (ընդհանրության մեջ՝ գրեթե ամբողջ լատինատերակյան) առասպելներն ու պատմությունները («Մենություն հարյուր տարի», «Նահապետի աշունը» և այլն)։

Ահա և լատիշ բանաստեղծ Օ. Վացիկետիսի խոստովանությունը. «Ես իմ առջև դնում եմ մեկ, միմիայն մեկ նպատակ, որ ե՛ս համեստ է,

և՛, անիրականալիություն պատճառով, անհամեստ. առավելագույն չափով մոտենալ այն գեղարվեստական լակոնիկությունը և տարողունակությունը, որ ունի լատիշական ժողովրդական երգը: Խոսքը վերաբերում է ոչ թե նմանակմանն ու ոճավորմանը (անպտուղ զբաղմունք), այլ ժամանակակից միջոցներով այն գեղարվեստական մակարդակի նվաճմանը, որ ունի մեր ժողովրդական երգը»⁶⁰: Դարերի զտվածքով անցած ազգային բանահյուսությունը նա համարում է միակ ճշտված ելակետը, որը կարող է ամուր նախադրյալ հանդիսանալ ժամանակակից գեղարվեստական որոնումների համար:

Ավելի վաղ բառացիորեն գրեթե նույնն էր ասել և ուկրաինացի Իվան Դրաչը. «Իմ բանաստեղծական առաջին ուսուցիչը եղել է ժողովրդական խոսքը: Սեղմ, հակիրճ, տպավորիչ, անկրկնելի, համ ու հոտ ունեցող, ոչ մի ավելյուրդ բառ չընդունող ժողովրդական խոսքը, որն ունի նաև իր յուրահատուկ մեղեդին: Սա երկար և մտածելի ժողովրդական խոսքի հարստությունն ու առանձնահատկություններն օգտագործելու մասին»⁶¹: Ընդ որում՝ այս կարծիքներն հայտնում են ոչ թե պոեզիայի ավանդական գծի հետևորդները, այլ՝ նորարարները: Եվ հենց դրանով են նաև այս կարծիքները ուշագրավ: Իր հերթին մեկ այլ նորարար՝ Ն. Եվտուշենկոն, հետևյալն է ասում. «Մեծ բանաստեղծն անհնար է առանց ձևի և ոգու նորարարության: Բայց ճշմարիտ նորարարը անհնար է առանց ավանդների շարունակման՝ նույնիսկ դրանց պայթեցման հանապարհով: Այս իմաստով Մայակովսկին Պուշկինի ժառանգն է»⁶²:

Ավանդության հարցը թե՛ ժառանգորդական կապերի և թե՛ ավանդությանների պահպանման տեսակետից սուր են դնում հատկապես փոքր ժողովուրդների գրականությունների ներկայացուցիչները, որոնք տափառապ ունեն կորցնելու իրենց «ղևաքը»: 1982 թ. մայիսին Բեռլինում գումարված դրական քննադատների միջազգային ասոցիացիայի 8-րդ կոնգրեսում այդ հարցը դարձել է հատուկ քննարկման առարկա: Ի մի բերելով կոնգրեսի աշխատանքի արդյունքները՝ Վ. Կուրբիլուսը գրում է. «Առանձնապես լուրջ պարտականություն է դրվում փոքր ժողովուրդների քննադատների վրա, ուր գրական ժառանգության և մշակութային հարցերը իմաստավորվում են որպես ազգային յուրօրինակության գրաստեղծներ, իսկ երբեմն էլ՝ որպես ազգային ինքնագիտակցության և ազգային գոյության գլխավոր ձև»⁶³: Այս տեսակետից նա հիշատակում է ֆիննական «Կալելվալա» էպոսը, որն ըստ Ա. Մակոնենի «Ֆինների

համար ավելին է, քան գրականությունը»։ Եվ պատահական չէ փոքր ժողովուրդների գրականությունների այնպիսի հորձանքը համաշխարհային ու խորհրդային բազմազգ գրականությունների մեջ, որի հասցեատերերը ներկա ժամանակն է։ Անհնար է ժամանակակից գրականությունը պատկերացնել ոչ միայն առանց անհատական ընդգծված հատկանիշների տեր դրոշների, այլ՝ հենց առանց ազգային ցայտուն նկարագիր ունեցող ստեղծագործությունների, որոնք և ղգալի ներգործություն ունեն համաշխարհային գրական շարժման վրա։ Նույն երևույթն առկա է նաև խորհրդային բազմազգ գրականության մեջ։

Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսաբան գրականագետները ևս առանձնահատուկ տեղ են հատկացնում ավանդույթի հարցին, բնավ չըջանալով ազգային նախադրյալներից։ Օրինակ, Ա. Էյսաշևիչը գրում է. «...ընդհանուր առմամբ հենվելով համաշխարհային մշակույթի նվաճումների վրա՝ սոցիալիստական ռեալիզմը, առաջանալով տարբեր ազգային հիմքերից, բնական է, որ պիտի օգտագործի այս կամ այն ազգային ավանդույթները»⁶⁴։ Նույն կամ մոտավորապես նույն կարծիքին են Լ. Յակիմենկոն, Յա. Էլսբերգը, Կ. Զելինսկին, որոնք հատկապես ուշադրություն են հրավիրում ազգային ձևի վրա։ Օրինակ, ըստ Լ. Յակիմենկոյի՝ դասառնների ժանրը խորհրդային արվեստի ժողովուրդների գրականության մեջ չէր կարող «հաղթահարվել» կամ «մերժվել», հանդիպելով «զարգացած ռեալիզմի ժանրային ձևերին», որովհետև այն արդյունք է գեղարվեստական առանձնահատուկ մտածողության, որը և դարերի ընթացքում ստեղծել է իր ժանրային ավանդույթը⁶⁵։ Ազգային ձևի գոյացման պատմական ընթացքը ձևի «պայքարի» ու համադրությունների մեջ է քննում Յա. Էլսբերգը, դրանում տեսնելով դարձյալ գեղարվեստական մտածողության ինքնուրույն համակարգի գոյացումը, ինչպես ասենք, XIII դարի իտալական Վերածնունդը⁶⁶։ Իսկ Կ. Զելինսկին, ասեք ի մի բերելով համանման կարծիքները, գրում էր. «Ազգային ձևը իր պատմական բովանդակալի նշանակությամբ իրենից ներկայացնում է ժողովրդի դարավոր պատմական ընդհանրության հատկանիշ, յուրահատուկ «ձգվածք»՝ ստեղծված միևնույն մարդկային կոլեկտիվի բազմաթիվ սերունդների համատեղ կյանքով։ Ազգային մոմենտը, կամ այլ կերպ ասած, առանձնահատկությունը՝ ժողովրդի «ես»-ն է, նրա անհատականությունը»⁶⁷։

Այս հարցի վերաբերյալ շատ հետաքրքիր դիտարկումներ է անում Դ. Լիխաչևը՝ կապված ժողովրդի պատմության և աշխարհագրական

միջազգայրի հետ: «Ռուսականի մասին» նոթերը հայերին տպագրելու առիթով, խոսքը ուղղելով հայ ժողովրդին, նա գրել է. «Ազգայինը ճանաչվում է պատմության միջոցով: «Ուրիշինի» նկատմամբ հետաքրքրությունը միշտ հատկապես մեծ է, երբ ունես «քոնը»: Այս նոթերում օրինականելով ներկայացվում է ազգայինի այն չորհրդատու, որ ստեղծել է ուս ժողովրդը, որի արվեստն ու արվեստի «բնավորությունը» ձևավորել են նրա պատմությունն ու աշխարհագրական միջավայրը: Գրականագետը խոսում է նաև հայ արվեստի ազգային առանձնահատկությունների, ազգային ձևերի ու ուխտների մասին՝ դարձյալ նկատի ունենալով պատմությունն ու աշխարհագրությունը: Նա հատկապես շեշտում է բնաշխարհի դերը: Նկարագրելով Հայաստանի բնությունը, նա գրում է. «...դա բնություն է, որ ասես իր մեջ ներծծել է ժողովրդի արյունը: ...Երկրի բնապատկերը նույնպիսի մի տարրն է ազգային մշակույթի...»⁶⁸: Սա այն արմատական հարցերից է, որին զխանական անդրադարձել է Բաղմիցս՝ ուս հին գրականության և համաշխարհային արվեստի դասական նվաճումների փորձը ծառայեցնելով ներկա խրդերներին: Ընդ որում, արվեստների առանձին ձևերից ելնելով, նա միշտ էլ արծարծում է ընդհանուր մշակութաբանական խնդիրներ: Պատմության մեջ մշակութային ամեն մի վերելք այսպես կամ այնպես առնչվում է անցյալի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքին: ...Մշակույթն առաջ է շարժվում կուտակման ճանապարհով և ոչ թե հրաժարումով անցյալից»⁶⁹:

Հաճախ ավանդույթի հարցը հատկապես «ազգային ձևի» տեսանկյունից արծարծվում է նոր ձևերի ստեղծման, ներմուծման առնչությամբ: Սուր վեճերի ժամանակ դրանք որպես օրենք հակադրվում են, ինչպես 1910—1920-ական թվականներին, հավասարակշիռ մոտեցման դեպքում գտնվում է շարունակականության ճիշտ լարը: Այս հարցում ուշադրավ տեսակետ է առաջադրում Ա. Բոշարովը: Ընդգծելով ավանդույթի անշրջանցելի դերը ժամանակակից գրականության մեջ, նորարարությունը գնահատելով ավանդույթի ժառանգորդական ուղեղծերում, դեռ ավելին, ավանդույթը հակադրելով նորի տենդագին և ոչ միշտ արդյունավետ որոշումներին և վերստին նախապատվություն տալով ավանդույթին՝ նա ավանդույթը ազատում է նոր որոնումների հարվածներից, գտնելով, որ նորարարները հակադրվում են ոչ թե ավանդույթին, այլ՝ ավյալ ժամանակի մեջ քարաքած և շարժումն ու առաջընթացն արգելակող կայունացած ձևերին ու արդեն իսկ կյանքից կտրված գեղա-

գիտությունը: Ավանդույթի և նորարարության միջև այս դեպքում մըտ-
նում է «կայունացած վիճակի» ըմբռնումը, որը բնավ էլ չի կարելի
շփոթել ժողովրդի հոգևոր կենսագրության պատմությունն ի մի բերող
ավանդույթի հետ: Իսկ կայունացած ձևերի և նոր ըմբռնումների միջև
բնական է, որ միշտ էլ կարող է լինել պայքար՝ ի նպաստ առաջըն-
թացի⁷⁴:

Նորի մասին խոսելիս, սովորույթի ուժով երբեմն մենք այն, իրոք,
հակադրում ենք հինին, բայց այս դեպքում հին ասելով պիտի հասկանալ
հնացածը և ոչ թե ազգային արժեքը: Փաստորեն նորը հակադրվում է
ամեն տեսակի մակերեսայնություններին, իր ժամանակը ապրածին,
«մոգելից» դուրս եկածին: Այդ իսկ պատճառով ճիշտ գիտակցված նորը
ըստ էության ազգային արժեքների շարունակությունն է: Վարդի ու սո-
խակի, «սուսան-սմբուկիմի», «խաղիկ-ջանգլուլումների բազմահար-
կություն» դեմ հայտարարված կոխվր կոխվ էր ոչ թե պոեզիայի ժողո-
վրդական հիմքերի դեմ, այլ՝ անցյալի թույլ ոճավորումների ու կեղծ
ժողովրդայնություն:

Թե՛ ընդհանուր առմամբ ավանդույթի, թե՛ ազգային ավանդույթի
հարցը տարբեր տեսանկյուններից քննվել է նաև ժամանակակից գրա-
կանության մեթոդի և ընդհանրապես ուսուխտական մեթոդի այնպիսի
տեսաբանների աշխատություններում, ինչպիսիք են Դ. Մարկովը, Բ. Սուչ-
կովը, Վ. Դենպրովը, Մ. Խրապչենկոն, Ն. Գեյլը, Ա. Օվչարենկոն, Վ. Պեր-
ցովը, Ա. Իվաշչենկոն, Մ. Պարխոմենկոն և շատ ուրիշներ: Այդ հար-
ցերն արժարժվել են նաև առանձին ժողովածուներում⁷⁵: Արդի գրակա-
նության մեթոդի համաշխարհային նշանակության, ինչպես և ազ-
գային ավանդույթներին վերաբերող հարցերին տարբեր տեսանկյուն-
ներից անդրադարձել են XX դարի շատ խոշորագույն գրողներ և ար-
վեստագետներ՝ Բ. Բրեխտը, Պ. Ներուդան, Լ. Արագոնը, Ժ. Ամադուն:
Տպագրվել են նաև բազմաթիվ ուշագրավ զրբեր ու ժողովածուներ⁷⁶:

Ընդհանուր առմամբ ահա այսպիսին է հարցի դրվածքը, որը, լի-
նելով բուն գրական-մշակութաբանական հարցադրում, այնուամենայ-
նիվ, դուրս է այդ շրջանակներից: Հարցն իր հիմքում ունի ավելի զորեղ
ազդակներ, որոնք առնչվում են ազգային ինքնագիտակցությանը, ազ-
գային առանձնահատկություններին, ազգային ոգու հայտնաբերմանն ու
պահպանմանը: Համաշխարհային քաղաքակրթության առաջընթացի մեջ,
ամեն ինչ համահարթեցնող և միասնական-միանման ընդհանրության

բերող տիրապետող միտումների պայմաններում, գլխավոր նպատակ է դառնում ազգային գոյաձևի, ազգային նկարագրի ու հոգևոր կերտվածքի հնարավորին չափ ցայտուն առանձնացումը, իր տեսակի, իր տրվածքի բացահայտումը: Գրականությունը, լինելով այդ ամենի տերն ու պահապանը, այսօր է՛լ ավելի հզոր թափում է հայացք ուղղում ազգային գոյություն հիմքերին և առասպելներով, բանավոր ու գրավոր զրույցներով, բանահյուսությամբ, սովորություններով, պատմաաշխարհագրական միջավայրով, մշակութային ժառանգությամբ փորձում ճանաչել խնդիրներ: Այս ղեկքում է, որ առավելագույնս կարևորվում է ազգային ավանդույթի դերը ժամանակակից գրականության համակարգում, դառնում համապարփակ ընդգրկում ունեցող մի հարցադրում բազմաթիվ մեծ և փոքր ենթահարցերի արծարծումով:

2

Ավանդույթը գործողության մեջ:
Բանաստեղծական պատկերի և
գեղարվեստական մտածողու-
թյան ժառանգորդական գծերը:

Ժամանակակից պոեզիան և արձակը իրենց արժեքավոր դրսևորումներով ըստ ամենայնի շարունակում են հայ բազմադարյա գրականության, նաև ժողովրդական ստեղծագործության կենսունակ ավանդույթները: Ավանդույթի առկայությունն զգացվում է մի կողմից գեղարվեստական խոսքի ներքին բնականոն զարգացումով, հիմքերի ամրության գիտակցումով, մյուս կողմից՝ պատկերային ձևերի, լեզվական շեշտերի, ոճական միջոցների ընդգծված ներմուծումով ժամանակակից մտածողության գեղարվեստական համակարգի մեջ:

Ժողովրդի առանձնահատուկ պատմական ճակատագրի գեղարվեստական պատկերմանն ուղղված հայացքը նախ ճանապարհ հարթեց բուն ազգային կյանքը վավերագրող երկերի համար, որոնցում ավանդույթի ըմբռնումը գիտակցվում է որպես պատմության փիլիսոփայություն: Դա ժամանակների կապին ու սերունդների հաջորդական շղթային ուղղված այն հայացքն է, որի ուղենշողը Ե. Զարենյան էր: Միաժամանակ վերականգնվեց հայ դասական պատմավեպի ավանդույթը՝ որոշակի ժամանակաշրջանի մեջ ի հայտ բերելով ժողովրդի կյանքի ու մաքառումների ուղու հանգուցային փուլերը: Պատմության փիլիսոփայու-

Թյունը գեղարվեստորեն արտահայտվեց Պ. Սևակի «Եւ այր մի՛ Մաշ-տոյ անուն», «Եռաձայն պատարագ», Ս. Կապուտիկյանի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմներում։ Պատմութեան առանձին գրագէներ ասքաւատումի ձեով գեղարվեստորեն մարմնավորեց Վ. Դավթյանը։ Միաժամանակ ստեղծվեցին պատմութեան և ժողովրդական կյանքի այնպիսի համապատկերային երկեր, ինչպիսիք են Պ. Սևակի «Անլուի ղանգակատունը» և Վ. Դավթյանի «Թոնդրակեցիները»։ Պատմավիպասանութիւնը թափ ստացավ Ս. Խանդավանի, Ա. Շաթիրյանի, Հ. Ղուկասյանի, Ս. Ալաջաջանի և այլոց ստեղծագործութիւններում։ Մոտիկ անցյալին ուղղված հայացքը աղգային կյանքի ուշագրավ կողմերով երևաց Հ. Քոչարի, Խ. Դաշտենցի, Մ. Գալշոյանի վեպերում, վիպակներում ու պատմվածքներում։ Պատմական նյութով գրված գործերի յուրովի շարունակութիւնն են պատմահեղափոխական բնույթի արձակ երկերը. ինչպես նաև Հայրենական պատերազմի տարիների կյանքը պատկերող բազմաբնույթ գործերը։ Պատմութեանն ուղղված հայացքը կարևոր է այն տեսակետից, որ հնարավորութիւն է ստեղծվում ժամանակային հեռավոր ու մոտիկ փուլերը տեսնելու միասնութեան մեջ, ձգտելու պատմական ճանապարհի ամբողջական իմաստավորման։ Իսկ դա էլ հանգեցնում է ավանդույթի շարունակականութեան՝ նախ իբրև գեղարվեստական նյութ և ապա՝ իբրև ժողովրդի հոգևոր կերտվածքի առանձնահատկութեան հայտնաբերում։

Ժողովրդական կյանքը աղգային նկարագրի ավանդական և առանձնահատուկ կողմեր է ի հայտ բերում նաև ժամանակակից նյութի շրջանակներում, որ հատկապես ցայտուն դրսևորում ունեն Հ. Սահյանի և Հ. Մաթևոսյանի գործերում։ Բնաշխարհի ու բնաշխարհի մարդու կյանքի փիլիսոփայութիւնն է, որ արծարծվում է որպէս մարդ անհատի կեցութեան և ժողովրդի հավաքական գոյութեան իմաստ։ Այս տեսանկյունից պիտի գնահատվի նաև Հ. Շիրազի պոեզիան։

Այս ընդհանուր ուրվագծերի մեջ կան որոշակի արտահայտված միտումներ, որոնք ավելի տեսանելի են դարձնում ավանդույթի գոյութիւնը ու նաև առկայութիւնը գործողութեան մեջ։

Ժամանակակից հայ գրականութեան մեջ ավանդույթը հատկապես ցայտուն դրսևորում ունի բանաստեղծական արվեստում։ Վերջին տասնամյակների չափածո գեղարվեստական խոսքում իրենց տեղն ունեն թե՛ ժողովրդական պոեզիայից և թե՛ միջնադարյան տաղերգուներից եկող բանարվեստի տարրերը։ Դրանք այն երկու հզոր հիմքերն են, ու-

բոնց վրա բարձրանում է հայ պոեզիայի տաճարը՝ ի հայտ բերելով ձեռ-
րի, բանաստեղծական միջոցների բազմազանություն: Ավանդույթի շա-
րունակականությունը ամենևին էլ նախկինում եղածի կրկնություն կամ
ոճավորում չէ, իսկ նոր ստեղծվող արժեքներն էլ ամենևին ուղղված
չեն ավանդույթի դեմ: Երկու գեպերում կարևորն ազգային առանձնա-
հատկությունների հայտնաբերումն է:

Ու նորից որպես ուղենիշ կանգնում է Ն. Զարենցի անունն ու գոր-
ծը, հատկապես «Գիրք ճանապարհի» գեղագիտական ուղղությունը:
Զարենցից առաջ, նրան զուգահեռ ու նաև նրանցից հետո ազգային ա-
վանդույթի հիմքերը ոգոնում էին նաև մյուս արվեստների ներկայա-
ցուցիչները՝ Կոմիտասը, ապա և Ա. Խաչատրյանը երաժշտության մեջ,
Ա. Թամանյանն ու Թ. Թորոմանյանը՝ ճարտարապետության բնագավա-
ռում, Մ. Սարյանը, Հ. Կոջոյանը, նաև ամերիկահայ մեծանուն նկարիչ
Ա. Գորկին (Ոստանիկ Ադոյան) գուշի ու դժի աշխարհում: Այս մեծեւ-
թյուններից գրեթե բոլորի կարծիքները ազգային նախադրյալներին հայտ-
նաբերման և օգտագործման ուղղությամբ լայնորեն հայտնի են: Այս
անգամ մտաբերենք Արշիլ Գորկուն: 1930—1940-ական թվականներին
քրոջը՝ Վարգուշին ԱՄՆ-ից գրած բազմաթիվ նամակներում, անընդհատ
անդրադառնալով արվեստի առաջընթացի համար ավանդույթի ունե-
ցած ներգործուն դերին, նա պնդում էր. «Երբ ես տեսնում եմ հայկա-
կան արվեստի որևէ հին գործ, զգում եմ, որ դրա մի մասնիկն եմ:
...Ամեն մեկը սերում է իր սեփական կուլտուրայի սեփական փորձից՝ և
այն ամենից, ինչ հետազոտել է: ...Ես կարծում եմ, որ ավանդույթը,
այսինքն՝ անցյալն ու ներկան իրար կապող դարերը շափազանց կա-
րևոր են արվեստի համար»⁷³:

Գրականության բնագավառում այս տեսակետից ուսանելի փորձ
են ժառանգում Հ. Թումանյանն ու Ա. Իսահակյանը, Դ. Վարուժանին ու
Վ. Տերյանը: Ահա այդ փորձն էր, որ մեծապես օգնեց ժամանակակից
պոեզիայի գեղագիտական որոնումներին՝ բանաստեղծներին մի կողմից
նպատակամղելով դեպի ռեալիզմի նախահիմքերը, մյուս կողմից՝ մեր-
օրյա կյանքի խորքերը: Այլ կերպ՝ ժամանակակից գրականությունն
ստեղծվեց ռեալիզմի նախահիմքերի ամուր դրվածքի վրա:

Ավանդույթը կազմակերպում է ազգային գրականության գեղար-
վեստական զարգացումը: Այդ ընթացքում բացահայտվում են ուշագրավ
ընդհանրություններ, որոնք ստեղծում են մի կողմից նյութի գաղափա-

րական իմաստավորման միասնական հայեցակետ, մյուս կողմից՝ գեղաբանական պատկերի ժառանգորդական շարժում:

Այս տեսակետից հատկապես ուշադրով է լույսի գեղարվեստական պատկերի տեսական կյանքը հայ պոեզիայում՝ սկսած Մաշտոցի ապաշխարանքի երգերից մինչև Նարեկացու տաղերն ու «Մատչանը», Շնորհալու «Առաւտ լուսոյ»-ից մինչև Վարուժան, Մեծարենց, Տերյան, Զարենց և այստեղից էլ մինչև Սեակ, Սահյան, Դավթյան... Լույսի քրիստոնեական խորհրդանշանը, որպես աստվածային գոյության արտահայտություն երկրի վրա, դարեր շարունակ ունեցել է նույն իմաստը՝ զուգորդվելով մարբությունը, կատարելությունը, խավարի դեմ ուղղված պայքարին:

Լույսի պատկերի գեղագիտությունը առանձին քննության նյութ է՝ հարցի մեկնաբանման ծավալուն ու մանրամասն դրվածքով: Այս դեպքում հետաքրքիր է անդրադառնալ պատկերային մի ուշադրով ընդհանրության: «Յարութեան» տաղում Նարեկացին օգտագործել է «Լույս գերազանցիկ», իսկ «Յօրհնեալ ջրոյն» տաղում և «Ի փոխումն ամենօրհնեալ սուրբ աստվածածնին» քարոզում «Լույս գերազանց» պատկերային տարրերակները: Նույն պատկերին «Եղիցի լույս» շարքի «Լույս զվարթ» լատինացիացիական մեջ գրվել է և Սեակը՝ «Լույս, լույս, զվարթ, Լույս զվարթ ու գերազանցիկ»: Մյուս պատահական համընկում չեն, այլ արտահայտում են շատ խոր լատինացիական փոխանակություն: Սեակը գրվածք միջնադարի հայ պոեզիային առանձնահատուկ լուսերգությունը, լույսի պաշտամունքին: «Եղիցի լույս» շարքում՝ ստեղծեց խորհրդանշանների ամբողջ մի կազմ, որոնք զալիս են նույն միջնադարից, նույն Նարեկացուց ու Շնորհալուց, անգամ Պաղտատար Դպիրից: Խորհրդանշանների առկայությունը ժամանակակից մարդու մեկ օրվա կյանքն է իմաստավորում՝ ծնրադրված աղոթք լույսին, հարձակ Շնորհալու ձայնով հնչող «Առաւտ լուսոյ», լույսի բռնկում, խավարին ընդդեմ մանրամասնվող լույսի աստվածացում, անընդմեջ ձգտում ու անհասանկություն՝ ինչպես «Խարույկ սառույցի վրա»: Այս անընդմեջ նորոգվող կյանքի հավիտենական շարժումն է, ուր ավանդույթն ապրում է միանգամայն նոր կյանքով, ուր նոր կյանքն տալիս է տարածվում են բազմաթիվ դարեր կանգնած դանդաղատների զոդանքներով:

Ինչպես Պաղտատար Դպիրը «Առ սուրբն Գրիգոր Լուսավորիչն...» ձոնում է գիմում տիրոջ՝ «Միջնորդ հաշտութեան ի մենք վասն մեր»,

նույնպես «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև» բանաստեղծության մեջ Սև-
վակն է դիմում Տիրամորը և նորից հոգևոր միասնություն աղերսում.

Օգնի՛ր ինձ, Մարիամ,
Եվ ասեմ՝ ինչո՞ւ.
Բարեխոս եղիր ի՞մ և ի՞մ միջև,
Որ բանն ավարտվի ինքնահաշտությամբ...

Սևակը նորովի է մեկնում լույսի պատկերի ավանդական բովան-
դակությունը: Այս դեպքում պատկերը ոչ թե սոսկ գեղարվեստական
հայտնագործության կրկնություն է կամ պարզ ոճավորում, այլ ժա-
ռանգորդական կենսագրություն ունեցող զգացողության դրսևորում:
Այս տեսակետից ուշագրավ է դարձյալ նարեկացուց եկող մի պատկե-
րի ժառանգորդական «պատմությունը»: «Մատյանի» 1 բանի Գ գլխում
կարգում ենք.

Ըմպանակք երկու յերկուսին ձևին,
Մինն՝ արեամբ, եւ միւսն՝ կաթամբ,
Երկու բուրանոցք կայծակնաւորք,
Մինն՝ խնկով, եւ միւսն՝ ճենճերիւ...

Հետագայում նույն պատկերը հայտնվում է Հովնաթանի երեք տարբեր
սիրո տաղերում.

Մէկ ձեռացդ շուշայ, մէկն՝ գինի թաս...
Մէկ ձեռնիդ գինոյ թաս, մէկ ձեռնիդ՝ սմբուլ...
Մէկ ձեռնիդ՝ թաս, մէկն՝ ծաղիկ...

Պատկերը նույն կառուցվածքով միջնադարից տեղափոխվում է նոր
շրջան և Հ. Ալամդարյանի «Պարերգություն» բանաստեղծության մեջ
երևում այս ձևով.

Յերկու ձեռին երկու մոմ՝
Ինձ քնդառաջ ել յիւր տան,
Մի հարցանէք ով էր նա,
Հրեշտա՞կ, թէ կոյս լուսագեղ՝

Ավելի ուշ «Տեսա երազ մի վառ...» բանաստեղծության մեջ Տերչյանը
գրեց.

Երկու բաժակ տեսա,
Ոսկի գինի էր վառ.

Երկու նիզակ տեսա,
Երկու անգին դոհար...

Մի քանի տարի անց պատկերը այլ բովանդակությամբ հայտնվեց Զարենյի «Տաղարանում» (Զ).

Մե ձեռիս արաղ է, մեկիլը գինի.
Երկուսն էլ քո անուշ կենացը, գողալ...

Պատկերի գեղարվեստական անընդհատականությունը ձևավորում է խոսքի աչնալիսի մի կառուցվածք, որը անկախ գրական ոճերից ու ժամանակներից ներքին միասնության է բերում մտքի ու զգացողության բնեկումը: Սա գրականության մեջ հաճախակի հանդիպող երևույթ է, որի օգինակները քիչ չեն: Յրիկը «Խրատ բարոյ...» տաղում օգտագործել է այսպիսի պատկեր.

Երեսըս ձեր ոտից կոխան, զիս յիշեցիք ամենեքեան...

Պատկերը այլ մեկնաբանությամբ հանդիպում է Սայաթ-Նովայի «Յիս մե դարիր բուլբուլի պես...» մոտիվացում.

Էրեսըս զի ոտիտ տակըն՝ անց կաց, փանդաղի նրման...

Իսկ շատ ավելի ուշ սիրած աղջկան պանծացնելու, նրան իր անմնացորդ նվիրումն հավաստելու այս ձևին է դիմում և Իսահակյանը («Յա՛ր, աչերդդ արեղական...»).

Յա՛ր, թե մեռնիմ ոտներիդ տակ
շահին-շահի թախտ է ինձի
Փեշըդ քսվի գերեզմանիս՝
փափագելի բախտ է ինձի...

Պատկերի վերափոխված տարբերակը հանդիպում է Իսահակյանի մեկ այլ բանաստեղծության մեջ ևս.

Բարե կուտամ չես առնի,
Ոտքիդ կոխած հողն եմ, յար.
Սիրտըս անխիղճ մի՛ ճմլի
Զէ՞ որ միջին դուն ես, յար...

Նահապետ Քուչակը, առանց զսպաշապիկ հագցնելու իր սիրատենչ հերոսի հոգուն, պարզ ու մեկին ասում էր.

Ի՞նչ անեմ կամ ի՞նչ լինամ, ուր տեսնում ազվոր,

նա սիրեմ...

Այս տողի արձագանքը լսվում է դարեր հետո, արձագանքողը վերատին Իսահակյանն է.

Որտեղ սիրուն կին կտեսնեմ, կնորանան դարդերս...

Զարմանալիորեն ժամանակակից հնչողութուն ունեցող Քուչակի մի պատկերը ևս արթնանում է XX դարում: Արթնացնողն այս դեպքում Զարենյն է:

Քուչակը գրում էր.

Քանի՞ ու քանի՞ ասեմ՝ մի երթալ ի սերն կնկան,
Որ նա չավիրե դանունդ ու լինիս ի փողոց նման...

Զարենյը «Անքուն գիշերին» բանաստեղծության առաջին տարբերակում առում էր գրեթե նույնը.

Էլ դու ինձ համար շունե՞ս ոչ մի գին,
Պունիկ կամ թե Դու — միևնույն է ինձ...
...Դու, Դու իմ հոգին փողոց դարձրիր...

Ի դեպ, պոռնիկի և փողոցի զուգահեռը (այստեղից էլ «փողոցային կին» արտահայտությունը) գալիս է հնից: VI դարի պատմիչ Պրոկոպիոս Կեսարացին, նկարագրելով Հուստինիանոս կայսեր ապագա կրնոջ՝ Թեոդորայի անառակարարո վարքը, այս կասկեցությամբ գրում էր. «Իսկ Թեոդորան էլ, երբ շատ չանցած հասունացավ և գեղեցիկ կին դարձավ, ևս անառականոց մտավ և խկույն հետերա դարձավ, որի նմանին հին մարդիկ անվանում էին «փողոցի», քանզի նա ոչ սրնգահար էր, ոչ երգչուհի, անգամ պարող չէր, այլ սոսկ մարմինն էր ծախում»⁷⁰:

Ահա, Զարենյի «հոգին փողոց դարձնել» արտահայտությունը այսպիսի խոր արմատներ ունի, որը, սակայն, հնչում է շատ ժամանակակից ու արդիական: Սա սերունդների գիտակցության միջով փոխանցված ավանդույթն է՝ ծնված և զոյատեած բարոյաբանական հարցերի վերաբերյալ դարեդար մշակված նույն պատկերացումների շնորհիվ:

Սայաթ-Նովան «էջիսեմեո հիվանդացիլ իմ...» մուխամազում մեծ ընդհանրացումով այսպես էր գնահատում իրեն.

Միռնիլուս համա չիմ հոքում, ցիլի համա իմ լալի...

Նույն ընդհանրացումով «Բանաստեղծի վախը», «Աշխարհ... Աշխարհ...»
գործերում իր մասին խոսում է նաև Սևակը.

Իսկ շեշտ վախենում, որ հանկարծ... մեռնեմ:
Ես վախենում եմ, շատ եմ վախենում,
Բայց ոչ ինձ համար,
Այլ լսկ քեզ համար...

Պատկերի ժառանգորդականությունն առկա է նաև Շիրազի պոեզիայում,
որի աղուները մի կողմից միջնադարյան պոեզիան է, ընդ որում՝ ոչ
միայն հայկական, այլև՝ արեւելյան, հատկապես պարսկական, մյուս
կողմից՝ ժողովրդական երգն ու խոսքը: Գարնան և ծաղկունքի շիրազ-
յան պատկերները ուղիղ գծով գալիս են միջնադարյան տաղերգունե-
րից: Ընդհանրության մեջ միասնականությունը բացահայտ է, որ եր-
բեմն իրեն զգալ է տալիս նաև առանձին պատկերներում: «Ողբ
խղճուկ ի վերա մեռանելոյ» տաղում Ֆրիկն ունի այսպիսի պատկեր.
«Գառներ, ձեր ծընողն եմ ես...»: Նույն այս զգացողությունն է ծնունդ
տվել Շիրազի գարնան թագավոր իրեն հռչակելու հայտնի պատկերին:
«Դու ես գարնանային վարդ ու բուրսոտան» տաղում, Ռիկուրանցին
անսպասանորեն արձագանքելով արեւելյան պոեզիայի պատկերամտա-
ծողությանը, հատկապես Հաֆեզի այս տողերին՝

Եթե իմ սիրտը գրավի Շիրազի թրքուհին աննման
Նրա խալի համար կընծայեմ Սամարղանդն ու Բուխարան:—
զրում էր.

Պագ մը յերեսէդ ածէ զերզնկան,
ԶՀապաշ ու զհաման, զՏիլ ու Հընդուստան...

Սիրո տաղերից մեկում նույն պատկերի մի նոր տարբերակ է ստեղ-
ծում Հովնաթանը.

Ունքերդ կու ածէ Բալսի-Բուխարայ...

Նույն այս պատկերների կենսազգացողությամբ Շիրազն ստեղծում է
նաև իր պատկերները.

Քեզ՝ բո հոյաղեղ հոնքերի համար
Մեր յոթնակամար վանքերը նվեր.
Քո գույգ ծարաված աչքերի համար՝
Խրոխտ Արարատ լեռներս նվեր.

Այդ քո յոթը թուխ խալերի համար՝
Հայոց այն յոթը բերդերս նվեր...

Բանաստեղծական խոսքի մեջ իր տեղն ունի նաև պատկերային անդրադարձը: Փոխանցումների մեջ ևս խոսքը ավանդույթի հենակետեր է ստեղծում: Այդպիսի փոխանցումներ կան Մաշտոցի ապաշխարանքի երգերի և Նարեկացու «Մատյանի» միջև, կան և միջնադարի տաղերգուների առանձին գործերում: Այսպես, Նարեկացու «Մատյանից» առաջ և հետո, բայց և Նարեկացու պոեմով փոխանցվող պատկերներ չեն հետևյալները.

Մեարոպ Մաշտոց.

Վտանգիմ ի բաղմութենէ մեղաց իմոց,
Աստուած խաղաղութեան, օգնեա ինձ:
Ալեկոծիմ հողմով անօրէնութեան իմոց,
Թագաւոր խաղաղութեան, օգնեա ինձ:
Ի խորս մեղաց ծովու տարուբերեալ ծփիմ,
Նաւապետ բարի, փրկեա զիս:

Ահա և XVI—XVII դարերի տաղերգու Ներսես Մոկացու «Աղոթք առանձնակին» ասված «սրտահառաչ ձայնի...».

Բարերար աստուած, մարդասէր,
Ողորմեա՛ ինձ, բաղմամեղիս,
Ներող, գթած, օրհնեալ և երկայնամիտ,
Գթա՛ ի տառապեալ գերիս
Եւ արձակեա՛ ի կապանաց վտանգիս...

Իհարկեհ, պատկեր լինելուց առաջ և հետո, այս ամենը, ավելացրած նաև Նարեկացու պոեմը, քրիստոնեական գաղափարախոսության արտահայտություն են: Բայց և բացահայտ է պատկերների փոխանցվող շրջանը:

Ահա համանման այլ օրինակներ: Սիրո տաղերից մեկում Հովնաթանը գրում էր.

Ուստի՞ կու գաս, քաղցր բլրով,
Քեզի բարե, ես քեզ նմ զուլ...

Իսկ շատ շանցած ուշն պատկերը հայտնվում է Սպյաթ-Նովայի մոտ.

Ուստի՞ դու քաս, դարիբ բըլբուլ,
Դու մի լաց լի, յիս իմ լալու...

Այսպիսի երևույթի հանդիպում ենք նաև այլոց մոտ: Ինչքան էլ տարօրինակ լինի, բայց շարենցյան հայտնի պատկերը Գ. Աբովի տեսչածած պատկերի կատարելագործված անդրադարձումն ասեք լինի:

Գ. Աբով. «Կին, քո գինին...» (ղետեղված է 1919-ին լույս տեսած «Միայն կինը» գրքում)։

Գիշերները քո շուրթերը հալած բրոնզ—բրոնզե տապ.
Բրոնզե տապ են, բրոնզ, ե՛ն, կա՛թ են, բրոնզե կաթ...

Ե. Չարենցը «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Առաւօտ» ենթաբաժնում (գրել է 1919—1920-ին) ղետեղել է երկու բանաստեղծություն, որոնցից «Բրոնզե քո՛ւր իմ, բրոնզե քո՛ւր իմ, բրոնզե հարս» առղվ սկզբվողը տպագրել է 1920-ին, իսկ մյուսը, նախորդի և ամբողջ շարքի հետ մեկտեղ, 1922-ին, որն այս է.

Բրոնզ ես, հո՛ւր Լս,
Բրոնզե սո՛ւր ես,
Բրոնզե փա՛ռք ես,
Բրոնզե փա՛յլ...

Համանման մի ակնհայտ անդրադարձ առկա է Համաստեղի «Մայր իմ անուշ...» բանաստեղծության և Չարենցի մոտը ձոնված հանրահայտ գազելի միջև: Կողք-կողքի դենք երկուսն էլ:

Համաստեղ.

Ես կը սիրեմ քու դեմքը, քու դեմքը, մա՛յր իմ անուշ,
Խաղաղությունն աչքերուդ, նույնքան բարի ու անուշ:
Ես կը սիրեմ ճակատդ, ճակատդ վաղուց խորշումած,
Եվ քու վարսերդ արծաթե, վարսերդ, մա՛յր իմ անուշ:

Ես կը սիրեմ ձեռքերդ՝ կապույտ երակ գծերով,
Խորշումները քու դեմքիդ, քու դեմքիդ, մա՛յր իմ անուշ:
Թեև արդեն ծերացած, ուսերդ մաշած են էնքան,
Սակայն, գլխիդ մեջ արդեն վաղվան հաղար հոգեր կան:

...Երբոր լուռ ես ու նստած, շալ մը ձգած ուսերուդ
Իլիկն է, որ կը մանեն հին օրերու հուշերուդ,

Կը հիշես տունն հայրենի, ճամփաները արեաւ,
Ուրկէ անցած ես թեթեւ՝ հովերուն հետ բռնած պար:

Ու կը տեսնես ոսկեգույն ցորյանները դաշտերուն,
Զանգակատունը վանքին, կարծես զրված միշտ հեռուն:
Ու կը հիշես, թե ինչպե՞ս հայրս, քեզմով սիրահար,
Այգիներու ճամփայեն քու ետեկն միշտ կուգար:

...Թափառեցաւ երկիրներ, ճամփաներով շատ անցաւ,
Տեսաւ զրկանք, տեսաւ ցամ, սեր ու խնդում ես տեսաւ,
Բայց չըտեսաւ, չըզտաւ ոչ մէկ սիրտ այնքան արի,
Քու հոգիիդ շափ արի, մայր իմ անուշ ու բարի:

Չարենց.

Հիշում եմ զեմքը քո ծեր, մայր իմ անուշ ու անգին,
Լույս խորշումներ ու զծեր, մայր իմ անուշ ու անգին:

Ահա նստած ես տան դեմ ու կանաչած թթենին
Դեմքիդ սավեր է զցել, մայր իմ անուշ ու անգին:

Նստել ես լուռ ու տխուր, հին օրերն ես հիշում այն,
Որ եկել են ու անցել, մայր իմ անուշ ու անգին:

Եվ հիշում ես քո որդուն, որ հեռացել է վաղուց,—
Ո՞ւր է արգոյք հեռացել, մայր իմ անուշ ու անգին:

Ո՞ւր է արգոյք հիմա նա, ո՞ղջ է արդյոք, թե մեռած,
Եվ ի՞նչ գոներ է ծեծել, մայր իմ անուշ ու անգին:

Եվ երբ հոգնած է եղել, և երբ խարվել է սիրուց—
Ո՞ւմ գրկում է հեծեծել, մայր իմ անուշ ու անգին:

Մտորում ես դու տխուր, և օրրում է թթենին
Տխրությունդ քո անձիր, մայր իմ անուշ ու անգին:

Եվ արցունքներ դառնաղի ահա ընկնում են մեկ-մեկ
Քու ձեռքերի վրա ծեր, մայր իմ անուշ ու անգին...

Նմանությունն այնքան ակնհայտ է, որ կարծեք գործ ունենք միե-
նույն բանաստեղծության երկու տարբերակի հետ: Նախ, նույնն է խոս-
քի չափական կառուցվածքը՝ $14 = 7(4+3) + 7(4+3)$, հնչերանգն ու
տրամադրությունը և ապա՝ սլափերային առաջին ընդհանուր միջին ա-

ռանձին արտահայտություններ և դարձվածքներ: Նույնն է նաև հիշողության լարը, որ մի դեպքում մոր ներկայությամբ ձգվում է դեպի հեռուներում մնացած հայրենի տուն, մյուս դեպքում որդու առջև հուշի տեսքով կանգնում է մայրը և որդու պատկերացումներով մոր հուշերում կանգնում ինքը: Երկու դեպքում էլ կա մի անապի ու անամոք կարոտ:

Թե ո՞վ է ումից ներշնչվել՝ դժվարանում ենք ասել, որովհետև հնարավոր չեղավ պարզել Համաստեղի բանաստեղծության գրության թվականը, իսկ Չարենցի գաղելը գրվել է 1920 թվականին և նույն տարվա հուլիսի 1-ին «Գաղելների գրքից» (Մորս համար գաղել) վերնագրով տպագրվել «Հայաստանի կոոպերացիա» ամսագրի № 12-ում, այնուհետև գետնիցվել «Երկրի ժողովածուի» մոսկովյան երկհատորյակի առաջին հատորում (1922):

Նույն բնույթի անգրագարձ կա Չարենցի «Հուզումների լեզուն» բանաստեղծության և Շիրազի որոշ պատկերների միջև: Բայց սա սխալ է աշխարհական անգրագարձ համարել, որովհետև Չարենցի գործը անտիպ է եղել, ուստի և՛ անծանոթ իր հաջորդին: Ահա այդ պատկերները:

Չարենց.

Հովն—հորովել է ասում

Անձրեր ցուրտ բառեր...

Շիրազ.

Իրիվա հովն է հորովել երգում

Նոր բացվող ցիլ է գիշերը կարծես...

Համանման այլ օրինակների հարուստ պաշարներ ունի Մահարու պոեզիան, որին յուրահատուկ գեղարվեստական պատկերի անգրագարձներ նկատելի են Շիրազի, Դավթյանի, Հովհաննիսյանի և այլոց գործերում: Վերստին դիմենք զուգադիր համեմատություններին:

Գ. Մահարի. «Ձյուն».

Ձյուն նազուն, մեղմօրոր ու խաղաղ՝

Երկնքում մահացած թռչունի

Փետուրներ, փետուրներ նրբամաղ,

Ու կարծես սկիզբ ու վերջ չունի:

Հ. Շիրազ. «Ձյուն է իջնում».

Զյունն է իջնում՝ կուտակվում
Մորս վրա վերևից,
Ասես փետուր է թափվում
Հրեշտակի թևերից:

Նույնաբնույթ անդրադարձումներ ցույց տալու համար կարելի է համեմատել Մահարու «Ծորոր, օրոր» և Հր. Հովհաննիսյանի «Ծովի օրոր», Մահարու «Բալլադ կառվի մասին» և Դավթյանի «Շունը գործերը: Մահարիական ծագում ունեն նաև Դավթյանի «Այսօր քեզ նորից հիշում եմ», «Այնտեղ փողոց կա Նաիրյան», «Սպասեցի քեզ, իմ լավ», «Առունհրում փշուր-փշուր» սիրային բանաստեղծությունները և որոշ պատկերներ «Գինու երգը» շարքից: Մահարուց ներշնչվել է նաև Հ. Սահյանը: Վերջինիս «Հայրենի տունը» թե՛ ձևով (տողաշափերը, հանգավորումը, տան կառուցվածքը), թե՛ բովանդակությամբ (մանկության եղբրբի վերհուշ) ազդված է Մահարու «Երեք բարդի» բանաստեղծությունից:

Ավանդույթը շարժման մեջ է դրվում նաև բանավեպի առանձին տարրերի ու ժանրային ձևերի միջոցով, ինչպես նաև լեզվական առանձին շերտերի օգտագործմամբ:

Չարենցից սկսած մինչև Սեակ և նրա ժամանակակիցները հաճախակի են դիմում միջնադարյան պոեզիայի բանավեպատում նկատելի տեղ ունեցող այնպիսի միջոցների, ինչպիսիք են տողների, տների պարուրածե զարգացումը: Դա օգտագործել են և՛ Գրիգոր Նարեկացին («Տաղ սուրբ խաչին...», «Քառասունօրեայ զալստեան տեսան», «Յալտանութեան», «Յարութեան», «Համբարձման»), և՛ Պաղտատար Դպիրը («Առանձն իմ թշվառ»), և՛ Մայակ-Նովան («Անգաճ արա բարիթավուր», «Աստուճ խիտ արից...»), և՛ շատ ուրիշներ: Ներսես Շնորհալին և Դրիգորիս Աղթամարցին ավելի կարեորություն էին տալիս աչրուրենի տառերի հերթականությամբ ստեղծվող տողերի ու տների կապին, նաև գրում ակրոստիքոսներ: Խոսքի պարուրածե զարգացում Չարենցն օգտագործել է «Սասունցի Դավիթը» և «Գովք...» պոեմներում: Ընդ որում, խոսքի շղթան նա ստեղծում է ոչ թե նույն բառերի անցումով ու կրկնությամբ, այլ՝ հանգի հնչյունական կազմի, որը դարձյալ վերցված է միջնադարից եկող տողերի միահանգ հնչյունական կազմության ձևվից: Չարենցը գրել է նաև ակրոստիքոսներ: Բառերի պարուրածե շարժ-

ման օրինականեր կան նաև Սեակի («Երազում եմ», «Գովերգում եմ», «Հյուրասիրում եմ», «Վիճում եմ», «Ողբում եմ»), էմինի («Գալիթին», «Իսկ ինչի՞ մեջ է») բանաստեղծությունների առանձին հատվածներում, Շիրազի «Աշխարհի հավերժությունը» պոեմի 8-րդ մասում: Ամբողջովին այդպիսին է Սահյանի «Անքնությունը», մասնակիորեն՝ «Մի մեծ տարիքը»: Իսկ Դավթյանի ասերում հատկապես շատ է հանդիպում բաների, արտահայտությունների ոճավորված կրկնաբանությունը:

Հնադարից ու միջնադարից է դալիս նաև «Գովքի» ժանրային ձևը: Օրինակ, հին եգիպտական հիմներգերում հանդիպում է նաև այնպիսի մի պատառիկ՝ «Գովք խաղողի, գինու և աստվածների»: Հայ միջնադարում այդ ժանրով գործեր են ստեղծել Սարկավազ Բերդակյին («Գովք խաղողի»), Աստվածատուրը («Վասն խաղողի»): Ահա այս ժանրային ձևի և պատկերի շարունակությունն է Ն. Չարենցի «Գովք խաղողի, Գինու և Գեղեցիկ Դպրության» գործը, ուր բացահայտ է ընդհանրապես միջնադարյան պոեզիայի բանարվեստի շունչն ու շեշտը: Միջնադարի ժանրային ձևերից Չարենցը օգտագործել է նաև տեսիլը, տաղը, խորհուրդը, թուղթը, ուղերձը և այլն:

Եանրի հետ մեկտեղ չորացվում է կառուցվածքային ձևը: Ըստ ամենայնի նարեկացուց է դալիս մենախոսական բնույթի պոեմը, որին դիմել են թե՛ Չարենցը (ռադիոպոեմներ, «Սմբապետ Շավարշը», «Դեպի լյառը Մասիս», «Պատմության քառուղիներով», «Կոմիտասի հիշատակին», «Որպես գորշ, գեղին տերևներ»), թե՛ Սեակը («Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով», «Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն», «Եռաձայն պատարագ»), թե՛ Դավթյանը, Կապուտիկյանը և ուրիշներ: Եվ ինչպես նարեկացու «Մատչանում», այնպես էլ նշված գործերում մենախոսական շունչը երկխոսականացված է:

Իսկ բուն լեզվական ամանդուլթի մեջ հատկապես կարևորություն է ստանում բառապաշարի, բառային առանձին ձևերի օգտագործումը: «Քննադատությունը» հոգվածում գեոես Մ. Մեծարենցն էր պատգամում. «...Բայց շո՞ռանանք զբաբարի հոութի շոնմարաններեն օգտվիլ մանավանդ»⁷⁴ և հայացքն ուղղում դեպի նախկին մատենագրի հնչեցրած «ծիծաղաձայն» ու «ծովաձայն» բառերը: Այս ավանդույթն արթնացրեց ու լրացրեց ամենայնի հիմնավորեց Չարենցը («Գիրք ճանապարհի»), որին հետևեցին նաև ժամանակակիցներից ոմանք, իսկ քիչ ուշ՝ Սեակն ու Դավթյանը:

Չարենցի ու Սեակի համար լեզվական նախադրյալը հատկապես

Նարեկացին է: Ու թեև Չարենցը «Տաղարանում» առանձնահատուկ հըն-
չողություն տվեց նաև սայաթնովյան բառ ու բանին, ոճին ու ձևին, բայց
դա նրա համար ոչ թե լեզվական ավանդույթի ճանապարհ էր, որը նա
Տեբեյանից խորացրեց դեպի Նարեկացի, այլ իրեն այդ բառապատկերա-
յին միջավայրում ստուգելու հնարավորություն: Մյուսների լեզվական
շերտերում այս կամ այն չափով իրենց զգացնել են տալիս Ֆրիկը, Նա-
հապետ Քուշակը և ընդհանրապես միջին հասկերենի և ժողովրդական
խոսվածքի վրա հիմնված լեզվաձևերը:

Չարենցն ավարտեց իր ստեղծագործական կյանքը՝ վերջին տարի-
ներին անընդհատ դիմելով Նարեկացուն: Նարեկացին նրա համար և՛
խոստովանահայր էր, և՛ հոգևոր խոովքների պահերի ընկեր, և՛ բառ ու
բանի վարպետ: Սակեր Նարեկացուն դիմեց ստեղծագործական առա-
ջին քայլերից և այդ հոգևոր կապը պահպանեց ամբողջ կյանքում: Նա-
րեկացին հակադրամիասնությունների այն ամբողջությունն է, որ իրե-
նով պայմանավորում է կյանքի առաջընթացը, ինչը մարդկության հո-
գևոր կատարելագործումն է: Այդ հակադրամիասնությունը կառուցում
է նաև նրա խոսքի պատկերային համակարգը՝ դրականի և բացասակա-
նի համատեղումով, աստվածայինի և մեղսականի հավիտենական կապ-
վածությամբ: Պատկերային հյուսվածքի այս բևեռացումներն առկա են
և Սևակի «Ձղջում» բանաստեղծության մեջ. մի կողմից «մայրական
գգվանք», մյուս կողմից՝ «կարոտի լեղի», մի կողմում «մարմնական
հանգիստ», մյուսում՝ «հոգու խռովք»: Այս ամենի հետ մեկտեղ նրա
խոսքի մեջ ներմուծվում են Նարեկացու բառապաշարից ու զեղարվես-
տական մտածողությունից եկող առանձին տարրեր:

«Ըմբերանել» բառը թեև հանդիպում է Եզնիկ Կողբացու, Նեքսես
Համբրոնացու և այլոց երկերում, բայց սեակյան պատկերի մեջ այն
ևս, թվում է, նարեկացիական ծագում ունի: Սակեր սիրած աղջկա գո-
յությունը ըմբերանում է անջատումին («Դու»), իսկ Նարեկացին մեկ
լրբությունը հակառակողին է ըմբերանում՝ նրան ամաչեցնելով (բան
Ղ, Ե) և մեկ էլ ստեղծում այսպիսի պատկեր.

Եթե մոլեսդի զվստահութիւն ձեռինս կապել,
Եղեգն, մատուցեալ ի չաջ գոյացուցչին,
Ձնա չարչարեալ ըմբերանեսցէ (բան ԿՁ, Ե):

Բանաստեղծական պատկերի, բանարվեստի առանձին տալքերի այս
ընդհանուր ժառանգորդական գծի մեջ արդեն ավելի ճիշտ է ուրվագրե-

վում յուրաքանչյուր հնդկինակի տեղն ու դերը ազգային ավանդույթի շարունակության և նոր ավանդույթ հիմնելու գործում: Այս տեսակետից լայն խոսակցության հնարավորություն է ընձեռում հատկապես Չարենցը, որի ժառանգությունը թեև այդ տեսանկյունից ուսումնասիրված է⁷⁵, բայց դեռևս բիշ չեն բաց տարածություններն ու խորանալու տեղերը: Այդ հարցում իր դերն ու նշանակությունը ինչպես հարկն է գիտակցել է և ինքը՝ Չարենցը, իրեն համարելով «գարեհից եկած անհուն մի պոետ» «ոսկի հրակը հնամյա ցեղի» («Նախրի երկրից»): Իսկ «Նա այն չեմ այլևս» քնարական ներբողում նա իր շրջադարձը, որի մեջ կարևոր տեղ ունի նաև վերաբերմունքը անցյալի ժառանգության հանդեպ, ձևակերպեց այսպես.

Գգվեց ինձ սիրով մի ձեռք հայրենի,
Նվ ես մի գիշեր իմաստուն դարձա:

Ազգային ավանդույթի և ազգային առանձնահատկության նուրբ բացահայտումների հնարավորություն է տալիս և Բակունցի արձակը՝ հատկապես ժողովրդական սկզբնաղբյուրներին վերագառնալու նրա իսկ ստեղծագործական ծրագրով:

Վերջին տասնամյակների հայ գրականության մեջ ազգային ավանդույթի և գեղարվեստական նոր որոնումների համադրումը նկատելի արդյունք տվեց Պ. Սևակի պոեզիայում: Ստեղծագործական նկարագրով ամբողջովին հակված լինելով նորին, երկրաբանի պես հետադուր ժամանակն ու ժամանակակիցների հոգևոր աշխարհը՝ Սևակը նաև արմատներ արձակեց հայ պոեզիայի խորքերը, հայտնաբերելով պատկերամտածողության ամբողջական համակարգեր ու ձևառձային առանձին տարրեր: Ընդ որում՝ ավանդույթի ուժը նրա ներշնչանքին ընթացք է տվել առաջին իսկ բանաստեղծություններից: Դեռևս «Աղոթքներ» շարքում Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի, տաղերի ու խորհուրդների ոգով ու շնչով նա խոսք է ուղղել նարեկացուն: Չարենցի, նաև Յարճանյանի ու Վարուժանի ավանդույթներից եկող ստեղծագործական լիցքը նկատելի է նաև առաջին տպագիր գործերում («Անխորադիր», «Փնտրումներ», «Ջղջում»): Դա առկա է թե՛ առաջին երկու գործերի ծրագրային բովանդակության մեջ և թե՛ վերջինի պատկերային հյուսվածքի ու առանձին ոճական տարրերի: Բայց և առաջին իսկ գործերից Սևակը երբեք չի ընկել որևէ հնդկականության տիրական

ազդեցության տակ, այլ պահպանել է իր ստեղծագործական խառնվածքի անհատականությունը, որը և նոր շունչ է հաղորդել հայ պոեզիային: Սեակի ստեղծագործության մեջ առաջին իսկ քայլերից ազգային ավանդույթի և անհատականության դաշինքը եղել է ժառանգորդականորեն համաձուլվ: Ազգային հետ մեկտեղ նա արմատներ է արձակել նաև համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ՝ ընդարձակելով իր նախահիմքերն ու որոնումներն անսահմանորեն:

Ավանդույթի գեղարվեստական յուրացումը հատկապես լավ է երևում «Երգ երգոց» (1957—1960), «Անլուելի զանգակատուն» (1957—1958) պոեմներում և արդեն ակնարկված «Եղիցի լույս» շարքում:

«Երգ երգոցը» ստեղծված է աստվածաշնչյան համանուն գործի կենսունակ ավանդույթների հիմքի վրա, որն այս դեպքում հոգեկան ու մարմնական առողջ, լիքը սերն է, սիրո փառաբանությունը՝ առանց մերկ գեղեցիկության հանդեպ իջեցվող կեղծ ամոթի վարագույրի ու նաև առանց հոգու ցավի տանջալի փորփրումների: Երկու դեպքում էլ կարծեք առաջին մարդն է սիրո տեր դառնում և նույն զգացողությամբ են խոսում ու դատում հնադարի խաշնարածն ու ներկա դարի մտավորականը, որոնք երկու միանման գործերի տարբեր հերոսներն են: Ե՛վ աստվածաշնչյան, և՛ սեակյան «Երգ երգոցները» բնույթով քնարական ինքնարտահայտություն են, ուր բռնկվելով ու բռնկումը նկարագրական խոսքի վերածելով՝ սիրահարները իրենց սիրելիների գովքն են անում:

Սեակը իր պոեմի առանձին գլուխների բնաբանների վերցրել է աստվածաշնչյան «Երգ երգոցից» կամ Ժողովողի գրքից: Կրկնվում է հերոսուհու անունը (Սուլամիթա), որը Սեակի կյանքում թե՛ իր անունով, թե՛ գոյությամբ եղել է իրական անձնավորություն: Սա նշվում է՝ ասելու, որ պոեմը ծնունդ է ապրված իրական կենսական տարերքի և ոչ թե կրկնություն է ու ռճավորման փորձ:

Ավանդույթի առկայությունը, իրական ապրումին ավելացող գեղարվեստական հիմքից եկող ներշնչանքը համարձակություն են տվել Սեակին նյութը մեկնելու նախնական գեղեցիկությամբ, ուր նախնական է թե՛ սիրո ապրումը և թե՛ սիրո առարկան՝ մերկ ու առկա: Մերկ հոգու ու մերկ մարմնի զգացողությունը ոչ թե հեռացնում են դաբերի տարբերությամբ ապրած մարդկային սերունդները, այլ՝ մոտեցնում: Հնչեցնելով սիրած աղջկա անունը՝ Սեակի քնարական հերոսը ասում է.

Քո բիրլիական անունն եմ սիրում,
Սիրում եմ այն էլ բիրլիական սիրով...

Ձուգադիր կարելի է քննել աստվածաշնչյան և սեական համեմատութեան հերթերը՝ տրված սիրած աղջկան, որոնք բառային արտահայտություններ են, շատ հաճախ տարբեր, բայց և ներշնչանքի ու ինքնարտահայտման ոգեղեն բռնկման պահին՝ նույնաշունչ։ Սա գեղեցկությունը պարզ, մերկ ու նախնական մաքրությամբ վերլուծվող և պատկերելու այն պահանջն է, որ պոեմի գրությունից մի քանի տարի հետո արծարծվեց պոեզիայի հարցերին նվիրված բանավեճում։ Նախնական այդ մաքուր, թվում է, դեռևս բերնեբերան շանցած շունչն է, որ նախ միավորում է այդ երկու գործերը և ապա ստեղծում միանման պատկերներ։ Ահավասիկ.

Աստվածաշունչ, երգ երգոց

Սեակ. երգ երգոց

Գլ. Ա, 9. Փարավոնի կառերիուն
լծված ձիերուս նմանեցուցի
քեզ, ով իմ սիրուհիս:

Գլ. Դ, 2. Իմ Սուլամիթա.
Նկար վազեվազ
Նոամյա կայտառ զամբիկի
նման
Նվ զամբիկի պես գեղեցիկ՝
եկա ր:

Գլ. Զ, 10. Ո՞վ է ասիկա, որ
արշալույսի պես կնայի...

Գլ. Դ, 5. Ու ես այդ պահին
զգայուն էի՝
Ինչպես քո մաշկը,
Նվ մաքուր էի՝
Ինձ վրա հառած հայացքիդ
նման:

Գլ. Դ, 4. Քու պարանոցդ զինա-
րանի համար շինված Դավթի
աշտարակին պես է, Որ հոն
հաղար ասպար կախված են.
Ամենն ալ զորավարներուն
վահաններն են:

Գլ. Բ, 9. Քո պարանոցը՝
Ազնիվ մարմարե մի՝ վեհ
աշտարակ,
Որտեղից-դարե՛ր-մարդիկ են
կախվել
Ինձ նմանները...

Գլ. Ա, 5. Ով Երուսաղեմի աղ-
ջիկներ,

Գլ. Բ, 3. Դու սե ես ինչպես քո
ժողովրդի զարավոր բախար,

Նա սև կամ, բայց գեղեցիկ...
Վասնզի արևը զիս տեսավ:

Նվ սևության մեջ այնքան
լուսավոր,
Որքան լուսավոր անուն է
տվել քո ժողովուրդը:

Սա ապրող և նորոգվող ավանդույթն է, որը միասնության է բերում մարդկության տարբեր սերունդների հոգևոր որոնումները և այսօրվա մարդուն հարազատացնում հաղարամյակների առաջ ապրած իր նմանի հետ:

Սևակը սկզբից եեթ կանգնեց ավանդույթի երկու ուղեգծերի վրա, որոնք գալիս էին մեկը միջնադարյան պոեզիայից, մյուսը՝ ժողովրդական երգից: Ժողովրդական ավանդույթի ներկայությունը զգալի է նախ նրա «Ութնյակներում», «Ծխանի ծուխ» շարքի մի քանի բանաստեղծություններում և ապա՝ «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում:

«Անլուելին...» ավանդույթի տարբեր շերտերի համադրության արդյունք է: Բնույթով այն համապատկերային-համանվագային երկ է և իբր նախորդը շունի հայ գրականության մեջ: Ուստի՝ ավանդույթի հարցը պոեմի բնույթին չի առնչվում, այլ՝ նրա հյուսվածքը ձևավորող պատկերային շերտերին: Իսկ դրանք մի դեպքում հոգևոր երգի ծնունդ են («Տէր, ողորմեա») համապատասխան բառ ու բանով, մյուս դեպքում՝ ժողովրդական («Դե կաման», «Լոռվա դութաներդ», «Սոնա յար» և այլն): Հետաքրքիրն այն է, որ ժողովրդական խոսքը իր հերթին երկու հոսքով է լցվում նրա խոսքի մեջ. մեկ՝ պահպանում է իր ժողովրդական ծագումը, մեկ՝ վերափոխում հեղինակի խոսքը: Ժողովրդական ծագումը պահպանելու դեպքում առանձին երգի տողեր ստեղծում են որոշակի տրամադրություն և մի տեսակ շեշտված կրկներգի ձևով առաջ տանում պատումի ընթացքը: Այգալիսին է ամբողջ «Եղեռնական» ղողանջը: Հաջորդ դեպքում ժողովրդական բառն ու բանը ձուլվում են խոսքին և ներքուստ վերակառուցում այն: Ահա, օրինակ, մեկ հատված «Մեղսական» ղողանջից.

Նա մեկ տեսնում է, որ մի շեկ Սաթո քեհրը կանթել,
Կանգնել է իրենց կալի պոնկին
Քամին խլում է նրա միևթառան,
Որ նրա քմրիկ ծնկները բանա
Ու ցույց տա խալը ծալի մեջ ծնկի:

Իսկ հոգևոր երգի առկայության դեպքում փոխվում է և ամբողջ բառակազմը՝ ի հայտ բերելով կամ գրաբարյան, կամ խիստ զրական բառային ու քերականական ձևեր: Այսպես, ահա, ավանդույթի տարբեր շերտերից եկող ազդակներն էլ նպաստում են հորինելու այս ծավալուն և բազմակողմանի ընդգրկում ունեցող պոեմը:

«Անլուելի վանդակատուն» պոեմի կապակցությամբ ավանդույթի կենսական ուժը անհրաժեշտ է հիմնականում գնահատել նյութի ընտրության և նյութի մշակման հարցում: Սեակը ծանոթ է եղել Կոմիտասի կյանքն ու գործը վերաբուսողական գիտական և գեղարվեստական գրականությանը: Նյութը որպես ավանդույթի մաս այս դեպքում կապվում է ժողովրդի պատմությանը և պատմական ճակատագրի արժարժումներին:

Իրավացի էր Ս. Աղաբաբյանը, որ պոեմի գրախոսության մեջ նշում էր նաև ստեղծագործական նախագրյալները. «Ակնհայտ է շարենցյան պոետական ներշնչման արձագանքը Պ. Սեակի պոեմում: ...Ակնհայտ է Պ. Սեակի պոեմի մեջ կիրառված որոշ սկզբունքների ազդակցական կապը հայ պոեզիայի ավանդության հետ՝ Նարեկացուց մինչև Սիամանթո, Գողթան երգիչներից մինչև ետմիջնադարյան ժողովրդական երգերը: Այս կապը զգացվում է պոեմի պատկերների, ինտոնացիայի երևույթներին տրված էսթետիկական գնահատականի, նրա հուղական հյուսվածքի մեջ»⁷⁶:

Սեակն իր ստեղծագործական նկարագրով կարծես թե եկավ շարունակելու Չարենցի գործը: Իհարկե, տարբեր են կարողությունները, նախասիրությունները, ոճերը, բայց ընդհանուր է ժամանակի այն սուր ու ճշմարիտ զգացողությունը, քաղաքացիական այն բաց նկարագիրը, որ մոտենցնում է նրանց: Սեակը այս առումով, անկասկած, շարենցյան ավանդույթների ամենանշանավոր շարունակողն է:

Ընդհանուր բնույթի հարցեր շարժարժելու համար նշենք, որ Սեակը նաև օգտագործել է Չարենցի փորձը: Դրա վկայությունն է «Կանցնին օրերն այս» (1947) բանաստեղծությունը, որի ներշնչանքի աղբյուրը «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելն է: Նյութի և պատկերի ընդհանրությունն առնչվում է պատմության երթին, անցյալն ու գալիքը իրար կապող մանկան կերպարին և կյանքի լարումը ի հայտ բերող հեղինակային նկարագրերի նմանությունը: Նույն կերպ շարենցյան «Ապրում ես, շնչում ես, դու դեռ կաս — բայց ամեն վայրկյան դու ա՛յլ ես» տողով սկսվող քառյակն է «Բորբոքել» Սեակի «Ուրիշ ես դառնում

ամեն օր—իրենն է անում տարիքդ» տողերով սկսվող ութնյակի «կրակը»:

Պատկերի փոխանցումների մեջ, որոնք ևս ավանդույթ են ձևավորում, երբեմն իրենց զգացնել են տալիս առանձին տողեր, անգամ բառեր, որոնք հուշում են որոնելու ինչ-ինչ ազդակներ: Այսպես, Սեակի «Քարտեզի առաջ» բանաստեղծության «Մյուսն՝ օտար փայլով շառադունած» տողը ստիպում է մտքի մեջ արթնացնել Ջարինցի «Պատմության քառուղիներով» պոեմի նույնանման արտահայտությունը. «Շառադունված անվերջ ուրիշների հրով»: Կամ Սեակի «Պատանության ծաղիկները» ենթաշարքի 5-րդ բանաստեղծության առաջին տողը՝ «Մազկանկար շալը ուսիդ» անմիջապես վերականգնում է Ա. Իսահակյանի «Մի մրահոն աղջիկ տեսա» գործի «Դալարում էր մեջքը թեթև Ծաղկանկար շալի մեջ» պատկերը:

Սեակի հենակետերը շատ ավելին են, քան սոսկ ազդալին ավանդույթ ասածը: Նրա գրական նկարագրի ձևավորման գործում իրենց անուրանալի դերն ունեն պոեզիայի երկու բարենորոգիչները՝ Ու. Ուիթմենը և Վ. Մայակովսկին: Միաժամանակ, նա ուշագիր էր գրական նոր որոնումների հանդեպ: Անտեզի չէ ասել, որ նրա «Անձրևային սոնատը (հինգ նվագով մինոր հնչականությամբ)» կոմպոզիցիոն ընդգրկումով առնչվում է Թոմաս էլիոթի «Չորս կվարտետ» (1936—1942) պոեմին: Իսկ «Դիմակներ» շարքի համար զուգադիր քննության հնարավորություն կարող է ընձեռել էլլրա Փաունդի «Դիմակներ» (1912) ժողովածուն: Իրավացի էր էմինը. «Սեակի վերջին շրջանի բանաստեղծությունների ու պոեմների մեջ որոշակի լսվում են X դարի հանճարեղ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու, ինչպես նաև Ուոլթ Ուիթմենի և Մայակովսկու ձայները: ...Այդ ձայները օրգանապես ձուլվում են իրար հետ, ստեղծելով այն նոր ներդաշնակությունը, որը Սեակին է պատկանում»⁷⁷:

Իր ժամանակի մեջ Սեակը ոչ միայն ավանդույթ շարունակող էր ու նորոգող, այլև՝ նոր ավանդույթ ձևավորող ու ստեղծող, որի ազդեցությունը ենթարկվեցին թե՛ ավագները, թե՛ իր սերնդակիցները (Ն. Զարյան, Հ. Սահյան, Գ. էմին, Վ. Դավթյան և ուրիշներ), թե՛, առավել լայն ընդգրկումով, երիտասարդները: Հ. Սահյանը, որ ստեղծագործական նկարագրով, նյութով ու ոճով միանգամայն տարբեր է Սեակից, բայց երկուսին էլ բնորոշ է դեղագիտական ծրագրերի ընդհանրությունը, «Ուղեկիցներ» և «Ծն չեմ կարող» շարքերը հորինել է Սեակի պոեզիայի ներշնչանքով: «Ուղեկիցները» հիշեցնում է Սեակի «Վերնագիրը՝ վերջում»

շարքը, այն տարբերությամբ, որ Սևակը վերնագիրը վերջում էր դնում, իսկ Սահյանը դնում է սկզբում: Սևակը խոսում էր իր անքնությունից, քայլերից, խոսքերից, երգից, թախծից, լուռությունից, արհամարհանքից, տանջանքից, խոհերից, ուրախությունից, իսկ Սահյանը անդրադառնում է իր աղքատությանը, պակասությանը, հիշողությանը, կարողությանը, տեսողությանը, լսողությանը, ենթագրություններին, հիվանդությանը, հոգեծերին, բարությանը, ուրախությանը, հուշերին, մենակությանը, ախրությանը, երգերին, համբերությանը, հրադանքներին, նպատակներին, հավատին: Երկու դեպքում էլ ընտրված է կարճ, պատկերավոր խոսքի ձևը: Իսկ «Ես չեմ կարող» շարքը, դարձյալ հզաղման բնույթով, ընդհանրություն ունի «Մարդը ափի մեջ» շարքի հետ: Սահյանը ևս որոշակի գործողությունների ու վիճակների մեջ է ցույց տալիս իր հարաբերությունը աշխարհի հետ և այդ գործողություն-վիճակների շուրջ համախմբում իր խոհերը: Սահյանի բանաստեղծություններն սկսվում են ևս չեմ կարող չհավատալ, չհերշնչվել, չհառաչել, չզարմանալ, չարհամարհել, չխոստանալ, չըմբոստանալ, աչքս փակել տողերով: Իսկ Սևակը գրում էր՝ հավատում եմ, ատում եմ, խոստանում եմ, զարմացնում եմ և այլն: Երկու շարքերում էլ քննվում-վերլուծվում է մարդը:

Ն. Զարյանի, Գ. Էմինի և այլոց պոեզիայում Սևակի ազդեցությունը նկատվեց խոսքի կառուցվածքի, պատկերային ձևերի ու միջոցների մեջ: Առանձին օրինակներ աչքի առաջ ունենալու համար կարելի է համեմատել Սևակի «Հրավիրում-ուրախանում եմ» բանաստեղծությունը և Էմինի «Տխուր քեֆի» սկիզբը, «Եղիցի լույս»-ում Տիրամորն ուղղված Սեվակի աղաչանք-պաղատանքները և նույն Տիրամորն ուղղված Էմինի ուղերձը («Ավել, Մարիա»): Սևակի՝ իր մահով աշխարհի հավասարակշռությունը խախտվելու պատկերին («Աշխարհ... Աշխարհ...») Էմինը հակադրում է սոսկ մարդ արարածի վերացման ցավը («Թե ևս մեռնեմ...»): Զուգադրությունների համար հիմք են տալիս նաև Էմինի «Սարդարապատ», «Զլուն է գալիս», «Ուլ կուզի, թող լուրջ ընդունի», «Ուզում ես ժպտա քո ամբողջ կյանքում» բանաստեղծությունները:

Վ. Դավթյանի «Թոնդրակեցիներ» պոեմին, անկասկած, ստեղծագործական խթան է տվել Սևակի «Անլուխ...»: Համապատկերային ընդգրկվում, պատմության իմաստավորում, ժողովրդական կյանքի լայն հորձանք, վիպական ծավալվող շունչ, իրական հերոսի կերպավորում և միջավայրի ստեղծում՝ այս բնութագրական հատկանիշները գալիս են նախ Սևակի պոեմից: Սևակյան շունչը զգալի է նաև Դավթյանի ծա-

վալվող բնույթի և բաց շղթայազերծ կառուցվածք ունեցող մի բանի բանաստեղծություններում («Կարմիրն ու սևը», «Իմ քսան տարին և տասնութը քո», «Սրտիս զարկերը և ժպիտը քս...», «Մենախոսություն» և այլն):

Գրական նոր սերունդը դեռևս 1960-ական թվականների կեսերից գտնվում էր Պ. Սևակի պոեզիայի տիրական ազդեցության տակ: Գեղարվեստական մտածողության և պատկերային հյուսվածքի ազատությունը գալթակղև շատերին: Բայց այն, ինչ խմատավորվում էր Սևակի տաղանդով ու ինքնատիպ ձիրքով, բացահայտեց սոսկ շատ շատերի մտավոր խեղճությունն ու անճարակությունը: Բանաստեղծների մի հոծ բազմություն սոսկ կրկնում, վերակրկնում ու ջանում էր «մարսել» նրան՝ ընկնելով ծայրահեղությունների մեջ և կորցնելով իր ինքնությունները: Բայց և Սևակը նոր շարժման ճանապարհ հարթեց, թարմացրեց հայ բանաստեղծությունը, և այս տեսակետից նրա ձևավորած ավանդույթները շատ կարևոր են հայ պոեզիայի պատմական ճանապարհի համար:

Գրական ավանդույթի հարցը լայնորեն արժարժելու հնարավորություն է ընձևում Վ. Դավթյանի պոեզիան: Ստեղծագործական որոնումների ընթացքում նա ըստ ամենայնի հաշվի է առել հայ միջնադարյան տաղերգության, Դ. Վարուժանի ու Կ. Զարյանի և արևմտահայ քերթողական արվեստի հարուստ փորձը: Նա գիմել է և՛ ոճական ու լեզվական ձևերի և՛ պատկերի ու խոսքի ընդհանուր կառուցվածքային սկզբունքների ստեղծագործական յուրացման: Արդյունքում ստեղծվել են արժեքներ՝ տեսանելի ժառանգորդական կապերով և ավանդների վերակենդանացած գրավչությամբ:

«Թոնդրակեցիներ» (1961) պոեմի ղեկարվեստական ուժը պայմանավորված է բանարվեստի հարուստ միջոցների առատ և բազմաձև կիրառությամբ: Առանձնանում է պատումի լեզուն, որը շատ տեղին ներառել է բառակազմական և քերականական տարբեր ձևեր՝ սկսած գրաբարից ու միջին հայերենից մինչև բարբառներն ու ժողովրդական խոսքը: Պոեմում հատկապես առատ են միջնադարից եկող իլ, ուկ, եկ, ալ փոքրացուցիչ-բնքշական մասնիկներով ստեղծված բառաձևերը: Նահապետ Քուչակը օգտագործում էր այսպիսի բառաձևեր՝ փարչիկ, դեմիկ, հարսնուկ, մահիկ, բերնիկ, յարուկ, պաղիկ, մատաղիկ: Իսկ Միսաք Թոխաթեցու «Վասն հէրիսի» տաղում հանդիպում է կանխկիկ բառը: Այս

ձեերի հետևությամբ Դավթյանը առատորեն օգտագործում է համանման բազմաթիվ բառեր. հոգեկ, որբուկ, հերիկ, սրտիկ, բարձրիկ, ջրիկ, օրիկ, գալարիկ, ձյունիկ: Բառային և լեզվական հաջորդ հիմնական շեղ-տեղը վերաբերվում են ժողովրդական, բարբառային և գրականացված խոսքին: Ահա լեզվական այդ միջավայրերը բնորոշող երկու հատված.

1. Մի քիչ սուտը՝ հեշ, մի քիչ սուտը ի՞նչ...

Ուրեմն էստեղ ծնկի տի չոքեմ,

Յոթ ահողով էս հողն ու ջուրը պագեմ

Ու փառք տամ ինոր...

2. Հավատում եմ, այո, հավատում եմ դորան,
Քանզի հուրն իր վառած ճարակում է արդեն
Ապահունիքն ամբողջ և ի դուրս է սողում:
Եվ վտանգված է արդ, վտանգված է կարի
Հայոց հավատը սուրբ ու միաբան ոգին...

Գոեմի զեղարվեստական հյուսվածքում կարևոր տեղ ունի միջնադարյան տաղերգության արտահայտչաձևերի, ոճական միջոցների օգտագործումը: Դավթյանը համարձակորին օգտագործել է նաև որոշ հայտնի բանաստեղծությունների ձևաբանությունն ու կառուցվածքը և դրանցով չափաբեկ իր խոսքը: Այսպես՝ հատվածներից մեկը իր մեջ համադրում է տարրեր նարեկացու բանարվեստից.

Ես թնդուն Թոնդրակեն եմ,

Թոնդրակա կրակեն ասեմ

Ու ասեմ Թոնդրակա մարտեն,

Ժեռ քարերն ի գիլ դան, ի գիլ,

Վեմ քարերն ի գիլ գան, ի գիլ,

Գիլ-գլոր՝ ոսոխին ջարդեն...

Սկզբնաղբյուրներից մեկը նարեկացու «Սուրբ խաչին, ի Գրիգորէ Նարեկացու» տաղի առաջին տողն է. «Ես ձայն զառնումն ասեմ, Որ գուշեր ի քառաթևին...», մյուսը՝ նարեկացու «Ջայտնութեան» հետևյալ տողերն են. «Ի գիլ գայր, ի գիլ, սալիկն ի գիլ. Ի Մասեաց յաջ կողմանէն Սալիկն ի գիլ գայր, ի գիլ»: Նույն կերպ նա ոճավորումով ահհատականացրել է նաև միջնադարյան պոեզիայի մեկ այլ նմուշ.

Ախր, այս ձեռքով ևս քար եմ մաղել,

Ախր, այս ձեռքով ևս փուշ եմ քաղել,

Ախր, եղան հեռու ես լուծ եմ քաշել,
 Ախր, եղան պես ես ուս եմ մաշել,
 Հիմա եկել ես ու ասում ես՝ տուր...
 ...Արյուն-արցունքով հողը շաղախել,
 Ախր, ես սերմ եմ հողի մեջ թաղել,
 Ես քար եմ քաշել, ես ժայռ եմ պիղել,
 Ձնան ջրիկ եմ սարերից բերել,
 Հիմա եկել ես ու ասում ես՝ տուր...

Այս հատվածը հիշեցնում է Գրիգորիս Աղթամարցու «Ի վերա նորաշէն տուն եւ այգի ունեցողի լալու» տաղը: Համեմատության համար մեջ բերենք երկու տուն վերջինից.

Ջուր եմ բերեր լեռներոյս,
 Աղբիւր եմ շներ ալգոյս,
 Դեռ չեմ խլմեր ի ջրոյս,
 Կ'ասեն թ' Արեւիկ, ել ալգոյս:
 Քար եմ բերեր սարերոյս,
 Փուշ եմ կըրեր ձորերոյս,
 Պատ եմ բոլորեր ալգոյս
 Կ'ասեն, թ' Արեւիկ, ել ալգոյս:

Նարեկացու և Աղթամարցու տնունների հիշատակությունը բացառություն չէ: Ստեղծագործաբար Դավթյանը իր խոսքի մեջ ըստ ամենայնի տեղ է տվել նաև միջնադարյան տաղերգուներից, ժողովրդական խաղիկներից ու «Սասնա ծռերի» պատումներից եկող լեզվական, տաղաչափական, կառուցվածքային տարրերի՝ գրանք ծառայեցնելով իր սաքապատումներում միջնադարի մթնոլորտ ստեղծելու նպատակին: Շատագործվել է նաև ժողովրդական երգը: Պոեմի յոթերորդ գլխում (նախկին տարբերակում՝ առաջին) ծայր է առնում գարնան, վարժների, վար ու ցանքի նկարագրությունը, դրա հետ մեկտեղ՝ Կ. Զարյանի «Տաւրա-գոմի հարսի» և Սեակի «Անլուխի...» նմանությամբ ձգվում է «Հորովելը»:

Ըստ ամենայնի մտածված է նաև այս ծավալուն գործի տաղաչափական կառուցվածքը: Հերոսների խոսքի հաջորդականության, տրամադրության բնույթին համապատասխան հաճախակի փոխվում է և պատումի շափական կարգը: Թե՛ շափական և թե՛ հանգային կապի փոփոխությամբ (կից, խաչաձև, օղակաձև), ինչպես նաև ներքին հանգով կիսված բանատողերի առանձնահատկությունների օգտագործմամբ

ստեղծվում են հնչերանգային հարուստ տառանումներ՝ պատումը դարձնելով բաղմազան ու աշխույժ։ Դրան նպաստում է նաև խոսքի հարուստ հնչյունական զգացողությունը, որն ստեղծում է և՛ առձայնությի, և՛ բաղաձայնությի ձայնային ելեջ («Ճեմում է նա ու նռճու պես ծոճում իրանն օձաճապուկ ու հույժ ճկուն, Ճեմում է նա ու շուրջ բոլոր Մաղկանց չովն է ծիրանածիր Մածանվում ու ծավալվում ծավլեծավալ»), և հարուստ հանգերի՝ հնչականություն, որ հանդիպում են բանաստեղծների տարբեր մասերում՝ ստեղծելով ոչ միայն վերջնահանգ ու ներքին հանգ, այլև՝ ամբողջ տողը կապակցումների մեջ առնող հնչային-հնչական ցանց։

Այս հարցում ևս Դավթյանը օգտվել է միջնադարի հայ տաղերգության նորուստ զինանոցից, ինչը և նպաստել է ծավալուն երկի հորինվածքի՝ բաղմազանությունն ու արտահայտչական միջոցների առատությունը։

«Թոնդրակեցիները» թե նյութի մշակմամբ, որի համար, ինչպես ասվեց, ուղենիշ էր մի քանի տարի առաջ տպագրված «Անյունի զանգակատունը» և թե բանաստեղծական ձևերի ու միջոցների համադրությամբ, որի մեջ իր նշանակալի դերն ունենր և ազգային ավանդույթների բանիմաց օգտագործումը, նվաճում էր, 60-ական թվականների հայ պոեզիայի վերելքի արտահայտություններից մեկը։ Իրավացի էր Գ. Մահարեն. «Թոնդրակեցիները»՝ Վահագն Դավթյանին հանեց պոեզիայի առաջին գծի վրա»⁷⁸։ Եվ հանեց՝ նաև ազգային ավանդույթների հանդեպ ցուցարերած վերաբերմունքով, ինչը արտահայտվեց և հետագա գործերում՝ ասք-պոեմներում։

«Ասք սիրո և սրի», «Ճերմակ ձիավորը», «Զվարթնոց», «Մուխ ծխանի» գործերը ներշնչված են հայ մատենագիրների հազորդած առանձին փաստերից։ Նյութը պատմական է և վավերական։ Բայց և նյութը պետք է մարմնավորել այնպես, որ և՛ պահպանվի պատմությունը, և՛ երևա գեղարվեստական մտածողության արդի մակարդակը։ Սա դժվար խնդիր է, որ Դավթյանը լուծեց՝ նախ ճշտելով իր խոսքի ժանրային ձևը։ Ասքերը տեսակով թեև նյութի մեջ են, բայց ունեն գործողության զարգացման ներքին յուրահատկություն, մի տեսակ ասերգային բնույթ, ասացողի, երբեմն ասացողների անհրաժեշտ ներկայություն։ Գործողությունը պատմվում է՝ վերարտադրելով պատմության շունչը և բերնից բերան հանցնող եղելությունների ժամանակային կապը։ Երբեմն ասացողը կամ ասացողներից մեկը նույնանում է հեղի-

նակին: Այս հարցում անհրաժեշտություն է Կ. Զարյանի որոշ գործերի հիշատակումը: Նրա «Արա աստված (խաղ գուսանական)» պոեմը բաժանված է առանձին մասերի, որոնք կոչվում են ասքեր և որոնք ոգում են ասացող գուսանները:

Ընդհանրապես Կ. Զարյանի այս և «Տատրագոմի հարսը» գործերը նկատելի ազդեցություն են թողել ոչ միայն Դավթյանի, այլև՝ Սեակի ստեղծագործություն վրա: «Տատրագոմի հարսը» պոեմում Սանայի և Հովանի սիրո ողբերգությունը մասնակցում են նաև աստվածները: Սանայի մահապատժից և «Ես սիրեցի... մե՛ղք է սիրել» ձայնարկումից առաջ և հետո Կ. Զարյանը գործողության ու խոսքի ներքին տրամադրության մեջ է ներքաշում աստվածների վերաբերմունքը. «Այն առավուտ բուք էր դրսում և սարերի Աստվածները ծանրաբաշխ անցնում էին բարկացած», իսկ վերջում նույն պատկերը կրկնվում փոքր-ինչ այլ տաբերակով. «Բուք էր դրսում: Հայոց դաժան լեռների վրա Աստվածները քայլում էին բարկացած»: Նույն կերպ, դարձյալ կրկնաբերվում էր, ասքի հանգուցալուծման ու վերջաբանի հատվածներում համանման պատկեր-միջամտության է դիմում նաև Դավթյանը: «Հայոց լեռնաստանի կատարներով կապույտ քայլում էին հայոց աստվածները բոլոր», այնուհետև՝ դարձյալ սիրո վերաբերյալ քիչ այլ տաբերակով կրկնվում է պատկերը. «Եվ յի՛շու... Սերը մեռավ... Աստվածները հայոց գայլացած ու վրդով, Թողին իրենց գահերն ամպածրար Ու փակվեցին մթին անձամներում»: Կ. Զարյանի և Դավթյանի ստեղծագործություններում համընկնում են նաև հետևյալ համեմատությունները. Կ. Զարյանի՝ Սանան «նայում է դազել աչքերով», Դավթյանի՝ գերեզմանը իր գեռատի գերեզման այսպես է գովում. «նայիր դու հապա նբա աչքերի՛ն, Առես աչքեր ևն լեռան գազելի» («Թանգրակեցիներ»):

«Տատրագոմի հարսը» պոեմի ընդհանուր շունչն ու ոգին ներշնչել է նաև Պ. Սեակին: Ինչպես Սեակը, այնպես էլ Կ. Զարյանը սիրով ու մանրամասների ամբողջությամբ պատկերում էին գուռնա-գհուլով, երգ ու պարով ընթացող հարսանիքները, գլուղական առօրյան ու աշխատանքը՝ վար ու ցանքով և հորովելներով, աշնան մրգահասով ու ձմեռնամուտի պատրաստություններով, ժողովրդի անապահով վիճակով և թուրք ու քուրդ թալանչիների ասպատակություններով: Ընդհանուր են նաև երկու պոեմների պատմական միջավայրն ու ժամանակը, ընդհուպ մինչև ժողովրդի հերոսացման և ֆիդայական պայքարի զրվագները:

Ուշագրավ են նաև մանրամասների համընկնման որոշ կետեր՝ Սանայի ճակատին շողշողացող «իմպերիալ» ոսկու պատկերին փոխա-

րինած Սեակի հերոսուհու վզի «Նապոլեոն»-ից սկսած (Կ. Զարյան. «Իսկ Ստեան նստել է խրճիթում... Ճակատային իմպերիալ ոսկի ել վզին կախել է մարջան», Պ. Սեակ. «Սբա վզի «Նապոլեոն»-ի, Նրա մեջքի արծաթ գոտու Շողքն է ընկնում վանքի պատին») մինչև Կ. Զարյանի «տմբլա-հա-տմբլա» արտահայտությունը արձագանքող Սեակի «հապառ-տմբան»։ Այս ամենը սլիսի տասել՝ 50—60-ական թվականների հայ սոսկզիայի զարգացման գործում ամենեկին շանտեսելու Կ. Զարյանի գրական ավանդույթները։

Ասքերում Դավթյանը օգտագործել է միջնադարյան հայ պոեզիայի գեղարվեստական միջոցներ, որոնցից հատկապես ցայտուն կիրառություն ունի կրկնաբանությունը, երբ չափադրական տոանձին միավորներ՝ բառեր, արտահայտություններ, ուրիշական որոշիչ բեր ունեցող դարձվածներ կրկնվելով, խոսքին հաղորդում են հսկայական բոլորակ երանգ։

Անհարկի չէ ավելացնել, որ հատկապես «Ծուխ ծխանի» ասքում Դավթյանը գեղարվեստորեն յուրացրել է նաև եղիպտական հիմներգությունների որոշ տարրեր։ Կարելի է համեմատել ասքում բուրմերի ու բրմահինների ազդեցը Ռա ասածուն և Նեղոսը փառաբանող հնագույն եգիպտական հիմներգությունը։ Վերջինիս մեջ կան այսպիսի տողեր.

Փառք քեզ, Նեղոս,
Դալիս ես, որ կենդանացնես եգիպտոսը:
Թե դանդաղում ես, դանդաղում է կյանքը:
...Իսկ երբ՝ ծագում ես, հրճվում է երկիրը:
Եվ ողջ բնությունը բերկրանք է ապրում:
Բերում ես դու հաց և առատ սնունդ,
Ստեղծում ես դու ամեն մի սքանչելիք,
Դու խինդ ես բերում բոլոր պատանիներին,
քո զավակներին,
Եվ ողջունում են քեզ՝ իբրև արքայի:

Այս տողերի արձագանքը չկա՞ արդյոք Դավթյանի ասքում.

Փառք քեզ արև, օրհնա՞նք քեզ, Ռա՛,
Դու ես ցոլում մեր սրբազան
Ու մայրագութ Նեղոսն ի վար,
Դու ես սրում ու զորացնում
Սուրբ Ապիսի եղջյուրը խոլ...

Փառք քեզ, արև, օրհնա՛նք քեզ, Ռա՛,
Դու ես տալիս արմավ ու ձուկ
Եվ նաև խեժ անուշահոտ,
Դու ես լցնում ողկույզն արդար
Եվ ստինքը մատաղ կույսի:

Նմանությունն ակնհայտ է: Մի դեպքում պաշտամունքի առարկան Նեղոսն է, մյուս դեպքում Ռան՝ արևի աստվածը:

Պատմության և գեղարվեստական մտքի անցած ճանապարհին ազգային ոգու նախագրչալնիսր որոնելիս՝ Վ. Դավթյանը հոգեհարազատություն է հանդես բերել նաև Դ. Վարուժանի հանդեպ: Բնութով Դավթյանը տարբեր է Վարուժանից, բայց և դիմել է վերջինիս վիպական թանձրացում ունեցող պոեզիային, այդտեղից վերցրած որոշ տարրեր ներծուլելով իր քնարական ինքնարտահայտումներին: Ասվածը փաստելու համար էական են ոչ միայն «Գինու երգը» շարքը, որը ներշնչված է Վարուժանից ու նաև Վարուժանի անկատար մնացած գրական երազանքը իրագործելու փորձ է, ոչ միայն «Հարճը», «Արմենուհին» պոեմների ներգործուն դերը Դավթյանի ասքերի վրա, այլև արժանավոր նախորդի գեղագիտությունը՝ բանարվեստի և մշակույթի հարցերում, փնլր հա խթանել է ժամանակակից հեղինակին: Մեկ անգամ չէ, որ Դավթյանը դիմել է Վարուժանի ստեղծագործական ու տեսական փորձին, ամեն անգամ հանձին նրա ունենալով ուղենիշ, ընդ որում՝ ուղենիշ նաև ուզգային ավանդույթին ուղղված հայացքով:

«Գինու երգը» շարքի բնաբանը վերցված է Վարուժանի «Հացին երգը» ժողովածուի «Կալեր» բանաստեղծությունից՝ «Յ, ինչ բազցո է երթալ խսոռովիլ էությամբ Այդ սրբագույն վաստակին»: Ընդհանրապես ամբողջ շարքը ներշնչված է «Հացին երգի» աշխատավորի վաստակի փառաբանական ոգուց: Լույսի խորհրդանիշը Վարուժանի համար ևս կենսարար ուժ է ու կյանքի գեղեցկություն, որ լիովին հորդում է «Գարնան անձրև», «Կակաչներ», «Հասուն արտ» քերթվածքներում: Վարուժանի «Գարնան անձրևը» լույսով ու տեղատարափով շարունակվում է և Դավթյանի «Գարնան անձրևում»: Իսկ ընդհանրության մեջ՝ Վարուժանի և ավելի հների նման վերապրեցնում լույսի զվարթությունը, բոցավառ արևի կրակը:

Դավթյանի «Գինու երգը» Վարուժանի հղացած, բայց չիրագործած (չհասցրած) գաղափարի՝ «Գինի երգի», առավել ևս իրագործած հովվերգության՝ «Հացին երգի» բնաշխարհիկ ոգուց ծնված շարք է:

Այսպիսով, հնագույն ու նորագույն ժամանակների գրական ավան-
դույթը կարևոր դեր ունի Վ. Դավթյանի պոեզիայում և կոչված է մի
կողմից վերագտնելու անցյալի ընդհատված ուղեգծերը, մյուս կողմից՝
ստեղծագործական ազդակ տալու ժամանակակից որոնումներին:

Ազգային ավանդույթը աշխարհագրական միջավայրի ղգացողու-
թյունից, ժողովրդական կենսամտածողությունից եկող մի ուրույն դըր-
սեղում ունի Հ. Սահյանի պոեզիայում: Վերագտնելով նախնական ու
հավերժական բնությունը որպես մարդու գոյաբանության չափանիշ՝
Սահյանը հայտնագործեց բնության կյանքի և մարդու կյանքի ժառան-
գորդական օրենքը: Նյութը ավանդական է, ինչպես բնության ինքնա-
կրկնվող տարերքը, որը և դարձրելով մշակում, ստեղծում է ավանդույթի
իր կարգը, միաժամանակ՝ այդ նյութը նոր է, ինչպես նոր է բացվող օրը,
բողբոջի միջից արթնացող տերևը: Այս հինն ու նորը միշտ էլ կողք-կող-
քի են, որ անընդմեջ զգացել է բանաստեղծը և բազմիցս տվել իր պա-
տասախոսը.

Իմ երգածը հիմն է,
Հիմն է, հիմնավոր է,
Մեկն ասում է՝ հին է,
Մեկն ասում է՝ նոր է:
Իսկ ինձ համար մեկ է...
Հինն ու նորը որն է:

Աշխարհի մեկընդմիշտ դասավորված կարգն է կողմնորոշում նրան:
Դա աշխարհի ու բնության հավերժական գոյությունն է, որը և ըստ իր
ներքին ու արտաքին օրինաչափությունների վերակերտում է մարդուն:
Այս ղգացողությունն է, որ «Ախ, երկնքի չվող հավքեր» բանաստեղծու-
թյան մեջ նրան մղում է պնդել իր ղգացողությունը.

Նոր է ձեր կանչն աստանդական,
Աստանդական երգը,
Նոր է նաև ըստ էության
Ձեր երկնային երթը:
Բայց ինչպե՞ս է, որ ոչ քամին
Եվ ոչ էլ անձրևը
Չխախտեցին ձեր երամի
Հին-դասական ձևը:

Իսկ այս ամենը, որպես աշխարհի բանաստեղծական չուրացման գեղագիտություն, նշանակում է, որ Սահյանը պիտի գար դարավոր ավանդույթների խորքից: Ճիշտ է Դավթյանը, ըստ որի Սահյանը սերում է «գասական պոեզիայի՝ ու բանահյուսության վճիռ ակունքներից» և ապա՝ «Որոտանի եզերքին» շարքում ժողովրդական բանահյուսությունից եկող մի ինչ-որ աննկատելի երակ կա, որ կենդանացնում, հյութեղ ու գունեղ է դարձնում այդ բանաստեղծությունները»⁷⁹, նուրբ է դիտված՝ «աննկատելի երակ», որովհետև Սահյանի պոեզիայում ժողովրդականն ու բանահյուսականը շատ են ներծծված իր խոսքի մեջ, շատ են համաձուլվ անհատական շնչին:

Ահա այս շարունակականության մեջ էլ նա պատկերում է հազարամյակների կյանք տեսած քարափը և հազարամյակների կյանքի փորձով իմաստնացած խաչիպալ պապին, որոնք և իրենց մեջ կրում են կյանքը կազմակերպող ավանդույթի հզոր ուժը: Ավանդույթը Սահյանի պոեզիայում կապվում է նաև ժողովրդական կենցաղի ու սովորույթների հետ: Ժամանակակից մարդու գեղարվեստական որոնումների մեջ նա չկարծիք արմատներից և այսօրվա հայ մարդուն՝ բնաշխարհիկ հայ մարդուն շորոնեց փարիզներում կամ ալյուր, այլ՝ հենց իր բնօրրանում, անգամ տեղային իր աշխարհագրական միջավայրում: Դա գլուղացիական կյանքի ու բնաշխարհի հենքի վրա ստեղծվող ժողովրդական կյանքն է, կյանքի ժողովրդական հիմքը: «Ինձ երբեմն հանդիմանում են (հիմնականում բանավոր), որ ես հավատարիմ եմ մնում մեր ազգային պոեզիայի ավանդներին, որ իմ բանաստեղծություններից ժողովրդական բանահյուսության հոս է գալիս: Իսկ ես դրա մեջ ոչ մի վատ բան չեմ տեսնում»⁸⁰, — խոստովանում է բանաստեղծը: Ու ինչքան էլ նա նույն խոստովանության մեջ շարունակի, թե «իմ բանաստեղծական աշխարհի ճանապարհը ցույց է տվել Թումանյանը, իսկ բանալին Սեփինին է տվել», այնուհետև, ինքն իր մասին խոսելիս, հիշի տերյանական ելիէջը և տա քուչակի ու Սայաթ-Նովայի անունները, որոնցից առաջինին գնահատում է աստվածացնելու չափ, միևնույն է՝ Սահյանը ոչ այնքան դրական ավանդույթի բանաստեղծ է, որքան բուն ժողովրդական կենսազգացողության, կյանքի բնաշխարհիկ տարերքի: Այս դեպքում Թումանյանի ճանապարհ ցույց տալը հենց դա է նշանակում:

Այս անցավոր կյանքում իր խոհերով մարդն աստիճանաբար աճում է ինքն իրենից, հասնում իր ծագումնաբանական հիմքերին, հայացքով ընդգրկում ողջ աշխարհը, տեք դառնում իր ցեղի ու տոհմի

պատմութիւնը և, ընդհանրապէս, հավիտենութիւնը: Այդ աշխարհում մարդ-անհատը դադարում է կարճ ժամանակի միավոր լինելուց և հիշողութեան ճառագող լուսարձակներով շարժվում դեպի ժամանակների, պատմութեան ու իր տոհմի գոյաբանութեան խորքը, մինչև աշխարհաստեղծման օրերը: Նրա «բախտավորութիւնը» այդ դեպքում իր արմատների խորութեան գիտակցումն է («Ես բախտավոր եմ»): Արմատների խորութիւնն ու հարատևութիւնը պայմանավորված են բնութեան հավերժականութեան ղեկավարութեամբ: Ինչպէս հավերժ են սարերն ու քարերը, այնպէս էլ հավերժ է ոգին, տոհմի արշույնը («Ուրիշ ամպեր են նստել սարերին...», «Իմ նախնիներն այնտեղ»): Բանաստեղծութիւններին բնորոշ է նա այդ կապ-կապովածութիւնը այսպէս է ներկայացնում.

Եթե դու երբևէ
Այս քարափին նայես,
Զկասկածես երբեք,
Որ ես նա եմ, նա՝ ես:
Փորձիր՝ ինձ նրանից,
Նրան՝ ինձնից խլել...
Նրա մեջ է տոհմիս
Նախահունդը ծլել:

Այնուհետև՝

Հավիտենութեան լծորդն եմ անդու,
Բայց և կարճատև մի ակնթարթ եմ:

Թատերաբեմը կյանքն է, միակ դերասանը ինքը՝ բանաստեղծը, որ ոչ թե խաղում, այլ վերապրում է անցած կյանքը: Մարդու այդ նկարագիրը գոյութեան այն ձևն է, որն ապրում է իր կյանքը՝ առանց պարտադրանք դառնալու շրջապատի համար, որն ապրում է ոչ թե կյանքից մի բան փախցնելու հույսով, այլ՝ այդ կյանքը հարստացնելու փափագով, իր փոքրիկ աշխարհը մեծ աշխարհին միաձուլելու տենչով:

Իրեն մարդկութեան «հավաք» կերպար համարելով հանդերձ, Սահյանը բնավ չի գնում մարդու ընդհանուր պատկերման: Մարդկութեան անունից հանդես գալով, նա ամեն կերպ պահպանում է իր «փոքրիկ» աշխարհի ինքնութիւնը: Ահա այս ճանապարհով է Սահյանը անհատական ապրումներից գնում համընդհանուր մարդեղութեան («Նոր տարվա հետ նորանալով») ու ճանապարհ հարթում դեպի մարդկայնութեան ավանդույթները: Սահյանը ձգտում է իրական ղեկավարութիւնից կամ

սլաւոմոսթյունից գնալ գեպի ընդհանրացում և, չկորցնելով ոտքի շտակի հողը, փիլիսոփայական տեսագաշտի մեջ ներքաշել մարդուն: Իր լաց ու ծիծաղի մեջ երեացող մարդը սերունդների շարունակականութեամբ կայուն ու հիմնավոր կանգնում է երկրի ու երկնքի միջև, բնության առաջ և, նրա հետ հոգով ու մարմնով միավորված, ընկնում հավերժական շարժման մեջ: Անվերջ ու անսպառ շարժումները, որ բնության շարժում լինելուց զատ նախ և առաջ բանաստեղծի հագու կենդանի թրթիռներն են, դառնում են նրա կյանքը և նրան ապրեցնում աչդ ամենի մեջ: Ապրելը դառնում է մշտագոյ, մշտանորոգ, բազմաձև ու բազմընթաց մի շարժում, որի ամեն մի ուղեգիծ-շառավիղով բանաստեղծի միաբն ու հոգին կապվում է մեծ աշխարհի հետ: Սահյանի բառը ծնվում է քարին ու հավերժությանը և քարն ու հավերժությունը դառնում են բառ:

Բարդ համադրութեանների աշխարհը արվեստ է դառնում այնքան սլարդ միջոցներով, այնքան շուք ու փայլից հեռու ու հեղինակի աննկատ ներկայութեամբ («նախանձում եմ ծղրիգին, Երգում ու չի երևում»), որ Սահյանի աշխարհի ներքին օրենքներին անտեղյակ մարդուն կարող է թվալ շատ սովորական, նույնիսկ՝ միապաղաղ: Սահյանը երբեք չի կրքի-նում իրեն, նա լրացնում է գտածը: Դրանք միանգամայն տարբեր բաներ են: Իսկ նրա աշխարհընկալումն ու լեզվական մտածողութունը այնքան բնական ձևով է առնչվում բանահայտութեանն ու ժողովրդական բառ ու բանին, որ նրա խոսքն էլ երբեմն թվում նույնքան պարզ ու անշուք: Բայց դա միմիայն արտաբուստ, միմիայն նրանց համար, ովքեր չգիտեն այդ աշխարհն ու նրա տիրոջը: Միանգամայն ճիշտ է Ա. Մարչենկոն, երբ գրում է. «...իր ողջ գունեղ նկարչականութեամբ հանդերձ այդ պոեզիան բոլորովին էլ գեկորատիվ չէ, իր ողջ պարզասրտութեամբ հանդերձ իմաստուն է, իր ողջ պարզութեամբ հանդերձ բարդ է, կատարման թեթևութունը չի բացառում նրբութունը աչքի, զգայմունքի, տեխնիկայի: ...Սահյանը խորապես ազգային բանաստեղծ է»⁸¹:

Սահյանի ազգային ավանդույթների հետ ունեցած կապվածութեան մասին խոսել են նաև ուրիշները: Ա. Դիմիշյեը գրել է. «Պատմութեան զգացողութունը, ավանդույթի զգացողութունը Համո Սահյանի մոտ չափազանց սուր է, անկեղծ ու խորապես գիտակցված: ...Ավանդույթի սուր զգացողութունը Համո Սահյանի մոտ խորապես այժմեական է, հետահայացողութունից զերծ»⁸²: Համանման կարծիքներ են հայտնել Լև Օզերովը, Հ. Մաթևոսյանը, Կ. Կուրիևը, է. Մեծեյաշտիսը և ուրիշներ⁸³:

Իրավացի էր նաև Վ. Մնացականյանը «Քարափնների հրգը» ժողովածուի «Հինն ու նորը ո՞րն է» գրախոսություն մեջ, ըստ որի այդ գիրքը հայ պոեզիայի «հայկականությունը բացահայտող գրքերից է»⁸⁴։ Կարելի է ընդհանրացնել այս կարծիքը և ասել, որ Սահյանը ընդհանրապես հայ պոեզիայի հայկականությունը բացահայտող ինքնատիպ գեմքերից մեկն է։ Նա կերպավորեց իր տեսած Հայաստանը, իր տեսած գիծը, գույնը, շարժումը, բույրը... Եվ այս ամենն ստեղծվեց այն բնական ձևով, ինչ նրան տվեց բնաշխարհը։ Սա նույնն է, ինչ իր մասին ասում է Սահյանը՝ «Եվ դու այնքան ես հայ ու Հայաստան» («Քո շերթունքները...»)։

Ժողովրդակա մտածողությունը, որը նույն բնաշխարհի բառային արտահայտությունն է և իր գոյություն ձևով համարժեք սար ու քարի, գույնի ու գծի պեղագիտությանը, խոր շեփուկ ունի Սահյանի պոեզիայում։ Ինչ արտահայտվում է և՛ խոսքի ու պատկերի, և՛ հոգեբանության ու զգացմունքների մեջ։ Անդրադառնալով ժողովրդական «կանաչ արտը հաց տարա» երգին, Սահյանը գրեթե բացականչում է. «Որքան պարզություն կա այս երգի մեջ, Որքան մանկություն և որքան թախիժ...»։ Երգի այդ տողը և իր իսկ խոսքերը այդ առիթով չափանիշ են նաև հենց իր՝ Սահյանի պոեզիայի համար։ Ժողովրդական մտածողության բազմաթիվ միջոցներից, որոնք, ի վերջո, ընդգրկում են նաև խոսքի ձևը, կշռությունը, հանգավորումը, կառուցվածքը, առանձնացնենք սոսկ մի քանի տարրեր։ Ահա լեզվական դարձավածային մի քանի ձևեր. «Քող աչքերիս լույսն էլ մարի», «Իրար միս են ուտում Քարաքոս ու մաշառ», «Նեղանալը քարը գլխին», «Երգում ենք դեռ Իրար սրտից ջուր խմելով», «Բարձրիկ սարեր, քաղցրիկ սարեր», «Խիղճդ մեռնի աշխարհ, մոխր մարի», «Ծովի վրա ջուր մաղել», «Հոգիս քոր է գալիս... Եռերոր է ընկել», «Դու քար ես հունցել, քար ես գնդել», «Մենք հաղար մաղե կամուրջ անցանք», «Տեղով մեկ էլ կրակ դառնա, Բան չպիտի շահի», «Ջուրը փրփրում է հերսից, Իրենն ուտում է... Եվ քարը քար է կտրում, Ջուրը երգում է», «Բայց, ի՞նչ արած, անտեր մնան, Ծուռն ու սուտը չլերացան», «Հայաստան ասելիս էլ մահը ո՞ւմ շունն է», «Միրտ է, մեկ-մեկ էլ բարակ է մանում», «Ծիծեռնակները թռչում են, քնում եվ այդ շներին շան տեղ շին դնում», «Ոտ ու ձեռ է ընկել մրջյունն անտառում»։ Այսպիսի տպավորություն են թողնում «Անցած օրերս կանչում...», «Ձեռ էլ իմացել» և շատ այլ բանաստեղծություններ։

Միանգամայն ճիշտ էր Լև Օդերովը, երբ Սահյանի ստեղծագործության մեջ հաճախակի հանդիպող «թվերի պոեզիան» ևս համարում է «թվի ժողովրդական հավատքի» արտահայտություն: Օրինակ, այգպիսին են «Ապրեմ այսպես հազար տարի», «Հազար անգամ ինձ կրկնեցի ամպի պես», «Ապրել եմ ևս հազար անգամ հազար տարի» տողերը: Ամբողջովին այգպիսին է «Յոթ ձիավորի բալլադը», ուր պատկերված է յոթ վինվորների կոխն ու մահը. «Յոթ օր, յոթ գիշեր կոխվ էր սարում, Յոթ օր յոթ գիշեր արյուն ու հրդեհ...»: Յոթ թվի ժողովրդական հավատալիքին այստեղ ավելանում է նաև երազահանություն, գուշակության ժողովրդական սովորույթը: «Հայրը յոթ երազ տեսավ այն գիշեր, Յոթ երազի մեջ յոթ ատամ քաշեց» և այլն: Յոթ թվի հավատալիքը հանդիպում է նաև «Չորս ամառ եկավ գնաց», «Անձրև է գալիս» բանաստեղծությունների մեջ՝ «Յոթ նամակ եկավ դարբնին, Յոթ տիգից մեջքը ծռեց», «Դարբինը ծանր մուրճով Յոթ անգամ խփեց սալին», այնուհետև «Յոթ օր անձրև է գալիս, Յոթ օր անտառը թաց է»: Հաջորդ հաճախակի հանդիպող թիվը չորսն է՝ կապված աշխարհի չորս կողմերի, տարվա չորս եղանակների հետ: Չորսի թվային կառուցվածքն առկա է թե՛ վերահիշյալ և թե՛ «Քարին տարիկից» («Չորս մորիկներ չոր ու շարախինդ Չորս կողմից եկան»), «Վիպակ» («Չորս անգամ բակում Ձյունը թաղկեց: Չորս անգամ այգում ծառը ծաղկեց») գործերում: Ժողովրդական մտածողությունը Սահյանի պոեզիայում կարևոր տեղ ունի նաև հավատալիքներով ու սովորույթներով և շափազանցություն-հիպերբոլաներով: Իր սաղմնավորման գիշերը «Ձեն էլ իմացել» բանաստեղծության մեջ նա ներկայացնում է այսպես. «Շնորհակալ եմ ես այն գիշերից, Որ չի ուղարկել հորս՝ ջրաղաց Եվ չի քաշքշել մորս փեղեկից, Ձի առել նրան ու տարել հերանց»: Իսկ «Ինձ երկինքը բարուր, Սարերն օրոցք եղան» («Ժողովուրդ») պատկերները շատ բնութոշ են ժողովրդական մտածողության շափազանցության ոճին:

Խոսքի ժողովրդական զգացողությունը շատ հարուստ շերտեր ունի Սահյանի պոեզիայում: Դա արդյունք է բնաշխարհի և մարդու այն ներդաշնակության, որ ամբողջապես ընկած է Սահյանի մարդերգության ու բնապաշտության հիմքում:

Ժողովրդական պարզ ու տոկուն ավանդույթները վերագտնելու մեղումը Սահյանին հասցրին հայրենի ժանրին: Նրա հայրենիները նույնքան պարզ են ու անմիջական, ինչքան միջնադարում ստեղծված ար-

ժեքները, գրված են ժողովրդական պարզ լեզվով ու կենսամտածողութ-
յամբ: Ավանդույթն այս դեպքում ինքնագտնման միջոց է և հնարա-
վորություն:

Սահյանը այն բանաստեղծներից է, որը, ամուր մնալով իր գրա-
կան հավատամքին, տարիների ընթացքում ստեղծեց ոչ միայն իր աշ-
խարհը, այլև ներգործեց ժամանակի վրա: Այսպես, սահյանական
շունչն ու պատկերները ստեղծեցին ավանդույթի իրենց ներգործության
ուրուրը: Այս տեսակետից հատկապես ուշագրավ է Վ. Դավթյանի «Ամ-
պել էին, մթնել էին» բանաստեղծությունը, որն ըստ ամենայնի ներ-
շնչված է Սահյանի «Օրը մթնեց» գործից: Դրեթե նույնն են թե՛ տրա-
մադրությունը և հուզական լիցքը, թե՛ խոսքի կշռույթը, շափն ու հըն-
չերանգը: Ահավասիկ. Հ. Սահյան.

Օրը մթնեց, ժամն է արդեն
Իրիկնահացի,
Տխրությունս կամաց-կսմաց
Փոխվում է լացի:

Վ. Դավթյան.

Ամպել էին, մթնել էին
Դեմի լեռները
Պարան-պարան կապում էին
Ախ, մեր բեռները:

Այս «պարան-պարան»-ն էլ եկել է Համաստեղից ու անցել Սահյանին:

Բնաշխարհի խոր ու մանրակրկիտ զգացողությամբ Սահյանը հայ
պոեզիայում ստեղծեց մարդկային ինքնօրինակ մի կենսագրություն՝
իր կարոտներով ու տառապանքով, լացով ու ծիծաղով, հիշողությամբ
ու տոհմի պատմությամբ, մանկությամբ ու պատանեկությամբ, հավեր-
ժական ժամանակին միավորվող իր տարիներով ու հավերժությանը
միախառնվող գոյությամբ, իր խոհով ու ապրումով, զգացմունքներով
ու զգայություններով, իր կենսաբանությամբ ու փիլիսոփայությամբ: Ա-
մեն ինչ տեսնելով անընդհատ շարժման, փոփոխությունների ու պատ-
ճառակցական կապերի մեջ՝ նա հոգևոր մեծ ուղեծրի ու անկանգ շարժ-
ման ուրուրը ներքաշեց նաև ժամանակակից մարդուն, որը չերմամի-
ջուկային հրթիռների ու աստեղային պատերազմների վտանգի դարում,
կանգնած իր լեռ ու քարափի վրա, որպես իր տոհմի ու պատմության

շարունակություն, ինչպէս իր պապը, իր նախապապը մանրամաղ անձ-
րեի պէս անշտապ, հանդարտ ղրուցց է սկսում աստծու ու տիեզերքի
հետ:

Ժողովրդական ավանդույթի հիմքերին կանգնած հոյսը շնչի տեր
բանաստեղծ էր Հ. Շիրազը: Ժողովրդականը նրա համար ոչ թէ նախ-
ընտրություն էր, այլ՝ տրվածք, ուստի՝ նա ոչ թէ ճանապարհ որոնող էր,
այլ ժողովրդականի ճանապարհը շարունակող:

Ժողովրդական կենսամտածողությունն է ընթացք տվել նրա ամ-
բողջ ստեղծագործությանը՝ սկսած փոքրածավալ գործերից («Հայ ժո-
ղովրդի երգը», «Ո՞րն է, բարո») վերջացրած պոեմները, այդ թվում
նաև «Բիբլիականը»:

Շիրազը ժողովրդական ավանդույթների կրողն էր ոտից գլուխ՝ իր
նյութով, նյութի մեկնաբանման սկզբունքներով, բանահյուսական նա-
խադրյալներով, լեզվամտածողությամբ, պատկերային հյուսվածքով:
Ժողովրդական էր և իր գրական նկարագրով, ինչը քիչ դեր չի ուղաց
նրա
կյանքում: Այդ ավանդույթներն առաջին հերթին գալիս էին բուն ժո-
ղովրդական երգից, ժողովրդական խոսքից, կյանքի ժողովրդական ըն-
դերքից, աշխարհի հանդեպ մարդու ունեցած ժողովրդական հավատա-
լիքներից, սովորութիւններից, պատկերացումներից: Սրա հետ մեկտեղ նա
ունէր նաև գրական հիմքեր՝ միջնադարի հայ և արեւելյան բանաստեղ-
ծական արվեստը, Իսահակյանի պոեզիան: Ընդ որում, այս գրական ազ-
դակներն էլ նա ծառայեցնում էր իր խոսքի ժողովրդական տարերքին:
Դա տրամադրում էին և՛ հայ միջնադարյան տաղերգության աշխարհիկ
ոգեշնչվածութիւնը բնության հանդեպ, և՛ արեւելյան բանաստեղծական
արվեստը, որ նա յուրացրել էր աշուղագուսանական ձևերով, սալաթ-
նովյան ավանդույթներով, և՛ Իսահակյանի պոեզիան, որ ժողովրդային
էր իր բուն նկարագրով:

Շիրազը ջանում էր ստեղծագործաբար յուրացնել նաև միջնադարի
հսկայի՝ Գրիգոր Նարեկացու ավանդույթները: Դրական խառնվածքով
այնքան էլ չհարելով նարեկացիական գծին, այնուամենայնիւ, պատ-
կերի կառուցվածքի մեջ Շիրազը օգտագործել է իր նախորդի փորձը:

Ավանդական, ժողովրդական նկարագիր ունեն Շիրազի քնարական
հերոսները, նրա խոսքի միջավայրը ևս ժողովրդական կյանքն է: Հե-
րոսների ու միջավայրի մեջ էլ ամբողջանում է նրա քնարերգության

քնալորությունը, որը ձևավորվում է արդարության, խղճի, դուքի և մարդկայնության ժողովրդական ըմբռնումների արժեգումարով:

Մայրս ասում էր՝ միշտ սուրբ կաց, որդիս,
Վերևից նայում՝ հսկում է աստված:—

Ժողովրդական այսպիսի կենսամտածողությունն ու նկարագիրը ձևավորում են վերաբերմունքային շեշտեր, որոնք մարդը ժառանգում է ավանդաբար՝ իբրև սերունդների կյանքի փորձ: Ահա դա էլ ընկած է Շիրազի պոեզիայի հիմքում: Ի՞նչ է «Բիրլիականը»՝ ցավի տառապահին ղգադողությունից իմաստնացման գնալու կենսափիլիսոփայություն, ինքնակատարելագործման անընդհատական տենչ, որը ոչ միայն նա-րեկացիական հոգևպահանջն էր, որը ոչ միայն Մաշտոցի ու Խոբեկանցու ապաշխարանքի երգերի մոտիվն էր, այլև՝ բուն մարդկային կյանքի տարեքը: Մի կողմում Շիրազը դնում է «Մեղքի կշռաքար այս հողա-գունդը» («Տիեզերական»), մյուս կողմում՝ «Հարդագողն իր մտքի ճամ-փան» արած («Բիրլիական») մարդուն և այս հավիտենական պայքա-րի մեջ որոնում մարդկային սերունդների ամբողջ կյանքի միագումար ճշմարտությունը:

Ավանդույթը Շիրազի պոեզիայի մեջ առկա է տարբեր ձևերով: Նախ, ինչպես ասվեց, ժողովրդական կենսամտածողությամբ, որի ար-տահայտությունն են բազմաթիվ բանաստեղծություններ ու պոեմներ («Մայրս ասում է՝ ինչո՞ւ չես գթում», «Ուղերձ իղձերիս», «Խոսեք, Հա-յաստանի լեռներ», «Սիրտս ալևոր կազնու մեջ դրի», «Իմ ընկեր Լորի-կը», «Հրազդան», «Հայոց անուններ», «Մեր գյուղերի անունները» և այլն): Ժողովրդական կենսամտածողությունը նաև լեզվամտածողություն է, պատկերամտածողություն, որն ստեղծում է ահա այսպիսի, թվում է թե, իրոք ժողովրդական ծագում ունեցող պատկերներ:

Վերն Ալագազ՝ բարձր ու սիրուն,

Ձյունը գլխին հուլուն-հուլուն

Հա՛ կկաթե՛ ձմեռ-գարուն:

Վարը դաշտեր ու դաշտերում

Վառ արևի կյանքը ծորում,

Մեղր է դառնում ծաղիկներում:

Ժողովրդական պատկերացումը նաև ձուլվում է բանաստեղծի խոսքին,

անհատականանում՝ ի հայտ բերելով ներգործության հզոր ու տապալու-
վորիչ ուժ.

էլ չես գալիս մեր խրճիթից
Կրակ տանելու:
Կրակն, ավաղ, ինձ ես թողել՝
Հրդեհ հմ լալու...

Իսկ ժողովրդական բառաձևերն ու արտահայտությունները, անեծքն ու
օրհնանքը անպակաս են նրա խոսքից: Մայրենի լեզուն կորցրած հայ
պատանուն նա կարող է ասել. «Հարամ է քեզ հայոց գինին, Հարամ է
քեզ աղջիկն հայոց» («Հայոց լեզուն»), իսկ սիրած աղջկան դիմել «Դու
իմ սիրո վանքի գառ» արտահայտությամբ («Ցերեկներս քրիստոնյա,
գիշերներս հեթանոս»):

Կարելի է հիշել այդպիսի արտահայտություններից էս մի քանիսը՝
«Խոռովել է հողն ասես», («Առաջվա համն ուրիշ էր...») «Գառներն (էին)
խմում աչքիս առվակից» («Մուսայիս»), «Ինչքան էլ հույսիս աչքերն
էին հանվում» («Հայոց երգերը»), «Ասա՛ քո աչք չի՞ տեսնի, որ Կրակ
կուտան սարեր ու ձոր: Մի՞թե քու սիրտ չի հավատա, Որ հանց Արազ՝
արուն կերթա» («Հսկադ հայոց»): Այնուհետև՝

Ես մատաղ լինեմ արտերին կանաչ,
Ես մատաղ լինեմ մաճը գրկողին
Մայր հողի հացը, ամենից առաջ,
Հալալ է միայն հողը հերկողին...

Այսպիսին են նաև «Անտունի», «Երգ պանդուխտի» և շատ այլ բանաս-
տեղծություններ:

Ժողովրդական կյանքի տարերքից է գալիս նրա համեմատությու-
ների մի զգալի մասը, որոնց մեջ կա և՛ կենցաղ, և՛ բնութագիր, և՛
հատկանշական դժերի խտացում.

Մրոտ, ինչպես մի հին ճրագ,
Անբիծ, ինչպիսի մի հեղ լուսնյակ
Մայրս:
Խղճուկ, ինչպես խրճիթը մար,
Հզոր, ինչպիսի ջրաղացքար
Հայրս:

Շատ հաճախ գեղարվեստական պատկերի հենք է դառնում ժողովրդագական երգը կամ խաղիկը: «Երեանն է կանչում» պոեմի մեջ գեղարվեստական պատկեր է դարձել հայտնի ժողովրդական երգի տողը. «Սարեր ջան, ետ գնացեր, տեսնեմ իմ յարը»:

Դու էլ կանչե, ո՞վ Մասիս, աշխարհացիր քո որդոց, —
ե՞րբ եք գալու, երբ ուր գաք՝ մեր սարերը բարձր ու վեհ,
Կցածրանան՝ ժպտալով կանաչ ճամփա կտան ձեզ:

Անշարժ սարերի շարժվելու հատկանիշը ժողովրդական մտածողությանը բնորոշ չափազանցություն է, որն այս դեպքում կոչված է վկայելու անկարելիին հանուն նպատակի կարելի դարձնելու ուժը: Այդպիսի մի պատկեր էլ կա «Անքավելի մեղքը» պոեմում՝ «Լեռները պարթե... Ծունկի են իջնում միայն մեր առջև»: Ժողովրդական երգից եկող պատկերացումներով է ստեղծվել նաև «Հայոց վիշտը»:

Ինչ կխոսիս, օտար թռչուն
Ինչպե՞ս չլամ կուց-կուց արուն:
Ձմեռ իջավ իմ էն հեռուն,
Սև ձյուն դրեց իմ լեռներուն:

Այս կողմնորոշման ցայտուն արտահայտություններ են նաև «Արազ, մինչև ծով կերթաս», «Իմ Բինգյուլ», «Խանդութ Խանում» գործերը:

Շիրազը սիրում է նաև ժողովրդական իմաստությունները օգտագործել իրեն բնաբան: Երբեմն նաև չրանց տակ գրում է՝ «Մորս խոսքերից», «Քրոջս խոսքերից»: Այդպիսի բնաբանների ընտրությունը, բնական է, ինքնանպատակ չէ, դա բնորոշում է ամբողջ ստեղծագործության ոգեղեն ուժը, բովանդակությունը, նպատակը:

Ավանդույթի առկայությունը Շիրազի պոեզիայում ղգալի է նաև բանահյուսական նյութի օգտագործումով և ավանդադրույցների մշակմամբ:

Բանահյուսական նյութից են սերվել նրա «Սիամանթո և Խջեզարեն», «Լիլի և Մեջնունը» պոեմները: Միևնույն ժամանակ հեղինակն էլ կարծես դարձել է մի նոր բանասաց, որ ստեղծում է բանահյուսական ոգուն ու շնչին համապատասխան կերպարներ ու հրգային առանձին հատվածներ:

Շիրազը բազմիցս դիմել է գրավոր աղբյուրներում պահպանված ավանդակներին և ժողովրդական ավանդադրույցներին, որոնք նրա

համար լավագույն հնարավորություն են նախնիների անվան ու գործի հիշատակումով ամրապնդելու իր բարոյախոսությունը։ Այդպիսին են «Հայոց վիշտը (ժողովրդականից)» «Հայ լեռնապարբ իր հայր Մասիսին», «Հսկադ հայոց», «Ժայռում շղթայված Փոքր Մհերին», «Ասում են, իբրև, խարույկի վրա», «Աշխարհակալի վերջը», «Եղջերուն» բանաստեղծություններն ու բալլադները, «Մամիկոնյան սուրբ (պոեմ Շիրակ աշխարհից)», «Տիգրան Մեծի վիշտը և հավերժությունը», «Արտավազդի ցասումը», «Հայոց ամենանվիրականը», «Աստծո զուլխագործոցը» պոեմները։

«Պատմություն հաղագս Փահլուկ թագավորին» միջնադարյան զրույցն է ընկած Շիրազի «Զևսի ծաղիկը» պոեմի հիմքում։ Ըստ զրույցի Փահլուկը եղև է արևելյան աշխարհի տեր և մեծ թագավոր, մտքով՝ իմաստուն, վարքով՝ առաքինի։ Մի անգամ ամենօրյա աղոթքի պահին ուղտապանի կերպարանքով հայտնվում է հրեշտակը և նրան խորհուրդ տալիս կյանքի երանությունը որոնել ապարանքից դուրս, մոխիրների մեջ աղոթելով. «Եւ դու զիա՞րդ խորհիս գտանել զաստուած ի վերայ ոսկի աթոռոյ... արի էջ յաթոռոյդ և եկ ի վերայ մոխրոյ և այնպես երկրպագեա աստուծոյ, և ապա գտանես զողորմութիւն»⁸⁵։ Թագավորը լսում է հրեշտակին և ընտրում երանության հասնելու երկրային մարաւումների ուղին։

Նյութը, ինչպես երևում է, խոհափիլիսոփայական հարցադրումների հնարավորություն է ընձեռում, ինչին և զիմում է Շիրազը։

Փահլուկ թագավորի զրույցը պարսկաարաբական ծագում ունի, Դ. X դարում թարգմանվել է հայերեն, գրավոր ավանդվել սերնդից սերունդ և այդ ընթացքում, հեռանալով սկզբնաղբյուրից, ձեռք բերել ինչ-ինչ ազգային առանձնահատուկ գծեր։ Շիրազն այն ընդունում է իբրև հայ բանահյուսության նյութ, նրա Փահլուկը հայոց Ֆաուստն է, թագավորի բանաստեղծ որդին, որը հրաժարվում է հոր ավանդած թագից, այն թողնում եղբորը և թափառումների մեջ որոնում կյանքի իմաստը։ Դրա համար նաև նրան ծաղրում են ու ծանակում։ Այդպիսի կերպար է միջնադարյան զրույցի Փահլուկը, որի անունն իսկ, ինչպես նշում է ուսումնասիրողը, արաբերեն նշանակում է ծաղրածու, խեղկատու. զվարճախոս⁸⁶։

Ի տարբերություն միջնադարյան հերոսի, Շիրազի հերոսը որոնում է Զևսի ծաղիկը՝ անմահության դեղը.

Ես երկրում կուզեմ անմեռ վերուստը.—

Այսպես քրթմնշաց հայոց Ֆառուսը...

Նրա բողոքը բնության անարդարության դեմ է.

Ինչո՞ւ եմ տեղում, այն էլ դարերով, անասունն, հավքը,

Այնինչ՝ մի պահ է հավերժության մեջ մարդկային

կյանքը

Եվ այս զգացողությամբ է, որ նա խոսք է ուղղում բարձրյալին՝ «Տուր ինձ գեթ հուշար բառբար մի կյանք»։ Շիրազը իր հերոսի մեջ մարմնավորել է կատարելության հասնելու մարդկային հավերժական տենչը։

Հենվելով ավանդադրույցի վրա, Շիրազը թեև արտաքուստ հեռացել է նյութից, բայց հարազատ է մնացել հիմնականին՝ կատարելության տենչանքին, ինչը մեկի համար իր աստծուն գտնելն է, մյուսի համար հավերժությունը։ Ընդ որում՝ երկու դեպքում էլ հերոսներին վիճակված է զոհողությունների ու մաքառումների ուղի։

Անտեղի չէ նշել, որ Շիրազը ինքը ևս երբեմն հանդես է գալիս առասպել, լեգենդ ու ավանդադրույց ստեղծողի դերում։ Կարծես, մեր նախկին մատենագիրներից կամ ասացողներից լինի նա, որ զրի է առնում կամ ոգում ժողովրդական պատումները։ Այդ ժողովրդականության շունչն ու մթնոլորտը ինքն է ստեղծում և ստեղծում է շատ վարպետներն։ Այգայիսիք են «Երկու Նաիրի», «Նոյ Նահապետ Մասիսն հավետ», «Բեկոր (Զվարթնոցի առաջ)» «Բարձր սարի վրա վանք», «Զինգիզ խանը շար և փառատոշոր», «Տիգրան Մեծի վրանները», «Վանեցու ողբը», «Աղբյուրը», «Հայոց ավանդավալը», «Սևանն ու սև ջուրը» գործերը, որոնք ասես սերնդից սերունդ փոխանցված պատմություններ լինեն, բայց որոնց ստեղծողը ինքը՝ Շիրազն է։

Շիրազը «Քնար Հայաստանի» առաջին զրքում առանձնացրել է «Տաղեր» շարքը, այս անգամ արդեն իրեն վերգգալով իբրև միջնադարյան տաղասաց։ Ավելի վաղ հրատարակած գրքերից մեկում («Երգ Հայաստանի», 1940) բանաստեղծը ղետեղել էր նաև «Աշըղ Շիրազ» վերնագրով մի շարք։ Այն տարիներին ժողովրդականությունը ըմբռնվում էր աշուղականության շրջանակներում և Շիրազը այս բնագավառում ևս իրեն վերապահում էր ժողովրդի առջև մեջլիս դուրս եկած աշուղի դեր։ Ասվածի եղրակացությունն այն է, որ Շիրազն ասես անցել է ավանդավալեր ու զրույցներ ստեղծողների, ասացողների ու տա-

շերգունների, աշուղների ու ժողովրդական երգիչների կյանքի ճանապարհով և իր մեջ ի մի բերել նրանց դարավոր փորձը:

Ժողովրդական շնչին ձուլված ամուր ենթահող ունեն նաև Շիրազին սնած բուն գրական ավանդույթները: «Միտո իմ, իբր կյանքը թողած...» կիսատողով սկսվող բանաստեղծության մեջ Շիրազը իրեն համարում է մե՛կ Քուշակ, մե՛կ Սայաթ-նովա, մե՛կ խայտ, մե՛կ Հաֆեզ և անգամ՝ Նարեկացի: Իհարկե, ասվածը չսկսոք է բառացի հասկանալ, բայց և Շիրազի ստեղծագործական նախադրյալները ճշտելու հարցում այս անունները բիշ բան չեն հուշում:

Միջնադարյան հայերենների, սայաթնովյան աշխարհազգացողության, աշուղական ձևերի և արեւելյան բանարվեստի զարգանախնի տարբեր կարելի է գտնել Շիրազի գրքեթե բոլոր զրբերում: Հայ միջնադարը նրան փոխանցում է աշխարհի հանդեպ եղած ցնծուն, տոնական սերը, քաղնանամուտի խանդավառ ոգին: Իսկ Շիրազի գովերգած գեղեցկուհին նաև արեւելյան գողալի կերպարանք ունի, որ գալիս է գաղելներից ու ռուբայիներից: Շիրազի գեղեցկուհին ևս կերպավորվում է այնպիսի հատկանիշներով, ինչպիսիք են աչքերի վիշերն ու աչքերի զինին, վարդ շրթունքներն ու հոնքերի աղեղը, գեղիրան եղնիկն ու երազուն աթոյամը: Իսկ դա զարմացած—հիացական հայացք է ուղղված նախ բնությանը և ապա՝ բնության զարդը հանդիսացող կին արարածին: Շիրազի սիրո քնարերգությունը մի այնպիսի պոթվում ունի, ասես վանականը հանկարծ դարձել է աշխարհիկ և անկուշտ աչքերով նայում է իր առջև կանգնած կնոջը, որը և՛ մարմին է, և՛ հոգի, և՛ տարփանք է, և՛ տառապանք:

Նարեկացուց Շիրազը յուրացրել է հոգեկան պայքարի հակադրամիասնությունները պատկերային որոշակի ձևի մեջ դնելու արվեստը: Պանծացումի և ժխտումի տողապատկերների հարահոսը զրեթե նույնությամբ, իհարկե, շիրազյան տարերքի տրվածքով, հանդիպում է բազմաթիվ գործերում («Բիրլիական», «Աստծո զուլազործոյը», «Ինքներգանք համամարդկային» և այլն):

Մոտիկ ժամանակների բանաստեղծներից Շիրազը հատկապես կապված էր Ավ. Իսահակյանի գրական ավանդույթների հետ: Կապված էր նրա ժողովրդական կենսամտածողությանը, միջավայրի տեղային ցայտուն զգացողությունները: Իսկ երբեմն էլ ակնհայտ են պատկերային քնդհանրությունները: Ահավասիկ դրանցից մեկը.

Արծի՛վ սեպույր, արծի՛վ լեռների,
 Հանդիստ ու հըպարտ ճախրում ես բարձրում,
 Ա՛խ, նայի՛ր՝ սիրտըս—շղջթայված, գերի
 Մարդկանց օրենքով, ստրուկ աշխարհում:
 ...Խըրի՛ր ճիրաններդ, արծի՛վ լեռների,
 Կրծքիս մեջ վշտոտ ու սիրտըս հանի՛ր,
 Թըոցըրու Մասիս—գահույթն աստղերի
 Բարձր և հեռու՝ աշխարհից նանիր...

2. Շիրազ.

Արծիվ լեռների, արծիվ ինքնիշխան,
 Ուզում եմ ես էլ քեզ հետ սավառնել,
 Ջունենալ իմ դեմ էլ ոչ մի սահման
 Երազի բոլոր բարձունքներն առնել,
 Ու ճախրել միշտ վեր, օ՛, թեք տուր ինձ՝
 Սլանամ դեպի արևներն անմար,
 Կամ պոկիր, արծիվ, սիրտս իմ կրծքից,
 Միայն թե քեզ հետ բարձրունքները տար:

Գրական ազդակը թե՛ ասելիքի և թե՛ պատկերային հիմնական խորհրդանշանների մեջ (արծիվ, մարդու կաշկանդավածություն, թռիչքի տենչանք, սիրտը մարմնից պոկելու ու բարձունքներ տանելու պատվիրան) ակնհայտ է: Ավանդույթն այս դեպքում իր անդրադարձն ստեղծել է պատկերի վերակրկնությամբ:

Այլ գործերում Իսահակյանը Շիրազի մեջ արթնացրել է իր ինքնուրույն ըստ ամենայնի բացահայտելու հնարավորություն, անգամ անհատական շունչ ունեցող գործերում ժողովրդական կենսազգացողությունը պահպանելու մի աներևույթ ուժ⁸⁷:

Շիրազը ավանդույթի տեր ու պահապան էր ու նաև ավանդույթ ստեղծող: Նրան հետևողների խմբերը թեև քիչ չէին, բայց ոչ ոք լուրջ արդյունքի չհասավ: Պատճառն այն է, որ հետևորդները պարզապես կրկնում էին նրան և ապա, այն ինչ ստեղծում էր Շիրազի հզոր երևակայությունն ու մտքի թռիչքը, հետևորդների մոտ տաղանդի բացակայության պատճառով վերածվում է գետնաքարշ բառավարժանքների: Շիրազի ավանդույթը շարունակել՝ նշանակում է ոչ թե շիրազականություն: անել, այլ՝ պահպանել ժողովրդական մտածողության ու բանար-

վեստի կենսունակ ավանդույթները: Այս տեսակետից Շիրազն ու Մահ-
յանը մեր պոեզիայի ժողովրդական գծի վերջին խոշոր ներկայացու-
ցիչներն են, իրարից տարբեր, բայց և բնաշխարհիկ ոգով շատ մոտ:
Եվ պատահական չէ, որ իրոք բնաշխարհիկ այնպիսի մի պատկեր. ինչ-
պիսին ավերակ վանքն է, արթնացել է հրկուսի մտապատրանքի մեջ և
ծնունդ տվել այսպիսի պատկերներին՝ «Մայրս մի վանք ավերակ» (Շի-
րազ), «Լուսժ գանգ է կյանքս, ես՝ ավերակ վանքս, էլ աղոթող չու-
նեմ» (Սահյան):

Ներքին անդամաճան մի զգացողությամբ Շիրազը կապված էր ժո-
ղովրդին: Զարհուցի ոճով, բայց իր սկզբունքով նա պատգամում էր.
«Թե՛ ուզում ես անմահ մնալ՝ Ժողովրդիդ սիրտը դարձիր» («Պատառնա-
մի բանաստեղծի»): Այս հավատամբին նա երբեք չդավաճանեց: Միև-
նույն ժամանակ, գալով ժողովրդական ավանդներից, նա նաև նորա-
բար էր, որի բերած նորը, սակայն, արտաքուստ գրեթե չի երևում, այլ
ձուլվում է խոսքի կայունացած ձևերին, բայց և պահպանում իր ցայ-
տուն արտահայտված անհատական դրոշմը: Ավանդույթն այս դեպ-
քում կյանք է առնում տաղանդի ինքնօրինակ թարմությամբ:

Ավանդույթը վճռորոշ դեր ունի նաև ժամանակակից հայ արձա-
կում:

2. Մաթևոսյանի երկերում ազգային ավանդույթը գործում է նախ
բուն նյութի և նյութը կերպավորող հերոսների բնավորության մեջ: Նրա
բազմաշերտ ու ճշուղավորվող գեղարվեստական մտածողությունը թեև
շփման եզրեր ունի Ու. Ֆոկլենդի և բնդհանրապես գիտակցության հոս-
քի գրականության հետ, բայց դա առանձին քննության նյութ է, դուրս
ազգային ավանդույթի շրջանակներից:

Ու թեև 2. Մաթևոսյանը իր գրական ծագումնաբանության մեջ հի-
շում է անուններ՝ Ա. Բակունց, Հ. Մնձուրի, մտաբերում ազգային բա-
նաստեղծության անցած լիզվական ճանապարհը, ազգային դյուցազմեր-
գությունը, բայց նրա նախանշած այս ուղեգծերով այնքան էլ հեշտ չէ
բացահայտել ավանդույթի գործառական դերը իր ստեղծագործության
մեջ: Հեշտ չէ, որովհետև ամեն ինչ շատ է անհատականացված: Գաղա-
նիքն այն է, որ ոչ թե գրող Հ. Մաթևոսյանն է հարաբերվում գրող
Ա. Բակունցի կամ գրող Հ. Մնձուրու ավանդույթին, այլ նյութը, նյութի
բնաշխարհիկ գոյացումն է հարաբերվում նյութի գեղարվեստական յու-
րացման ավանդույթին: Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործական անհատա-

կանոնությունը, գրական նկարագիրը իր արտահայտման ձևի մեջ առընչություններ ունենալով գրական ինչ-ինչ ավանդույթների հետ, այնուամենայնիվ, իր ինքնատիպությամբ դուրս է պարզ հարաբերություններից:

Նյութը իր հարաբերության եզրն ունի: Հ. Մաթևոսյանի ունակ ստանդարտացում, առարկայական վավերականություն և վիսլական թանձրացում ունեցող խոսքի գրական նախադրյալները ինչքան էլ որոնելու լինենք մեր միջնադարյան ժամանակագրությունների ու տարեգրությունների մեջ (Մաթևոսյանը ևս իրեն ժամանակագիր, տարեգիր, հայրենի եղերքի լուսանկարիչ-վավերագրող է համարում) և ինչքան էլ թվա, թե ահա գտել ենք, գտնում ենք լարը, բայց և վրիպումն անխուսափելի է, որովհետև դա կլինի մոտավոր նմանությամբ գտած լար: Ի վերջո, իրենց ժամանակի նույն տարեգիրը, ժամանակագիրը չէ՞ին Հ. Թումանյանն ու Ծ. Ջալալյանը, իր իսկ հիշատակած անունները: Ուրեմն՝ այս դեպքում հարցն ավելի ընդհանուր դրվածք ունի, քան՝ մասնավոր-առանձնակի, վերաբերող միայն Հ. Մաթևոսյանին: Ընդհանուր գրվածքով մասն ինչ կարծես ստույգ է, մասնավոր դեպքում՝ այնքան էլ չափադուրսված:

Հարցի պատասխանը փորձենք որոնել նյութի մեջ:

Մաթևոսյանը նախընտրում է գտնել ու գեղարվեստի փաստ դարձնել վերիպածի գեղեցկությունը (Բակունցին գնահատում է նաև այս տեսանկյունից): Նման հայացքը նրա մտապատրանքի մեջ արթնացնում է Քրիստոսի խաչը շալակած Գողգոթա հանող Սիմոնի կերպարը: Մաթևոսյանի Սիմոնները (Աղունի Սիմոնը, Շողերի Սիմոնը) իրենց կերպարային նախորինակով առնչվում են ահա այդ նկարագրին: Իսկ Սիմոն եբրայերեն նշանակում է հլու, որ համապատասխանում է այդ հերոսների բնավորությանը: Ավետարանիչների պատկերած Սիմոն Կուրենացին հանգից էր գալիս, այսինքն հոգնած էր ու տանջված, սրան բռնում և ստիպում են, որ գործից տուն դարձող Սիմոնը նորից գործի անցնի, որ հեռուներից եկած հագնած ու ուժասպառ Ալիսոն նորից բեռնավորվի ու ճանապարհ գնա: Խորհրդանշական այս նկարագիրը կյանքի եզրից քայլող, բայց և կյանքի հոգսը կրող կերպար է: Այդ բնավորությունը ընդհանրապես բնութագրական է Մաթևոսյանի ստեղծագործությանը:

Հին ու նոր Սիմոնների կերպարների և, ընդհանրապես, աշխարհի

վերակրկնությունը նաև կյանքի համլիտենականության փիլիսոփայությանն է՝ զրված զարգացման շրջապատությամբ մեջ, որ պահում-պահպանում է ժառանգորդական կապերի տոկուն շղթան: Դա հինգ աչք է, ինչ յուրաքանչյուր մարդու մեջ հեղինակը համարում է «հաղար տարվա գոյացություն»: Դրա լավագույն վկայությունն է նաև «Պատիժը» պատմվածքը, որի պատանի հերոսը այսպիսի զգացողություններ է ունենում. «...և այդ ամբողջ ժամանակ տղայի հիշողության մեջ, կարծես տղան ինքը իրենից առաջ մի անգամ արդեն ապրել էր պապի մեծ օջախում, տղայի յոողության խորքերում և աչքերի ետևում խուլ գնդում, խուլ ծիծաղում, անմեղ դավեր էր անում, լուռ ժպտում, լուռ բողոքում ու լուռ արտասվում էր հին, մեծ ընտանիքը...»: Սա ինքնին վերակրկնությամբ շարունակվող, նաև նորոգվող ու վերափոխվող աշխարհի զարգացման կառուցվածքն է՝ զրված գեղարվեստական պատկերի իմաստային հիմքում:

«Տերը» վիպակի գլխավոր հերոսի՝ Ռոստոմի մեջ Փոքր Մհերի նախակերպարը հիշեցնող բնավորության գծեր կան, որ առնչվում են արգարամությունը, աշխարհը վերափոխելու պատրաստ ներքին հզոր ուժին, աշխարհից ունեցած դժգոհությանը և աշխարհափոխությանը: Երկուսն էլ գիտակցում են, որ իրենց ժամանակը չէ, որ իրենց կյանքի ժամանակի մեջ իրենք ավելորդ են, ուստի երկուսն էլ մեկուսանում են աշխարհից: Դրան ավելանում են նաև անժառանգության հարցը: Ռոստոմի կերպարի մեջ Մաթևոսյանը գտել է Փոքր Մհերի հանգեպ ունեցած իր սերը վերարտադրելու ձևը:

Կերպարային նախօրինակների մեջ զրականության ու բանահյուսության փաստերի կողքին կանգնում են իրական մարդիկ: Մաթևոսյանն ասում է. «...ցանկացած մարդու մեջ շքեպիլության ողբերգություն կա, շիլլերյան ճախրանք, տոլստոյական մաքրություն, էլ ինչու պիտի մաքր հորինեմ, կյանք հորինեմ: ...ինձ լիովի բավարարում է եղած կյանքը»⁸⁹: Մեակուտյան կյանքի պատմությունն ստեղծող նրա կերպարներն այս տեսակետից արդեն իսկ բազմաթիվ մեկնաբանությունների են արժանացել՝ ներկայանալի դարձնելով իրենց զրամատիկական ու ողբերգական, հրդեհող ու տառապող էությունը: Դա ժողովրդական կյանքն է՝ ապրելու իր ավանդական օրենքներով և կյանքի իր ավանդույթներով: Դրա մեջ են բոլորը՝ միախառնված բնությանն ու բնաշխարհին: Այդտեղ են թե՛ Ռոստոմը՝ գյուղական առաջնորդին, նախկին տանուտերերին վայել իր նիստուկացով, աշխարհի տեր ու պահապան

զգալու իր ինքնամեծար դոյությամբ, թե՛ Աղունը՝ մաքառման հղորու-
թի այդ մարմնացումը, թե՛ իրենց դժվար կյանքի լուծը քաշող Սիմոն-
ները, թե՛ ճարտարապետ Աբել Արծաթբախյանը և թե՛ մնացած բոլորը։
Մարդկանց կողքին ու մարդկանց հետ հազարամյակների սովորույթով,
իրենց կյանքն են ապրում և՛ գոմեշը, և՛ ձին, և՛ շունը, և՛ արջը, և՛
զալը։ Այս բոլորի վրա շողում է նույն արևը, և այս բոլորը նույն ան-
տառի, նույն ծմալի բնակիչներն են՝ ճակատագրով կապված մեկմեկու։

Մաթևոսյանը պատկերելով որոշակի դեպքեր որոշակի ժամանակի
մեջ՝ մի ներքին անցումով այդ որոշակի դեպքն ու ժամանակը ձու-
լում է հավերժությանը։ Հավիտենականության շունչը կյանքի իր օ-
րենքներով տարածվում է ամեն ինչի վրա, և զրոյը կարողանում է այ-
սօրվա մեջ տեսնել կյանքի պատմական շարժումը, կյանքի նստվածք
սոված բոլոր շերտերի ներքին կապը։ Հավիտենականության մեջ խո-
րացումը ունի արմատներին հասնելու ներքին հզոր մղում, որ նրան
տանում է դեպի Սկիզբը, դեպի Նախասկիզբը՝ աշտեղից սկսելու տոհ-
մարանության իր մատչանը, աշխարհի գեղեցկությունների ու տագնապ-
ների առջև բացվող մարդկային հոգու կենսագրությունը։

2. Մաթևոսյանի աշխարհայեցողության մեջ ժամանակի բմբու-
նումն առնչվում է մի կողմից հավիտենականությանը, մյուս կողմից՝
իր երկրի պատմությանը և իր վրա կրում անցած ճանապարհին սև-
բույնների ձևավորած ավանդույթի ամբողջ ներգործող ուժը։ Աշխար-
հի պատկերացումը նրա համար սկսվում է հավիտենականության հետ
շփումով և հարաբերվում կյանքի պատկերվող ժամանակին։ Այդ հարա-
բերության մեջ հավիտենականությունը, որ կա սարերի, անտառների,
մարդկային տոհմաբանության անընդհատականությամբ՝ տրոհվում է
անցյալի ու ներկայի ժամանակային կարճ հատվածների մեջ, որ տնօ-
րինում են նրա հերոսների կենսագրական ժամանակը, բայց և անընդ-
հատ իրեն զգացնել է տալիս հավիտենականության շունչը և կենսա-
գրական ժամանակը վերածում պատմական ժամանակի ժամանակը
կարծեք չափվում է ոչ թե ինչ որ մի կետից, ուր կարող է հասնել մար-
դու և սերունդների հիշողությունը, այլ ամենասկզբից՝ Նոյյան առաս-
պելից սկսած, որ մարդկության ծննդաբանությունն է։ Այդպես ժամա-
նակային Սկիզբը իր իրական-առկա թվացող գոյությամբ ենթադրացո-
ղության մեջ նաև այդ Սկզբին հասնելու ու այդ Սկզբից գալու բնավո-
րություն է դաստիարակում։ Ժամանակի այս գոյաձևն է ահա, որ պա-
հը, պահի մեջ արթնացած զգայությունները ձուլում է հավիտենակա-

ներ և համլիտենությունը իմաստավորում որպէս մարդուն իր տոհմաբանությամբ ու Վգայություններով պատմականորեն ձևավորած միջավայր:

«Իմ ճշմարտությունը» գրքում, որից մի հատված տպագրվել է մամուլում, Ի. Գանդին այսպիսի մի ուշագրավ միտք է հայտնել. «Արեւմուտքը մտածում է հինգ, տասը, լավագույն դեպքում քսան տարվա ժամկետներով: Հնչկաստանը ժամանակը ավանդաբար ըմբռնել է իբրև համերժություն»⁹⁰. Ժամանակի այսպիսի ըմբռնումն առկա է և մեր ժողովրդի մեջ՝ ի հայտ գալով նրա ծնւթում, լիզելի: շերտերում: Այսօր էլ ժողովուրդը կենդանի է պահել այնպիսի ծիսական արաբողություններ, ինչպիսիք են հիթանոսական ժամանակներից կիող Վարդավառը, զոհաբերությունը: Մթնաձորյան գյուղերի մասին Բակունցը գրում էր. «Մրոցում շատ տներ մինչև այժմ էլ տոնում են ուրիշ նոր տարի, որին նախասարդ են ասում» («Մրոց»): Մարդիկ այդ կղերքում ունենին այնպիսի սովորություններ, բրոնց սկիզբը դարձյալ դարերի խորքում է («Խաղաղամ», «Սաբու», «Արարում»): Ժողովրդի խոսվածքում ևս կան արտահայտություններ, որ նրա մեջ կենդանի են պահում ժամանակի, Սկզբի, Նախասկզբի զգացողությունը: Ասում ենք՝ «Նույի տարվա բաներ ևս ասում», «Նույի տարվանից գիտենք»: Լիզվական հիշողության մեջ թվագրությունն սկսվում է ոչ թե Քրիստոսի ծննդից, այլ՝ մարդկության ծննդաբանությունից: Կամ նույն կերպ՝ կրակի և արևի պաշտամունքի ժամանակներից են գալիս այնպիսի արտահայտություններ, ինչպես կրակի գին ունենալ (թանկ արժենալ), օջախի կրակը վառ պահել (հարատեւել, տոհմը շարունակել), կրակը մարել (վերանալ), այնուհետև՝ արեգ ապրի, արեգ մեռնի, արեգ թաղեմ, նաև կրգումի մեջ՝ հոր արև, մոր արև և այլն: Հայերեն բառերի տարբերային հնարքը այսպիսով միտքը տանում են շատ հաս: Եվ կրք Չարենցն ասում էր. «Եկել եմ ահա դարերի հեռու ու հին մշուշից—Մշուշի միջից անթիվ դարերի» («Նաիրի երկրից»)՝ նա հինց ժամանակային այս մեծ ընդգրկման ծնունդ էր վերագրում իրեն: Ժամանակի այդպիսի զգացողություն ունեն հաւ հաւապեւ աղնառու է Հ. Սահյանի և Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: Մեկը քարին է տարեկից, մյուսը՝ «Ժառային» ժամանակին:

Սա, ահա, նախադրյալ է զոյաբանական ավանդութի համար, որի մեջ կա և՛ հերոսների ժառանգորդականություն, և՛ միջավայրի ու հերոսի

հաղարամյակների կապ, և՛ ամեն ինչի փոխներթափանցված հավիտենական միասնություն: Դա առկա է Մաթևոսյանի գրեթե՝ բոլոր գործերում, բայց հատկապես ավելի ցայտուն արտահայտություն ունի «Սկիզբը», «Ծառերը», «Գոմեշը», «Կանաչ դաշտը» պատմվածքներում:

Սա ավանդույթի զգացողության ավելի խոր, նաև արտաքուստ չնրեացող ըմբռնում է՝ կապված ազգային գոյարանության պատմությանը:

Ավանդույթի գիծը կենսական նյութի պայմանական ոլորտից երբեմն անցնում է և իրական ոլորտ՝ իրական մարդու նախօրինակը դարձնելով զեղարվեստական կերպարի հիմք: Դա ճարտարապետ Աբել Արծաթբանյանի կերպարն է («Զեղոթ գոտի»), որի կյանքն ու ճակատագիրը հիշեցնում է Թորոս Թորամանյանի կյանքն ու ճակատագիրը:

1904 թ. ն. Մառի արշավախմբի մեջ մեծ ղոհողությունների գնով Թորամանյանը վերադիել է Անիի ավերակների ուսումնասիրությանը: Մառը նամակ է գրել կալսերական հնագիտական հանձնաժողովին Թորամանյանի ծառայությունները վարձատրելու համար: Դժվար կյանքով ապրող ճարտարապետի աշխատանքը գնահատելու և նրան նյութական օգնություն ցույց տալու հարց կա նաև Մաթևոսյանի գործում: Իզոոր Ստրժիգովսկին 1911 թ. հետաքրքրվում է Տեկոորի տաճարի մասին Թորամանյանի դրած աշխատությանը: Իր սաներից Լևոն Լիսիցյանին խնդրում է այն թարգմանել գերմաներեն: 1912-ին Թորամանյանը Վիեննայում պայմանավորվում է Ստրժիգովսկու հետ համատեղ հայ ճարտարապետությանը նվիրված գիրք հրատարակելու մասին: 1913 թ. Ստրժիգովսկին իր արշավախմբով լինում է Հայաստանում: Նրա ուղեկիցը Թորամանյանն է: 1914-ից սկսված պատերազմը դժվարացնում է համագործակցությունը: Ստրժիգովսկին հրատարակում է երկու մեծագիր հատոր իր հեղինակությանը, ուր հենվել էր Թորամանյանի նյութերի վրա: Մաթևոսյանի դրամատիկական երկում կազմից անհայտանում է Արծաթբանյանի անունը:

Նրկու ճարտարապետների կյանքի փաստերն ու կյանքը ապրելու օրենքները համընկնում են, և ավանդույթ ասածն այս դեպքում ոչ թե ընդհանուր-ժողովրդական կենսահայեցողությանն է վերաբերում, այլ՝ մասնավոր-անհատական կյանքին, որպես այդ ընդհանուր-ժողովրդականի խորհրդանշան, որպես ժողովրդի պատմություն՝ գրված անհատական ճակատագրի մեջ:

Գրական կերպարի իրական բնորդը ավանդույթը դարձնում է հա-

վաստի մարդկային կյանք: Այս հավաստիությունն ա վավերականությունը ընդհանրապես Մաթևոսյանի գեղարվեստական աշխարհի հիմքն է, որը, այս անգամ գրական նյութը վերապատկերելու ձևով, առկա է նաև նրա սցենարներում: «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» և «Ջազացը» սցենարները գրված են Բակունցի «Միրհավի» և Իսահակյանի «Համբերանքի չիրուխի» թեմաներով: Ավանդույթն այս դեպքում գրական հիմքի վրա է: Բակունցի և Իսահակյանի պատմվածքների նյութը բերում է Բակունցի և Իսահակյանի հերոսների կենսական միջավայրը, բայց և Մաթևոսյանը կարողացել է այդ «օտար» նյութը մտցնել իր գեղարվեստական համակարգի մեջ, վերապատկերել իր գեղագիտությունմբ: Ու թեև դրանք սցենարներ են, որ ունեն գրույթյան իրենց առանձնահատկությունները, բայց և Մաթևոսյանի պես զրույր դրանք դարձրել է գրական արժեք ու ներմուծել իր գրքերի մեջ որպես իր ստեղծագործության մաս:

Ավանդույթի խթանող ուժն առկա է նաև Հ. Մաթևոսյանի լեզվի, ոճի, ընդհանուր առմամբ բանարվեստի մեջ:

Մաթևոսյանին ընդհանրապես հետաքրքրում են մեր ազգային դուրյազներգությունն նյութն ու ասելիքը, արվեստն ու պատումի ձևը: Նա յուրացրել է «Սասնա ծռերի» վիպականությունը՝ իր լեզվի մեջ հաստատելով պատումի այն եղանակը, որով մեր ասացողները էպոս էին պատմում և հատկապես գործողություններ նկարագրում: Գործողության մեջ դրված պատումն ազատագրվում է բոլոր ավելորդություններից՝ դառնալով պիրկ ու շարժուն:

Մաթևոսյանի խոսքը ծնունդ է ժողովրդական լեզվամտածողության՝ իր շարժման ներքին չափաբերված հաճախականությամբ: Հենց դա էլ նրան օգնում է ստեղծելու վիպական խոսքի պոեզիան, որն ունի իր առանձնահատուկ կշռույթը, իր առանձնահատուկ մեղիդիկն: Լեզվական մտածողության ավանդույթը կազմակերպում է նրա խոսքը, խոսքի հորձանքի մեջ ճշտում հնդինակի տեղն ու դերը, հերոսների լուռ ու բարձրաձայն խնդրատահայտումը:

Հ. Մաթևոսյանի գեղարվեստական մտածողությունը հատկանշվում է նաև նյութի ու լեզվական արտահայտման ազատ, անկաշկանդ հոսքով, որը ճյուղավորում է ասելիքը և բաղմաձայն ու բազմընթաց շարժման մեջ առնում գեղարվեստական պատումը: Նորից նշենք, որ այս հարցում զգալի է Ու. Ֆուկեների և ընդհանրապես գիտակցության հոսքի գրականության բանարվեստի ազդեցությունը: Բայց և այս հարցում

հայ գրականությունը ևս ունի իր ավանդույթ ձևավորող գիծը: Դա դա-
լիս է Ե. Չարենցից և հասնում մինչև Պ. Սևակ: Չարենցն առաջադրում
էր նյութի մշակման «ճյուղավոր» կամ «ոստնային» վարձացման սկզբ-
բունքը, մտքերի հոսքի այն շարժումը, որ նախմանկեցնում է աճող ծառի:
Նա նաև «սինթետիկ արվեստի» խնդիր էր առաջադրում՝ գրականությունը
կողմնորոշելով դեպի կյանքի համագրական պատկերում⁹¹: Այդ սկզբ-
բունքը Չարենցն իրագործեց «Հերոսի հարսանիքը»՝ դրամատիկական
երկում և 1930-ական թվականներին գրած բազմաթիվ այլ գործերում:
Իր հերթին, հաղորդակից լինելով ժամանակակից մարդու «նոգեկան
նեփաճավային լաբիրինթոսին», Սևակը միագիծ հարթագրությանը հա-
կադրում է բազմաձայն ու համանվագային արվեստը⁹²: Դրա վկայու-
թյունն է նրա ամբողջ գրականությունը: Ահա՛ Հ. Մաթևոսյանի բազ-
մաճյուղ ու բազմաձայն գեղարվեստական մտածողությունը ելակետ ու-
նի նաև կենսունակ և ծավալման մեծ հնարավորություններ ունեցող այս
ավանդույթները:

Ավանդույթի ուժն, այսպիսով, Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործության
մեջ գործում է թե՛ առասպելաբանական ու բանահյուսական նյութի,
թե՛ կյանքի ու իրականության նյութի, թե՛ կենսագրական ու գրական
նյութի, թե՛ ասրապատումների ու ժողովրդական լեզվի և թե՛ բազմա-
ճյուղ ու բազմաձայն գեղարվեստական մտածողության շրջանակներում:
Գրողը մշտապես պահպանում է բնօրինակի հավաստիությունը, բայց
պահպանում է ոչ թե կրկնանմանությամբ ու ռճավորման միջոցներով,
այլ խորապես անհատական ոճի ու գեղագիտության դրոշմով:

Ավանդույթը կարևոր տեղ ունի նաև հայ արձակի այլ ներկայա-
ցուցիչների երկերում: Խ. Դաշտենցի ու Մ. Գալշոյանի համար դա կապ-
վում է ազգային կյանքի որոշակի պատմաշրջանի հետ՝ ի հայտ գալով
նյութի, լեզվի, պատումի մեջ և հիմք ունենալով ժողովրդական կյանքն
ու վիպական բանահյուսության վերջին նմուշները՝ ստեղծված ազգային-
ազատագրական պայքարի բովում: Դրա ապացույցն են Դաշտենցի
«Ռանչպարների կանչը» վիպաոքը և Գալշոյանի «Զորի Միրոն», «Կա-
ծանի ճամփորդներ» վիպակները, «Մարտիթա սարի ամպերը» պատմե-
վածքների ժողովածուն: Երկու գրողների համար էլ ավանդույթի նախա-
հիմքերն այս դեպքում գալիս են ազգային դյուցազներգությունից՝ հե-
րոսների կերպավորման սկզբունքով, ասացողների վիպերգային պա-
տումով, լեզվական ատաղձով, բառապաշարով, խոսքի հնչերանգով ու
կշռույթով, երկու դեպքում էլ կար նաև պրական կողմնորոշման ավան-

դուլթը՝ կարոտի զրականությունը, հեռավոր հայրենի եզերքի ոգեկոչման ախուր ու ուղերգական, նաև հերոսական ու հուսադրող պատմություններով:

Նյութի և նյութի գեղարվեստական յուրացման այս գեծը ավանդույթի լարը բերում է հնից, բայց և անընդմեջ նորոգվում ու նորոգվելով փոխանցվում սերնդից սերունդ: Ազգային կյանքի բախտորոշ ժամանակները տեսած սերնդին փոխարինեցին նրանց որդիները, որոնք իրենց հայրերի տեսածը սոսկ լսել էին, իսկ հիմա արգին այդ լսողների վերապատմածն է անցնում ավելի նորերին: Հարցն այդ դեպքում նյութից հեռանալը չէ, այլ նյութի ժառանգորդական լարը չկորցնելը:

Ազգային ավանդույթը, առասպելաբանության տարրերի ներմուծումով գեղարվեստական համակարգ, այլ գրսեորում ունի Զ. Խալափչանի «Մեռնող հառնող», Ռ. Հովսեփյանի «Որդան կարմիր» վեպերում:

Եվ, ընդհանրապես, ավանդույթը, որ ցայտուն արտահայտություն ունի չափածո գեղարվեստական երկերում, ժամանակակից հայ արվածակում ևս ունի իր վճռորոշ տեղը, որ երբեմն թեև այնքան էլ հստակ չի երևում, բայց կա՝ գոյություն ունի և ներքուստ պահպանում է գեղարվեստական մտածողությունը կազմակերպելու իր դերը:

Ամփոփելով, ասենք, որ ազգային ավանդույթը ուղենիշ տեղ ունի ժամանակակից հայ գրականության մեջ և կողմնորոշում է գրական կենդանի շարժումն ու ընթացքը: Տարբեր գրողների ստեղծագործական որոնումների մեջ այն երբեմն ձևավորվում է իբրև ամբողջական գեղագիտություն, երբեմն հնչում ծրագրային սուր հարցադրմամբ, երբեմն պարզապես լուռ գիտակցվում և ընթացք տալիս հոգու ու մտքի շարժմանը: Ավանդույթի լարը գնում է դեպի դարերի խորքը, հասնում մինչև առասպելաբանություն, աստվածաշնչյան սլոժիկներ ու պատումի ձևեր (Աստվածաշունչը պիտի ընդունել որպես ազգային մշակույթի մաս, որ հայերեն առաջին գրավոր հուշարձանների հետ մեկտեղ ուղեկցել է մեր մտավոր կյանքին): Ավանդույթի կենսունակ ու ներգործող մի ալիք գալիս է և ժողովրդական խաղիկներից, բանահյուսական տարբեր ավուրներին ու ժողովրդական լեզվամտածողությունից: Ժամանակակից գրականությունը ոգեկոչում է նաև միջնադարյան տաղերգությունը՝ իր հոգևոր մաքրագործման ու աշխարհիկ մոտիվներով, հենակետեր

դառնում նոր ու նորագույն ժամանակների գրողների ստեղծագործության մեջ:

Տարբեր է նաև բուն ավանդույթի ըմբռնումը, որ ունի և՛ գրական, և՛ ժողովրդական նախադրյալներ, որ առնչվում է և՛ նյութին, և՛ արվեստին:

Այս ամենով հանդերձ, ավանդույթը գործում է միայն կենդանի դրականության մեջ, անընդհատ նորին հակված և կյանքի նոր նյութը յուրացնող ղեղարվեստի համակարգում, որովհետև դրանից դուրս ավանդույթը կա ինքն իր համար, կա որպես չգործող ուժ: Դեռ ավելին՝ կյանքի շարժումից կտրվելու դեպքում այն կարող է նաև աննպաստ դեր կատարել: Այս հարցին սպառիչ պատասխան է տվել ժամանակակից արձակի նշանավոր գեմքերից մեկը՝ Վ. Ռասպուտինը. «Հիմա ամենուր, ամբողջ աշխարհում վերադարձ է կատարվում դեպի յուրյանց ակունքները: ...Վերադարձ դեպի ակունքները՝ սա հիմա ամենազլխավորն է, մնացածը կգա դրա հետքերով: Այո, արվեստը չի՛ կարող լինել միայն ավանդական, չի՛ կարող մնալ հին դիրքերում և օգտըվել հին ձևերից: Բայց երբ ավանդույթը հարգվի՝ ապա նոր արվեստը ևս հաշվի էնտրի նրա հետ, իբրև թույլ չի տա խուլիզանություն ու դավաճանություն: ...Կեղծ ևս չի կարող լինել. ավանդույթի իմաստն էլ հենց դրանում է, որ այն նախապատասխանվել է դարերով, դիմական չել և ունի բարեծնունդ, առողջացնող, համախմբող նշանակություն»⁹³:

Ավանդույթի խոր և լուրջ գիտակցումը գրողին տալիս է այնքան տարիք, որքան դրականության տարիքն է: Ժամանակների այդ վիթխարի կուտակումն անցնում է նրա միջով, բայց և կենդանություն ստանում ներկա հոսող, շարժվող, հարավորփոխ կյանքի հորձանուտում, որը և նրա կյանքի ժամանակն է ու նաև այդ կյանքը գրականության վերածելու ժամանակը: Յուրաքանչյուր գրող նաև այնքան տարեկան է, որքան իր ժողովրդի պատմությունը: Իսկ դա նշանակում է իր միշտվ անցկացնել ազդային կյանքի ամբողջ պատմական ու հոգևոր մաքառումների ճանապարհը և այդտեղից դուրս բերել հոգևոր ու պատմական կյանքի փորձը որպես ժամանակներն ու սերունդներն իրար կապող ավանդույթի շղթա:

Գեղարվեստական զարգացումն ահա այսպես, բազմակողմանի ընդգրկումով տեղ է տալիս ազդային ավանդույթին՝ կարևորագույն դեր վերապահելով նրան ժամանակակից կյանքի ստեղծագործական յու-

րացման մեջ և ժամանակակից գրականության գեղարվեստական համակարգում:

- 1 Վ. Բելինսկի, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, 2 հատորով, հ. 1, 1954, էջ 76:
- 2 Ա. Բելի, Նամակներ Թ. Վ. Իվանովին.—Սովետական գրականություն, 1967, № 3, էջ 106, 115:
- 3 Խորհրդային Հայաստան, 1922, № 152, 11 հուլիս:
- 4 Մարտակոչ, 1924, № 241, 19 հոկտեմբեր:
- 5 Նույն տեղում:
- 6 Մուրճ, 1923, № 5, էջ 36:
- 7 Արեգ, Վիեննա, 1922, № 1, էջ 7:
- 8 Նորբ, 1924, № 4, էջ 288:
- 9 2. Ստրխարյան, Եղիշի Չարենցի բանաստեղծությունները.—Նոր աշխարհ, 1922, № 2, էջ 101:
- 10 ՏԷՍ Գրական դիբեկում, 1930, № 6:
- 11 Խորհրդային Հայաստան, 1930, № 258, 2 նոյեմբեր:
- 12 Է. Վալենցևիչ, Պոլիտգորոզների անդրկովկասյան առաջին համագումարի արշյունները.—Խորհրդային Հայաստան, 1928, № 25, 31 հունվար:
- 13 Ա. Մարտունի, Պոլիտարական գրականության նվիրված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առթիվ.—Խորհրդային Հայաստան, 1922, № 267, 1 դեկտեմբեր, № 268, 2 դեկտեմբեր:
- 14 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, 6 հատորով, հ. 6, 1967, էջ 272—273:
- 15 Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, с. 676.
- 16 Ա. Բակունց, Երկերի ժողովածու, 4 հատորով, հ. 4, 1934, էջ 133—134:
- 17 Հայպետհրատի արտադրանքի իդենտիֆիկացիոն անկախության մասին. Հի(ր)կ Կենտկոմի քարտուղարության նոյեմբերի 14-ի որոշումը.—Խորհրդային Հայաստան, 1933, № 267, 18 նոյեմբեր:
- Նույն այս որոշումով Չարենցը հետաքննվում էր պետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչի պաշտոնից, «զործածությունից հանվում» էին Մ. Արմենի «Երևան» զիրքը, չորը քարոզում է տեղական նացիոնալիզմը և կոչ է անում կոլմենորովի գեպի ֆեոդալական Արենքը» և հայ գրականության պատմության քրեատոմատիան, չորի մեջ զետեղված էին ծայրահեղ շովինիստական ստեղծագործություններ (Գամառ-Քաթիպա, Բաֆֆի, Շահադիյ և ուրիշներ):»
- 18 Ս. Արմեն, Չարենցի և հարակից խնդիրների մասին.—Գրական թերթ, 1933, № 7, 21 ապրիլ:
- 19 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 224, 220—221:
- 20 ՏԷՍ Գրական թերթ, 1934, № 21, 10 օգոստոսի, 1937, № 18, 12 հունիսի ՏԷՍ Ա. Բակունց, Տեղական նացիոնալիզմի մի քանի արդարահայտությունները մեր գրականության մեջ.—Գրական թերթ, 1934, № 19, 24 հուլիսի ՏԷՍ նաև Գրական թերթ, 1936, № 23, 1 նոյեմբեր:

- 21 ՏԵՆ Ն. Պարյան, Գրական լեզվի նացիոնալիստական աղավաղման դեմ.—*Խորհրդային գրականություն*, 1936, № 3—4, էջ 184—202:
- 22 Գրական թերթ, 1935, № 11, 20 մայիսի:
- 23 ՏԵՆ ԳԱԹ, ՀԳՄ ֆոնդ, № 13:
- 24 ՏԵՆ Գրական թերթ, 1936, № 19, 25 օգոստոսի:
- 25 Խ. Սարգսյան, Դիտողություններ արդի գրականության մասին.—*Խորհրդային գրականություն* և *արվեստ*, 1944, № 8, էջ 86:
- 26 Ի. Սարյան, Գրականության բարձր զաղափարականության համար.—*Գրական թերթ*, 1947, № 43, 23 նոյեմբերի:
- 27 Կ. Սիմոնով, Սովետահայ գրականությունը և կուսակ մասնագրության հարցերը.—*Գրական թերթ*, 1948, № 47, 28 դեկտեմբերի:
- Կ. Սիմոնովը խնդիր էր դնում հայ դասական արժեքների հանդեպ ցուցաբերել «չերառվորված» մոտեցում և ոչ թե այն ընդունել «ամբողջովին» ըստ այդմ՝ ընդունելի էին համարվում նալբանդյանը, Շահապիրը, Մատուրյանը, Կուրդինյանը թե իհարկե... Է. Հակոբյանը», նույն՝ Թումանյանը, Հովհաննիսյանը, Իսահակյանը... Երախտավում էր, այսպես կոչված, «հեռուստական թերթ գրականությանը և գրական ավանդույթների օգտագործումը, իսկ վիթխարի մի գրականություն դուրս էր մնում շրջանառությունից՝ համարվելով կա՛մ կրոնական, կա՛մ բունդ ազգային»:
- 28 Գրական թերթ, 1954, № 10, 14 մարտի:
- 29 Ի. Սահարի, *Արտաբաց գրույց*.—*Խորհրդային գրականություն* և *արվեստ*, 1958, № 5, էջ 107:
- 30 Պ. Սևակ, Ս. Կապուսիկյանի մատրումները ճանապարհի կեսին.—*Երկերի ժողովածու*, 6 հատորով, հ. 6, 1976, էջ 377: Այս հրատարակությունից (1972—1976) կատարվող հաջորդ մեջբերումների աղբյուրները կենդին բնագրում:
- 31 ՏԵՆ Վ. Նուբեց, Ի խնդիր մեր ժողովրդի հոգեկան ուժերի կազմակերպման.—*Սովետական գրականություն*, 1967, № 4, էջ 106:
- 32 Цит. по кн.: Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада, М., 1965, с. 211.
- 32^ա Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1956, с. 488.
- 33 ՏԵՆ նաև՝ Մ. Տեպակ, *Моя тема—человек*.—*Дружба народов*, 1964, № 6, с. 233—236.
- 34 ՏԵՆ Ի. Սահարի, *Բաց նամակ բանաստեղծ Աշոտ Գրաշուն*.—*Գրական թերթ*, 1957, № 44, 21 նոյեմբերի, Ա. Իրաչի, *Ժողովրդայնությունը պոեզիայի մայրուղին է*.—*Գրական թերթ*, 1958, № 7, 21 փետրվարի, Ս. Վահուհի, *Մի անվայելուչ պատասխանի ամբիվ*.—*Գրական թերթ*, 1958, № 9, 8 մարտի, Է. Ֆելեյան, *Սոնետային վիպար*.—*Գրական թերթ*, 1960, № 37, 9 սեպտեմբերի:
- 35 Գարուն, 1967, № 8—9, էջ 82:
- 36 Ի. Էմին, *Արդիականության մասին*.—*Գրական թերթ*, 1959, № 19, 15 մայիսի:
- 37 Ի. Էմին, *Մտորումներ պոեզիայի ճամփին*.—*Սովետական գրականություն*, 1970, № 1, էջ 127:

- 38 Ի. Էմին, *Մաշտոցից մինչև մեր օրերը*, 1984, էջ 268: Տե՛ս նաև *Գրական !* 1986, № 52, 23 ղեկտեմբերի:
- 39 Ն. Սահյան, *Արվեստը ժողովրդինն է*.—*Գրական թերթ*, 1963, № 24, 14 հունիսի, նույնը տե՛ս նաև՝ *Սովետական գրականություն*, 1966, № 3:
- 40 *Նույն տեղում*:
- 41 Ն. Սահյան, *Տղեր, բառը, տառը*.—*Գրական թերթ*, 1969, № 13, 28 մարտի:
- 42 Ն. Սահյան, *Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից*.—*Գարուն*, 1984, № 9, էջ 46:
- 43 Ն. Մարեոսյան, *Ազամարդու պատվիրակը*.—*Գրական թերթ*, 1984, № 17, 20 ապրիլի:
- 44 Տե՛ս Վ. Դավթյան, *Ժամանակակից պոեզիան և «սեպտիմետրիկ նախաձիմետրը»*.—*Գրական թերթ*, 1965, № 50, 10 ղեկտեմբերի, նաև՝ «*Զուգահեռ ճանապարհ*», 1976, էջ 279—287:
- 45 Տե՛ս Վ. Դավթյան, *Հարուստ, ղեղեցիկ ու ճկուն հայերենի համար*.—*Սովետական գրականություն*, 1962, № 12, նույնը՝ «*Միասնական ու հարուստ հայերենի համար*» վերնադրով «*Զուգահեռ ճանապարհ*» շրջում, էջ 271—273:
- 46 Տե՛ս *Սովետական գրականություն*, 1971, № 5:
- 47 Ի. Դավթյան, *Մեծ թրթռումներ*.—*Գրական թերթ*, 1965, № 52, 24 ղեկտեմբերի:
- 48 Г. Матевосян, Поэзия языка.—Вопросы литературы, 1980, № 12, с. 207. Այս հարցադրույից կատարվող հաջորդ մեխերումների էջերը կնշվեն բնագրում:
- 49 Ն. Մարեոսյան, *Այսպես կոչված գյուղագրության մասին*.—*Գրական թերթ*, 1963, № 37, 13 սեպտեմբերի:
- 50 Ն. Մարեոսյան, *Ի սկզբանե սքանչելի է մարդը*.—*Սովետական Հայաստան*, 1984, № 268, 22 նոյեմբերի:
- 51 *Նույն տեղում*:
- 52 Ն. Մարեոսյան, *Զրույց իր և մյուսների հետ*.—*Հայաստանի աշխատանքային*, 1985, № 1, էջ 5:
- 53 Ն. Մարեոսյան, *Չղանջ համազգային արձագանքով*.—*Գրական թերթ*, 1969, № 25, 26 հունիսի:
- 54 Տե՛ս Ն. Մարեոսյան, *եւ, իմ հայրենիքը, իմ արվեստը*.—*Գրական թերթ*, 1967, № 2, 6 հունվարի, *Համանման խոհեր առկա են նաև Ն. Մեծսորյանի ներքին «Մտքուր, լուսավոր մի անկյուն»* հոդվածում, *Գրական թերթ*, 1967, № 5, 27 հունվարի:
- 55 Ն. Մարեոսյան, *Գրական աշխարհի հրճվածքն ու հոգսերը*.—*Գրքերի աշխարհ*, 1979, № 5:
- 56 Ի. Տրեփիլովա, *Իդիլլայի փոխարեն*.—*Գրական թերթ*, 1966, № 23, 3 հունիսի: Հոդվածը նախապես տպագրվել է «Новый мир» ամսագրում (1966, № 3):
- 57 Երվանդազյե, *երկերի ժողովածու*, 10 հատորով, հ. 10, 1962, էջ 519:
- 58 Ն. Այրմատով, *Աշխարհը ղեղեցիկ է իր բազմազանությամբ*.—*Գարուն*, 1982, № 12, էջ 28:
- 59 Ն. Այրմատով, *Եվ դարից Լրկար ձգվում է օրը*, 1983, էջ 5, 6:
- 60 О. Вацетис, Предисловие автора.—Литературная газета, 1981, № 49, 2 декабря.

61 Ի. Գրայ, Հարադատություն.—Գարուն, 1979, № 8, էջ 34:

62 Ն. Ավետիսյան, Ազատ ճակատան ուղիով.—Գրական թերթ, 1983, № 5, 28 հոկտեմբերի:

63 В. Кубицис, Традиции и новаторство (Конгресс МАЛК в Берлине).—Вопросы литературы, 1982, № 9, с. 272.

64 А. Л. Эльяшевич, Единство цели—многообразие поисков, Л., 1980, с. 94—95.

65 Л. Г. Якименко, Эстетическая система социалистического реализма и проблемы художественного мышления.—В сб.: Социалистический реализм сегодня. Проблемы и суждения, М., 1977, с. 8. 22—23.

66 См.: Я. Е. Эльсберг, Спорные вопросы изучения реализма в связи с проблемой классического наследия.—В кн.: Проблемы реализма в мировой литературе: М., 1959, с. 43.

67 К. Г. Зелинский, Национальные формы и социалистический реализм.—В кн.: Проблемы реализма в мировой литературе, с. 117—118.

68 Է. Ս. Լիսյան, Ռոմանիկի մասին.—Գարուն, 1982, № 12, էջ 31, 43, 44:

69 Л. С. Лихачев, Искусство памяти и память искусства.—Литературная газета, 1982, № 5, 15 декабря.

70 См.: А. Г. Бочаров, Экзаменует жизнь.—Новый мир, 1982, № 3, с. 226—233.

71 См.: Социалистический реализм и классическое наследие, М., 1960; Социалистический реализм в литературах народов СССР, М., 1962; Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, М., 1964; Социалистический реализм и художественное развитие человечества, М., 1966; Актуальные проблемы социалистического реализма, М., 1969; Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1—2, М., 1971; Проблемы социалистического реализма, М., 1975 и т. д.

72 См.: Социалистический реализм в зарубежных литературах, М., 1960; Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада, М., 1965; Художественный опыт литератур социалистических стран, М., 1967 и т. д.

73 Յուշիկ Կուրի, Նամակներ բոսոր.—Գարուն, 1981, № 5, էջ 63, 67, 70:

73ա Գրականության կառույցի, Գաղանի պատմություն, 1987, էջ 62:

74 Մ. Մեմարենց, երկերի լիակատար ժողովածու, 1981, էջ 262:

75 ՏԼԿ Ս. Ավարբեգյան, եզրին Չարենցը և հայ հին գրականությունը.—Զարեկյան ընթերցումներ, գիրք 4, 1979, էջ 245—270:

76 Ս. Աղաբաբյան, Ոգեբուրություն և վարպետություն.—Գրական թերթ, 1959, № 52, 25 դեկտեմբերի:

77 Է. Լևին, «Մարզը ավի մեջ».—Գրական թերթ, 1961, № 12, 17 մարտի:

78 Է. Մանարի, «Թոնգրտեկեյններ» կարգալույց հետո.—Գրական թերթ, 1961, № 4, 20 հոկտեմբերի:

79 Վ. Իսավրյան, Մանրակշիռ վաստակով.—Գրական թերթ, 1962, № 30, 27 հոկտեմբերի:

- 80 Հ. Սանյան, Պոեզիան կոգնի մարդուն.—Գրական թերթ, 1972, № 18, 23 ապրիլի
- 81 Ա. Մարչենկո, «Լեռներս զնում, մտնում ևն կրկինք».—Գրական թերթ, 1970, № 42, 16 հոկտեմբերի
- 82 Ա. Դիմիշյ, Բանաստեղծը.—Սովետական Հայաստան, № 17, 21 հունվարի
- 83 Տե՛ս Լև Սվերով, Նամակ Համո Սահյանին.—Գրական թերթ, 1971, № 40, 1 հոկտեմբերի, Հ. Մարտոսյան, Բանաստեղծը.—Ավանգարդ, 1974, № 73, 21 հունվարի, Կ. Կուլիկ, Հայրենի հողին միաձույլ.—Գրական թերթ, 1984, № 77, 20 ապրիլի, Է. Մեմելյաչիս, Ինքնամերժումի խրդախոթությունը.—Սովետական Հայաստան, 1986, № 86, 10 ապրիլի
- 84 Վ. Մնացականյան, Հինն ու նորը ո՞րն է.—Սովետական գրականություն, 1968, № 9, էջ 140:
- 85 Պատմություն վասն մանկանն և աղջկան. Պատմություն յաղագս փոհոյ: Թագավորին, 1983, էջ 154: Աշխատասիրությամբ Ա. Սրապյանի: Տե՛ս նաև՝ Հ. Սիմոնյան, Հայ միջնադարյան կաֆաներ (1975) զրբի «Փահլույ Թագավորի պատմությունը և նրա կաֆաները» գլուխը:
- 86 Նույն տեղում, էջ 42:
- 87 Շիրազի ստեղծագործության մեջ ավանդույթի առկայության հարցի վերաբերյալ տե՛ս նաև՝ Գ. Կասալարյան, Հովհաննես Շիրազի աշխարհը.—Բանաստեղծություն ոգին, 1980, էջեր 46—52, 74—77:
- 88 Տե՛ս Ավետարան ըստ Մատթեոսի, գլ. ԻԷ.—Հիսուսի խաչվելը, Ավետարան ըստ Մարկոսի, գլ. ԺԵ.—Ճանապարհ խաչի, Ավետարան ըստ Ղուկասի.—գլ. ԻԴ, Ճանապարհ խաչի
- 89 Հ. Մարտոսյան, Ի սկզբանե սքանչելի է մարդը.—Սովետական Հայաստան, 1984, № 268, 22 նոյեմբերի
- 90 Литературная газета, 1984, № 45, 7 ноября.
- 91 Տե՛ս Ե. Պարենց, Ճառ խորհրդային գրողների համամիութենական տաղին համագումարում, էջեր օրագրերից.—Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 281, 484—490, Հանուն սինթետիկ արվեստի.—Գրական թերթ, 1934, № 24, 20 սեպտեմբերի
- 92 Տե՛ս Պ. Ասակ, Հանուն և բնդգեմ առևտրի միջնորդի.—Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 258—259:
- 93 В. Распутин, Если по совести.—Литературная газета, 1988, № 1, 1 января.

ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՍԿԻԶՐԸ ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

Ունալիզմի խնդիրների ժամանակակից հետազոտությունները մեղ նորից ու նորից վերադարձնում են արվեստի մեջ ռոմանտիկական սկզբունքի հարցին: Այժմ բոլորն ընդունում են, որ ժամանակակից ունալիզմը որպես մեթոդ բավական հարուստ է և իր մեջ կարող է ներառել ռոմանտիկական միտումներ ու ոճական հոսանքներ: Սակայն ժամանակակից խորհրդային գրականության մեջ ռոմանտիկական սկզբունքի տեղը, դերն ու բուն սահմանումը մինչև այսօր դեռ հստակորեն ճշտված չեն:

Այդ հարցերի լուծման համար կան մի շարք դժվարություններ: Իբրանցից կարևորները երկուսն են: Առաջինը բուն «ռոմանտիզմ» հասկացության ոչ միանշանակ լինելն է: Ա. Էլյաշևիչը, որն իր «Նպատակի միասնությունը, որոնումների բազմազանությունը սոցիալիստական, ունալիզմի գրականության մեջ» գրքում հանգամանորեն ներկայացրել է ռոմանտիզմի ընկալման պատմությունը համաշխարհային և խորհրդային քննադատության ու գրականագիտության մեջ, գրում է, թե «գրականագիտության պատմության մեջ դեռ չի եղել մի այնպիսի երջանիկ դեպք, որ երկու գիտնական «ռոմանտիզմ» բառի մեջ դնեին նույն իմաստը»¹, Եվ երկրորդ՝ առ այսօր սպառիչ կերպով պարզված չէ կլանքի արտացոլման ոչ միայն ռոմանտիկական, այլև ունալիստական մեթոդի հարցը, հստակորեն ճշտված չեն նրանց սահմանները, որը և դժվարացնում է նրանց հարաբերակցության խնդրի ուսումնասիրությունը՝ ինչպես առհասարակ համաշխարհային գրականության պատմու-

թյան, այնպես էլ, մասնավորապես, սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության բնագավառներում:

Ըստ էության, այս և սրանց հետ կապված մի շարք այլ հարցեր («գրական մեթոդ», «ոճ», «հոսանք» հասկացությունների, գեղարվեստական ընդհանրացման ու տիպականացման ձևերի ճշտումը և այլն) միավորվում են մի բարդ խնդրի մեջ, որն ունի գրականագիտական վաղեմի պատմություն²: Այդ հարցերը հատկապես արդիական հնչողություն ունեցան 1960—1970-ական թվականներին՝ կապված սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի առանձնահատկության ու ինքնատիպության, ներքին կառուցվածքի ու գեղարվեստական միջոցների ուսումնասիրության ընդլայնման ու խորացման հետ: Այդ ուսումնասիրությունները հանգեցին էական արդյունքների, չնայած մեզ հետաքրքրող մի շարք հարցերում հեղինակներն այդպես էլ չեկան վերջնական եզրակացությունների:

Համառոտակի անդրադառնալով այդ խնդիրներից մի քանիսին, որոնք մեզ թվում են սկզբունքորեն կարևոր:

Ինչպես հայտնի է, խորհրդային գրականագիտության մեջ անցյալի ռոմանտիկական գրականությունը ստորաբաժանվում էր երկու հիմնական ուղղությունների՝ առաջադիմական ռոմանտիզմ և պահպանողական ռոմանտիզմ (կամ էլ՝ հեղափոխական և հետադիմական, ակտիվ և պասիվ), և այդ ստորաբաժանումը կատարվում էր զուտ գաղափարախոսական սկզբունքով: Ընդ որում, «ռեալիզմ-հակառեալիզմ» տխրահռչակ տեսության հետևորդներն առաջադիմական ռոմանտիզմը ռեալիզմին էին կցում որպես վերջինիս նախնական, դեռ «չհասունացած», չկազմավորված ձև: Իսկ ինչ վերաբերում է մյուս ռոմանտիկների սահմագործությանը, ապա այն դիտվում էր համարյա որպես բացասական երևույթ գրականության պատմության մեջ:

Գռեհիկ սոցիոլոգիական այս մեկնությունն ընդգիմադիր վերաբերմունքի արժանացավ խորհրդային այն գիտնականների կողմից, որոնք ռոմանտիզմը դիտում էին որպես իր տիպաբանական միասնական նկարագիրն ունեցող գեղարվեստական ուղղություն (Դ. Բլազոյ, Վ. Փիրմունսկի, Ա. Սոկոլով, Վ. Վանսյով և ուրիշներ): Կարելի է ասել, որ այդ գիտնականների ջանքերով խորհրդային գրականագիտության մեջ արդեն հաղթահարված է հիշյալ պատկերացումը, և ռոմանտիզմն արդեն դիտվում է որպես միասնական ու ամբողջական գեղագիտական համա-

կարգ, որն աչքի է ընկնում գաղափարագեղարվեստական հարուստ նկարագրով ու գրեկորման ձևերի բազմազանությունով, իսկ այդ ամենն իրացվել է բազմազան հոսանքների ու գաղափարների կողմից, վերջիններիս պատմական դարգացման ու փոխհերգործության միջոցով: Այնուհետև գիտնականների առջև հարց դրվեց բնութագրելու ռոմանտիզմը որպես ամբողջական գեղարվեստական համակարգ, պարզաբանելու նրա կարևորագույն գծերն ու հատկանիշները, խնդիրներն ու գործառնություններ: Մեր կարծիքով, այս ուղղությամբ առավել արդյունավետ քայլեր են կատարել Գ. Նալիվալիոն և Ի. Տերտեբյանը:

Այդ գիտնականներն ամենից առաջ հրաժարվեցին ռոմանտիզմն իր միակ «գլխավոր հատկանիշի» կամ «հիմնական առանձնահատկություն» տեսանկյունից սահմանելու ապաբեղուն փորձերից և աշխատեցին այն ուսումնասիրել որպես փոխադասանավորված ապրելի հատկանիշների ու առանձնահատկությունների, բաղադրատարրերի ու մակարդակների շարժունակ համակարգ:

Հիշյալ աշխատություններում հատուկ սրությամբ դրվեց դեռևս լայն տարածում ունեցող այն պատկերացումներից հրաժարվելու խնդիրը, ըստ որանց ռոմանտիզմը ներկայացվում էր որպես մի արվեստ, որն իրեն հակադրում է իրականությանը, հիմնվում երազանքի ու իրականության ձգտումների վրա: «Մեծ ռոմանտիկներն սրվեստը,—գրում է Գ. Նալիվալիոն,—ամենևին էլ փախուստ չէր ունի իրականությունից, այլ, ավելի շուտ, հակառակը, այն ամբողջովին ընթացք էր դնում իրական կյանքը, դնում վերջինիս գաղափարների մեկնությունն ու էությունը բացահայտում: Ամբողջ իրավունքով կարելի է պնդել, թե ռոմանտիզմին նույնպես բնորոշ էր իրական աշխարհի ընկալման ու յուրահատուկ վերակերպման ձգտումը, այն աշխարհի, որը չէր համընկնում առարկայական իրականությանը, հոգեբոր կյանքի ուրույն ընդգրկում էր որպես կարևորագույն տարր: Ճշմարտության կամ ճշմարտացի արվեստի սկզբունքը մշտապես առկա է ռոմանտիկների գեղագիտական հայտարարություններում ու ստեղծագործական ոգեբաններում՝ այնտեղ գրավելով պատկավոր տեղ: Կարևոր է ընդգծել, որ ժամանակակից հետազոտությունների լույսի տակ ունալիզմի և ռոմանտիզմի սկզբունքային տարբերությունն ամենևին էլ այն չէ, թե առաջինն ուղղված էր դեպի իրական աշխարհը, իսկ երկրորդը, իբր փախչում էր նրանից, այն փոխարինելով մտացածին աշխարհով, պատրանքներով: Դա, ամենից առաջ, գեղարվեստական համակարգերի տարբերություն էր. ռո-

մանտիզմը նույնպես ուղղված էր դեպի կյանքը, բայց նրան մոտենում էր այլ ուղիներով, առաջնորդվելով այլ աշխարհայացքային ու գեղագիտական սկզբունքներով, դիմելով արտահայտչական ու սլաոկերագրական միջոցների այլ ամբողջության⁴:

Ռոմանտիկական արվեստի այդ նույն առանձնահատկության մասին են գրում Ի. Տերտերյանը («Իրականության յուրացումը ռոմանտիկական արվեստի հիմնական խնդիրն էր»⁵) և Լ. Գինգբուրգը («Ռոմանտիզմը՝ հատկապես ուշ ռոմանտիզմը, լայն ճանապարհ բացեց իրականի համար»⁶):

Նոր աշխատություններում վճռականորեն վիճարկվում են նաև այն տեսակետները, որոնք ռոմանտիզմը հանգեցնում են միայն անհատի անձնական աշխարհի արտահայտությանը, գտնում են, թե ռոմանտիզմի գլխավոր, բնորոշ առանձնահատկությունը ծայրահեղ անձնականությունն է, անձնական-քնարական սկզբունքի բացահայտ գերակշռությունը: Ընդունելով, որ «ռոմանտիզմին բնորոշ է անձնական-քնարական սկզբունքի բարձր, գործուն ցուցանիշները, որ ավելի մեծ չափով, քան կլասիցիստները, քան նույնիսկ ռեալիստները, ռոմանտիկները ձգտում էին իրենց հոգևոր-զգացմունքային վիճակների, շրջապատող իրականության նկատմամբ իրենց վերաբերմունքի և այդ իրականության իրենց գնահատականի արտահայտմանը», Դ. Նալիվայկոն միաժամանակ հիմնավոր է համարում ֆրանսիացի գիտնական Պ. Վան Տիգեմի կարծիքը, որի պնդման համաձայն, ռոմանտիզմն ուղղված էր և՛ անհատի ներաշխարհին, և՛ արտաքին իրականությանը: Ելնելով սրանից, Պ. Վան Տիգեմը տարբերակում է «ներքին ռոմանտիզմը», որը բացահայտում է մարդու ներաշխարհը, նրա զգացմունքային, մտավոր ու բարոյական էությունը, և «արտաքին ռոմանտիզմը», որն արտացոլում է ռոմանտիկների ընթացքը դեպի իրական աշխարհը, դեպի բնությունն ու հասարակությունը, դեպի վերջինիս ներկան ու անցյալը, նրա նյութական ու հոգևոր կյանքը:

Իսկ ինչի՞ վրա է հիմնված ռոմանտիկական համակարգի միասնությունը: Ըստ Դ. Նալիվայկոյի, այն «սկիզբ է առել, ամենից առաջ, սկզբունքորեն նոր մի աշխարհընկալումից, որն իր կապերը խզել էլ մտածողության, այդ թվում՝ նաև գեղագիտական-գեղարվեստական տվածական կազմավորներից ու ձևերից, որոնք Եվրոպայում գերիշխում էին նախորդ մի քանի դարերի ընթացքում... Ռոմանտիկական աշխարհընկալումը ելնում է այն բանից, որ ավարտված ու ինքնաբավ ոչինչ

չկա, որ աշխարհը կենդանի, հարաշարժ միասնություն է, որտեղ ամեն ինչ փոխակապակցված է, ամեն ինչ շարժվում է և փոխներգործում...»⁷։

Գիտնականը ռոմանտիզմի մեջ առանձնացնում է երկու կարեւորագույն հատկանիշ, երկու տարամետա ուղղություն։ «Դրանցից մեկի համար... բնորոշ էր անընդհատ հասունացող լարված հետաքրքրությունը՝ կոնկրետի, մարդկային գոյության մեջ անկրկնելի-անհատականի, պատմականորեն ընկալվողի նկատմամբ... Այսպես ռոմանտիզմի դարաշրջանում կազմավորվում է պատմականությունը, որը ոչ միայն ընդգրկում է շարժվող, անընդհատ փոփոխվող աշխարհի ու կյանքի ընկալումը, այլև լարված ուշադրությունը՝ այդ շարժման փուլերի ու ձևերի յուրահատկության, պատմականորեն-կոնկրետ ու անկրկնելի-անհատական ամեն ինչի նկատմամբ»։

Ռոմանտիզմի այդ առանձնահատկությունն էր, որ պայմանավորեց հասարակական-պատմականի, ազգայինի, կենցաղայինի հտնդեպ նրա հետաքրքրությունը, «տեղական կոլորիտը» ներկայացնելու նրա ձրդտումը և այլն։ Միաժամանակ, ռոմանտիզմին բնորոշ էր նաև մի այլ ստեղծագործական դիրքորոշում՝ «մարդուն տեսնել ամենալայն ընդգրկման մեջ, գոյության «մեծ իրականությունների»՝ բնության, պատմության, աստծո ու ճակատագրի հետ ունեցած հարաբերությունների համակարգի մեջ»⁸։ Տվյալ դիրքորոշումը գեղարվեստական առումով տանում էր դեպի խորհրդանշային սրտիկայի գերակշռությունը։

Հողվածի հեղինակն առանձնացնում ու նկարագրում է «միջազգային առարածման» հիմնական ռոմանտիկական հոսանքները, որոնք, նրա կարծիքով, հետևյալներն են. վաղ կամ փրիլսոփայական, բանահյուսական կամ ժողովրդական, բայրոնյան, գրոտեսկային-ֆանտաստիկ կամ հոֆմանական, սոցիալ-ուտոպիական, պատմական կամ վալտերսկոտյան։

Ռոմանտիզմի, մասնավորապես՝ նրա ազգային տարատեսակների առանձնահատկությունների բացահայտման ասպարեղում նոր խոսք էր ի. Տերտերյանի նշված աշխատանքը։ Իրավացի է այս հողվածի ելակետային դրույթը. «Անհնար է ռոմանտիզմն ընկալել... պատմական փորձից... ազգային-ազատագրական շարժումներից... բուրժուական քաղաքակրթության զարգացումից դուրս»⁹։

Ռոմանտիզմը դիտելով որպես «արվեստ, որն իր ձևով ձգտում է օբյեկտիվություն, ձգտում է հայտնաբերել ու հասկանալ համաշխարհային զարգացման բնույթը, և որի բնորոշ գծերից մեկը «ընդհանրացնող,

խորհրդանշային պատկերների ստեղծման գիտակցված դիրքորոշումն է», Ի. Տերտերյանն ընդգծում է, թե դա «ընթացիկ իրականության խորհրդանշանայնացումը կամ միֆականացումն է»¹⁰։ Նա ուսմանտիկական գիտակցության հիմնական հատկանիշների թվին է դասում այն, որ «ուսմանտիկական ստեղծագործությունը կարող է իր մեջ ներառել «օրվա խնդիրը» և այն միաձուլել ամենավիթխարի խորհրդանշային ընդհանրացումներին, կեցության հավերժական հարցերին»։

Ուսմանտիկական արվեստի կենսաբույսը, գրում է Ի. Տերտերյանը, «անհատն էր, բայց այն անհատը, որին արթնացրել էր պատմական պրոցեսը... անհատը, որը կամենում էր հասկանալ ընդհանուրի՝ բնության, հասարակության, պատմական պրոցեսի օրենքները և ներգրավվել այդ ընդհանուր շարժման մեջ»¹¹։ Հենվելով այն ավանդական պատկերացման վրա, թե այդ անհատի բնորոշ գիծը ուսմանտիկական ըմբոստության առանձնահատուկ վիճակն է, հողվածի հեղինակն այդ սահմանման մեջ կարևոր հավելում է անում. «Անհատի և աշխարհի երկպառակությունը, որը շէր համապատասխանում այդ անհատի պահանջներին, բայց նրան պարտադրում էր իր կանոնները, նաև առանձնացումն ու ըմբոստությունը ուսմանտիկներն այնքան փաշտոն են մարմնավորել, որ հաճախ թվում է, թե դա է ուսմանտիզմի հիմնական և համարյա միակ թեման։ Սակայն ուսմանտիկ խռովարարն ինչքան էլ որ մեկուսանում է, նրա ընդլվման մեջ միշտ պահպանվում են ներգաղտնակության որոնման ուժին, աշխարհի հետ վերամիավորվելու ճարավը, կորուստյալ պարզության ու ամբողջականության կարոտը»¹²։

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հիշելնակի դասողությունները ուսմանտիզմի ազդեցին տարատեսակների վերաբերյալ։ Չնայած և նման տարատեսակների առանձնացումը նա համարում է «գրականագիտական վերացարկում», քանի որ պատմականորեն կոնկրետ ազգային տարատեսակները, որպես կանոն, իրենցից ներկայացնում են խառը, անցումային կազմավորումներ, բայց, այնուամենայնիվ, հեղինակը գտնում է, թե ուսմանտիզմի տիպաբանական հետազոտությունն արդյունավետ է։

Որպես հիմք՝ Ի. Տերտերյանն ընդունում է Ի. Նեուպոկոեայի առաջադրած պայմանական դասակարգումը։ Դա կանխատեսում է ուսմանտիզմի երեք տարատեսակ, որոնց առանձնահատկությունները պայմանավորված են ձևավորման սոցիալ-պատմական հանգամանքներով. ա) այն երկրներում, որտեղ բացահայտորեն որոշարկվել են բուրժուա-

կան հասարակության հակասությունները, բ) այն երկրներում, որտեղ համեմատաբար դանդաղ է ընթանում բուրժուազիայի զարգացումը, բայց չեն ընդհատվում գրական ավանդույթները, գ) այն երկրներում, որտեղ դանդաղ է ընթանում բուրժուազիայի զարգացումը և, բացի դրանից, այդ երկրները երկար ժամանակ գտնվել են օտարերկրյա տիրապետության տակ, և այնտեղ դեռ չի կայացել ազգային լեզվի ու գրականության վերածնունդը¹³:

Ի. Տերտերյանն այսպես է բնութագրում այդ տարատեսակների գերիշխող առանձնահատկությունները. «Եթե ռոմանտիզմի առաջին տարատեսակի համար ղեղարվեստական համակարգի կենտրոնը անհատի նոր ըմբռնումն է, մարդու ներաշխարհի նոր կառուցվածքը, իսկ գլխավոր խնդիրը անհատի և ընդհանուրի՝ հասարակության, պատմական պրոցեսի, տիեզերքի փոխհարաբերությունների ուսումնասիրությունն է, ապա ռոմանտիզմի երկրորդ տարատեսակի կենտրոնը տեղափոխվում է անհատի ու ազգային հանրության փոխհարաբերությունների ոլորտ, դեպի անհատի ազգային տիպի որոնումները, իսկ այնուհետև (դա ակնառու է դառնում ռոմանտիզմի երրորդ տարատեսակի մեջ) արդեն վերջնականապես կենտրոնական տեղը հատկացվում է ազգին, որը դիտվում է որպես միասնական ազգային անհատականություն»¹⁴: Անկախաժ, այս լիտարկումները հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև հայկական ռոմանտիզմի ուսումնասիրության համար:

Այսպիսին են ժամանակակից խորհրդային գիտնականների որոշ հայացքները ռոմանտիզմի գեղագիտական համակարգի, նրա առանձնահատկությունների մասին, որոնցից դուրս անհնար է հասկանալ նրա փոխհարաբերությունները ռեալիզմի հետ, այն, թե ինչն է հենց դիտարկվում որպես ոճական հոսանք, ընդհանրացման սկզբունք, իսկ երբեմն նույնիսկ որպես խորհրդային գրականության ինքնուրույն մեթոդ:

Ժամանակակից գրականության մեջ զրոստորվող ռոմանտիկական սկիզբը կապվում է ոչ միայն զասական ռոմանտիզմի ավանդույթների, այլև՝ 20—30-ական թվականների խորհրդային գրականության մեջ հանդես եկած հեղափոխական ռոմանտիզմի հարուստ փորձի հետ:

Հեղափոխական-ռոմանտիկական ոճն ու ռոմանտիկական հոսանքը խորհրդային գրականության մեջ առաջացան վերջինիս գոյավորման առաջին իսկ տարիներին, բայց անհրաժեշտ եղավ բավական երկար մի

ժամանակամիջոց, մինչև գրականագիտության կողմից գիտակցվեց և պաշտոնապես ընդունվեց այդ հոսանքի առկայությունը և այն բնութագրվեց որպես հենց ռոմանտիկական ուղղություն: Հոսանքը պաշտոնապես ընդունելու այդ ուղին հեշտ ու հարթ չեղավ: Գրականության տեսության և քննադատության մեջ 20-ական թվականների սկիզբը նշանավորվեց ռոմանտիզմի դեմ ուղղված մղկեպին հարձակումով: Ընդ որում՝ այդ մերժողների թվում կային նաև գրողներ, որոնք իրենց ստեղծագործության մեջ լայնորեն օգտագործում էին ռոմանտիկական պոետիկայի տարրերը (հայտնի է, օրինակ, Ե. Չարենցի այդպիսի դիրքորոշումը): Այդ «հակառոմանտիկական» շարժման հիմքում ընկած էր հիմնավորապես սխալ մի պատկերացում, ըստ որի ռեալիզմը նույնացվում էր գիտակցողական մատերիալիզմի, իսկ ռոմանտիզմը՝ փիլիսոփայական իդեալիզմի հետ: Քանի որ մարքսիզմի զասականների ռոմանտիզմի՝ զեղարվեստական ուղղության մասին կուռ և ամբողջական տեսակետ չէին տալանգել, իսկ այդ հարցի մասին Վ. Ի. Լենինի բազում դիտողությունները կամ զեռ լայնորեն հայտնի չէին, կամ էլ բավականաչափ չէին իմաստավորվել, մարքսիստական գեղագիտության բնագավառում մեծագույն հեղինակություն էր համարվում Գ. Վ. Պլեխանովը, որը կտրականապես բացասական վերաբերմունք ուներ ռոմանտիզմի հանդեպ: Հետևելով նրան, ռապապական տեսաբանները ռոմանտիզմը նույնացնում էին միստիկայի, կրոնի ու իդեալիզմի հետ, այն ընկալում որպես հեռացում կյանքից ու գեղարվեստական որոշակիությունից, որպես սոցիալական ապաքաղաքականության դրսևորում:

Այս վերաբերմունքը գերիշխում էր մինչև 30-ական թվականների սկզբները, երբ սկսվեց ռոմանտիզմի զաղափարական ու գեղարվեստական վերականգնումը, պայքարը՝ ռոմանտիկական որպես խորհրդային արվեստի լիիրավ սկիզբ ճանաչելու համար: 1931 թ. Գորկին գրում է, թե անհրաժեշտ է «հնարավորություններ փնտրել ռեալիզմի ու ռոմանտիզմը միավորելու մի ինչ-որ երրորդ երևույթի մեջ, որն ի վիճակի լինի ավելի վառ գույներով պատկերելու հերոսական արդիականությունը, նրա մասին խոսելու ավելի բարձր, նրան իսկ արժանի հնչեղությամբ»¹⁵:

1933 թ. Ֆադեևը նշեց, որ «սոցիալիստական ռեալիզմն իր մեջ ընդգրկում է հեղափոխական ռոմանտիկական, այսինքն՝ իրական զարգացման վրա հիմնված հեղափոխական երազանքն ապագայի մասին»¹⁶: 1934 թ. Գորկին, ասես ի մի բերելով ծավալված բուռն բանավեճի արդյունքները, «Աշխուժության մասին» հոդվածում գրեց. «Հե-

ղափոխական ուժանտիղմը ըստ էության, կեղծանունն է սոցիալիստական բնալիզմի, որի նպատակը ոչ միայն ներկայի մեջ անցյալը քննադատաբար պատկերելն է, այլև, գլխավորապես, ներկայի մեջ հեղափոխական նվաճումների հաստատմանն ու սոցիալիստական ապագայի բարձր նպատակների լուսաբանմանը նպաստելը»¹⁷։ Վերջապես, խորհրդային գրողների առաջին համագումարում պաշտոնապես ընդունվեց հեղափոխական ուժանտիղմը։ Համագումարում ունեցած իր ելույթում Ա. Ժգանովը նշեց. «Հեղափոխական ուժանտիղմը գրական ստեղծագործության մեջ պետք է մտնի որպես բաղադրիչ տարր, քանի որ մեր կուսակցության ամբողջ կյանքը, բանվոր դասակարգի ամբողջ կյանքը ու պայքարը ամենադժան, ամենասթափ գործնական աշխատանքի և մեծագույն հերոսականության ու վիթխարի հռանկարների համատեղման մեջ է»¹⁸։

Այսպես բնորոշվեց սոցիալիստական բնալիզմի էական հատկանիշը՝ հեղափոխական ուժանտիղմ (միաժամանակ այն ստացավ նաև մեկ այլ, ոչ այնքան ճիշտ անվանում՝ հեղափոխական ուժանտիղմ)։

Կարևոր է նշել, որ այդ տարիներին, ուժանտիղմ («հեղափոխական ուժանտիղմ») ասելով, հասկանում էին խորհրդային գրականության հերոսական թեման ու բովանդակությունը, հեղինակային դիրքորոշման պայթույթ, հակվածությունը հրազանքին։ Սկզբում այդ պայթույթը հիմնականում ուղղված էր կամ հերոսական անցյալին (Հոկտեմբերյան հեղափոխություն, քաղաքացիական պատերազմ), կամ էլ լուսավոր ապագային։ Սակայն քննադատության մեջ աստիճանաբար ավելի էր հաստատվում «ներկայի ուժանտիղմականացման» անհրաժեշտության դադափարը։ 30-ական թվականների վերջի և հուպատեռազմյան տարիների հոգեոր մթնոլորտում «ուժանտիղմականացման» այդ պահանջը առանձին գրողների ստեղծագործության մեջ ձևեր բերեց իրականության «գունաղարզման» իմաստ, որը, բնականաբար, դարձյալ բացասական վերաբերմունք առաջացրեց ամեն մի «ուժանտիղմականի» հանդեպ։

Միայն 50-ական թվականների սկզբներին առանձին գրողների ու քննադատների հիւլյթներում (մասնավորապես 1954 թ. խորհրդային գրողների II համագումարում Ա. Ֆադեևի ունեցած ելույթում) հնչեց խորհրդային գրականության մեջ տարբեր հոսանքների (այդ թվում նաև ուժանտիղմականի) առկայությունն ընդունելու պահանջը։ Այդ ելույթը առաջին քայլը եղավ սոցիալիստական

ռեալիզմի գրականության մեջ ռոմանտիզմն ինքնուրույն հոսանք համարելու և այդ եզրակացությունը տեսականորեն հաստատելու ճանապարհին:

Սոցիալիստական ռեալիզմի և այլ ստեղծագործական մեթոդների, գեղարվեստական ուղղությունների, հոսանքների փոխհարաբերությունների հարցը, ինչպես նաև շատ այլ գրապատմական խնդիրների լուծումն անհնար է առանց սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի տիպականացման առանձնահատկությունների ուսումնասիրության, ոճական հոսանքների, նրանց տարբերակման սկզբունքների հետազոտման, ժամանակակից գրականության մեջ ռոմանտիկական սկզբի վերլուծության, որոնք իրենց արտացոլումն են գտել տասնյակ լուրջ աշխատություններում: Խորհրդային գրականության մեջ զրահորվող ռոմանտիկական սկզբի խնդիրն այդ ուսումնասիրություններում արժանացել է բազմաթիվ ու բազմազան մեկնաբանությունների, բայց մենք տվյալ դեպքում համառոտակի կանդրադառնանք համեմատաբար կարևոր մի քանի տեսակետների, որոնք առաջարկում են ռոմանտիզմը դիտարկել որպես՝ ա) ստեղծագործության կերպ, բ) գեղարվեստական ընդհանրացման տեսակ, գ) սոցիալիստական գրականության մեջ ինքնուրույն մեթոդ, դ) սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության ոճական հոսանք: Մնացած բոլոր մեկնաբանություններն այս կամ այն կերպ հանգում են սրանցից որևէ մեկին: Ընդ որում, պետք է անմիջապես նշել, որ հիշյալ չորս տեսակետները միմյանցից վերջնականապես տարանջատված չեն և մի շարք հարցերում համընկնում են:

Դեռ 1955 թ. Լ. Տիմոֆեևը հանդես եկավ «երկու հիմնական, գրականության ամբողջ պատմության ընթացքում գոյատևող գեղարվեստական մեթոդների»¹⁹ զաղափարով, այսինքն՝ հին «ռեալիզմ-հակառակիզմ» բանաձևի փոխարեն առաջադրեց նոր «ռեալիզմ-ռոմանտիզմ» հակադրությունը: Ընդ որում, Լ. Տիմոֆեևն այդ «հավերժական» մեթոդները չդիտարկեց որպես միմյանց հանդիպողվող, թշնամական ստեղծագործական սկզբունքներ: Սա նշանակալի առաջադիմական քայլ էր, որի նշանակությունն ավելի մեծացավ, երբ 1960 թ. Լ. Տիմոֆեևն էականորեն վերանայեց իր տեսակետը և «հավերժական մեթոդներ» ըմբռնումը փոխարինեց «ստեղծագործության երկու տիպ» բնորոշումով: Ըստ հեղինակի, այդ երկու տիպերի հիման վրա ձևավորվում են տարբեր գեղարվեստական ուղղություններ:

Ստեղծագործության «ռեալիստական տիպը» Լ. Տիմոֆեևի կարծիքով, իրականությունը վերարտադրում է հենց իրականության ձևերի մեջ: Ռեալիստ արվեստագետը կենսական փաստերի պատկերման ժամանակ դրանք համադրում է իր գեղագիտական նպատակներին և ձեռքատում ստեղծել տիպական կերպարներ: Արվեստի «ռոմանտիկական տիպը», ընդհակառակը, հիմնվում է «իրականության վերստեղծման» վրա և կապված է «արվեստագետի կողմից իրականության գեղագիտական գնահատման առավել սուր ընդգծվածության, այն իր գեղագիտական իդեալներին առավել սրությամբ հարաբերակցելու ձգտման հետ, երբ ժխտվում կամ հաստատվում են իրականության այս կամ այն կողմերը»³⁶:

Լ. Տիմոֆեևն այս հիմնական դրույթից դուրս էր բերում կյանքի «ռոմանտիկական» պատկերման բոլոր առանձնահատկությունները (ֆանտաստիկությունը, պայմանականությունը, բնավորությունների ու հանգամանքների արտասովորությունը, սուբյեկտիվությունը, ոճի աշխուժությունը և այլն): Ստեղծագործության և «ռեալիստական», և «ռոմանտիկական» տիպերը, բացատրում է Լ. Տիմոֆեևը, իրենց կոնկրետ պատմական դրսևորումն են գտնում ամենաբաղձազան գեղարվեստական մեթոդների մեջ:

«Ստեղծագործության երկու տիպերի» տեսակետը լայն արձագանք գտավ գրականագիտության մեջ: Դրա հիմնական արժանիքներից մեկն այն էր, որ տվյալ սկզբունքը հնարավորություն էր տալիս խորհրդային գրականության պատմությունը դիտարկելու որպես շատ ավելի հարուստ ու բարդ երևույթ, քան այն ներկայացվում էր նախորդ տարիներին: Սակայն և՛ իր ի հայտ գալու պահին, և՛ հատկապես, հաջորդ տարիներին Լ. Տիմոֆեևի տիպաբանությունն արժանացավ ոչ սակավ «սոսքերությունների»: Ինչպես նշում էին ընդդիմախոսները, նրա հիմնական թերությունն այն էր, որ այդ տեսակետը, ըստ էության, կրկնում էր 30—50-ական թվականների «ռեալիզմ-հակառեալիզմ» հանրահայտ ուսմունքը, պարզեցնում էր գրականության պատմությունը՝ ռեալիզմի սահմաններում շտեղավորվող բոլոր երևույթները հատկացնելով ուղմանտիպին և արվեստի ամբողջ պատմությունը հանգեցնելով հավերժորեն կրկնվող ռեալիստական ու ռոմանտիկական ստեղծագործական սկզբունքների պայքարին:

«Համաշխարհային գրականության տարաբնույթ երևույթները, իհարկե, անհնար է հանգեցնել միայն ստեղծագործության հիշյալ երկու

տիպերին,—դրում է Մ. Խրապչենկոն։—Տարբեր երկրների գրականության պատմության մեջ մենք հանդիպում ենք բազում փաստերի, որոնք «չեն տեղավորվում» այդ ուսմունքի մեջ»²¹։

Ստեղծագործության երկու՝ ռեալիստական (վերակերտող) և ումանտիկական (վերաստեղծող) տիպերի մասին ուսմունքի լայն տարածումը հանգեցրեց տեսական ու գործնական մի շարք լրջագույն հետևվանքների։

Ամենից առաջ, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ զրահորվող ամեն կարգի սուբյեկտիվություն, ցանկացած սուբյեկտիվ մեթոդ սկսեցին հաճախակի անիրավացիորեն նույնացնել ումանտիկի ու ումանտիկական մեթոդի հետ։ Եվ քանի որ սուբյեկտիվությունը գեղարվեստական ճանաչողության անհրաժեշտ, պարտադիր բաղադրատարրն է, ապա նույնիսկ գեղարվեստական ստեղծագործության բուն պրոցեսը ումանտիկական սկսեցին դիտարկել որպես մի երևույթ, որ իր մեջ պարունակում է ումանտիկական սկիզբ։

«Ռեալիզմն ու ումանտիզմը,—դրում է Ն. Գուլյանը,—բնորոշվում են միասնական գեղարվեստական գիտակցության պրոցեսի երկու կողմերն են և, որպես կանոն, գրականության մեջ ուղեկցում են միմյանց»։ Ն. Գուլյանի կարծիքով, ստեղծագործության մեջ օբյեկտիվության գերակշռությունը հանգեցնում է ռեալիզմի, իսկ սուբյեկտիվությանը՝ ումանտիզմի, ընդ որում, սուբյեկտիվությունը բնորոշում է ումանտիկական երկերի և՛ բովանդակությունը, և՛ ձևը²²։

Այսպիսով, գեղարվեստական ստեղծագործության երկու տիպերի ուսմունքի կողմնակիցները եկան այն եզրակացության, որ ցանկացած սուբյեկտիվություն անհամատեղելի է ռեալիզմի հետ, և ստեղծագործության մեջ առկա ամեն պայմանականություն սկսեցին դիտել որպես ումանտիզմին այդ երկի պատկանելու անվիճելի փաստ։

Ն. Գուլյանի այս հոգվածի հիմնական դրույթներն արտահայտվեցին «Գրականության տեսությունը՝ գեղագիտության խնդիրների առնչակցությամբ» դասագրքում։ Այստեղ ևս նա դարձյալ պնդում է, թե «սուբյեկտիվ-ումանտիկական սկիզբը» «ամեն կարգի գեղարվեստական ստեղծագործության նախապայմաններից մեկն է»²³։ Այս պատճառով էլ, Ն. Գուլյանի կարծիքով, ումանտիզմով շարդաստվորված ռեալիզմը դառնում է իրականության «անտարբեր», «հայելային» արտացոլում։ Այնինչ, հանրահայտ է, որ արվեստի մեջ սուբյեկտիվ տարրը ումանտիզմի անբաժանելի սեփականությունը չէ։ Պատկերի մեջ

օբյեկտիվի նկատմամբ սուբյեկտիվի, գնահատության գերակշռությունը մենք տեսնում ենք հին և նոր ժամանակների բազում գեղարվեստական երկերում, որոնք, իհարկե, ուումանտիկական համարել հնարավոր չէ։ Սուբյեկտիվությունը, և դա հատկապես նկատելի է XX դարի արվեստի մեջ, լայնորեն տարածված է ռեալիստական տարրեր ուղղություններում և ոճական հոսանքներում, և, ընդհանրապես, ուումանտիզմը ո՛չ XIX դարում, ո՛չ ավելի ուշ չի խուսափել օբյեկտիվ-էպիկական ձևերից։

Ռեալիստականի ու ուումանտիկականի հստակ բնութագրման փորձ է արված Ա. Դրյոմովի «Ռումանտիկական տիպականացում» հանգամանակից հոգվածում²⁴։ Հեղինակը գրականագիտության ձեռքբերումն է համարում «ուումանտիկա» և «ուումանտիզմ» հասկացությունների տարբերակումը և իրավացիորեն ընդգծում, որ ստեղծագործության ուումանտիկությունը կինսական ուումանտիկայի ցանկացած արտացոլումը չէ արվեստի մեջ։ Ա. Դրյոմովի հոգվածի արժանիքն այն է, որ նա համոզիչ կերպով պաշտպանում է ուումանտիկայի մասնակցության իրավունքները տիպականացման, գեղարվեստական ճշմարտացի պատկերների ստեղծման գործում։

Ա. Դրյոմովը ուումանտիզմը դիտարկում է որպես գեղարվեստական ընդհանրացման առանձնահատուկ տեսակ։ Նրա դասակարգման համաձայն, գոյություն ունի տիպականացման երկու տեսակ՝ ռեալիստական և ուումանտիկական։ Ըստ հեղինակի, ուումանտիկական արվեստը ռեալիստականից տարբերվում է տիպականացման առարկայով և, որպես դրա հետևանք, տիպականացման միջոցներով, որոնք համապատասխանում են տվյալ առարկային։ Նա առանձնացնում է ուումանտիկական տիպականացման հետևյալ հատկանիշները՝ 1) ուումանտիկական իդեալի առավելագույն արտահայտությունը (ուումանտիկական իդեալը ցուցադրված է անմիջականորեն, ընդ որում, այդ իդեալը ոչ թե մտտակա, այլ հեռավոր է, դիտականորեն չհիմնավորված), 2) առավելագույնս ընդհանրացված պատումը, 3) խորացված զգացմունքայնությունը, 4) երևակայության ու մտահայեցողության չափազանցված ձևերը, 5) սուբյեկտիվ-գնահատող վերաբերմունքի գերակշռությունը օբյեկտիվ նկարագրականի հանդեպ։

Ըստ Ա. Դրյոմովի, ուումանտիկ հերոսն աչքի է ընկնում միակողմանիությամբ, նվազ է անհատականացված։ Ի տարբերություն ռեալիստական ստեղծագործությունների հերոսների, այն բնավորություն

չէ և բացահայտուիմ է ոչ թի զարգացման մեջ, այլ՝ անշարժ, կայուն վիճակում:

Ի վերջո, հեղինակը ռեալիստական պատկերները կապում է «կենսամանուկան», իսկ ռոմանտիկականները՝ պայմանականութեան հետ: Նրա կարծիքով, եթե ռեալիզմին բնորոշ են ճշմարտամանությունը, կենցաղայինին մոտ լինելն ու կոնկրետությունը, ապա ռոմանտիկ գրողը կյանքն արտացոլում է պայմանական պատկերների մեջ: «Ձևի պայմանականությունը, որը գեղագիտական առումով ծայրահեղորեն չափազանցված է և վերաճում է հիպերբոլայի, ռոմանտիկական արվեստի՝ ընդհանուր հատկանիշն է»: Պատահական չէ, որ «ռեալիստական հասկացությունը նա ընկալում է «կենսաման», «իրական կենսական ձևերին համասլացասխան» իմաստով:

Պաշտպանելով տիպականացման ռոմանտիկական ձևի իրադրությունը, Ա. Դրյոմովը գալիս է հետեւյալ եզրակացության: Եթե բնդունենք, որ «տիպականացման մեջոցների սրահական տարրերություններն էլ... հենց, վերջին հաշվով, պայմանավորում են այս կամ այն զեղարկեստական մեթոդի առանձնահատկությունը, հիմք են դառնում խոսելու նրա և ուրիշ մեթոդների տարրերությունների մասին», ապա ստիպված ենք ընդունել, որ գոյություն ունի սոցիալիստական ռոմանտիզմ:

Ա. Դրյոմովը չի խոսում սոցիալիստական ռոմանտիզմի մասին՝ որպես առանձնահատուկ մեթոդի, բայց նման միտում նույնպես կա խորհրդային գրականագիտության մեջ: Դեռևս 1966 թ. համաշխարհային գրականության ինստիտուտում տեղի ունեցած բանավեճի ժամանակ Ա. Օվչարենկոն առաջարկել է ռոմանտիզմը դիտարկել «ոչ միայն որպես սոցիալիստական ռեալիզմի բաղադրամաս, այլև գեղագիտորեն ինքնուրույն երևույթ: Ռոմանտիկայից բացի, որը սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի մի բաղկացուցիչ մասն է, նոր գրականության մեջ կա նաև ռոմանտիզմ՝ նույնպես որպես գեղարվեստական մեթոդ»²⁵:

Նման մտքեր արտահայտվել են նաև ավելի վաղ, բայց հենց 1966 թ. հետո դրանք սկսեցին որոշակի տարածում գտնել: Տեսականորեն հստակ ձևով դրանք արտահայտվեցին Ա. Օվչարենկոյի «Սոցիալիստական գրականությունը և ժամանակակից գրական պրոցեսը» զրբրում:

Ա. Օվչարենկոն այսպիսի հարց է՝ առաջադրում. «...Սոցիալիստական գրականության ձևավորման բոլոր նպատական փուլերում, նրա

ազգային բոլոր բնարմատների ու ճյուղավորումների մեջ ռոմանտիզմը միայն ոճակա՞ն էրեւելո՞ւ է, սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի մի կո՞ղմը, թե՞ այն կարող է երբեմն դիտարկվել նաև որպէս մեթոդաբանորեն ամբողջական, յուրահատուկ մի միավոր, որ գոյութիւն ունի սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի կողքին կամ, առնվազն, մի շարք դեպքերում ցուցաբերում է որոշակի ինքնուրույնութիւն»²⁶։ Այս հարցին հեղինակը հաստատական պատասխան է տալիս։

Իր դատողութիւններն անելիս Ա. Օվչարենկոն ելնում է այն պատկերացումից, որ սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտական հնարավորութիւնները, ըստ էութեան, բավարար չեն (դրանք հեղինակը կապում է միայն կյանքի անմիջական, նույնական արտացոլման ձեռնհաս), և այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է կիրառել «սոցիալիստական արվեստ» ավելի լայն հասկացութիւնը, որի սահմաններում սոցիալիստական ռեալիզմի կողքին կարող են լինել նաև այլ մեթոդներ, այդ թիւում՝ սոցիալիստական ռոմանտիզմը։

Երբ Ա. Օվչարենկոն փորձում է առանձնացնել այդ նոր ռոմանտիզմի տարրերակիչ հատկանիշները, ապա, ինչպէս մատնանշում են նրա ընդգիծախոսները, չի կարողանում բերել մի առանձնահատկութիւն, որը հատուկ շիններ սոցիալիստական ռեալիզմին։ Օրինակ, «սոցիալիստական ռոմանտիզմի մեթոդը» կարեորագույն հատկանիշներից մեկը նա համարում է «նոր աշխարհ կառուցողների ձեռքբերածով չբավարարվելու յուրօրինակ գեղարվեստական արտահայտութիւնը, իրենց հեռավոր ապագան գիտակցված ձեերի մեջ զգայելու նրանց եռանդագին ձգտումը»²⁷։ Բայց հարց է ծագում՝ մի՞թե այս սովորական հակացուցված է ռեալիստին, մի՞թե հնարավոր չէ ռեալիստորեն արտահայտել ձեռքբերածով չբավարարվելն ու մարդկութեան կատարելութեան հավերժական ձգտումը։

Հանուն արգարութեան նշենք, որ չնայած գործնականում բոլոր ականավոր խորհրդային գիտնականները (բացառութեամբ, գուցէ, Գ. Պոսպիլովի) չպաշտպանեցին խորհրդային գրականութեան մեթոդների բազմազանութեան գաղափարը, և ինքը՝ Ա. Օվչարենկոն էլ իր գրքի հետագահրատարակութիւններում զգալիորեն փոխեց իր դիրքորոշումը, այնուամենայնիւ, բոլորն ընդունել են գիտնականի ծառայութիւնները խորհրդային արվեստի մեթոդի գոգմատիկ մեկնութեան դեմ պայքարելու, սոցիալիստական ռեալիզմի մեջ ռոմանտիկական պատկերամտածողութեան հնարավորութիւնները հաստատելու գործում։

Կարելի է ասել, թե հենց ռոմանտիզմը խորհրդային գրականության առանձնահատուկ մեթոդ համարողներին հետ բանավիճելու ընթացքում էր, որ մեծ մասամբ ճշտվեցին սոցիալիստական ուսուցիչի մեթոդի յուրահատկություններն ու ներքին համակարգայնությունը, ռոմանտիկական սկզբի տեղն ու դերը նրա մեջ:

«...խորհրդային գրողների ստեղծագործության մեջ,—գրում է է. Զրբաշյանը,—ռոմանտիկական շատ ուժեղ սկզբունքները հանդես են գալիս տարբեր կերպ. կամ պայմանական, հեքիաթային, ֆանտաստիկ ձևերի, բացառիկ քնավորությունների և իրադրությունների հակումով, կամ շարադրանքի և ոճի հուզական լարվածությամբ ու բարձրությամբ, կամ էլ այդ և ուրիշ հատկանիշներով՝ միասին վերցրած: Սակայն այս բոլորը հիմք չի տալիս խոսելու ինքնուրույն ռոմանտիկական մեթոդի մասին: Ինչո՞ւ: Բոլոր նշված հատկանիշներով հանդերձ խորհրդային գրողների ստեղծագործության մեջ դժվար է ցույց տալ հիմնականը ռոմանտիզմի համար՝ իրականությունը իդեալի համաձայն վերակերտելու, սուբյեկտիվ ցանկությունը կյանքի տրամաբանությանը հակադրելու և վեր դասելու հակումը»²⁸:

Լայնորեն ընկալելով սոցիալիստական ուսուցիչի մեթոդը և վերջինիս մեջ առանձնացնելով երկու էական ու կայուն հատկանիշ (նույն՝ իրականության ուսուցիչական վերարտադրություն, այսինքն՝ կյանքի իրական բովանդակության և նրա զարգացման միտումների, նրա տրամաբանության ճիշտ ըմբռնում ու բացահայտում: Երկրորդ՝ այդ ամենի գեղարվեստական իմաստավորումը սոցիալիստական գաղափարախոսության դիրքերից)՝ մեկ հետաքրքրող հարցի վերաբերյալ գիտնականը գալիս է հետևյալ եզրակացության. «Մեր գրականության ռոմանտիկական հոսանքը, որը, իհարկե, շատ կողմերով տարբերվում է բուն ուսուցիչական ոճով ստեղծված երկերից, վերջին հաշվով, մտնում է սոցիալիստական ուսուցիչի այդ լայն շրջանակների մեջ: Այն չի հակասում նշված հիմնական սկզբունքներին..., այլ նրանց մարմնավորման ձևերից մեկն է»²⁹:

Տվյալ տեսակետն ընդունում է խորհրդային առաջատար գրականագետների մեծ մասը: Նոր փուլում զարգացնելով Լ. Տիմոֆեևի ուսմունքի ռացիոնալ հատիկը՝ Դ. Մարկովը գրում է. «Մենք ելնում ենք այն բանից, որ ստեղծագործության ռոմանտիկական տիպը միշտ իդեալի և իրականության հարաբերությունների որոշակի տիպի գեղարվեստական արտահայտությունն է: Այդ հարաբերությունների պատմա-

կան որոշակիությունը պայմանավորում է ռոմանտիզմի տարբեր տիպերի ձևավորումը, իսկ այն կարող է դրսևորվել և՛ որպես ինքնուրույն մեթոդ, և՛ որպես այլ մեթոդի գործառական հատկանիշ»³⁰։ Հենվելով բազում ազգային գրականությունների փորձի վրա՝ գիտնականը ռոմանտիզմի մասին խոսում է և՛ որպես հատկության, որակի՝ իրականության կոնկրետ-պատմական վերարտադրության ամբողջության մեջ, և՛ որպես գեղարվեստական ընդհանրացման ինքնուրույն, առանձնացած ձևի՝ նոր գեղագիտական համակարգի ներսում։

Այժմ բոլոր գիտնականների կարծիքները համընկնում են այն հարցում, թե ռոմանտիզմը սոցիալիստական գրականության մեջ իրենից ներկայացնում է մի երևույթ, որն աչքի է ընկնում իր գեղագիտական յուրահատկությամբ։ Խնդիրն այն է, թե ինչպես են բնութագրվում այդ յուրահատկության որակական առանձնահատկություններն ու գործառությունները։ Ա. Էլյաշևիչը, ընդհանրացնելով ժամանակակից հատադոտողների հայացքներն այդ խնդրի վերաբերյալ, գրում է. «Սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ ռոմանտիկական հոսանքը շատ կողմերով նման չէ 19-րդ դարի «դասական» ռոմանտիզմին։ Այն «ռոմանտիզմ» է իրական կենսական հիմքի վրա։ Այն կարգրել է իր վաղեմի մեկուսացումը ռեալիզմից և, արմատականորեն փոխելով իր գեղարվեստական կառուցվածքը, դարձել է սոցիալիստական արվեստի հզոր հոսանքի ճյուղավորումներից մեկը»³¹։

Ռեալիզմի տիպաբանությունը մենում է այսօրվա առավել հրատապ խնդիրներից մեկը խորհրդային գրականության ներքին կառուցվածքի հետազոտման գործում։ Դրականագետները, ելնելով նրանց տեսական կորահանգումներից ու գրապատմական կոնկրետ նյութից, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի մեջ առանձնացնում են տարբեր ուղղություններ, հոսանքներ, աճեր, մակարդակներ. և այլն։ Բայց, չնայած այդ մոտեցումների տարբերություններին և նույնիսկ հակադիր դիրքորոշումներին, բոլորը սոցիալիստական ռեալիզմի մեջ միաբանորեն առանձնացնում են ռոմանտիկական էկզոլիկ (տնկախ նրանից, թե ինչպես են անվանում այն)։ Սակայն գրական պրոցեսի կոնկրետ վերլուծության և առանձին հեղինակների երկերի գնահատման ժամանակ գիտնականների հայացքներում դեռ նկատվում են զգալի տարբերություններ։ Այսպես, օրինակ, ռուս գրականագետները, դատելով խորհրդային գրականության մեջ ռոմանտիկական սկզբի մասին, ավելի ու ավելի հաճախ են անդրադառնում հայ գրականության հարուստ փորձին և,

ամենից առաջ, Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, որը լավ ծանոթ է իրենց: Մ. Պարխումենյան, առանձնացնելով «ազգային և ազգամիջյան» երեք ոճական հոսանք (էպիկական, քնարական և ռոմանտիկական), Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը քննում է քնարական ոճական հոսանքի շրջանակում³²:

Մի այլ հայտնի քննադատ՝ Վ. Գուսեր՝ դատելով համառակիստական մեթոդի մեջ ռոմանտիկական ոճի խնդրի մասին, որպես վերջինիս ցայտուն նմուշ դիտարկում է Հ. Մաթևոսյանի երկերը: Հեղինակը գրում է. «Ուշադրությունը կյանքի նկատմամբ՝ վերջինիս ծայրահեղորեն հակադիր դրսևորումների մեջ, որոնումը, բնավորության հոգևոր նախահիմքի բազմակողմանի բացահայտումը, արտաքին-ոճական ձևերի լարվածությունը, որը կոչված է արտահայտելու աշխարհի շարժունակությունն ու բարդությունը, տարբեր հոգևոր զոների, ավանդույթների կտրուկ համատեղումը՝ այս ամենը, իմ կարծիքով, նոր հետաքրքրություն է առաջացնում ռոմանտիկական ոճի, ավանդույթի նկատմամբ: Հատկապես հետաքրքիր է Հրանտ Մաթևոսյանը՝ խոշոր մի տաղանդ, որ իր մեջ միացնում է «բնական» արտահայտչական սկիզբն ու պայմանականությունը, հեգնանքն ու գեղարվեստական մտածողության տեղաշարժերը, որոնք վաղուց անտի հատուկ են ռոմանտիզմին և միաժամանակ նորոգի վերափոխվել են նոր փորձի, նոր իրականության, նոր հարցերի ու խնդիրների հաշվառմով»³³: Որպես օրինակ նա բերում է Հ. Մաթևոսյանի «Կայարան» պատմվածքը, որտեղ, ինչպես գրում է քննադատը, «ակնհայտորեն ռեալիստական ներքին շինությունն իրացված է նույնքան ակնհայտ ռոմանտիկական ձևերով»³⁴:

Քննադատությունը բազմիցս նշել է, որ ռոմանտիկական սկիզբը ցայտուն կերպով արտահայտվել է նաև այնպիսի նշանավոր հայ արձակագիրների ստեղծագործությունների մեջ, ինչպիսիք են Մ. Գալշոյանը, Ա. Ալվաղյանը և ուրիշներ:

2

Դատելով հայ ազգային բնավորության առանձնահատկությունների մասին, որը մարմնավորվել է նաև գրականության մեջ, Զ. Ավետիսյանը գտնում է, թե նրան հատուկ է «կորուսյալ եղբրքները տենչալու և իղեալի իրակոնացման ռոմանտիկական պատրանքներով ապրելու հոգեբանությունը: Թիրևս սա է պատճառը, որ ռոմանտիզմը մեզա-

նում առավել երկարակյաց եղալ ու դեռ շարունակում է այս կամ այն ձևով դրսևորվել մեր գրականության մեջ»³⁵:

Այդ միտումի մարմնավորումը կարելի է պարզորոշ տեսնել Մ. Գալշոյանի երկերում: Դրանց մեջ ռոմանտիկական սկիզբն այնքան գործուն է, որ ստեղծվում է երկպառակից շարժունակ ռոմանտիկական-ռեալիստական գեղարվեստական մի համակարգ, որտեղ նկատվում են անընդհատ անցումներ մի սլոնից մյուսը: Ռեալիստական համակարգում ռոմանտիկական տարրերի, ռոմանտիկական սկզբի գործառության այդ ակտիվությունն ունի աշխարհայացքային հիմք, որը դրսևորվում է իրականության իմաստավորման ու գնահատման առանձնահատուկ բնույթի, մարդու հոգևոր կյանքի նկատմամբ լարված ուշադրության, աղագային ու համամարդկային իդեալները, խղճի, ճշմարտության, արդարության հավերժական մոտիվները հաստատելու ձգտման մեջ:

Մ. Գալշոյանի ռոմանտիկան ուղղված է շարժուն իրականությանը, կյանքի բիրտ ճշմարտությանը, իրերի ու հարաբերությունների բազմական աշխարհի ճանաչողությանը:

Գալշոյանի ստեղծագործության մեջ իր էությունամբ ու նկարագրով բնական մարդը ներգրավվել է դարաշրջանի պատմական ու սոցիալական կապերի ու հարաբերությունների մեջ, որոնք, կարծես, ղրկում են նրան իր ճակատագրի ազատ ընտրության իրավունքից, իր անհատական արարքի իրացման հնարավորությունից: Գալշոյանի հերոսի ճակատագիրը միշտ տոհմի ու ազգի ճակատագիրն է, մարդկային ճակատագիրը՝ միշտ ժողովրդական: Սակայն միաժամանակ այն նաև միշտ անհատական, բացառիկ ճակատագիր է, և այդ բացառիկությունը ձևավորվում է հենց հերոսի կողմից և ամենից առաջ այն պատճառով, որ հերոսը դիմակայում է, պայքարում բախտի ինչ-որ վերին ուժերի կողմից պարտադրված ճակատագրի, կյանքի իր համար անընդունելի ընթացքի դեմ:

Այստեղից էլ բխում է հեղինակի երկերում ներկայացվող իրավիճակների յուրօրինակ հակասականությունը: Մի կողմից, նրա հերոսներն ընդգրկված են իրական սոցիալ-պատմական իրադրությունների մեջ, նրանք ժողովրդի մի մասնիկն են, ավելի ճիշտ՝ բուն ժողովուրդը, և այս առումով այդ կերպարները ռեալիստական և նույնիսկ էպիկական են: Մյուս կողմից, Գալշոյանի ծնունդից իր կազմում են մի յուրահատուկ ռոմանտիկական կոնկրետի, որը ներկայանում է որպես հե-

ղինակային իղեալների կրող և հակադրվում է նրանց շրջապատող անտարբերությանը, հասարկությանը, հոգեկանի բացակայությանը: Նրանց միացնում է հիշողությունը, պատմական հայրենիքի մասին հուշը, և վերջինիս միջոցով կապվածությունն այն հավերժական, ազգային ու համամարդկային սկզբին, որը չբանում է նրանց աչքի առաջ: Երանք ձգտում են հեռանալ խեղդող, արհեստական մարդկային քաղաքակրթությունից, գնալ դեպի բնական վիճակի, հովվերդական հարաբերությունների, կուսական բնության աշխարհը, որը նրանց պատկերացումների մեջ զուգադրվում է ծննդավայրի հետ: Գալշոյանի հերոսները բնդհանուր գիծն այն է, որ նրանք չեն ընդունում ու չեն հասկանում ամեն կարգի օրենք ու կանոնադրություն, հարկադրված սոցիալական և այլ կապեր, ձգտում են հաղթահարել դրանք: Նրանք հանդես են գալիս որպես ազատ սկզբի մարմնացում, ապրում են մարդկանց և բնության հետ հաղորդակցվելու, հոգու և զգացմունքների տնկաշխանդովածությամբ: Եվ իրադրության լարվածությունն էլ պայմանավորված է հենց այն հանգամանքով, որ համընդհանուրին ուղղված իրենց ձգտման մեջ, մարդկության ու բնության հետ միաձուլվելու ցանկության գործնական իրացման ժամանակ նրանք ստիպված են գործել միայնակ, հանդես են գալիս որպես ռոմանտիկական հերոսներ: Նրանք մեր ժամանակակիցներն են, ապրում են իրական կյանքով, անշատված չեն սոցիալական, հասարակական, ազգակցական և այլ կապերից, բայց նրանց բնորոշ է ռոմանտիկական դիրքորոշումը, աշխարհընկալումն ու մտածողությունը, նրանք հաճախ ապրում են պատրանքներով, երևակայությամբ, հիշողությամբ, պարզամիտ ռոմանտիկական երազանքով, իրենց անիմալիզմի (իսկ, բայց էություն, հենց մարդկային ու բնական) օրենքներով ու արժեքներով: Այդ պատճառով (և դա էլ է ռոմանտիկական ամենագույնը) շրջապատի մարդկանց աչքին նրանք տարօրինակ մարդիկ են, «խենթեր»: Նրանք ռոմանտիկական տարածայնության մեջ են իրենց շրջապատի հետ, բացի այն հազվագյուտ մարդկանցից, որպես կանոն, ծեփերից ու երևալներից («Էրիխերն ու ծերեր իրար լավ կհասկանան»), որոնք հասու են իրենց բարձր իղեալներին ու արժեքներին: Ապրում են անցյալում, իշխող համար իդեալական թվացող (և միաժամանակ ողբերգական) հայրենի եղերքում՝ վերջինիս գեղջկական կենցաղով, ժողովրդական նահապետական կյանքով, երգերով ու ավանդություններով, լեռներով ու աղբյուրներով, նախնիների գերեզմաններով ու հայ կյանքի այլ հնամենի նշխար-խորհրդանիշներով, որոնք

արտահայտում են ժողովրդի բնական, միասնական ոգին, մարդասիրության ու ազատության տենչը:

Երազանքի ու իրականության այդ միաձուլումը նրանց մեջ ծնում է երկաշխարհության յուրօրինակ սոցիալիստական հայեցակետ: Աշխարհը նրանց ընդունում է երկակի, իրականությունը տարափեղկվում է տարբեր հարթությունների, երևակայականն ու իրականը միաձուլվում են գիտակցության մեջ՝ նոր, մտահնար սահմաններ ստեղծելով նրանց կեցության համար: «Երազանք-իրականություն» այդ հակադրությունը կազմակերպում է Գալշոյանի երկերի գեղարվեստական աշխարհը, դառնում է դադափարական ու գեղագիտական կարեորագույն սկզբունք: Ամբողջ այդ աշխարհը կառուցված է հակադրությունների ու հակասությունների վրա, այնտեղ հակադրված են անցյալն ու ներկան, բարին ու չարը, բնականն ու արհեստականը, առասպելն ու արդիականությունը, աշխարհագրական միջավայրերը, ժամանակներն ու իրավիճակները, երազանքն ու իրականությունը:

Սակայն Գալշոյանի հերոսները խորապես ամբողջական խառնվածք ունեն, և այդ հարկա իր «երկաշխարհությունը» նրանց համար ծանր ու անհանգստացնող է: Տասնամյակներ շարունակ իրենց գիտակցության մեջ միաձուլելով երազանքն ու իրականությունը, անցյալն ու ներկան (հաճախ կորցրածը նրանց համար առավել իրական է, քան՝ բուն իրականությունը), այդ հերոսները, այնուամենայնիվ, կյանքի մայրամուտին են, և յուրաքանչյուրը յուրովի փորձում է այդ միաձուլումն իրականացնել կյանքում: Չնայած և նրանք հասկանում են, որ իրականում իրենց երազանքի (սպելո իրենց հայրական տանը, հայրենի բնության զրրկում) իրադրությունն անհնադր է, սակայն, այնուամենայնիվ, նրանցից յուրաքանչյուրը հրաշքի է սպասում, իսկ երբ վերջինս չի կայանում, հերոսն ինքն է փորձում անել ինչ-որ արարք՝ հաճախ վերջինը իր կյանքում, որպեսզի իրականացնի իր կյանքի այդ ներքին նպատակը: Այսպիսի է հենց, այս վերջին իրավիճակներում, որոնք ստեղծվում են իրական, իսկ հաճախ նաև ճղճիմ սուբյեկտի հենքի վրա, դրսևորվում է ծերունիների բարձր սոցիալիստական ու հերոսական ոգին, դրանց մեջ է ի հայտ գալիս հավերժության, երկիր հայրենիի նրանց կանչող ձայնի պատասխանը, որի իրականացումը նրանք համարում են իրենց գոյության բարձր ու միակ իմաստը, իրենց կյանքի նպատակն ու պարտքը: Ժողովրդի, տոհմի, մարդկության հանդեպ վերջին պարտքի կատարումը, որը Գալշոյանի հերոսներին թելադրվում է միայն իրենց համար զգա-

յելի ինչ-որ ազդակներ, ուժերի, ձայների, նշանների, երևույթների, տեսիլքների կողմից, իսկ երբեմն իրադրծվում է, կարծեք, ենթադրատակցորեն, վերածվում պարզամիտ, ումանտիկական ու ողբերգական արարքի:

Ահա նրանցից ամենապարզն ու բնականը: Օհանը («Ծովասարի Օհանը») երազում (Գալշոյանը հաճախակի և վարպետորեն է կիրառում երազի ավանդական ումանտիկական մոտիվը) լսում է հոր ձայնը, որը կանչում է իրեն: Այդ կանչը նրա մեջ արթնացնում է մանկության հիշողությունները, հոր ողբեբաական մահվան տեսարանը Ծովասարի փեշերին, և նա այդ երազը մեկնում է ավանդական ժողովրդական ոգով. «Իմ հոր ձենը նշան էր, թե իմ մահը մոտ է»: Մահվան մասին միտքը նա հանգիստ է ընդունում, սակայն հիշողությունները նրա մեջ ցանկություն են առաջացնում, «գլոր-մլոր իջնել հոր հետքով, մանուկ օրերի պես խաղ անել Ծովասարի լանջին»: Երկարամյա երազանքը որոշակի արարքի բնույթ է ստանում. նա իր միտքը կբացատրի սահմանապահների հրամանատարին, և վերջինս «կբռնի Օհանի թևից, Արաքսը կանցկացնի այն կողմ, թուրքին կհրամայի՝ թող էս հալետը գնա Ծովասարը տեսնի ու հո գա»: Սեփական դատողությունների տրամաբանությունը Օհանին թվում է բնական ու անլիճելի, բայց նրա վճիռը անվիճելիորեն նույնքան անմիտ է թվում շրջապատի մարդկանց, Ռումանտիկական գիտակցության ու սթափ իրականության բախումն ավարտվում է դրամատիկորեն. «Թող ձեռք խոսքն եղնի,—համաձայնեց Օհանը,—յա տեր,—աչք դիպրեց երկնքին և ուրախ ու գոտեպինդ նըստեց «Շտապ օգնության» ավտոմեքենան»:

Այս փոքր պատմվածքում հեղինակն իրադրությունը ներկայացնում է բացահայտ ու պարզեցված ձևով (ինչը, իհարկե, չի նսեմացնում նրա գեղարվեստական արժեքը), այլ գործերում այն բարդանում է և՛ հոգեբանական, և՛ սյուժետային առումով:

Գեղեցիկ ու ողբերգական է Զորոյի սիրո պատմությունը («Կանչ»): Ամբողջ կյանքում նրան հետապնդում է Ալեի նկատմամբ մանկական սիրո պայծառ ու ումանտիկական հիշողությունը:

Տալվորիկի փոխն անցած անվրդով մանկության գունեղ պատկերները, «պատլիկ Ալեն, սև-պլստուն աչքերով ու ջուխտակ բարակ ծամով Ալեն, բոբիկ ու նախշուն գոգնոցով ու կրակի կտոր Ալեն...» համարյա վաթսուներորդի նրա աչքի առաջ են: Եվ ահա մի անգամ նա մեկնում է Արարատյան դաշտ՝ կրտսեր որդու հարսանիքի համար գի-

նի բերելու (Պետք է նշել, որ Գալշոյանի՝ անսովոր, անհավանական, եղիլովթյուններով ու նույնիսկ հրաշքներով հագեցած պատմվածքները, որպես կանոն, սկսվում են ամենօրյա իրադարձությունների, կենցաղային մանրամասնությունների ու իրողությունների առօրեական նկարագրությամբ, որոնք, թվում է, չեն կանխանշում այլուժեի հետագա բուռն զարգացում): Սովորական ուղեորություն, իրական կյանքի սովորական հոգսեր ու հանգամանքներ, և հանկարծ (հաճախ է Գալշոյանն օգտագործում ավանդական ռոմանտիկական «հանկարծը», ինչը հեզնում էին դեռ Բաֆֆոն քննադատները) «մի ճանապարհ հայտնվեց, և Զորոն, չգիտես ինչու, խառնվեց իրար,— անցանք,— և ձեռքը գցեց դեկին»: Կանխադրումը (որը նույնպես կարևոր տարր է Գալշոյանի ռոմանտիկական պոետիկայում) հուշում է նրան, որ այդ պահին տեղի է ունենալու ինչ-որ կարևոր ու լավ բան: Եվ այն տեղի է ունենում: Զորոն հանդիպում է Ալեին: Իրադրությունն ինքնին բավական հետաքրքիր է, այնտեղ ինչ-որ չափով իրականանում է Զորոյի կյանքի՝ անիրականանալի թվացող երազանքը: Թվում է, թե արդեն ոչինչ էլ չի կարող տեղի ունենալ հրկու ծերացած մարդկանց միջև, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր ընտանիքը, թոռները: Իրադրությունն այդպես է բնկալում նաև Ալեն, բայց ոչ Զորոն՝ Գալշոյանի բնորոշ հերոսը, որն անպայման պիտի կատարի ինչ-որ արտակարգ արարք, որպեսզի առավելագույն չափով միաձուլի երազանքն ու իրականությունը: Ամիսներ են անցնում, և նա որոշում է հեռանալ տնից, տեղափոխվում է մի հին, լքված քողտիկ, որտեղ պատրաստվում է ապրել Ալեի հետ (չնայած վերջինս տեղյակ էլ չէ նրա որոշմանը): Այս արարքի մեջ մարմնավորվում է հերոսի ներքին ըմբոստությունն անարգար ու դաժան ճակատագրի դեմ, նրա անշիջանելի ցանկությունը՝ ցուցաբերելու, վերջապես, կամքի ազատություն և «ուղղելու» իր կյանքը՝ վերջինիս բնական ընթացքի մասին ունեցած իր պատկերացումներին համապատասխան: «Աշխարհն է վիրավորե Զորոյին... Մեջ աշխարհին ինչքան մարդ կա՝ Զորոյին վիրավորանք է հասցրել: Ու Զորոն աշխարհի հետ խռով է... ու կբաժանվի»։ Չնայած այստեղ աղոտ կերպով զգացվում են ռոմանտիկական փախուստի մոտիվի արձագանքները՝ որպես հերոսի և շրջապատող աշխարհի տարաձայնության հետևանք, բայց Զորոյի համար այդ ավանդական իրադրությունը շրջված է: Ճիշտ է, նա փախչում է հարազատներից, բայց ոչ դեպի մենակություն, ոչ դեպի օտար աշխարհ, այլ, ընդհակառակը, նա ձգտում է վերականգնել իր համար առավել խոր,

առավել ամբողջական կապերն ու հարաբերությունները, որոնք ընդհատվել են իր կամքից անկախ: Այստեղ, ավելի շուտ, մենք տեսնում ենք մի այլ ուսման տիպական ավանդույթի մարմնավորում՝ սեփական իսկություն ձեռքբերումն ու պահպանումը, մարդու ինքնադրսևորումն իդեալին ձգտելու աղատության մեջ: Զորոն չի կասկածում իր արարքի իրավացիությանը. «Իմ գործ արդար է, ու Մարաթուկն ինձ օգնական»: Նա գալիս է Ալեի մոտ և համոզում է նրան թողնել տունը, ընտանիքը ու տեղափոխվել իր մոտ: Ալեն նրա հորդորներն ընդունում է այնպես, ինչպես և բոլոր «նորմալ» մարդիկ են միշտ ընդունում պարզամիտ ուսման տիպական գալչոյանական հերոսների «խենթ» արարքները. «Ախպեր Զորո, երկինք վկա, դու քո խելքը թուցրել ես»: Զորոն իր փաստարկներն է բերում Ալենին, սրոնք՝ միամիտ են, ոչինչ չեն նշանակում կողմնակի գիտակցության համար, սակայն խորապես էական են իր ամբողջական, միասնական էպիկական աշխարհընկալման տեսանկյունից. «էն խորոտ հեքիաթն ո՞ւմ համար էր, Ալե: էլ ինչի՞ էն լուսառավոտ ծնվեց-եկավ աշխարհ, թե ես ու դու մեր գլուխ հետ իրար չդնինք մեկ բաժի... Թե՞ չպիտի լինի... Թե՞ չպիտի լիներ, էն կապույտ առավոտը ինչո՞ւ ծնվեց, թե Զորոն էդ առավոտ իր պատիկ, նախշուն Ալենին պետք է գտներ ու իրիկուն չեկած կոբյներ, էդ լույսառավոտը ինչո՞ւ էղավ, Ալե... Նղավ, որ դար էս մեղավոր աշխարհի՞ մեղքը ավելացներ ու էրթա՞ր, եղավ, որ դար դադեր Զորոյի հոգին ու էրթա՞ր, որ Զորոյին ասեր, թե աշխարհում էսպես-էսպես անուշ բա՞ն կա, ասեր ու էրթա՞ր, Ալե... Նրա՞՞զ էր... խորտակ հեքիաթ էր... Զէ, էն լույսառավոտը էղել է ու կա»:

Զորոյին չի հաջողվում լրիվ իրականացնել իր երազանքը, հաղթահարել ճակատագիրը, միացնել տարանջատված ժամանակները (դա, իհարկե, հնարավոր էլ չէ), սակայն նա ամեն ինչ անում է, որպեսզի մեղքերն անցնեն և շարունակի այն ուրախալին ու երջանիկը, որը մի պահ տրվել և ապա խլվել է իրենից: Եվ ահա ավարտի տեսարանը, որը մարմնավորում է երազանքն իրրե իրականություն և միաժամանակ հաստատում է այդ երազանքի ողբերգական անհնարինությունը. «Հետո պառավը դնիք սեղմել էր ծերունու կրծքին, իսկ Զորոն խոնարհել էր իր գլուխը, այդո հպել Ալեի մազերին և շեղ ու կիսախուփ նայում էր պատուհանից դուրս ու երգեցիկ կանչում.

— Ալե ես եմ... Ալե, իմ հոգին, Ալե ես եմ...»:

Իրավիճակների կրկնությունները խորապես խորհրդանշական են

Գալշոյանի Լրկերում: Ընդհանրապես խորհրդանշանաբանությունն ու խորհրդանշանականացումը, որին սկզբունքային նշանակություն էր տրված դասական ուսմանտիրմի համակարգում, ներթափանցել է Գալշոյանի Լրկերի ամբողջ հյուսվածքի մեջ: Նրա գեղարվեստական աշխարհում իրերը, անունները, իբրավիճակները, հայերենի երկերը հանդես են գալիս երկալի գործառույթյամբ՝ և որպես իրական երևույթներ, և որպես բազմանշանակ խորհրդանշաններ: Մեղ թվում է, դա պայմանավորված է երկու հիմնական հանգամանքով: Մի կողմից դրա պատճառը Գալշոյանի հերոսների ուղղվածությունն է հավերժական, համամարդկային իրենդիրներին, որոնք կարող են մարմնավորել միայն առասպելական քննչթի խորհրդանշանային պատկերների մեջ: Մյուս կողմից այդ հերոսների հոգեկան փորձի մեջ հիվանդաղին ձևով խաչաձևվում են անցյալի ու ներկայի ժամանակներն ու տարածությունները, նրանց (բայց ոչ հեղինակին) բնորոշ է ուսմանտիրական պատմականությունն սկզբունքորը ծնում է աղագային նյութական ու հոգեոք կյանքի բազում պատմական պատկերացումներ՝ խորհրդանշաններ, որոնց տրվում է համընդհանուր նշանակություն: Այդ պատկերացումները նրանց համար սրբազան են, նրանց ուժի ու կենսադիմացկունության աղբյուրը: Եթե անհայտանան դրանք, կխորտակվեն այդ հերոսների նուրբ կապերն անցյալի ու սեփական էություն հետ, նրանք և նրանց հետնորդները կանհայտանան, կտարրալուծվեն այս նոր աշխարհում, որը նույնպես լի է անուններով ու նշաններով, որոնք, սակայն, խորթ են այդ մարդկանց:

Ամենից առաջ՝ անունները: Ամեն ինչ պիտի ունենա իր անունը, իսկ անունը խորհրդանշի է, էությունն արտահայտություն: Միրոն («Զորի Միրոն») ունեցել է երկու սրդի և երկուսին էլ տվել է պապի անունը՝ Հարութ: Երկուսն էլ զոհվել են: Միրոն չի կարող համակերպվել այն մաքի հետ, թե իր մահվանից հետո իր տոհմի կյանքը պիտի ընդհատվի, օր ծերություն, «գերդաստանի շունը փրկելով», ունենում է ևս մի սրդի: Ինչպե՞ս անվանել նրան: Վախը Միրոյին թույլ չի տալիս նոր որդուն կոչել զոհվածների անունով, սակայն այլ կերպ ինչպե՞ս վարվել, ի՞նչ անուն տալ երեխային, որը ծնվել է «տոհմի արուն աշխարհի մեջ թողնելու համար»: Եվ նա դարձյալ որդուն անվանում է Հարութ:

Ծերունիներն իրենց անունները «բաշխում են» թոռներին, և անվան հետ վերջիններիս պիտի անցնի ավելի կարեւոր մի բան, հենց նրանց մեջ պիտի շարունակվի կյանքը, որն ընկալվում է որպես տոհմի, ժողովրդի հավերժական կյանք: Բազմ Առաքելը («Պատրանք») իր

ավագ թոռանը նույնպես անվանում է Առաքել: Եվ պատահական չէ՝ որ այն պահին, երբ ծեր Առաքելը պատրաստվում է կատարել իր «խնւացնոր» քայլը, մերձավորներից ոչ մեկը չի հասկանում ու նեցուկ չի լինում նրան, բացի թոռից, որը կրում է արդեն խորհրդանշող դարձած նրա անունը:

Անցյալ աշխարհում ամեն ինչ՝ սարերը, գետերը, բույսերը, կենդանիները, գյուղերը, ունեցել են իրենց ճիշտ, իսկական նախասկզբնական անունը: Նոր աշխարհում, որն իրենց դեռ հարազատ չէ, որի հետ իրենք ներքնապես դեռ չեն հաղորդակցվել, շատ բաներ անուն չունեն: Անվան այդ բացակայութունը նույնպես խորապես խորհրդանշական է:

Նոր գյուղը, որ հիմնադրել են գաղթականները և իրենց ժամանակավոր ապաստան են համարում, մի ամբողջ ժամանակաշրջան է ապրում, «երբ դեռ անուն չունի»: Թաթոն («Թաթոն») երկար տարիներ նոր բնակավայրում է ապրում: Սակայն շրջապատող աշխարհը նա չի ընկալում որպես իրենը, և այդ օտարվածութունը ամենից առաջ դրսևորվում է այն բանում, որ նրա շուրջն ամեն ինչ անանուն է: Գալշոյանը հոգեբանական առումով ճշգրիտ է ցույց տալիս գյուղացու համար անսովոր այդ օտարվածութունը բնությունից. «Երևացող էն բլուր կանցնիք,—բացատրեց ինքն իրեն և եղներին Թաթոն,—բլրից են կողմ ձորակ մի կա՝ կանցնիք, ձորակն անցանք, քշիկ մի կերթանք, կելնինք բլրակ մի... Բլրակի անունն ի՞նչ էր,—մտածեց ծերունին,—էլի մտահան արի... տասնչորս-տասնհինգ տարի է հոս կբնակվիմ ու էս սար ու ձորի անուն չսովորեցի: Հոս՝ լսի, հոն՝ մտահան արի»:

Որպես այժմյան վիճակի հակադրություն են հնչում անցյալի հիշողությունները. «Հիշեց էրգրի իրենց ջոջ եզին, նրան, որ Հլո հոր անունն էր կրում՝ Թե ինչու և երբվանից, ինքն էլ չգիտեր: Իրենց ջոջ եզան անունը Բաշե էր, բայց գյուղում Հլո էին ասում: Այդպես էր կոչում նաև ինքը՝ Հլո հայրը: Եվ կոչում էր շոյված, որովհետև իր անվանակիր եղբ ուժեղ էր և աշխատասեր»: Եվ միանգամայն բնական է Թաթոյի որոշումը. «Թե աստված կամեցավ ու նոր եզ ունեցա, կանվանիմ Հլո»: Այսպես է անունը նրա գիտակցության մեջ խորհրդանշող դառնում: Իսկ առաջժմ նա սեփական եզներ չունի և հարևանից է խնդրում, որ մի փոքր արտ վարի: Նա վարում է ու խոսում՝ եզների հետ: Եվ հանկարծ սթափվում է. «Բա եզների անունն ինչպե՞ս է—Թաթոն չփոխված նայեց լծկաններին... Սիւրոր, անաստված նմարդ,—դժգոհ դիմեց լրծկանների տիրոջը,—դու եզներն առանց անունի՞ տվեցիր: Աստված դիմ

ուշքն ու միտքն է առե ու մտահան արի՝ չհարցրի, դու՞ ինչի շքաշխե-
ցիր... Հետո նա հարցական նայեց լծկաններին, փորձեց գուշակել ա-
նունները, բայց չգտավ ոչ մի նշան, ոչ արտակարգ գույն, ոչ ճակատնե-
րին ճերմակ ծաղիկ, ոչ ընդգծված պոզեր... անունները հուշող ոչ մի
նշան չկար»: Թաթոն արձակում է եղներին, նրանց առջև դարման է
դնում ու ասում. «Կերեք... Ես հասնիմ գեղ. ձեր անուններն իմանամ ու
դառնամ»:

Գալշոյանի պատմվածքներում այսպիսի օրինակները բազմաթիվ
են: Ռոմանտիկական խորհրդանշանների կիրառությունը նրա պոետի-
կայի կայուն տարրերից մեկն է: Պատահական չէ, որ խորհրդանշան-
ները նույնիսկ պատմվածքների գլխավոր «հերոսներ» ու վերնագրեր են
դառնում:

«Գինարբ ծաղիկ» պատմվածքի հերոս Բարսեղը, բնակություն հաս-
տատելով նոր վայրում, դարնանք, «ծանոթի» է հանդիպում. դա Գինարբ
ծաղիկն է: «Աչքերին չէր հավատում, ախր, Գինարբը էրգրի սարերում
մնաց, չգաղթեց՝ մնաց: Լինելո՞ւ բան է... Ձեր հավատում»: Եվ Գինարբ
ծաղիկը, որ «էրգրից մի կտոր նշխար» է ու «կապույտ ցնորք», հերոսի
համար դառնում է անցյալին կապող օղակ, բարություն, սիրո, հույսի
խորհրդանիշ: Եվ տասնամյակներ անց, մահվան նախաշեմին, նա թո-
ռանք տանում է խուչերով արտ, որպեսզի նրան էլ հաղորդակից դարձնի
նվիրական ծաղկի գաղտնիքին: Սակայն խուչերով արտը ոչնչացված է,
և ծերունին չի կարողանում իրագործել իր վերջին ցանկությունը. «Գի-
նարբ ծաղիկներ կթողնիմ իմ թոռանն ու կերթամ»: Գինարբ ծաղիկը,
տվյալ դեպքում, «կապույտ ծաղիկ» ավանդական ռոմանտիկական
պատկերն է, որը դեռ XIX դարի սկզբներին լայնորեն օգտագործվում
էր որպես իդեալին ձգտելու ռոմանտիկական խորհրդանիշ:

Բայց Գալշոյանի երկերում առավել տպավորիչ ու բովանդակալից
են, ինչպես նշեցինք, անցյալի իրագրությունների խորհրդանշային կրկ-
նությունները: Հերոսների գիտակցության մեջ դրանք սոսկ հիշողու-
թյուններ չեն անցյալի մասին, հերոսները, ըստ էության, հենց այդ
անցյալով էլ ապրում են: Դրանք պատրանքային փորձեր են իրական
կյանքում վերստեղծելու կոբուստյալ իրավիճակները, առնչվելու իդեալի
հետ, դարձյալ ճաշակելու համանման պահերի երբեմնի ապրումները:
Նրանց պապերի ու ապուպապերի, նրանց իսկ ամբողջ անցյալ կյանքը
բաղկացած է եղել անընդհատ կրկնվող կայուն վիճակներից, որոնք
նրանք ընկալում էին որպես հավերժական կյանքի ռիթմեր: Կյանքը

խորտակել է և շարունակում է խորտակել այդ կրկնության բուն հնարավորությունը, և դա նրանց գոյությունը զրկում է կայունությունից, աշխարհի ու բնության հետ ունեցած նրանց սերտ կապից: Այդ պատճառով էլ նրանց մեջ ալգրան ուժեղ է ձգտումը՝ գոնե մի անգամ ևս, ցանկացած գնով, վերստեղծել նման որևէ իրադրություն, մի անգամ ևս վերապրել նախկին զգացմունքներն ու վիճակները, այդ միջոցով հաղորդակցվել կյանքի հավերժական ութմին և վերջինիս հաղորդակից դարձնել նաև իրենց հետնորդներին: Իհարկե, այդ իրադրությունները, որոնք առաջ բնականորեն ստեղծվում էին կյանքի ընթացքում, ավելի ճիշտ, բուն կյանքն էին կազմում, այժմ հանդես են գալիս որպես խորհրդանշաններ և համադրվում են իրական արժեքներին:

Մենք արդեն խոսել ենք «Կանչ» պատմվածքի հերոսի՝ անցյալի իրադրությունը վերականգնելու զրամատիկ փորձի մասին: Նույն հնարանքն է ընկած Գալշոյանի շատ այլ գործերի, մասնավորապես՝ «Շուկան» և «Պատրանք» պատմվածքների սյուժեների հիմքում:

«Շուկան» պատմվածքի հերոս Տոնեի համար մանկության ամենաթանկագին հիշողություններից մեկը («գունավոր երազը») հոր հետ շուկա գնալու պատմությունն է: Նա հիշում է առուծախի արարողության (հայրը ոչխար էր ծախում) բոլոր մանրամասնություններն ու մանրուքները, որոնք ամրակալված են եղել դարերի նախապատմություն ունեցող հարաբերություններով ու սովորություններով: Եվ շնայած հեռավոր ծննդավայրում նա միայն մեկ անգամ է գնացել շուկա և հայրն էլ հաշվի մեջ սխալվել ու տուժել է, բայց շուկա գնալը նրա հիշողության մեջ մնացել է որպես մի տոնակատարություն, մի իրադարձություն, որի մեջ այժմ տարիներ անց նա բազմանշանակ խորհրդանշային իմաստ է դնում:

Նա որոշում է ծախել իր չորս ոչխարներից մեկը: Ե՛վ փողը նրան առանձնապես պետք չէ (ինչպես Գալշոյանի բոլոր հերոսները, նա ևս աղքատ է, բայց կյանքի նյութական կողմին ոչ մի էշանակություն չի տալիս), և՛ գները չգիտի, և՛ հարևանն է խնդրում ոչխարը ծախել իրեն, բայց Տոնեի համար կարևոր է վաճառքի բուն փաստը, որի առիթով նա հույս ունի կրկին վերապրել այն նույն զգացողությունները, որ մի ժամանակ ճաշակել է մանուկ հասակում: Կյանքը անցյալին խորտակում է այդ ումանտիկական պատրանքը: Նա ընկնում է բացահայտորեն ցինիկ մի իրավիճակի մեջ, որը ոչնչով նման չէ նախորդին և վերջնականապես ոչնչացնում է նրա հիշողության միակ լուսավոր գովազդը:

Բազմանշանակ է «Պատրանք» պատմվածքի բուն վերնագիրը: Մի անգամ ձմռան մի առավոտ Բազե Առաքելին թվում է, թե լեռան լանջով սլխարի հոտ է անցնում: Առջևից՝ մի մարդ, ետևից՝ մի ուրիշը, կողքից՝ մի շուն: Նա հասկանում է, որ դա պատրանք է, բայց «ուրախ ժպտաց, տեսիլքը գուր էր եկել»: Նա զբաղվում էր իբ գործերով, բայց ամբողջ օրվա ընթացքում նայում է սարին և համոզվում, որ «հոտը գնում էր»: «Եվ հանկարծ Բազե Առաքելը լարվեց—համբերե, համբերե—այդիպիսի մի բան ոնց որ եղել է, այդպիսի մի պատկեր ինքը, ախր, տեսել է... տեսել է...»: Եվ Բազե Առաքելը հանկարծ հիշում է: Մի անգամ երկրում ոստիկան Ալին վառում է նրանց անասունների ձմեռվա դարմանը, և հայրը, տավարը փրկելու համար, որոշում է ոչ-խարը քշել-անցկացնել սարից այն կողմ, տանել մորեղբոր մոտ: Այդ հիշողությունը հետապնդում է Բազե Առաքելին և նրա երեակայություն մեջ միաձուլվում է առավոտվանից աչքին երևացող հոտի պատկերին: Նա արդեն չի կարողանում տարբերել, թե ի՞նչ է իր դեմ՝ քանզված պատաշա՞րը, թե՞ «ծալեծալ մշուշի քուլաների մեջ լողացող ճակատասարն ու հոտը»: Պատմվածքում Առաքելի այդ բոլոր տեսիլքներն ու կասկածները ներկայացված են միանգամայն իրական եղելությունների հենքի վրա, և, թվում է, իրական ու երեակայական այդ երկու աշխարհները ոչ մի կերպ չեն միաձուլվի: Բայց Գալշոյանի հերոսների համար, ինչպես արդեն նշել ենք, անհնար ոչինչ չկա, երբ նրանք ձգտում են այդ միաձուլմանը, իրական աշխարհում ռոմանտիկական, իդեալական իրադրություն ստեղծելուն:

Առաքելի տանը երեկոյան հարսանիք է, նա ամուսնացնում է պատերազմում զոհված իր եղբոր որդուն: Հարսանիքի ժամանակ Առաքելը, մի համագյուղացու դատարկ խոսքերից նեղանալով, խոստանում է իր բոլոր հարյուր ոչխարները նվիրել եղբորորդուն: Այսպես անսպասելիորեն, և միաժամանակ հոգեբանական պատճառաբանվածությամբ, հնարավորություն է առաջանում վերստեղծելու ցանկալի իրադրությունը: Առավոտյան նա որոշում է հոտը քշել-տանել եղբորորդուն, ընդ որում՝ ոչ թե գյուղով, այլ հենց սարի վրայով:

Պատմվածքում Գալշոյանը լայնորեն օգտագործում է ավանդական ռոմանտիկական հնարքներ ու բնութագրություններ, օրինակ, այն, որ շրջապատող մարդիկ հերոսին չեն հասկանում (բացի իր անվանակիր թոռից, որի մասին խոսել ենք վերևում), նրանք Առաքելի խոստումը համարում են «խենթ ու խելառ», համոզում են հրամարվել պատահա-

կանորեն ասված խոսքից: Մարդիկ կբամբասեն ու կմոռանան, ասում են նրան մերձավորները, բայց դրա փոխարեն հոտը կմնա: «Նորմալ» մարդկանց համար նրանց դատողությունների տրամաբանությունը շատ բնական ու համոզիչ է, բայց այն միանգամայն անընդունելի է Առաքելի համար, որն ապրում է իր օրենքներով, արժեքների իր համակարգով: «Ով ինչ ուզում է թող ասի՝ Բազե Առաքելին այնքան էլ չի հետաքրքրում: Իսկ ի՞նչ կասի Առաքելը Առաքելին, տված ու չկատարած խոսքի համար Բազե Առաքելը ի՞նչ կասի Բազե Առաքելին: Ահա: Այսքան հասարակ մի բան դժվար է հասկանալ»: Պատահական չէ նաև այն, որ թոռ Առաքելը (հինգերորդ կուրսի ուսանող, միանգամայն ռեալիստորեն մտածող մարդ) նրան հաճախ անվանում է «բանաստեղծ»: Սա նույնպես համապատասխանում է ռոմանտիկական ավանդույթի ոգուն, ըստ որի, ստեղծագործ խառնվածքները՝ բանաստեղծները, հրաժիշտները, երգիչները (սրանք բոլորն էլ որպես այդպիսին առկա են Գալշոյանի պատմըվածքներում), օգնում են մարդկանց հաղորդակից լինել բարձր, անանցողիկ ճշմարտություններին, նրանց մեջ ազատ ձևով է արտահայտվում բնական մարդկային տարերքը, նրանք բարեբար ազդեցություն են թողնում ուրիշների վրա, ազատագրում են նրանց հոգիները, նրանց հեռու են պահում անտարբերությունից, էսասիրությունից, ատելությունից:

Առաքելը հասնում է իր նպատակին, իր ռոմանտիկ երազանքը վերածում է իրական եղելություն: Նա թողնում և հոտի հետ դնում է սարերը, այնքան մանրամասնորեն է վերստեղծում անցյալ իրադրությունը, որ «մի պահ նրան այնպես թվաց, թե՝ Լուսաստանի հետ, Առաքելի հետ, հոտի հետ, շան հետ, ահա Ճակատաստարն է բարձրանում»:

Հատկանշական է պատմվածքի ավարտը: Թոռն առաջարկում է կրակել հրացանով: Առաքելը տատանվում է (չէ՞ որ այն ժամանակ, անցյալում նա ու հայրը չեն կրակել), բայց համաձայնվում է: Նա անզգուշորեն հենվում է հրացանին, վերջինս անսպասելի կրակում է և սպանում Առաքելին: Ի՞նչ է նշանակում հերոսի մահը: Դա պատիժ է այն բանի համար, որ Առաքելն ինչ-որ բան այնպես չի անում, ինչպես անցյալ անգամ: Կամ պատիժ է ա՞յն բանի համար, որ հերոսը համարձակվում է երազանքը վերածել իրականության: Հատուցում՝ բանականության բոլոր օրենքների տեսանկյունից անհնար, բայց այնուամենայնիվ նրա կողմից ճաշակված հրջանկության մի պահի համար: Ինքնասպանություն է դա այն պատճառով, որ հերոսի կյանքի ներքին նպատակն ու իդեալը իրականացել են, և նա հրեք այնքան երջանիկ չի

լինի, որքան այդ պահին: Վերջապես, պարտություն է դա, թե՞ հաղթանակ: «Բաղն Առաքելը, գլուխը ուսին ձգած, հենված էր քարին, փակ կոպեքը ժպտում էին, և կնճիռները կամաց-կամաց լցվում էին ժպտով»:

Ցանկացած ռեսուրստական երկի մեջ այսպիսի ավարտը կարող էր թվալ արհեստական, կեղծ, բայց ոչ այնպիսի երկի մեջ, որը կառուցված է ռոմանտիզմի ներքին օրենքներով:

Դեռ նովալիսն իր «Ֆրագմենտներում» գրել է. «Մահը մեր կյանքի ռոմանտիկականացված սկզբունքն է, Մահը մահվանը հաջորդող կյանքն է: Կյանքն ուժեղանում է մահվան միջոցով»³⁶: Այն ռոմանտիկական սկզբունքը պարզորոշ գրսևորվում է նաև Մ. Գալշոյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա հերոսներից շատերը մեռնում են, և դա բնական է, քանի որ նրանք ծեր են: Բայց հեղինակին, ամենից առաջ, հետաքրքրում է, թե նրանք ինչպես են մեռնում: Միանգամից ասենք, որ Գալշոյանի պատմվածքներում չկան համաշխարհային գրականության մեջ լայնորեն տարածված այն իրավիճակները, երբ հերոսը մահվանից առաջ խղճի խայթ է զգում, վերադնահատում է իր անցյալ կյանքը, մի խոսքով, վերափոխվում է: Նրա հերոսները, որոնք խորհրդանշում են ներկայի ու անցյալի անքակտելիությունը և մարմնավորում են անփոփոխ ու հավերժական ժողովրդական իմացությունն ու բարոյականությունը, երբեք չեն փոխվում, և հենց դրա մեջ է նրանց հոգեկան ուժը: Եվ արտաքինապես նրանք, ինչքան հիշում են երիտասարդները՝ «էդպես են ու կան: Քանդակի պես բան են դարձել: Նույն փափախն է կամ ջարդված կաղիրքով գլխարկը, նույն ոտնամաններն ու շորերը: Չեն էլ մաշվում: Դեմքերի կնճիռներն էլ քարացել-մնացել են»:

Այդ պատճառով էլ մահը նրանց համար ոչ թե «ուղղվել», «մաքրագործվել» է նշանակում, այլ դառնում է այդ հերոսների մեջ եղած իսկական վեհության վսեմ դրսևորումը, նրանց հոգեկան էություն բարձրագույն մարմնավորման վիճակը:

Գալշոյանի ծերունիները մեռնում են երկու կերպ: Մի մասը՝ «մարդավարի». «Ավգին մահացել... ոչ ստամոքսի խոց ու սրտի արատ ուներ, ոչ գլխացավ, ոչ կոիվ էր գնացել ու վերադարձել գործող վերքով, ոչ... ողջ կյանքում հովվություն արած Դարագլուխ գյուղի ճերմակամազ հովիվ Ավգին անցած ձմռանը մարդավարի մահացավ. քնեց ու մնաց քնած»:

Նման դեպքերում մահը ահ ու սաբասափ չի պատճառում մեռնող-
նեղին և ոչ էլ շրջապատի մարդկանց մեջ է խոր վշտի զգացողություն
արթնացնում, որովհետև դա կյանքի բնական ընթացքն է (զլուզը ա-
ռանձնապես շտաբե՞ր, դե, Ավգին տարիքն առած մարդ, խեղճ առավ,
'աշխարհի շաւը աշխարհին թողեց, գնաց: Օգորմի»)։ Եվ հեղինակի
ուշադրությունն ուղղված է ոչ թե հերոսի մահվան կամ ապրումների
նկարագրությանը, այլ աշխարհի, կյանքի ու մահվան, մարդու իսկա-
կան արժեքի մասին փիլիսոփայական այն դատողություններին, որ
անում են մեռնողի մերձավորները։ Այդպիսի մի առիթ է նաև Ավգիի
մահը։

«Մարդավարի» է մեռնում նաև Նհո պապը՝ «Մասնա ճախրկան
գլուղում ծնված վերջին մարդը»։ Այդ հերոսի անհատականության մի-
ջոցով, որը հանգես է դալիս Գալշոյանի մի շարք պատմվածքներում,
առավելագույն խտացվածությամբ ներկայացվում է և մարդկանց հոգե-
վոր ու բնական-մարդկային ընդհանրության գաղափարը, որը նախա-
տեսված է հենց բնության կողմից և մարդու՝ ռոմանտիկներին հարա-
դատ ընկալումը, ըստ որի, երկրի վրա տարբոլ յուրաքանչյուր անձ ժո-
ղովրդական հանրության մի անբաժանելի մասնիկն է, ու այդ հանրու-
թյան միջոցով է հազորդակցվում բնությանը, կյանքին, կեցության
համընդհանուր ճշմարտություններին. «Ո՞վ է մահացել: Նհո պա՞պը:
Ում են թաղում, Նհո պապի՞ն: Զէ՛՝ այդքանը չէ միայն. այս մահի մեջ
մահեր կան: Մի մահ էլ կա, էլի կա, էլի կա՝ Քանի՞ մահ...»: Նհոյի մահ-
վան հետ կյանքից դնում է մի ամբողջ աշխարհ՝ «մի գլուղ-աշխարհ,
մի հին ազաթ, լեզվի անուշ մի երանգ», և պատահական չէ, որ այդ մահ-
վան նկարագրության մեջ բացահայտ հուղմունքով հնչում է հեղինակի
ցավակից ձայնը։

Մյուս հերոսները մեռնում են արտասովոր, բացառիկ պայմաննե-
րում, բարձրագույն հոգեկան լարման պահին, և ռոմանտիկական աշ-
խարհընկալումը օրինաչափ ավարտ է ունենում՝ հերոսն իր իսկական
ազատագրությանը դանում է մահվան մեջ։ Սակայն մահը նրանց համար
մի արարք է, որ առավել ցայտուն ձևով մարմնավորում ու հաստատում
է նրանց իդեալները։ Մահվան դեմ-հանդիման նրանք անհրաժեշտ են
համարում անել մի այնպիսի բան, որն իրենք ընկալում են որպես իրենց
պարտքը, պարտականությունը մարդկանց ու պատմության հանդեպ.
«...Ուշ չէ, բոլորովին էլ ուշ չէ, մի օրվա կյանք է՞լ ունենաս, այդ մեկ

օրն էլ հարկ է, որ կուլիս արդարութեան համար, ճշմարտութեան ու գեղեցիկի համար»:

Ինչպէս մշուս ծերունիները, այնպէս էլ Մամփրեն («Մամփրեն արքան»)՝ անգրագետ է: Մանուկ հասակում նա սկսել է սովորել, բայց չի հասցրել... Եվ ահա օր ծերութեան, ի վարմանս ամբողջ գլուղի («խելուկ է Մամփրեն»), նա որոշում է գրել-կարդալ սովորել: Նրա վրա ծիծաղում են, և իրադրութունը, իսկապէս, երգիծական է: Բայց սրա տակ թաքնւած է խոր, միայն Մամփրենին հասկանալի իմաստ. նա ուզում է վերաշինանքնել կյանքի՝ անարդարացիորեն ընդհատւած ընթացքը, գիրը դարձնել վրիժառութեան յուրահատուկ միջոց: Նրա մեջ խոտում է անգրագետ գլուղացու վերաբերմունքը գրի նկատմամբ որպէս մի մեղական ուժի: Մամփրենի արարքի ու անցյալի միջև, անկասկած, կռիւ կա, բայց ուրիշների համար այն քողարկւած է, քանի որ պայմանաւորւած է ոչ թէ արտաքին պատճառահետեանքային, այլ հոգեբանական, զուգակրօնական կապերով: Մամփրենի հիշողութեան մեջ վերականգնանում են այն օրերը, երբ թուրքերը բնակութեւն են հաստատել իրենց գլուղում («Անունը Օսման, լակուտի անունը Օսման, աշխարհում էլ ուրիշ անուն չկա»): Նրանք ոչ միայն զավթել են իրենց հողն ու ջուրը, այլև ստնձգութեւն են արել ամենասրբազանի՝ անունների նկատմամբ. «Երեկ-մշուս-օր է հայտնուել, բայց գլուղի անունը արդեն աղաւաղել-հարմարեցրել է իր լեզվին, իսկ Մհերաղբյուրը կնքել է Աթաբունար»: Հենց անվան համար էլ նա կուլում է «Օսմանի Նենգ լակուտի հետ», չէ՞ որ անունն է հաստատում, թէ իրականում ում է պատկանում աղբյուրը: Եվ դա կոխի էր ոչ թէ հենց աղբյուրի, խլւած ջրի, այլ նրա խորհրդանշական անվան համար:

Տասնամյակներ են անցել և հասել է Մամփրենի հատուցման պահը. «Կոտորումն ու դաղթը վրա տվեցին և Մամփրենի ու քո կոխը կիսատ մնաց: Եվ մնաց որքան ժամանակ, որքան ժամանակ, մինչև այսօր... Իսկ աճօր, հիմա, հենց այս գիշեր Մամփրեն քո նենգ հերը կանխի... Ահա թէ ինչի համար, թէ ինչի համար, ինչի համար Մամփրեն սովորեց հայոց գրերը...»:

... Հուսաբացին սրդին հորը սեղանի կողքին մեռած է տեսնում՝ կարմիր մատիտը բռնեցքի մեջ սեղմած: Բայց Մամփրեն կոխը հասցնում է մինչև վերջ և հաղթում, քանի որ սրբազան տառերով հաստատում է աղբյուրի անունը, և այժմ այն միշտ կոչվելու է իր իսկական ու հավերժական անունով. «Արարիչն է ծնել ու արարիչն է կնքել: Օսման,

Պալանչի Օսման, հս էլ մեռնեմ, դու էլ մեռնես, աղբյուրի անունը Մեհ-րե էր ու Մեհրե էլ կմնա»:

Մ. Գալշոյանի ստեղծագործության մեջ ռումանտիկական սկզբի մարմնավորումն ընկալելու առումով հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Քեռի Թորոս» պատմվածքը: Ռումանտիկական գաղափարներով ու պոետիկայի տարրերով հագեցված լինելու տեսանկյունից այն առանձնանում է նույնիսկ մեր կողմից վերևում հիշատակված երկերի շարքում: Դիտարկենք այն ավելի մանրամասնորեն:

Ինչպես Գալշոյանի մյուս երկերում, այնպես էլ այստեղ պատմվածքն սկսվում է առօրեական ու կենցաղային իրավիճակի նկարագրությամբ: Պատկերվում է գյուղացի մի ծերունու սովորական առավոտը, որը հեռացել է գործերից և փակվել տնային կենցաղի շրջանակներում: Այս իրական նկարագրության մեջ, սակայն, հենց միանգամից ներառվում են արտասովոր, խորհրդավոր ու խորհրդանշային տարրեր, որոնք սկզբում նույնպես ընկալվում են որպես առօրեական: Զգիտես ինչու պատմվածքի հերոս Քեռի Թորոսը մարագ է գնում: Նա այնտեղ ոչ մի գործ չունի, և ինքն էլ է զարմանում, թե ինչն է իրեն բերել մարագ: Այստեղ հավաքված են տնտեսության համար անպետք հին իրեր, որոնք հերոսի մեջ ինչ-որ անորոշ զգացումներ են առաջացնում: Դարձյալ շգիտակցված ձևով նա պատից քաշում-պոկում է կախիչը, որը, պարզվում է, կարճկոթ թուր է: Թորոսն իր ձեռքում պահում է այդ «հիշողության ու փայլը կորցրած ժանգոտ երկաթի կտորը» և իրեն մեղավոր է գգում վերջինիս հանդեպ:

Իրական իրերը սկսում են ձեռք բերել խորհրդանշային իմաստ: Նա թուրը փաթաթում է «կարմիր նախշած մետաքսի շորի» մեջ, որով մի ժամանակ փաթաթված է եղել մի հին գիրք, որն անհիշելի ժամանակներից պահվել է իրենց տանը: Գիրքը քաղաքում հանձնել են «ուժ որ պետք էր», իսկ «նշխարքը» պահել: Ծիշտ է, հարսն այն լվացել է, և «այլես չկար այն բույրը, որ ամեն անգամ խելքամաղ էր անում Քեռի Թորոսին»: Այդ երկու մոռացված, սակայն Թորոսի համար սրբազան առարկաները պատահական չէ, որ այդ օրը դուրս են գալիս մոռացության ոլորտներից: Հերոսի համար նրանք ունեն ինչ-որ մոգական ուժ (որի մասին նա երկար ժամանակ մոռացել էր, կամ կյանքն էր ստիպել, որ մոռանա), և այդ ուժը հրաշքով սկսում է անմիջապես արտահայտվել: Երկար տարիներ նա քայլում էր ձեռնափայտով, իսկ այժմ զգում է, որ քայլում է առանց փայտին հենվելու, «բարձրահասակ ու ջղուտ...

ուսերը ետ էին զնացել, իրանը շտկվել էր, հայացքը հավաքվել գետնից»։ Եվ աշխարհն է նրա շուրջը փոխվում (ավելի ճիշտ, փոխվում է աշխարհի նրա բնկալումը)։ Դիտելով գյուղի ամենօրյա կյանքը, որը եղել է նաև իր սովորական վիճակը, նա մտածում է. - «Ինչ դատարկ բաներով են զբաղված մարդիկ»։

Այդ օրվանից հերոսի կյանքը փոխվում է։ Արտաքնապես նա ոչինչ չի անում, բայց սպրում է ներքին լարված կյանքով, որտեղ շրջապատող իրականությունը գնալով ավելի է իր տեղը զիջում հիշողությաններին։ Իհարկե, վերջիններս բոլորն էլ էրգրին են յվերաբերում, բայց զրանցից, առավել հաճախ, այցի է գալիս մեկը, որը կապված է մի այլ անվիրական խորհրդանշային առարկայի՝ ծխատուփի հետ, որի վրա գրված է. «Քեռի Թորոսիկին»։ Վաթսունհինգ տարի առաջ, երբ ինքը տասնվեց-տասնյոթ տարեկան էր, խիզախորեն գյուղից վանդել է թուրք ոստիկանապետին և այդ քաջարի արարքի համար նվեր է ստացել ծխատուփը։

Մի ամբողջ տարի, ապրելով ինքնամփոփ կյանքով, անուրջներով ու հիշողություններով, Թորոսն ամեն օր կատարում է միայն մի արարողություն՝ նա գնում է դարբնոց և սրել է տալիս իր թուրը։

Վերջապես, պատմվածքում կիրառվում է մի ավանդական ռոմանտիկական հնարանը կս' «ձգնաժամային» քնի մոտիվը։ Մի շաբաթվա ընթացքում Թորոսը երեք անգամ տեսնում է սարսափելի երազ։ Երազում նա դարձյալ տեղափոխվում է էրգիր և հանդիպում ոստիկանապետին։ «Տեր աստված, ոստիկանապետը այդ ինչ կերպարանքով էր։ Դեմքը, իհարկե, նույնն էր՝ նույն կտոր ու արմիքած աչքերն էին, նույն նենդադավ ժպիտը, իսկ մարմինը... մարմինը սև մի գունդ. ո՛ր կտրծք, ո՛չ իրան, ո՛չ աչք, ո՛չ ձեռք, մարմինը խոշոր ու ճլստան մի գունդ էր, և այն անձոռնի գունդը ուներ անհամար մազիկներ՝ երկար, օձանման, պիրկ, գալարուն։ Այդպիսի կենդանի Քեռի Թորոսը կյանքում չէր տեսել»։ Քեռի Թորոսը փորձում է հանել թուրը և սպանել ոստիկանապետին, «բայց մատները անշարժացել էին»։ Եվ հանկարծ ոստիկանապետը սեղմվում, փոքրանում, դառնում է կարիճ, անհայտանում... և Թորոսն անսպասելիորեն այդ կարիճին զգում է իր կոկորդոսը։ Երազն ու իրականությունը միահյուսվում են, Թորոսն արթնանում է, բայց որոշակի զգում՝ «կոկորդոս մի բան կար. ահա քոր է տալիս, ճանկոտում է, ծանրացել է շունչը, Եվ ինչո՞ւ է հազում»։

Այդ պահից պատումը տարվում է երկու հունով՝ հեղինակային,

իրական, որտեղ իրադարձությունները նկարագրվում են իրենց իրական հաջորդականությամբ (Թորոսի հիվանդությունը, քաղաքից բժշկի գալը և այլն), և հերոսի երևակայության (նույնիսկ իրադարձությունները ումանտիկոսեն բեկվում են նրա գիտակցության մեջ): Իրականի ու ֆանտաստիկի, հնարավորի ու անհնարի միջև սահմաններն անընդհատ խախտվում կամ կորչում են ընդհանրապես: Երևակայականն ու իրականն այնքան են միահյուսվում իրար, որ դրանք տարաբաժանելը գործնականորեն անհնար է դառնում: Երևակայական աշխարհն ու իրական աշխարհը գոյություն ունեն ոչ թե կողք-կողքի, զուգահեռաբար, այլ մեկը մյուսի մեջ և իրենց դրսևորում են մեկը մյուսի միջոցով:

Գալչոյանը չի հրաժարվում իրական կենցաղի ու հարաբերությունների նկարագրությունից, բայց այդ նկարագրությունը տրված է հատուկ հարթության վրա, որը, կարծես, չի խաչաձևվում գլխավոր հերոսի ճակատագրին: Ինչպես և Գալչոյանի այլ պատմվածքներում, գլխավոր հերոսի ու կենցաղի հարաբերությունները, ասես, նախապես որոշարկված են և զեղարվեստական հետազոտության կարիք չունեն: Կենցաղը հակադրված է հերոսին, սահմանափակում է նրան ու քաշում ներքև, իսկ հերոսը ձգտում է նրանից վեր կանգնել: Ռոմանտիկական ոճի էական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ ստեղծագործության կենտրոնական հերոսները, որոնք իրենց բնավորություններով ու արարքների զրդապատճառներով մեկուսանում են կենցաղից ու այն ամենից, ինչ կա նրա հետևում, հակադրվում են երկրորդ կարգի հերոսներին, որոնք սկիզբ են առնում կենցաղից և որպես անքակտելի մաս մտնում նրա ընդհանուր նկարագրի մեջ: Այս առանձնահատկությունը նույնպես դրսևորվում է Գալչոյանի պատմվածքներում: Առաջին և երկրորդ կարգի հերոսները հաճախ ապրում են տարբեր գեղարվեստական օրենքներով: Հետաքրքիր է, որ Գալչոյանի ծերունիները (գյուղում նրանք քիչ են՝ ընդամենը հինգ-յոթ հոգի), որոնք մտածում և զգում են նույն կերպ (որը երևան է գալիս նրանցից յուրաքանչյուրի արարքների համադրության ժամանակ), այնուամենայնիվ երբեք չեն միավորվում, չեն մասնակցում միմյանց արարքներին: Յուրաքանչյուրը պարտավոր է միայնակ իմաստավորել, հոգեբանորեն նախապատրաստվել ու կատարել իր արարքը. սա ռոմանտիկական սկզբունք է: Դեռևս Գ. Գուկովսկին է նշել «ռոմանտիկական հերոսների գծերի կրկնելիությունը: Այդ հերոսներն իրենց ողբերգականորեն միաշնակ, աշխարհից անջատված են զգում, և, միաժամանակ, նրանցից յուրաքան-

չլուրը նման է յուրաքանչյուր մյուսին»³⁷: Ծերունիների ու երկրորդ կարգի մյուս դործող անձանց միջև հղած տարբերությունն այն է, որ առաջինները հասկանում ու ցափակցում են հերոսին, այն ժամանակ, երբ վերջինների համար նա հաճախ մինչև վերջ մնում է անհասկանալի:

Թորոսի կյանքը կազմվում է մղձավանջային երազների ու ցերեկային դատողությունների հերթազարկությունից: Նրա գիտակցության մեջ հսկայորված են աշխարհի, բնության գեղեցկությունը («հրաշք է աշխարհը»), որը նա «ոնց որ առաջին անգամ էր տեսնում», և այն-չարը, որ «գիշերվա սատանան» է բերում աշխարհին: Եվ այդ հակադրության պատկերացումը գնալով ավելի է խորանում: Եթե սկզբում այդ բանումների մեջ Թորոսի համար կարևոր էր անձնական, ազգային-սոցիալական սկիզբը, ապա ստորհասանքաբար այն փոխվում է համամարդկայինի, նրա և այդ «սաղայելի» միջև հղած թշնամանքը ձևք է բերում տիեզերական շափեր, խորհրդանշում բարու ու չարի, սիրո ու ատելության, հոգեկան գեղեցկության ու այլանդակության հավերժական հակադրությունը. «Մենակ իմ թշնամին չէ, իմ թշնամին ճանկեր բովանդակ աշխարհքի կոկորդն է խրե, տղա, բովանդակ աշխարհքի»,— մտովի նա դիմում է որդուն.

Այդ «կարիճը» մարմնավորում է այն ամենը, ինչը ատելի է Թորոսին և նրան թվում է, թե «այդ նողկալու սև մագիլները նենգորեն կսուզվեն արևի շողերի մեջ և կկառչեն աշխարհի կոկորդին և շնչակտուր երկիրը... և օրը... և երկիրը... և արևը շնչակտուր կընկնեն լեռների վրա»: Միայն նա՝ Թորոսն է իր աչքերով տեսել և գիտի, թե որտեղ է թաքնված այդ սպառնալիքը մարդկությանը, այդ համաշխարհային չարիքը, և այդ սպառնալիքը նա է սպանելու վերջինիս: Եվ քանի որ կարիճը տեղավորված է իր կոկորդում, նա սպանելով դրան, պիտի սպաներ և իրեն:

Կարևոր է նշել, որ պատմվածքի իրադրության մեջ կան նաև էական շեղումներ ումանտիկական ավանդույթներից: Այսպես, ումանտիկներին բնորոշ բախումը ճակատագրի խորհրդավոր ուժի հետ, որը մարդու համար անհասանելի ու անհասկանալի է, այստեղ երկրային է դարձել, կոնկրետացվել է, ճակատագրի օրջեկալով կատեգորիան վերածվել է սուբյեկտիվի. Թորոսն այդ պատճառով էլ ահ չունի այդ ուժից, բնդհականակը, նա իրեն ավելի ուժեղ է զգում, քան հակառակորդը. «Դու վախկոտ ու նենգ, նենգ ու վախկոտ մարդասպան ես»:

Այստեղ չկա նաև հերոսի դիմակայությունը, օտարումը (չնայած և

Թորոսն իր արարքը կատարում է միայնակ, իսկ նրա առանձնացվածությունը մարդկանցից ավելի է ընդգծվում նաև այն պատճառով, որ նա կորցնում է խոսելու ունակությունը), ընդհակառակը, նա համակվում է մարդկության հետ միաձուլվելու, բնաշխարհի հետ ներդաշնակվելու խոր զգացումով։ Կարևոր է նաև մի այլ պահ։ Արտաքնադատական կրթությունն այն ապավորությունն է թողնում, որ կարծես թե անբուժելի հիվանդ Թորոսն ինքնասպանություն է գործում։ Սակայն նման արարքը խորապես խորթ է հերոսի բնավորությանը (նրան խորթ է, կալելի է ասել, ինքնասպանությունն ու մահը որպես ազատագրում, փրկություն դիտելու ավանդական բոմանտիկական գաղափարը), և նա ամենից շատ վախենում է, որ շրջապատող մարդիկ հենց այդպես չընկալեն իր արարքը։ «Ափսոս, հազար ափսոս, գոնե տառաճանաչ լինեիր, գրել է մանար ու գրեր, որ որդին իմանար... Թող բոլորը իմանային, որ այն, ինչ քիչ հետո պետք է լինի (նա ինքը համապատասխան բառ չի գտնում իր արարքը բնորոշելու համար—Լ. Ղ.), ինքնասպանություն չէ, բոլորովին էլ ինքնասպանություն չէ, հենց ինքնասպանություն չէ... Քիչ հետո Քեռի Թորոսիկի սուրը իր կոկորդին չի գեմ առնելու... Քեռի Թորոսիկը քիչ հետո իր թշնամուն է սպանելու...»։

Այլումամենայնիվ Թորոսի արարքը կարելի է մեկնաբանել նաև բոմանտիկական առումով. հանուն բարու հաղթանակի, կյանքի շարունակության, իրենցից հաստատման մարդին ընդունակ է դառնում հասնելու ինքնազոհարարության։ Եվ չնայած հասկանում ենք, որ իրական է միայն մահը, իսկ հաղթանակը տարվում է միայն հերոսի գիտակցության ու երևակայության մեջ, բայց նրա գիտանկյունից պարաֆրազ կատարված է, չարը՝ տապալված, կյանքն ապրվել է ոչ իդուր։

Եվ այդ պատճառով էլ Թորոսի թաղմանը եկած մարդիկ նրա դեմքին տեսնում են (այդ վիճակը բնորոշ է «պայքարի մեջ զոհված» Գալշոյանի մյուս հերոսներին ևս) ջինջ ու վեհ հանդարտություն. «Մարդիկ պետք է զարմանային, թե ինչպես պայծառ է ժպտում Քեռի Թորոսիկը, կնճիռները ինչպես են գնացել, և որքան խաղաղ է Քեռի Թորոսիկի դեմքը»։

Ռոմանտիզմը մենում է ազդեցին հզոր ավանդույթ, որին նորից ու նորից անդրադառնում են ժամանակակից հայ գրողները։ Խոջհրդահայ արձակի բոմանտիկական ռեզլվացվածությունը ժամանակակից ռեալիզմի մեթոդի կառուցվածքի անհրաժեշտ, անբաժանելի մի մասն է։ Դրա-

նով է բացատրվում ինչպես խորքային, արմատական ավանդույթների տոկոսային ժամանակակից արձակում, այնպես էլ ծաղկումն, օրինակ, այն երևույթի, ինչպիսին քնարական արձակն է:

Մ. Գալշոյանի մի քանի երկերի վերլուծության մեջ, իհարկե, չի սպասվում ժամանակակից արձակում ուսմանտիղմի գործառության ամբողջ խորությունն ու բարդությունը: Միաժամանակ, այս վերլուծությունը ցույց է տալիս, թե ուսմանտիկական գրականության ավանդույթները ստեղծագործական առումով ինչպես են վերաիմաստավորվում ռեալիզմի դադարաբանական սկզբունքներով, հասակորեն դրսևորվում երկի բոլոր հիմնական տարրերի՝ հերոսների բնավորության, իրադրությունների, զրանց գեղարվեստական մարմնավորման մեջ: Նման ստեղծագործությունների ցայտունորեն արտահայտված այդ առանձնահատկությունները, էլ հենց թույլ է տալիս խոսելու նորագույն ռեալիզմի գրականության մեջ ինքնուրույն ուսմանտիկական ոճի առկայության մասին:

1 А. Эльяшевич, Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма, Л-ад, 1973, с. 185.

2 Մեր ինդրի հետ ունեցած առնչության տեսանկյունից այդ հարցերի վերաբերյալ առավել կարևոր տեսակետների ամփոփումը տես՝ А. Соколов, К спорам о романтизме.—В сб.: Проблемы романтизма. Вып. 1, М., 1967; А. Овчаренко, Социалистическая литература и современный литературный процесс, М., 1975; А. Эльяшевич, *Եզրած գիրքը: Մ. Մարինյան, Հայկական ուսմանտիղմ, Եր.—1965; Է. Զրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, Եր., 1976.*

3 Д. Наливайко, Романтизм как эстетическая система.—Вопросы литературы, 1982, № 11; И. Тертерян, Романтизм как целостное явление.—Вопросы литературы, 1983, № 4.

4 Д. Наливайко, Реализм как эстетическая система, с. 162.

5 И. Тертерян, Романтизм как целостное явление, с. 151.

6 Л. Гинзбург, Литература в поисках реальности.—Вопросы литературы, 1986, № 2, с. 102.

7 Вопросы литературы, 1982, № 11, с. 163.

8 Նույն տեղում, էջ 163:

9 Вопросы литературы, 1983, № 4, с. 155.

10 Նույն տեղում, էջ 161:

11 Նույն տեղում, էջ 163:

12 Նույն տեղում, էջ 166—167:

13 И. Неупокоева, Незученные страницы европейского романтизма, М., 1975.

- 14 Вопросы литературы, 1983, № 4, с. 178.
- 15 М. Горький, О литературе и прочем.—Собр. соч., т. 26, М., 1953, с. 53.
- 16 А. Фадеев, Социалистический реализм—основной метод советской литературы.—В кн.: Собр. соч., т. 5, М., с. 165.
- 17 М. Горький, О бойкости.—Собр. соч., т. 27, М., 1953, с. 159.
- 18 Первый Всесоюзный съезд советских писателей, М., 1934, с. 4.
- 19 Л. Тимофеев, Проблемы теории литературы, М., 1955, с. 165.
- 20 Л. Тимофеев, О понятии художественного метода.—В кн.: Творческий метод, М., 1960, с. 47.
- 21 М. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, М., 1970, с. 308.
- 22 Н. Гуляев, О спорном в теории романтизма.—Русская литература, 1966, № 1, с. 69.
- 23 Н. Гуляев, А. Богданов, Л. Юдкевич, Теория литературы в связи с проблемами эстетики, М., 1970, с. 231—236.
- 24 Вопросы литературы, 1971, № 4, с. 100—114.
- 25 Актуальные проблемы социалистического реализма (Научная конференция в ИМЛИ).—Вопросы литературы, 1967, № 5, с. 61—62.
- 26 А. Овчаренко, նշմո գիրքը, էջ 188—189
- 27 նույն տեղում, էջ 189
- 28 Է. Ջրաշունի, Պոետիկայի հարցեր, Երևան, 1976, էջ 78
- 29 նույն տեղում, էջ 79
- 30 Ը. Մարկոս, Проблемы теории социалистического реализма, М., 1975, с. 146.
- 31 А. Эльшиевич, նշմո գիրքը, էջ 349
- 32 М. Пархоменко, Актуальные проблемы типологии социалистического реализма.—В кн.: Современные проблемы социалистического реализма, М., 1977, с. 88.
- 33 В. Гусев, О романтическом стиле в советской прозе последних лет.—В сб.: Социалистический реализм сегодня, М., 1977, с. 218.
- 34 նույն տեղում, էջ 219
- 35 Ղ. Ավետիսյան, Գեղարվեստիկան մտածողության հետքերով, Եր., 1985, էջ 75
- 36 Новалис, Фрагменты.—В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., 1980, с. 106.
- 37 Г. Гукковский, Пушкин и русские романтики, М., 1965, с. 45.

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ՏԱՐԱՏԵՍԱԿՆԵՐԸ 50—70—ԱՎԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ

Գրականության պատմության շղթայի մեջ գրական այս կամ այն երևույթի ուսումնասիրությունը ենթադրում է պատասխան այն հարցին, թե ղարդացման ի՞նչ ճանապարհ են անցել դիտարկվող իրողությունները և ապա ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում այսօր: Խնդրի հետազոտման այս ելակետային ուղղությունը հնարավորություն է ընձեռում պատմականության պահանջների շրջանակներում տեսանելի դարձնել գրական երևույթի շարժման, որոնումների ու վարանումների համալսանապատկերը:

Պատկերի կառուցվածքի ու հոգեհարադատության իմաստով Պարույր Սեալի, Համո Սահյանի, Վահագն Դավթյանի, Սիլվա Կապուեթիկյանի, Մարո Մարգարյանի, Գևորգ Էմինի, Հրաչյա Հովհաննիսյանի գեղարվեստական մտածողությունը ժամանակների շարժման, ուրիշ ժողովուրդների մշակութային տունջությունների պայմաններում շարունակել է պահպանել իր ժառանգորդական կապը անցյալի հայ բանաստեղծության հետ: Նրանց պոեզիայի ղարդացման շղթայի մեջ հստակորեն երևում են ոչ միայն այդ ժառանգականության գծերը, այլև նորացման շերտերը՝ կապված իրենց ժամանակի հասարակական կյանքի ու մշակութային տեղաշարժերի հետ:

Հայ բանաստեղծությունը համադրելով արեւելքի և արեւմուտքի գեղարվեստական ձևերը՝ մշակել է ազգային մտածողության իր յուրահատուկ տեսակը: Հայ գրականությունը դեռ միջնադարում մշակել է բանաստեղծական մտածողության իր պրոֆեսիոնալ ըմբռնումը, որի օրենսդրության կենսունակ պահանջները յուրօրինակ դրսևորում են գտել

ինչպես անցյալի, այնպես էլ նոր ժամանակների բանաստեղծության մեջ, ժողովրդի հոգևոր գիտակցության մակարդակը բնորոշվում է նրանով, թե վերջինիս մշակութային նվաճումները ինչ լիարժեքությամբ են արտահայտվում համաշխարհային արվեստի ու գրականության մեջ։ Այս առումով հայ պոեզիան իր զարգացման ընթացքում ի հայտ է բերել համաշխարհային պոեզիայի գեղարվեստական գիտակցության համարյա բոլոր կատեգորիաները։ Ուսումնասիրվող հեղինակների գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքային տարատեսակները շրջափռելու նպատակով՝ ամենասեղմ ուրվագծումների ձևով անդրադառնանք անցյալի հայ բանաստեղծական մտածողության ընդհանրացված սկզբունքներին, որոնք բուն նյութի ուսումնասիրության ընթացքում հիմք կհանդիսանան տիպարանական անդրադարձումների համար։

Հայ հնագույն առասպելների մեջ դիցաբանական կերպար-պատկերները հանդես են գալիս որպես ընդհանրացված փոխաբերություններ, կամ, այլ կերպ, ներկայանում են իբրև խորհրդանշական պատկերներ, արտահայտում վերացարկվող ևրևոյթների աչլակեցությունը։ Որպես օրենք, սրանց մեջ պատկերային ձևը զառնում է բովանդակության աչլաբանություն։ Այն, ինչ տեղի է ունենում դիցաբանական ժամանակի մեջ, ձևը է բերում որոշակի իմաստ՝ չկորցնելով իր պատմականության բանական հատկանիշը։ Տիգրանը, Արան, Շամիրամը, Աժդահակը և մյուսները առասպելի ընդհանուր գիտակցության մեջ և՛ պատմական հերոսներ են, և՛ պետական գործիչներ, և՛ աստվածներ։ Պատկերամտածողությունն այստեղ հավաքական գիտակցության արդյունք է։ Հետագայում այս ընդհանրացված փոխաբերություններին ավելացան նաև աշխարհագրական անուններ և վերջիններիս աչլաբանական իմաստները մոտեցվեցին նրանց պատմականության հատկանիշներին։

Ի տարբերություն հիթանոսական անցյալի, միջնադարում արդեն տաղերգուի բանաստեղծական մտածողությունը որոշ իմաստով անհատականացված է։ Նրանում դավանանքային միասնական ըմբռնումը և անհատական զգացմունքային ապրումը համատեղվում են։ Այս դեպքում, բնականաբար, պատկերի տեսողաշար երկատվում է։ Աշխարհի նսնոնակարգված ըմբռնումից դուրս գալու ճիղը բանաստեղծության մեջ վերաճում է անձնական դրամայի և փախվում պատկերի խորքային ենթատեքստում։ Այստեղից է սկսվում խոսքի ոճային յուրահատկությունը, որ գնալով խորանում է։

Բանաստեղծության իրավիճակային կենտրոնի առումով, կլասի-

ցիզմի և ռոմանտիզմի պատկերամտածողութեան մեջ ընդհանրութեան-
ներ շատ կան: Եթե մենք վերանայնք ռոմանտիկական պատկերի պաճու-
ճանքներից, այս մեթոդներին պատկանող բանաստեղծութեանների տե-
սագաւոտում ներգաշնակ կյանքով ապրող երբեմնի շին ու կառուցիկ
Հայաստանն է, կամ էլ՝ ներգաշնակ անցյալի և տրոհված ներկայի հա-
կադրութեան դրաման: Հերոսը (հեղինակը) ջանում է վերականգնել աչդ
ներգաշնակութունը: Նա զգացմունքային է, ըմբոստ, մինչև վերջ իր
զազափարին նվիրված: Պատկերի զգացմունքային որակը, որ նրանցում
խիստ էն ընդգծված է, մեծ մասամբ գալիս է քնարական հերոսի հայրենի-
րից, հարազատ միջավայրից անջատված լինելու կարոտից:

Հողումբ անուշիկ, եկեք ի մոտ ի յիս,
Շունչ ու երգս առեք, տարեք ի Մասիս...

(Ալիշան)

Հեռացել եմ իմ մայրենի աշխարհից,
Սիրտ բարեկամք անջատված են ինձանից:

(Պատկանյան)

Հեռի ի քին պանդուխտ դուռով:
Քոյովդ յար տապիմ անձկավ:

(Պիշիկթաշլյան)

Հայոց պատմական ճակատագրով պայմանավորված բանաստեղծական
այս իրավիճակը իր պատկերային բազմաթիվ դրսևորումները գտավ
հաջորդող մյուս մեթոդների և տեղեւթեւների, այդ թվում և՝ նորա-
գույն շրջանի գրականութեան մեջ:

Գեղարվեստական պատկերը ռեալիզմի շրջանում իրրե կառուցվածք
համարյա փոփոխութեան շի ենթարկվում, բայց փոխվում է նրա ներ-
քին բովանդակութեւնը, հատկապես՝ վերացարկվող առարկային նա-
յելու դիտակետը, թեև ռոմանտիզմի մի գիծը՝ փիլիսոփայական կարո-
տի, անջատվածութեան ցավի զգացողութեւնը, շարունակվեց և այս-
տեղ:

Եթե ռոմանտիկական պատկերի մեջ առարկան դիտվում, ապրը-
վում էր, ռեալիստականում դրա հետ միասին վերլուծվում է: Պատկե-
րը ներփակվում է ինտիմութեամբ, առավել խայտաբղետ է դառնում
նրա տեսագաշտի խճանկարը: Պատկերի խոսքարվեստի մեջ մեծ տեղ են

գրավում ժողովրդական տեղայնացված խոսքի և կենցաղի իրակությունները (Թումանյան, Իսահակյան): Պատկերի մեջ չափազանց սուր է դրսևորվում սոցիալական գիտակցությունն ու հոգեբանությունը:

Ձևի և բովանդակության իմաստով բանաստեղծական պատկերը զգալի վերակառուցման է ենթարկվում 10-ական թվականներին: Ժամանակին Չոպանյանը երևույթը ճիշտ է նկատել և բնութագրել, իհարկե, նախ և առաջ նկատի ունենալով արևմտյան և արևմտահայ բանաստեղծությունը. «Մարդկային միտքը շարժման վայրկյանի մը մեջ է: Գրականությունը փնտրուրը փոխելու վրա է»¹: Բանաստեղծի աչքի առաջ փոխվում են մարդկային փոխհարաբերությունների շափանիշները, սրվում անհատի ու հասարակության միջև գոյություն ունեցող հակասությունները: Օտարվելով իր իսկ միջավայրից, բանաստեղծը գնում է մեկուսացման, սուղվում իր հոգու գաղտնարանները: Իրավիճակների այս մակարդակները փոխում են ոչ միայն – բանաստեղծության, նրա պատկերի կառուցվածքը, այլև բովանդակության կենսական տարածությունը՝ փոքր տարածքում կենսական մեծ բովանդակություն: Սա բացառաբան է դառնում տրոհել դատական պատկերի համաչափությունը: Պատկերի մեջ վերացարկիվող երևույթի էությունը աչաձևվում է: Պատկերից դուրս է մղվում նկարագրվող երևույթի օբյեկտիվ կեցությունը, արտահայտվում խորհրդանշաններով: Արևմտահայ բանաստեղծը այս իմաստասիրական անորոշությունները դիտում է իբրև տալիսությունների շափազանցում: Հայ բանաստեղծության արևմտահայ մասի այս հանրույն վերակառուցումները ընդհատվեցին մեր ժողովրդի ողբերգական պատմությամբ: Դժվար է ասել, թե նորացման, դարգացման ինչ-մակարդակների կհասնեն այն, բայց մի բան պարզ էր, որ իր գեղարվեստական գիտակցությամբ ազգային կենսունակ ավանդների և արևմտա-կվրոպական քնարերգության հետ ուղղակի կապի մեջ էր և այս կապը պիտի շարունակվեր նաև հետագայում: Արևելահայ թևի այդ կապը միջնորդավորված էր դարասկզբի ռուսական պոեզիայով:

Հեղափոխության հաղթանակը վերափոխիչ դեր ունեցավ ոչ միայն տնտեսական ու քաղաքական հարաբերությունների բնագավառներում, այլև՝ արվեստի ու գրականության մեջ: Դադափարական միանգամայն նոր հիմքի վրա հենվող գեղարվեստական մտածողությունը, սկիզբ ունենալով կենսական մեծ քննություն բռնած ազգային և համաշխարհային գրականության լավագույն ավանդույթները, առաջադրեց իր գեղա-

գիտական չափանիշները, շրջապատող իրականությունը, և կյանքը ընդհանրապես վերարտադրելու ստեղծագործական իր մեթոդը:

Մեթոդի սկզբնավորումն ու զարգացումը հեշտ ու խաղաղ ընթացք չունեցավ: Ինչպես ամեն մի նոր ձևավորվող գրական ուղղություն, խորհրդահայ գրականությունը նույնպես անցավ վերելքների ու վայրէջքների դժվարին ճանապարհ, որ ճշտագույնս համընկնում է նոր հասարակության կազմավորման ու զարգացման նույնքան բարդ ու դժվարին ընթացքին: Սկզբնավորման վաղ շրջանում գրականության ծրագրային ու ղեկավարափոխ ուղղվածությունը իր հետ բերեց զաղափարական հակասություններ, կոնֆլիկտային վիճակների, թեմատիկ ու կերպարային միջոցների միագծություն: Այս շրջանում շատ գրողների, բանաստեղծների աշխարհայացքի մեջ սրուշակի երկվություն կար, որ դրսևորվում էր իրականության քաղաքական և գեղագիտական ըմբռնման ներսնաց հայացքներում: Միշտ չէր, որ դրողի քաղաքական ըմբռնումը համապատասխանում էր նրա գեղագիտական ըմբռնմանը: Այս շրջանում, ինչ խոսք, նորագույն գրականության մեթոդը իրեն գեղաբանատական համակարգ կուռ և ճկուն չէր, զաղափարի հախուռն մղվածությունը հաճախ խանգարում էր գեղագիտական չափանիշների ու միջոցների ընտրության ստեղծագործական աղատությունը:

Նորագույն գրականության ձևավորմանը ուղեկցող երևույթներից մեկն էլ նրան նախորդող մեթոդի՝ քննադատական ռևալիզմի կենսունակությունն էր: Նոր իրականության պայմաններում այս մեթոդից զգալիորեն ոչ միայն անցյալի լայն ժողովրդայնություն վայելող գրողները, այլև երիտասարդ սերունդը: Կարճ ժամանակահատվածում քննադատական ռևալիզմը հնարավորություն էր ստալիս պայքարելու անցյալից մնացած և այլևս քննություն չբռնող բարքերի դեմ: Մյուս կողմից իրականությունը կանխորոշող զաղափարը ավելի հստակ է, քան նրա մարմնավոր դրսևորումը: Վիճակի այս յուրահատկությունը կանխորոշիչ գեր խաղաց միջնորդավորող հոսանքի՝ նորագույն ռոմանտիզմի արագ ձևավորման համար, որն իր գեղագիտական չափանիշների ընտրության ու բաղմազանության առումով առավել ազատ ու ակտիվ էր, քան նրա հետնորդը: Սա ուշագրավ պրոցես է, որ պիտի կայանար: Նորագույն ռոմանտիզմից ռևալիզմին անցնելու փուլը յուրահատուկ օրինաչափություն էր, որն ավելի կարճ կյանք ունեցավ, քան նրան նախորդող բոլոր միջնորդավորող մեթոդները (ամենից տի-

պական օրինակը կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի միջև ընկած սինտիմեն-տալիզմի հոսանքն էր)։

Խորհրդային հայոց գրականության ձևավորման ընթացքը որոշա-կիորեն պայմանավորված էր նաև ազգային գրականությունների փոր-ձով ու ավանդույթներով, որոնք իրենց լավագույն աբստահայտությունը գտան Չարենցի պոեզիայում։

Մեր 50-ականներին անմիջապես նախորդող բանաստեղծության բարձրագույն նվաճումը Չարենցն էր։

Ինչի հասել էր հայ քերթողական արվեստը, խիստ պարտավորեց-նող էր, բայց, մյուս կողմից, անբարենպաստ էին գրական այն տնհա-ժեշտ մթնոլորտն ու պայմանները, որոնք պիտի հիմք հանդիսանային սերնդի մտածողության առաջընթացի համար։ Դրանք այն տարիներն էին, ինչպես նկատել է Պ. Սևակը, երբ «Բառերը սկսել էին կորցնել իրենց արժեքը։ Համեմատություններ կազմելու համար ոչ մի ջանք պետք չէր—ինչը ինչի հետ կուզես համեմատիր, միայն թե ներբող ստացվի։ Դեռ չկային գազարինյան տիեզերանավերը, բայց տիեզերքն արդեն զրավված էր չափածոյի հրթիռներով. չբավարարվելով երկրային հնարավորություններից՝ թափանում էին նաև տիեզերականը, միայն թե գովաբանեն, դրվատեն, ներբողեն։ Մյուս կողմից էլ կային հարյուրա-վոր բառեր, որոնց վրա տաբու էր դրված—չէր կարելի գործածել։ Վիշտ, ցավ, տխրություն, թախիժ և բազմաթիվ այլ հոմանիշներ ու ազ-գակից բառեր ամբողջ 10—20 տարի բացառված էին մեր գրականու-թյունից»²։ Համարյա նույն միտքն է վարդապետում Վ. Դավթյանը իր «Լույս առավոտի» ժողովածուի առաջաբանում։ «Այո, կորուստների ու ցավի այդպիսի բեռով մտա ևս կյանքի ու գրականության մեջ, բայց գրական մթնոլորտը կորուստ ու ցավ երգելու համար ոչ միայն բա-րենպաստ չէր, այլև հակացուցիչ էր։ Եվ դրանց մեծ մասը փակված մնաց իմ մեջ հետադայում բացվելու համար»³։ Բերվող կարծիքը բնու-թագրական է ոչ միայն Դավթյանին, այլև սերնդին ընդհանրապես։ Նթեն Հայրենական պատերազմի տարիների պոեզիան «գործնական» շի-կացումներ ուներ, քաղաքացիական հատակ մղվածություն, ապա 1946—54 թթ. պոեզիան նահանջ ապրեց։ Հ. Սահյանի «Սուսքի մեջ», Գ. Էմի-նի «Խոսիր, Հայաստան», Ս. Կապուտիկյանի «Այս իմ երկիրն է», «Իմ հարազատները», Վ. Դավթյանի «Աշխարհի առավոտը», «Ճանապարհ սրտի միջով», Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Երկրորդ հանդիպումը», Պա-րույր Սևակի «Անհաշտ մտերմություն» ժողովածուներում ներկայացվող

պոեզիան չէր հասնում 30-ականներին ստեղծված բանաստեղծությա-
նը: Սա կենցաղային արտադրական ռեալիզմի, քարացած մակդիրների,
չփոխարինվող միանման համեմատությունների շրջան էր: Այսպես կոչ-
ված «կյանքային» բանաստեղծական երևույթները պատկերների մեջ
համեմատվում էին լեռների, ծովերի, աստղերի, անձայրածիր տա-
փաստանների, հորդաբուխ գետերի հետ: 50-ական թվականների վեր-
ջերին գրականության կեղծ շափանիշները, քմերոնումները սկսեցին տե-
ղի տալ: Դադափարական նոր տեղաշարժերի հետևանքով գրականու-
թյունն սկսեց դուրս գալ իր ճգնաժամային վիճակից: Սահյանի «Բար-
ձունքի վրա», Հովհաննիսյանի «Հրաշալի այգեպանը», Սևակի «Նորից
քեզ հետ», Դավթյանի «Լուսարացը լեռներում» ժողովածուները այս
նոր տեղաշարժերի առաջին վկայություններն էին: Սերունդը գրանորում
էր իր ներքին հնարավորությունները, բռնում ինքնաբացահայտման և
ինքնահաստատման ճշմարիտ ուղի: Սևակի խոսքերով ասած՝ իբեկնք
«Իսկապես հոգնել էին չափածո ճառերից, անսանձ և հաճախ անհիմն
գովքերից, նույն մեկ կամ մի քանի թեմաների անվերջ կրկնությունից:
Նյութի կրկնությունը պղծում էր նաև գույների տարբերությունը» (էջ 376):
Նորագույն մտածողության մեթոդը այս տարիներին և այնուհետև գրա-
կանության առաջ դնում է իր նոր պահանջները: Դ. Դեմիրճյանի դիպուկ
բնութագրմամբ այն «չի բացասում ժանրի թեմատիկայի և գրական
աչլ պրիոմների բազմազանությունը, որ այն ոչ քարացած սկզբունք է,
ոչ էլ դուզմա, լայն ու խոր: ...Իբրեւ մեր գրականության մեջ բնդունված
ղեկավար ուղղությունը, որվում է գրողի հանգեպ, պահանջում է ստեղ-
ծագործական պրիոմների անվերջ բազմազանություն, հնարավորու-
թյուն է տալիս տիրապետելու մամեն տեսակի թեմատիկայի, թե՞ հին և
թե՞ նոր»⁴:

Խորհրդային հայ գրականության գեղագիտությունը ստեղծագոր-
ծաբար յուրացնելով ժամանակակից աշխարհի գրականության ու ար-
վեստի կենսունակ ոճերը, պատկերամիջոցները, այսինքն՝ առաջնորդ-
վելով «բաց մեթոդի» սկզբունքով, չի հանգում անափ «ազատության»,
իր դռները փակում է ազգային, հասարակական խնդիր շունեցող և մո-
ղեռնիզմի պաճուճանքների տակ թաքնվող գրական փնտրտուքների
առջև: Դեղարվեստական գրականության սկզբունքային այս վերանա-
յումները ընդհանուր խնդիր էին հետպատերազմյան շրջանի գրակա-
նության մեջ, որն իր առավել լիարժեք գրանորումը գտավ 60-ական
թվականների սկզբներին: Դժվար չէ նկատել, որ գրականության զար-

գացման հետ կապված ցանկացած բնույթի տեղաշարժերը իրենց համապատասխան արտացոլումն են գտնում գեղարվեստական պատկերի թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին բովանդակության ու կառուցվածքի մեջ: Պատկերը, որ սկսվում է ու ավարտվում կոնկրետ ստեղծագործության մե, կենդանի օրգանիզմ է, նրա մեջ շարունակ գործում է ձևի բովանդակայնացման և բովանդակության ձևայնացման ընթացքը: Պատկերը, իբրև կենդանի օրգանիզմ, բաբախում է ինքն իր հարարերական տեղափոխության մեջ, միաժամանակ համագործակցում բանաստեղծության մյուս պատկերներին կամ պատկերամիջոցներին՝ կրելով հեղինակի հոգեկան «բեռ» մատուցման համընդհանուր խնդիրը:

Մեր ուսումնասիրության ուղենշային պահանջը պատկերի յուրահատկությունը նրա կառուցվածքի մեջ հայտնաբերելն է: Պիտի փորձենք ցույց տալ, թե տարրեր բանաստեղծների գործերում ինչ ճանապարհով է պատկերի ձևային հատկանիշը ցուցաբերում բովանդակություն մատուցելու կարողություն: Աշխատանքի հաջորդ պայմանը պատկերի շարժման, զարգացման լիարժեքումն է՝ կապված ժամանակից ժամանակի, բանաստեղծից բանաստեղծի անցման հետ: Սա հնարավորություն կտա բանաստեղծության պատկերամիջոցները դիտել թե՛ իբրև սերնդի գեղարվեստական մտածելության համընդհանուր որակ, թե՛ իբրև նբանցից յուրաքանչյուրի անհատական ոճի գրսեորում:

Համո Սահյանի խոսքի գեղարվեստական պատկերացումների համայնապատկերը տեսնելու համար շատ կարևոր է ուշադրություն դարձնել նրա ծրագրային գործերի, հատկապես՝ «Ուղեկիցներս» շարքի բանաստեղծական ինքնաբացահայտումներին: Նկատենք, որ ինչպես սերընդի, այնպես էլ Սահյանի գործերում ծրագրային բանաստեղծությունները մեծ թիվ են կազմում: Դա նշան է այն բանի, որ տասնամյակների բանաստեղծությունը ապրում էր վերակառուցվելու տենդագին պահանջներով: Դա միաժամանակ սերնդակիցներից յուրաքանչյուրի ինքնուրույնացման ուղին էր, համահարթեցված վիճակից դուրս գալու ձգտումը:

«Ուղեկիցներում» հեղինակը ընթերցողի առաջ բացում է իր այն «գաղանիքները», որոնք ճշմարիտ բանաստեղծության հավերժական մասնակիցներն են: Ուշադրություն դարձնենք դրանցից մի քանիսին, որոնք կարևոր են հեղինակի գեղարվեստական պատկերի բովանդակային կերպը բնութագրելու համար:

ՏԵՍՈՂՈՒԹՅՈՒՆՍ՝ իրերը ես բաց աչքով եմ տեսնում, իսկ նրանց խորքը՝ միայն փակ աչքով:

ՀԱՌՂՈՒԹՅՈՒՆՍ՝ կարողացել եմ ճշմարտությունը ստից տարբերել:
ՀՈՒՍԵՐՍ՝ արթնանում են միշտ ինձանից առաջ, ու միշտ ինձանից հե-
տո են քնում:

ՈՒՐԱԽՈՒԹՅՈՒՆՍ՝ դռնից մտնում է, երգիկից թռնում, երազի մեջ եմ ես
ներանց բռնում:

ՀՈՒՇԵՐՍ՝ նրանց օգնությամբ կրկնում եմ հաճախ իմ ամենաթանկ և
անկրկնելի ուղևորության պահերը՝ ձրի:

ՏԵՐՈՒԹՅՈՒՆՍ՝ Նա միշտ էլ ինձ մոտ տաք տեղ է ճարում և օրը հազար
հիմք է հնարում, որ իր գոյությունն արդարացնի:

ԵՐԱԶԱՆՔՆԵՐՍ՝ մաքրում են բոլոր քարաքոսները և քարափները ոսկե-
ղօծում են...

Եվ, վերջապես, որպես շարքն ամփոփող ավարտի խոսք, բանաս-
տեղձը գրում է.

Վերհուշներն իմ հավաքում,
Ախ, ամեն օր, ամեն օր
Նորոգում են իմ հոգում՝
Այն հեռավոր, հեռավոր
Ձորում թողած մի վտակ՝
Ոտքը քարին օրնիբուն,
Մի քարքանդված քարատակ,
Մի բրթրված մանկություն:

Վերհուշի մեջ արթնացող կարոտը բանաստեղծական խոհի, փիլի-
սոփայության սկիզբն է, որի հիմքում որպես պարտադիր օրենք, ըն-
կած է ժամանակի հեռավորությունը: Քնարական նյութը և բանաստեղ-
ծի տարածածամանակային անջատվածությունը ավելի է ընդգծում եր-
բեմնի հարադատ միջավայրի ու մարդու նկատմամբ ունեցած սերը:
Հեռավորությունը և կարոտը Հ. Սահյանի բանաստեղծական պատկերի
լինելության առաջնային պայմաններն էն: Պատկերի մեջ հեռավորը
շղարշված է կարոտի լույսերով, լիցքավորված հարադատային զգացում-
ներով: Անցած տարիներին ամեն մի մասունք նոր ժամանակներում ըն-
կալվում է իբրև գեղարվեստականացված իրողություն: Պատկերի մեջ
ներխուժող, հինը հիշեցնող իրերը (կալ, կամ, մաճ, լուծ, արոր, ման-
դաղ և այլն), իհարկե, կորցրել են ժամանակակից կյանքի հետ ունեցած

գործառական դերը, իրերը գործիք-միջոցից վերաճել են նոր օրերի մարդու յուրահատուկ փիլիսոփայության, որի մեջ օտարացման ցավն է նրանց վրա դրոշմված են անցյալ ժամանակների «ոտնահաքերը»: Նրանք լուսթյամբ պատմում են հին օրերի հեքիաթը, այդ իրերը հոգեբանորեն՝ իբրև ժամանակակից մարդու ըմբռնում, ֆիտիշացված են: Նրանք շարունակ արձագանքում են մարդու և նոր աշխարհի հետ տեղի ունեցող դեպքերին, երևույթներին, խոսում այդ մասին առավել, քան մարդը կարող էր խոսել, պատմել: Սահյանի արդիականության գաղտնիքներից մեկը սա է: Պատկերի առարկայական աշխարհի նորացումը, մոգեբնացումը դեռևս չի խոսում բանաստեղծական վիճակների, ասելիքների. նորության մասին: Էությունից պոկված առարկայական ձևը դեռևս քիչ բան է ասում, ինչպես մարդու ժամանակակից հագուստը, որ երբեք չի երաշխավորում իրեն կրողի ժամանակակից լինելը: Այսպես, Սահյանի պատկերի առարկայական շինանյութը, մոկարդակը «հնաժամ» է, ներքին խոհական, բովանդակային հագեցվածությունը՝ ժամանակակից: Այստեղ նկատելի է մի ուշագրավ օրինաչափություն. հստակ գեղարվեստական պատկերների մեջ վերացարկվող առարկաները ներկայանում են զգացմունքային հագեցվածության տարբեր չափերով: Նրանք տարածաժամանակային տարբեր կտրվածքներում (մոտ և հեռու, նոր ու հին) տարբեր իմաստավորում են ստանում: Ուշադրություն դարձնենք «Ամեն ինչ պարզ է» բանաստեղծությանը.

Յորենը՝ ցորեն, գարին՝ գարի էր,
 Քա՛նի էր քամին ու քարը՝ քար,
 Կարծես ամեն ինչ հասկանալի էր,
 Ոչ մի բանի մեջ խորհուրդ չկար:

Այսինքն՝ ժամանակը չի «աշխատել» առարկայի, իրողության զգացմունքայնացման վրա: Բանաստեղծական պատկերի մեջ (նաև բանաստեղծի հոգում) իրերը հեղինակի աչքի առաջ են, իբրև հենց այդպիսիք, նրանք դեռ չեն հասցրել բանաստեղծականանալ, նրանք չունեն նոր, «վերագրովի» իմաստ (իրը հավասար է իրի):

Սակայն ժամանակների տեսականության մեջ այդ «ամեն ինչ պարզ» իրողությունները նոր իմաստ են ստանում, նրանց նախնական վիճակները փոխակերպվում են, դառնում վերացարկված, զգացմունքայնացված փիլիսոփայություն.

Հիմա սարերը քնած դարեր են,
Պատմություններ են անհերքելի,
Բոլոր քարերը շիրմաքարեր են
նվ բեկորներ են հին փառքերի:

Ավելի դիպուկ է բնութագրում հրեույթը այս երկտողը՝

Թոնրի շրթունքը, որ մի ժամանակ
Բոցից էր ճաքում,
Հիմա ճաքել է բոցի կարոտից:

Այս դեպքում պատկերի մեջ սկսում են դործել փոխաբերությունն ու համեմատությունը, որոնց և «իրավունք է վերապահվում» հոգեբանական զուգորդման տրամաբանությամբ իրը համեմատել վերացարկված երևույթի հետ, օգտագործել իրի փոխառական իմաստը: Ճիշտ է ասված. բանաստեղծները երիտասարդ տարիներին վառվռուն սիրահարներ են, ծերության օրերին՝ խոհուն փիլիսոփաներ: Առանց կենսափորձի իսկ խորհուրդ չունի: Պոեզիայում, սակայն, բացառություններ կան՝ Դեբյուս, Մեծարենց: Ճակատագրի բերումով մահվան դատապարտված պոետի և աշխարհի միջև ընկած ժամանակի շարժումը սրենթաց է, այն, ինչ ժամանակը անում է տասնամյակների ընթացքում, այս դեպքում արվում է մեկ, երկու տարվա մեջ: Այստեղ փիլիսոփայական ափսոսանքի սկիզբը արագ է վրա հասնում: Հիշենք Դուբյանի «Ձօգնած անոր, մեռնիլ աննշան» տողը կամ Թումանյանի «Ինչքան ծաղիկ պիտի բուսները»: Մոտավորապես նույն հագեցվիճակն է ապրում Հ. Սահյանը այս տողերում.

Հիմա նստել ծանրացած
Ծանր ու թեթև եմ անում
Թե քո բուռ-բուռ տվածից
Քանի՞ հատիկ տվի քեզ:

Բանաստեղծը հոգեբանորեն չափում է իր անցած ճանապարհը, մի տեսակ հաշվետու դառնում ժամանակի առաջ: Նման դեպքերում քնարական հերոսը պատկերների մեջ իրողությունները չափում է հավերժության մասշտաբներով: Մանկությունից սկիզբ առած «փոքր աշխարհը» գնալով մեծանում է, ձեռք բերում աշխարհային համապարփակ իմաստ: Հիմա արդեն՝ «Ինձ համար ծով է մի կաթիլ ցողը»: Սահյանի բանաստեղծությունների մեջ շարունակ հղումվում է «Ձքնաղ պատկերն իմ

կապույտ մանկության»։ Այսինքն՝ պատկերաստեղծման «շարժիչ ու-
ժերից» մեկն էլ մանկության վերհուշն է.

Գտնում եմ բոլոր կորած ձայները—
Թանկագին բեռը իմ մանկության...

Այս գեպքում պարզ է դառնում, թե ինչու բանաստեղծը ջանում է վերա-
նալ օրերի ջղաձիգ աղմուկից, հաշվարկու կայ ու կամից, տեսողու-
թյան դաշտի բետոնե շորությունից, հոգու երազները վանող իրապաշտ
հոգսերից։ Նրա բանաստեղծական պատկերներում ներկայացվող կա-
նաչ ու ուրբ-մոլոր արահետների կարտը ընթերցողներին տանում է
հողը շնչահեղձ անող ասֆալտե մայթերից դեպի ազատ բնության գիր-
կը, ուր վաղորդյան ցողը կաթկլտում է արևածագի կապույտ լույսերից
և որտեղ գույները, ձայները, ձևերը դեռ ապրում են իրենց վաղնջա-
կան կյանքով։ Քնարական օբյեկտը բնութայունն է, բնություն մարդը՝
բնական, համերաշխ գոյածեի մեջ։ Մարդն այստեղ բնության տէրն է
և որդին, նրա հետ է ու նրա մեջ, բանաստեղծական պատկերներից
խապառ բացակայում է մարդու ապրելաոճի ու աշխատանքի բարձրագույն
պայթեփղվը։

Սահյանի բանաստեղծությունը ափսոսանքով առկեցուն խոհական
երկիրոսություն է անցյալի ու ներկայի միջև, անվերադարձ հեռացած
հարազատ միջավայրի և օտարվածություն սփռող ուրբանիզացված
կյանքի միջև։

Հոգեվիճակը պոեզիայի համերժական ուղեկիցն է և պոտտահական
չեն Պուշկինի այս տողերը, նույնքան պատահական չէ, որ թարգմանել
է Սահյանը.

Երանի նրան, ով որ քաղաքի
Աղաղակներում
Տենչում է խաղաղ, խաղաղ մենություն,
Ով տեսնում է լուկ հեռավոր հեռվում
Անարատ այգի և գյուղական տուն։

Ավելացնենք Թումանյանի «նախերգանք», Տերչանի «Լինի շորան...»,
Եսենինի «Ես թողի հեռվում տունն իմ հայրենի» դործերը և այլն։ Ու-
րեմն՝ պատկերների ու պատկերամիջոցների ընտրության նույնությունը
գալիս է սոցիալական, հոգեբանական, բարոյական նույն հիմքից, բա-
նաստեղծական ապրումների նույնությունից։

Ուշադրություն դարձնենք Սահյանի պոեզիայում առկա այսպիսի մի

օրինաչափության ևս: Նրա բանաստեղծության մեջ սյուժեն թանձրաց-
նում է պատկերը, իսկ աչնուհետև սյուժեն սեղմվում է, վերածում
պատկերի. այսինքն, պատկերաշարը՝ սյուժեն, սյուժեն՝ պատկերաշար:

Քերենք բնութագրական մի օրինակ՝ համարակալելով բանաստեղ-
ծության պատկերների հաջորդականությունը.

Ձորի վրա

1) Ծիւլ-ծիւլ հավքեր,

Ու ձորի մեջ

Ծիւլ-ծիւլ ոսկի:

Քերծելն ի վար

2) Ծվեն-ծվեն

Երկինք ծավի:

Ծըլնդ ծըլնդ

3) Ծղրիւդի երգ

Ծերպերի մեջ

Քարանձավի:

Բլրի կրծքին

4) Ալիժածան

Ծիծեռնախոտ

Ու Թավարծի:

Ծործորն ի վար

5) Ծուլ ծուռ փախչող

Մոլորված ուլ

Մի քարայծի:

Ծուռ պատանու

6) Ուտքերի տակ

Ծմակն ի վեր

Ծուռ մի կածան:

Բանաստեղծությունը Սահյանի առավել հաջողված գործերից է: Բաղաձայնությւնը պատկերները սահմանափակել է բնականորէ նկարա-
զրության մեջ: Բանաստեղծության ենթատեքստը, որ նորից ափ-
սոսանքի խոհն է (ինչպէս անցան այս բոլորը), արտահայտվում է բաց
տեքստում և վերջին տան մեջ, որ չենք բերում: Բայց այստեղ մեզ հե-
տաքրքրողը ուրիշ բան է: Բանաստեղծը պատկերների շարակարգը ներ-
կայացնող քառատողերը բնագրում չի անջատում (դա մենք ենք աթել

պատկերները իրարից անջատ տեսնելու համար): Պատկերաշարի հա-
րակցման դեպքում սյուժեն ընկալվում է իբրև պատկերների շարք:
Պատկերները կինոժապավենի նման անցնում են ընթերցողի աչքի առ-
ջևով՝ ստեղծելով հենց այդ սյուժեի պատրանքը, որ ավարտ չունի, այն
բնանկարային ուրիշ այլ ուրվագծերի ձևով կարելի է շարունակել: Բա-
նաստեղծության ամբողջության մեջ ամեն մի պատկեր ինքնուրույն
բնանկար է. միասնության մեջ՝ բնանկարային համայնապատկեր: Այս-
պիսի կառուցվածքի բանաստեղծություններ Սահյանը շատ ունի:

Բանաստեղծական պատկերների շարակարգային սկզբունքն առա-
վել յուրահատուկ է ժողովրդական երգարվեստի նախնական դրսևո-
րումներին, երբ բանաստեղծական իրավիճակը որպես ընդհանրացված
գիտակցության ձև խորքից չի կապում իրար պատկերամիավորները:
Դրանք առանձին-առանձին արտահայտում են երգվող այս կամ այն
իրողության զգացմունքային առկայծումները: Երբը դառնում է խճա-
նկարային գույների մի հավաքածու: Նրանց իրար կապող միակ միջոցը
հասարակական-ժողովրդական իմաստ ստացած փորձն է, որ ավանդա-
բար իր մեջ ունի ժողովուրդը.

Մի հորթ է նստել թեք սարալանջին,
Թփերում կորած կածանի վրա,
Կարծես քանդակված մի տերև լինեիր
Մոր լեզվի հետքը ճակատին նրա:

Թվում է, թե պատկերի մերկությունը (հաջորդ պատկերում հորթի վրա
ճանճեր իջնելը, մորթը թրթռացնելը) պիտի խանգարեր պատկերային
տեսադաշտի էսթետիզացմանը: Բայց նման բան տեղի չի ունենում,
պատկերը չի կորցնում զգացմունքային հագեցվածությունը, քանի որ
բանաստեղծը իրողությանը նայում է և նայել է տալիս իր մանկության
ժամանակի աչքերով: Նկարագրվող իրողությունները հոգեհարազատ է
գյուղաշխարհը երբևէ զգացած ընթերցողին: Բանաստեղծի և ընթերցո-
ղի կենսափորձի հիշողությունները աղերսվում են.

Մանկության աչքեր, դուք եր այդ հորթին
Մասրենիների արանքից նայում:

Պատկերի էսթետիզացման ընթացքը պայմանավորված է հեղինակի և
ընթերցողի դեպի բանաստեղծական օբյեկտն ունեցած հոգեհարազա-

տությամբ: Այստեղ կարևորը ոչ թե տեղեկությունների իմացական արժեքն է, այլ նրա յուրահատկությունը: Այն արթնացնում է կյանքի հոգեհարազատ պահը, պատկերը, ոչ թե տալիս է իրերի փիլիսոփայական բացատրությունը, այդ փիլիսոփայությունն էլ կա, բայց դա ընկալման ենթատեքստի մեջ է:

Հ. Սահյանն իր «Սեզամ, բացվի՛ր» ժողովածուն ամփոփում է «Որոնում եմ» ուշադրալ բանաստեղծությամբ: Այստեղ նա հեգնանքի շեշտով բացատրում է իր բանաստեղծելու արվեստի գաղտնիքները և բացատրում նրանց, ովքեր շունեն կամ օտարված են հոգեհարազատ բնաշխարհի զգացողությունից.

Մարդիկ կան, որոնք շատ են զարմանում
Իմ արտասովոր արհեստի վրա....

— Առնում, ասում են, քմահաճորեն
Ինչպես քեֆդ տա, շնորհքդ ների,
Քարափը դարձնում պողավոր մի հզ
Եվ հետո եղան լեզու ես դնում
Վերավոր վզին...

Ամպը հարսնացու աղջիկ ես դարձնում
Ու մայրամուտի հանդերձարանից
Հանած ընտրագույն նորաձևության
Ամենավերջին հնարքով կարած
Շորն ես հագնում
Եվ փեշերն ի վար՝ անձրևի կապույտ
Ծոպեր ես կախում ոտների վրա,
Եվ զարդարում ես վարսերը նրա
Ծիածաղիների ամենաշքեղ
Եվ ամենանուրբ ժապավեններով...

Շարունակության մեջ այս մարդկանց տարօրինակ են թվում «դասն անգիր արած առվակի», «քնահարամ կածանի», «լրտես առտղի» պատկերփոխաբերությունները.

Եվ ի՞նչ իմանանք, և ի՞նչ հասկանանք,
 Երբ որ քո մտքում ինչ էլ դարձնեմ,
 էլի ամպը ամպ է, էլի եղը եղ,
 Եվ գետը էլի նույն գետն է մնում:
 — Ի՞նչ ասեմ ես ձեզ... Մնում են, այո,
 Բայց ես նրանց մեջ ինձ եմ որոնում,
 Ձեզ եմ որոնում:

Պատկերի բանաստեղծական մեթոդորտի հոգեհարադատությունը իր
 զուգորդական վերականգնումներով հանդերձ կարող է զգալ այն մար-
 դը (ընթերցողը), որին որոնում է բանաստեղծը և որի կենսափորձը հո-
 գեհարազատ է բանաստեղծին: Սահյանը այս պատկերների մեջ փընտ-
 րում է ոտքերն հողոտ, ճակատն արևոտ, եզան տքնությամբ ու համ-
 բերությամբ, ամպի մեջ քնած շանթի թեժությամբ, ամեն շարի դեմ գե-
 տի շարությամբ օժտված մարդուն:

Բանաստեղծը հոգեհարազատ ընթերցող է որոնում, իսկ եթե չկա
 այդ ընթերցողը, կարող է իսկապես խախտվել պատկերի ընկալման
 հոգեհարադատության կապը:

Սահյանի բանաստեղծությունն ընթերցող քաղաքարնակը կարող
 է նրանում միայն բնապաշտպան սեթևեթանք տեսնել, եթե չխորանա
 երթատեքստի մեջ: Նրա պատկերի արտաքինի տակ թաքնված է մար-
 դու ներաշխարհը ալեկոծող, հակասություններով առկայուն մեր ժամա-
 նակը: Արդիականությունը նրանում միայն թաքնված փոխադասություն
 չէ, ասել է թե՛ միայն գաղափար, պատկերի բովանդակային հատկանիշ
 չէ, նաև արդիական է իրրե կառուցվածք:

• Առավոտ է, արև:
 Ծաղիկների միջով:
 Ծաղիկների միջով
 Մրջյունները մեղվի
 Պաղ դիակն են տանում
 Իրենց գլխի վերև:
 Առավոտ է, արև:

Պատկերը իր կառուցվածքային և հնչերանգային հատկանիշներով ոչնչով
 չի տարբերվում դասականի մեր ըմբռնման չափանիշներից: Բայց, ա-
 հա, ներքին բովանդակությամբ շատ թարմ է, նոր է ու նորովի: Պատ-

կերի բովանդակային էութունը կյանքի հակադրամիասնության փիլիսոփայությունն է։ Բովանդակային հակադրավիճակները պայմանավորել են համապատասխան ձևային միջոցներ։ Արևոտ օր, ծաղիկներ, բայց և՛ մեղվի պաղ դիակ։ Սակայն բանաստեղծի խնդիրը կյանքի և մահվան այս հանրահայտ հակադրությունն ընդգծելը չէ միայն։ Կատարելիքը, որ ղուգորդաբար շրջված է դեպի մարդկային կյանքը (այն հիշեցնում է թաղման թափորը), չի հանգեցրել ձևային մետաֆորիզմների, պատկերի փոխաբերացումը տեղի է ունենում ենթատեքստի մեջ, հենց ընթերցողի գիտակցության մեջ։

Պատկերի փոխաբերական մակարդակների հակադրման հնարանքն ավելի է ընդգծված Հ. Սահյանի «Իջավ սարյակը դաշտում» բանաստեղծությունից մեջ.

Իջավ սարյակը դաշտում — ծիւ էր կտուցին. —
 Շուրթիս վրա մի կանաչ տող էր թփրտում։
 Արտից տատաղը թռավ — հասկ էր կտուցին. —
 Շուրթիս վրա մի կարմիր տող էր թփրտում։ —
 Ծիծառն անցավ երկնքով — ամպ էր կտուցին. —
 Շուրթիս վրա մի դեղին տող էր թփրտում։ —
 Կռաք ագռավը ձորում — ձյուն էր կտուցին. —
 Արտիս վրա մի ճերմակ դող էր թփրտում։

Կարդանք նաև Տերյանի այս տողերը.

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
 — Մահացողի տխուր կյանք։
 Անձրև, քամի, սև կամար...
 — Սրտակտուր հեկեկանք։
 Միգում ցուլաց մի ցուրտ լույս
 — Օ՛, արդյոք կա՞ վերադարձ. —
 Մահացողի անզոր հույս,
 Վհատ սրտի տխուր հարց...

Հիմա էլ հիշենք Բլոկին.

Покойник спать ложится
 на белую постель,

В окне легко кружится
 спокойная метель,
 Пуховым ветром мчится
 на снежную постель.
 Снежинок легкий пух
 Куда летит куда?
 Прошли, прошли года,
 Прости бессмертный дух,
 Мятежный взор и слух
 Настало никогда.

Պատկերամտածողութեան նույն սկզբունքներին ենթարկվող օրինակներ կարելի է բերել նաև ֆրանսիացի սիմվոլիստներից: Ո՞րն է սակայն ընդհանուրը: Վերը բերված երեք օրինակներում էլ բնապատկերները ուրվագծվում են առարկայական խորհրդանշաններով և զուգորդվում բանաստեղծի խոհին: Հավասարութեան նշաններ դնենք պատկերխոհ զուգանդամների միջև.

ՍԱՀՅԱՆ

Իջավ սարյակը դաշտում — ծիլ էր կտուցին = Շուրթիս
 վրա մի կանաչ տող էր թփրտում:
 Արտից տատրակը թռավ — հասկ էր կտուցին = Շուրթիս
 վրա մի կարմիր տող էր թփրտում:
 Ծիծառն անցավ երկնքով — ամպ էր կտուցին = Շուրթիս
 վրա մի դեղին տող էր թպրտում:
 Կռաց ագռավը ձորում — ձյուն էր կտուցին = Սրտիս վրա
 մի ճերմակ դող էր թպրտում:

ՏԵՐՅԱՆ

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ = Մահացողի տխուր կյանք:
 Անձրև, քամի, սև կամար = Սրտակտուր հեղեկանք:
 Միգում շողաց մի ցուրտ լույս = Օ՛, արդյոք կա՞ վերադարձ.
 Մահացողի անդոր հույս, վհատ սրտի տխուր հարց:

ԲԼՈԿ

Покойник спать ложится на белую постель =
 В окне легко кружится спокойная метель,

Духовым ветром мчится на снежную постель.

Снежинок легкий пух куда летит, куда?==

Прошли, прошли года, прости бессмертный дух,
Мятежный взор и слух, настало нигдегда.

Ի տարբերություն Տերյանի և Բլոկի, Սահյանի բանաստեղծության մեջ մարդկային կյանքի բանաստեղծորեն վերացարկելի ժամանակը ընդլայնված է պատանեկությունից մինչև խոր ծերություն: Տերյանի և Բլոկի գործերում ժամանակը կոնկրետ է, դաժված է կյանքի ավարտի դրամային («Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ—մահացողի տխուր կյանք», «Снежинок легкий пух куда летит куда? Прошли, прошли года...»): Սահյանի պատկերներում կյանքի ժամանակը խորհրդանշվում է տարվա շորս եղանակների հաջորդումներով, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր բնասիմվուր: Պատկերների շարակարգում մենք չենք հանդիպում

տարվա եղանակների անվանակոչումներին, դրանք ցուցադրվում են այս հաջորդականությամբ՝ ծիրը կտուցին սարյակը գարունն է (պատանեկություն), հասկը կտուցին տատրակը ամառն է (երիտասարդություն), ամպը կտուցին ծիծառը աշունն է (հասուն շրջան), ձյունը կտուցին ագռավը ձմեռն է (ծերություն): Սրանք էլ իրենց հերթին խորհրդանշվում են համապատասխան գունային սիմվոլներով՝ կանաչ տող է թպրտում, կարմիր տող է թպրտում, դեղին տող է թպրտում, ճերմակ դող է թպրտում:

Գունային խորհրդանշանները ժողովրդական ծագում ունեն: Թումանյանն իր հոգևածներից մեկում նկատել է, որ ժողովրդի գիտակցության մեջ կանաչը կյանքի, կարմիրը ուրախության, սիրո, վեղինը տրտմության նշաններ են: Կյանքն ու մահն էլ իմաստավորվում են սև ու սպիտակով: Մարդկային ամեն մի տարիք ունի իր ձայնը, իր փիլիսոփայությունը, փր աշխարհատեսությունը: Ահա թե ինչու Սահյանի երեք պատկերներում ստեղծագործելու, կյանքի, վայելքի տողն է թպրտում, մինչդեռ վերջին պատկերում սրտի դողն է թպրտում: Սա մահվան վախ չէ, այլ ափսոսանքի, չիրականացումների, կյանքի հանդեպ ունեցած ծարավի մարդկայնորեն հասկանալի փիլիսոփայական հոգեվիճակ:

Ամենակարճ ձևով, եթե բնութագրենք ընթերցված բանաստեղծության բովանդակությունը, կստացվի այս միտքը՝ ի՞նչ զարմանալի է կյանքը, ափսո՞ս նա անցնում է: Բայց բանաստեղծության բաց տեքս-

տում այդ միտքը չի արտահայտվում «կյանք», «ափսոս», «անցնում է» բառերով: Այս բովանդակությունը ձևայնանալով արտահայտվում է պատկերների միջոցով: Իրենց հերթին պատկերները հաղթահարում են սեփական ձևային վիճակները, վերաճում բովանդակության: Ճշմարիտ բանաստեղծության մեջ սա պարտադիր և միաժամանակյա շարժում է:

Պատկերի մեջ արտացոլվող առարկայական խորհրդանշանների հակադրաձևերի զուգահեռումը Սահյանի հաճախական հնարաններից է: Սա հնարավորություն է տալիս ընդգծել վերացարկվող երևույթի կամ պոեթիկուն լավատեսությունը, կամ էլ խորքային դրամատիզմը:

Հոգուս մեջ սևերն են ծավալվում,
Մեռել կա հոգուս մեջ, թաղում է...
Իսկ օրը դարնան մեջ թավալվում
Եվ ինքը իր պոչի հետ խաղում է:

Պատկերի մեջ վերացարկվող վիճակները ոչ միայն սուր հակադրության մեջ են, այլև արտաքինից թվում է, թե ոչ մի կապ չունեն իրար հետ՝ գարուն, բայց և թաղում: Սակայն կապը տեղի է ունենում պատկերի խոր ենթաշերտում՝ փիլիսոփայական ընդհանրացման գնալու ճանապարհով (դա սկզբի և ավարտի, կյանքի և մահվան անտրոհելի փոխգոյություն կապն է): Պատկերի մեջ զուգահեռվող այս հակաբեկեռներն ասելիքի էությունն ընդգծելու, սրելու նպատակով գնում են փոխսիմվոլացման՝ հոգում ծավալվող սևերի թաղվելը իբրև ավարտ խորհրդանշվում է իր պոչի հետ խաղացող պարնանային օրվա պատկերով: Երևույթների բանաստեղծական խորքերը հայտնաբերող պատկերների ընտրության վարպետ է Սահյանը, դա խոսում է նրա ճշմարիտ տաղանդի, տեսողաշտի լայնության, զուգորդական մտածողության հարստության մասին:

Համո Սահյանի պատկեր-խորհրդանշանների ընտրության հիմքում, իբրև պայման, դրված է միջավայրի ազդային յուրահատկության հատկանիշը: Ծառը, քարը, թռչունը, դուլնը, ձևը և այլն այն պատկերացումներն են, որոնք ստեղծում են տեսողաշտի ու տրամադրության կոորիտը: Ասենք՝ Արարատյան դաշտավայրի բնապատկերը ներկայանում է փշատենու կամ բարդենու խորհրդանիշով, Իջևանի տարածքի խորհրդանիշը ծաղկած հոնին է, Դիլիջանինը՝ սոճին, Գեղամա աշխարհինը՝ կապույտ Սեանը, Շամբի հովիտինը՝ արագիլը և այլն: Այս առարկայական խորհրդանիշերով է պայմանավորված նաև պատկերի ազդային

կերպը: Գեղարվեստի ազգային նշանի ու հատկանիշի մասին շատ է գրվել և ամեն անգամ իրրև ազգայինը ուսումնասիրելու ելակետ նկատի է առնվել ազգի լեզուն ու հոգեբանությունը, պատմությունը, երկրի տեղանքային առանձնահատկությունը և այլն: Այս ամենը համագործում է գրողի էություն մեջ, տալիս այնպիսի արդյունք, որի հատկանիշային համակարգը դժվար է օրինաչափել: Ուստի՝ ազգայինը ինքը գրողն է, բանաստեղծը և որքան մեծ է՝ նույնքան և ազգային է.

Լուած զանգ է կյանքս...

Ես, ավերակ վանքս,

էլ աղոթող չունեմ:

Հայ բանաստեղծի հոգու անհանգիստ աշխարհի նշանները նույն իր հայրենիքի, տվյալ դեպքում՝ Հայաստանի խորհրդանիշերն են՝ Լուած զանգ, աղոթող չունեցող ավերակ վանք: Սա հայոց պատմական ճակատագիրն է, նրա հիշողությունը, որ կրում է իր մեջ հայ բանաստեղծը, սա նրա հոգու մշտական բեռն է: Ակամա հիշում ես Տերյանի այն միտքը, թե հայ մտավորականի ազգային վիշտն ու հոգսն այնքան ծանր է, որ նա երբևր չի ազատագրվում դրանից, ուստի նա այդ կրվածությունը է նայում աշխարհին: Իսկ հիմա բերենք Հայաստանը ներկայացնող սահյանական պատկերը և տեսնենք, թե որքան նույնն են Հայաստան աշխարհն ու հայ բանաստեղծի վերը նկատված հոգու աշխարհը.

Հայաստան, անուռ գ տալիս,

Ժայռի մեջ մի տուն եմ հիշում,

Ալեքո կամրջի հոնքին

Ծիծառի մի բույն եմ հիշում,

Թեքված մատուռ եմ հիշում

Եվ բերդի տեղահան մի գուռ,

Ավերակ տաճարի մի վեմ

Եվ բեկված մի սյուն եմ հիշում...

Պատմական Հայաստանի պատկերը, ինչպես տեսնում ենք, կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի շրջանից մինչև այսօր իր էությունը վերացարկող առարկայական խորհրդանշանները չի փոխել: Լուած զանգը, ավերակ վանքը, ժայռի մեջ ծվարած տունը, ավերված տաճարի վեմն ու բեկված սյունը առարկայական այն խորհրդանիշերն են, որոնց մեջ «գրանցված» է պատմական Հայաստանի հիշողությունը:

60-ական թվականներից սկսած գրական կեղծ շափանիշներն ակտի-
ցին տեղի տալ, քնարական նուրբ զեղումների կողքին ծնվում էին քա-
ղաքացիական ուժեղ լիցք ունեցող գործեր: ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆԸ այս
տարիներին շարունակում էր դիմել համադրությունների, որի շաղախի
մեջ տեսանելիորեն նրբերանգվում էին արևմտահայ դասական բանաս-
տեղծության և միջնադարյան տաղերգության գույներն ու ձևերը: Ազգա-
յին բանաստեղծության կենսունակ ավանդույթից Դավթյանը ջանում
էր ստեղծել իր սեփականը՝ ենթարկելով այն ժամանակի նոր պահանջ-
ներին: Դեռևս Իսահակյանն է նկատել Դավթյանի գեղարվեստական
մտածողության յուրահատկությունը, բարձր գնահատել նրա պոեզիան,
միևնույն ժամանակ նշել, որ հաջողության հասնելու համար նա «ավելի
շատ պիտի հողոտվի»: Իսահակյանի պահանջը միանգամայն ճշմարիտ
էր: Դավթյանի այդ տարիների բանաստեղծական պատկերները, այնու-
ամենայնիվ, «սուրբ հրաշքների» թափանցիկ ապրումներ էին՝ փակված
շքեղ շրջանակներում: Նրանցում իսպառ ջնջվում էին երազի և իրակա-
նության սահմանները, ծայր առնում թափանցիկ դարդանախշերով ցող-
ված վերհուշները:

Բանաստեղծական պատկերի շրջադարձային վերակառուցումն
սկսվում է Դավթյանի «Գինու երգը» շարքով: Այդ վերակառուցումը իր
բնույթով առավել բովանդակային, խորքային էր, քան՝ կառուցվածքա-
յին: Բանաստեղծության ձևը, կառուցվածքը շարունակում էր մնալ դա-
սական կաղապարների շրջանակներում, քանի որ այդ ձևերը դեռ կեն-
սունակ էին մատուցելու այն զգացումները, որ առաջադրում էր ժամա-
նակը:

«Գինու երգը» շարքում, «երազային աղջիկ», «գինի», «այգեպան»,
«հող» ընդհանրական իմաստ ունեցող փոխաբերությունների կողքին
հատկապես տիրական է դառնում լույսի խորհրդանիշը իր բաղմամբիվ
նրբերանգներով (հողի լույս, սիրո լույս, կյանքի լույս և այլն), որոնք
իբրև բանաստեղծական հնարանքներ, դալիս էին միջնադարյան քնա-
րերգությունից, հատկապես Ներսես Շնորհալուց՝ ներառելով նաև մե-
ծարևնյան «լույս հրազները»:

Քրտինքի կաթիլ-ոսկեցուլ դու հույս.

Քո մեջ ապրում է, շողում է քո մեջ

խորհուրդը լույսի,

Հրաշքն հարություն:

Մեծարենցի ու Վարուժանի ազատ ու բարեբեր աշխատանքը փառաբանող հողերգության մոտիվները յուրօրինակ վերածնունդ են ստանում Դավթյանի այս շարքում:

Եկել, կանգնել է մի օր մթնշաղի դեմ կապույտ,
Եկել, կանգնել է գարնան զարթոնքի դեմ գեղեցիկ,
Բահը խրել հողի մեջ, սրբել քրտինքը մաքուր,
Ասել է. «Լո՛ւյս եղիցի...»:

Ու լո՛ւյս, ու լո՛ւյս է եղել, վաղը լույսով է լացել,
Ու կանաչ լույս է կաթել բողբոջների աշքիւրից,
Լույսի նման է իջել ու լույսով է շառաշել

Գարնանային անձրևը վերից:

Հիշենք, որ այս հնարանքը Պ. Սևակի «Եղիցի լույսում» վերջնականապես կանխվում է իբրև պատկերի պաճուճանքային սեթևեթանք և դառնում ժամանակի առաջ համապարփակ պահանջ առաջագրող բանաստեղծական գաղափար: Վ. Դավթյանի գեղարվեստական պատկերը որքան էլ գեղեցիկ, անգամ հմայիչ, այնուամենայնիվ իր մեջ չունի ժամանակը ներկայացնող առարկայական այն անհրաժեշտ մթնոլորտը, որ պիտի վերացարկվի իբրև ժամանակի փոխսփայլություն ու հոգեբանություն: Այս առումով, ինչ խոսք, Հ. Սահյանը տարբերվում է: Սահյանի պատկերը ոչ միայն էսթետիզացված է, այլև՝ սոցիալականացված: Դավթյանի համար բնորոշը առավելապես պատկերի էսթետիզացումն է, որ հիմնականում կատարվում է պատկերի տեսանելի շերտերում՝ փոխաբերությունների, գույների ու երաժշտության տոնայնացման, ձևերի նրբին անցումների պայմանով: Այս դեպքում վերացարկվող առարկան, բանաստեղծական աշխարհը ամբողջապես փոխում են իրենց իրեղեն կերպը:

Լո՛ւյս է ծորում այդ արծաթե կղզիից
Ու աստղային արտասուքներն են կաթում,
Ծավալվում է խորհրդավոր մեղեգին
Եվ ամեն ինչ ոսկեղօծում բացատում:

Պատկերը, իբրև օրինակ, բերվում է Դավթյանի «Պատրանք» բանաստեղծությունից և ամենևին էլ ոչ պատահական ձևով: Նվթ մենք փորձենք Դավթյանի «Պատրանքը» համեմատել Թումանյանի նույն վերնագիրն ունեցող բանաստեղծությանը, մեր հաստատումն անմիջապես կերևա: Թումանյանի պատրանքի հիմքը իրողությունն է, որ արթնացել է

բանաստեղծի հոգում իբրև հոգեպարար, բաղյր հուշ, երազային տե-
սիլ ու նաև խոր դրամա.

Ջրնդում են նրանք խոր
էն անտառում կուսական,
Ես կանչում եմ նորից նոր,
Ինձ թվում է, թե՛ կդան...

Վ. Դավթյանն իր բանաստեղծության պատրանքի հիմքը կազմող տ-
ռարկային նախապես շի հանդիպել, շի ունեցել նրա կենսական նախա-
ձևը, որից սկսում, որի հետ կապվում է նրա խոհը: Չկա երկու ժամա-
նակների (անցյալի իրական և ներկայի պատրանքային) հանդիպում,
կա բանաստեղծության միայն ներկա ժամանակի ցնորային հոգեվի-
ճակը.

Նստում է նա, որ թաց վարսերը սանրի
Ու կանչում է, ու կանչում է ինձ հեռվից,
Բայց կախարդն այն քրքջում շար ու մոտիկ,
Մութ է կախում, փուշ է կախում թփերից:

Այստեղ արդեն ոչ թե իրերի երկրորդ, պատրանքայնացված դեմքն է,
ինչպես Թումանյանի բանաստեղծության մեջ է, այլ պատրանքը ինքն
է հենց պատրանքի ձևով, եթե շրջենք, հակառակ կողմում չենք հանդի-
պի նրա սոցիալական, գոյաբանական կեցությանը, որ երբևէ ունե-
ցել է:

Որպեսզի ավելի համոզվենք՝ նույն «փորձը դնենք» Թումանյանի և
Դավթյանի «Աղբյուր» խորագիրն ունեցող բանաստեղծությունների վրա:
Երկուսի համար էլ բանաստեղծության քնարական առարկան նույնն
է, բայց Թումանյանի պատկերում այն դառնում է կյանքի հավերժական
իմաստն ու իմաստությունը հաստատող փիլիսոփայություն («Քո շի-
նողի օրն ու կյանքը ջրի նման երկարի...»), մինչդեռ Դավթյանի աղբյու-
րը մնում է քնարական հիացմունքի առարկա: Պարզ երևում է, որ վեր-
ջինիս մեջ իսպառ բացակայում է բանաստեղծական երևույթի առարկա-
յական էությունը, այն տեղակայվում է զգացմունքային գնահատակա-
նով.

Աղբյուր...
Լեռան աղբյուր մաքուր...
Ուշաթափված է ասես ծիծաղից:

Նա ստացել է մի նոր կերպարանք, իսպառ կորցրել իր նյութականությունը: Ավելի համոզվելու համար այս անգամ էլ համեմատենք Դուրյանի «Հճակը» Դավթյանի նույնանուն բանաստեղծության հետ: Նախապես հիշենք, որ նրանք անհամատեղելի են իբրև գեղագիտական խընդրի իրականացում: Համեմատենք պատկերի մեջ խնդրի հակվածությունը տարբերակելու պայմանով: Ընթերցողի աչքի առջև Դուրյանի «Հճակը» բացահայտում է մարդկային կյանքի մեծ դրաման, մինչդեռ Դավթյանի Հճակը դառնում է վրձնված քնարական բնապատկեր:

Ճայլ թառեց նրա դողին,
Օրորվում է երանորեն

Ու երբ պոկվի թևերն ի վար
Կապույտ աստղեր պիտի ծորեն:

Այս վերադարձը երազային շողերը իսկապես որ «անմարմին» են: Շարունակության մեջ Դավթյանը կարծես որոշակիության է բերում ասելիքը:

Մի մեծ երազ ունեի,
Մի անմարմին, անհուն արև
Երբ է պոկվել նա իմ սրտից
Ու լեռների շուրթին թառել:

Այս ամենով հանդերձ՝ Դավթյանը նուրբ ու մաքուր գույների, ձևերի ու ձայների բանաստեղծ է: Նրա պատկերների մեջ անընդհատ թրթրում են աստղերի ցուլերը, քամու մեղեհիկ ձայնը՝ և այս ամենը՝ վերադարձով աշխարհի՛ տպավորական (լուսնային խոստակա՛ն) շրջվածությանմբ: Նրա թրթռացող շողի, ցողի, ասուպի բանաստեղծական շքեղությունը, ինչ խոսք, ընթերցման ընթացքում ազդում են, համակում, սակայն այդ ազդեցությունը ակնթարթային է, պատրանքն անցնելուց հետո ոչինչ չի մնում, կորցրած հաճելի պահի անորոշ զգացողությունից բացի: Գունագեղ ցուլանքները ասուպի պես հայտնվում ու անհայտանում են կամ էլ այլ տեսք ստացած ապրում բանաստեղծական մեկ ուրիշ պատկերի մեջ: Այս բռնկուն ցուլերը անընդհատ թափառում են բանաստեղծությունից բանաստեղծություն: Պատկերը նուրբ է, ազդու, բայց ոչ տեսական: Երազի մոտքը, գեղեցիկի տենչանքները հմայիչ խոստովանություններից այն կողմ չեն անցնում, գոտեմարտող, ընդվզող ոգին շրջանցված է:

վ. Դավթյանի բնորոշմամբ՝ բանաստեղծությունը թրթռացող ցող է: Այդ զգացումի պատկերավորման առանձին ձևերին մենք արդեն անդրադարձանք: Առավել յուրահատուկը, սակայն, քնարական հերոսուհու պատկերման տարբեր ձևերն են: Սիրերգությունը հայ քնարերգության հին ուղեկիցներից է: Սիրային ապրումի մեջ իբրև բանաստեղծական մարմնավորում զգալի տեղ է գրավում փոխադարձության հմայքն ու մերժման դրաման: Դավթյանի քնարերգությունը որպես սիրո արտահայտություն դուրս է գալիս այդ «ավանդական» վիճակից, շրջանցում սիրո սոցիալական հոգեբանության ըմբռնումը, իսկ եթե նրա սիրերգության մեջ դա, այնուամենայնիվ, գոյություն ունի, ապա սոսկ միջավայրային է՝ հովվերգական կամ ուրբանիստական: Պատկերի մեջ դրանք արտաքին հատկանիշներ են.

Դաշտում վազում է
Մի բարալիկ աղջիկ,
Ոտաբոբիկ է
Ու շորն սպիտակ:

Մյուս պատկերը սոցիալական իմաստով որևէ նոր երանգ չի բերում, պարզապես միջավայրն է փոխվում.

Դիմացի հարկում
Ցուլում է հանկարծ կապուտակ մի լույս,
Եվ վարագույրին տավում, դողում է
Կիսամերկ մի կին...
Ու ես ուզում եմ
Երգս առնչել նրա գաղտնիքին...

Ֆրկու գեպքում էլ ու նաև այդուհետև՝ պատկերի մեջ քնարական հերոսուհին հանդես է բերվում իբրև մարմնական գեղեցկություն, ի վերջո՝ մարմնական հաճույքի առարկա: Բանաստեղծի սիրային ամենահաճախական փոխաբերություններն են՝ ծածանվող ծամը, բացվող ծունկը, ճկուն մեջքը, բարակ իրանը, շողարձակ կուրծքը և այլն: Սրանք էլ անմիջապես բնորոշում են իր սիրո էակի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը: Որպես օրինք, քնարական հերոսուհին շխուսափելով «խուսափում», հեռանում է բանաստեղծից, ստեղծելու համար այն հրաժեշտ զգուշավորության պատենը, անհասության սահմանը, որ պի-

տի տեական պահի սիրո զգացումը, սիրո ապրումի փիլիսոփայական
կարոտը.

Պիտի անվերջ
Կանչես այդպես ու հեռանաս,
Պիտի անվերջ թվաս մոտիկ,
Բայց և հավետ լինես անհաս:

Մի ուրիշ պատկերում՝

Եկե՛լ էր նա, եկե՛լ թաքուն
Բայց հլու չէր, ախ չէր,
Գալարում էր մեջքը ճկուն
Եվ ուզում էր փախչել:

Մնացած դեպքերում քնարական հերոսուհին անդիմադիր է, վախժորած,
Թրթռացող մի գեղեցկութուն, որի հնազանդութունը, հայացքի խոնար-
հութունը, մարմնական հմայքն ու արտաքին տեսքը գայթակղիչ են.

Հովհերն էին... կուրծքը բացին,
Շա՛տ էր բարակ հագել,
Ու լուսնի տակ թպրտացին
Տատրակի զույգ ձագեր:

Մի այլ տեղ՝

Թե ապրիլի աղջիկը խենթ
Կարճ էր հագել,
Մերկրացրել է սրունք ու դիտտ....

Բանաստեղծի զգացմունքային նատուրալիզմը ավելի է առաջանում,
երբ նա ինքն է սկսում կերտել հերոսուհու մարմնական բարեմասնու-
թյունները.

Նախ աչքերի մեջ
Իրար հմ խառնում գորով ու գինի,
Մեջքը բարալիկ,
Կոնքերը նուրբ հմ ստեղծում այնքան,
Որ մի տերևն իսկ բավական լինի
Դառնալու նրա շորը նախնական:

Քանաստեղծի ապրումն ու հայացքը նույնն է մնում, անգամ հրե նա փոխում է իր սիրատեսության աշխարհագրությունը: Ահա և փարիզյան կնոջ պատկերը.

Կինը...

Հրաշքը...

Ու եթե հանկարծ ծունկը բացվեր

Պիտի արյունդ ճշար տաքնապով

Ու կարոտդ լար,

Եվ օդը պիտի արևածագի լույսով լվացվեր,

Եթե օձիքից կրծքի ծվինը հանկարծ ցուցուլար:

Ու վերջապես կնոջ պատկերը սիրո վայելքից հետո.

Կանգնել էիր դու...

Եվ կանգնել էիր հեղ ու հպատակ,

Բայց աչքերիդ մեջ

Մշուշ կար արդեն,

Թափառիկ մի ամպ,

Առաջվա նման տխուր էիր, տաք,

Բայց շիկնել էիր

- Ու շիկնել դավով մի գեղեցկությանը:

Դավթյանի սիրային քնարերգության պատկերային համակարգի մեջ, ինչ խոսք, որոշ հեղնական շեշտադրություն կա: Բանաստեղծական պատկերի նրբության ու շքեղության միջից պարզապես ճշում է սիրո մարմնական հաճույքի մերկ ցուցադրականությունը, մի զգացում, որ գեղեցիկ է իր թաքնվածության մեջ:

Հայոց ճակատագրին նվիրված պոեմները («Ռոնդրակցիներ», «Հայաստան աշխարհ՝ Արա Գեղեցիկ», «Ռեքվիեմ») իրենց պատկերամտածողությամբ նորություններ են բերում ժամանակակից բանաստեղծությանը: Այս գործերը իրենց գեղարվեստական գիտակցությամբ, վերացարկվող պատմական իրադարձությունների արտացոլման շնչով շարունակում են մնալ Դավթյանի ոճին յուրահատուկ քնարականության սահմաններում ու նաև ինչ-որ տեղ հեռու են էպիկականի կոմիածո ավարտվածությունից: Քնարականը ավարտվում է, բայց ավարտելի չէ, քանի որ սա սյուժետային հստակ ուղղվածություն չունի, ամբողջությամբ տրվում է զգացմունքային հոսանքին: Հատկանիշը իրեն զգաց-

նել է տալիս նաև պոեմների պատկերաշարում, որ հիմնականում կա-
ռուցվում է վիճակների զգացմունքայնացված հակադրությունների ձե-
վով: «Հայաստան աշխարհ» Արա Գեղեցիկ» պոեմից ուշադրություն
դարձնենք բերվող հատվածին.

Հայաստան աշխարհ,
Բիրտ խոռվրների ու քնքշանքների
Անվերջանալի ալերախություն,
Բարբարոս բարբառ ու զտված հնչյուն,
Դու անմեկնելի ու մեծ ներշնչում,
Որ մերթ հանում ու թաթախում է քեզ
Աստղալույսի մեջ ու արշալույսի
Եվ մերթ տապալում անդունդներն ի վար...
Դու՛ լույս, դու՛ խավար,
Դու՛ խառն ու խրթին,
Որպես խավարով ու մառախուղով
Խմորվող խռով նախաստեղծություն,
Եվ դու՛ դաշնավոր բանաստեղծություն...

Պատկերների խճանկարային գույների այս շոգյությունը հենց էպիկա-
կանության կորստի նշաններից է: Նույն գործի մեջ Հայաստանի պատ-
կերը համարյա նույն ձևով կրկնվում է մի այլ հատվածում.

Հայաստան աշխարհ

Դու՛ ոգի, դու՛ հայ,
Դու՛ խոնարհ աղոթք, ու ահեղ դու ոխ,
Ցասումի դու քար, բարություն դու հուշ:
Դու՛ ներման թավիշ, վրեժի հղջուր,
Դու՛ խաղաղ կրակ, մոլեգնած դու ջուր,
Արծվի կռիւն, աղավնու դու թև,
Ծանր ապառաժ, թիթեռ դու թիթև,
Դու սիրո ծաղիկ ու վայրի տատանկ:

Հակադրավիճակների, բնութագրումների հնարանքը գալիս է Գրիգոր
Նարեկացուց: Այս պատկերներն ունեն պարզ կառուցվածք. հակադրու-
թյունը պայմանավորում է պատկերի երկթևայնությունը, որ ավելի շատ
նկարագրական է: Նման դեպքերում թուլանում է պատկերի փիլիսոփա-
յական լիցքը, տեղի է տալիս անգործուն զգացմունքների, անորոշ դարձ-

նում ասելիքի նպատակաուղղվածությունը: Այս առումով ավելի բնութագրական է «Ռեքվիեմը», ուր հեծկլտացող լալկանությունը դարի դաժան իրապաշտության պայմաններում անտեղի է հնչում: Ուշադրություն դարձնենք թեկուզ այս պատկերին.

Ախ, ոսկորները...

Դեր-Ջորի քամին

Մանկան ոսկորից սրինգ էր սարքել

Եվ արշալույսի խաղաղության մեջ

Սուլում էր մահվան անմահ նվագներ:

Սիլվա Կապուտիկյանի մասին գրած «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» շատ արժեքավոր հոդվածում Պ. Սեակը ուշագրավ կարծիք է հայտնել նրա գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունների մասին, որոնք կարևոր նշանակություն ունեն ոչ միայն Կապուտիկյանի, այլև հենց իր՝ Սեակի բանաստեղծության հիմնային միտումների տեսական հայեցակետը ճշտելու իմաստով:

Գրական սերունդը, այդ թվում և Կապուտիկյանը, հավուր պատշաճի տուրք տալով ժամանակի, բանաստեղծի խոսքերով ասած՝ «օրացուցային», «առիթային» բանաստեղծությունը, այնուամենայնիվ, չի կորցրել իր ինքնատիպությունը: «Կապուտիկյանը փոխվել է գրքից գիրք, — նկատել է Պարույր Սեակը, — աճել, հասունացել, փթթել: Այս իմաստով նրա գրքերը նման են նկարչական այն ալբոմին, ուր շարունակաբար դրված են միեկնույն անձի նկարները՝ իր կյանքի տարբեր շրջաններում — սկսած երեխայությունից, մինչև ծերություն: Այդ նկարները չեն կարող իրար նման լինել, որովհետև ներկայացնում են միևնույն անձնավորությունը: Բայց նրանք չեն կարող իրարից շտարբերվել, քանի որ նկարվողը ինքը փոխվել է տարիների ընթացքում» (էջ 376):

Կարծիքը առաջին հերթին վերաբերում է գեղարվեստական պատկերի շարժմանը, դարգացմանը:

Կապուտիկյանի գրական մոտեքի շրջանում պոեզիայի մթնոլորտը ծանրաբեռնված էր «ժողովրդականի» շապիկ հագած պսպղուն, բարձրագույն համեմատություններով, որոնք բանաստեղծության համար ոչ այնքան գեղարվեստական միջոցներ էին, որքան համահարթեցման հիվանդությունն ախտորոշող նշաններ: «Վարդն ու բլբուլը (նույնիսկ ոչ արխայիկը) ծոցի շամամն ու թշերի խնձորը, եղնիկներն ու պախարանները, առյուծներն ու վագրերը — ինչ երկարացնեմ — քնարերգության աս-

պարեզը փոխարկվեց մի կատարյալ որսասարի, որտեղ բանաստեղծները սկսեցին որս անել նեո ու աղեղով, տեղ ու նիզակով» (էջ 377—378)։ Այս բնույթի բանաստեղծությունների մեջ ամեն ինչ կար, բացի մարդկային կենդանի հոգեբանությունից։

Միրային բանաստեղծության հեղինակը ոչ թե իր անձնական ապրումն էր արտահայտում, այլ՝ «պաշտոնական» ճանաչում գտած բանաստեղծական «ապրումաձևը»։

Աղբյուրներ, էդ ո՞ւր կերթաք.

Ախ, ինչպես մաքուր կերթաք,

Աշխարհում ճամփա ընկած

Զվարթ ու փրփուր կերթաք։

Հետագայում կապուտիկյանը փոխվում է գրքից գիրք։ Բայց փոխվելով հանգերձ, նրա խոսքը իր ներքին բովանդակությամբ նույնն է մնում։ Ճիշտ է է. Զրբաշյանը. «Սակայն ավելի կարևոր է մատնանշել այն կայուն գծերը, որ կարելի է տեսնել հեղինակի անցած գրական ճանապարհի երկու ծայրահեծները ցուցադրող այս գրքույկների միջև։ ...Այստեղ արդեն («Օրերի հետ») հրեան եկան մի քանի բնորոշ գծեր, որոնք հետո դարձան կապուտիկյանի գրական դիմանկարի հիմքերը՝ ծայրաստիճան անկեղծություն և անմիջականություն, քաղաքացիական ակտիվ և անհանգիստ դիրքորոշում, մտքի ու զգացմունքի, հոգու նրբության և առնականության բնական միաձուլում»⁵։

Իսկապես, իր բանաստեղծության խորքային գիտակցության մեջ կապուտիկյանը մինչև վերջ պահպանեց ժողովրդականի բուն էությունը, ղգացմունքային ապրումի բնական շեշտադրությունը՝ հարստացնելով այն բովանդակային նոր նստվածքներով։ Նրա գործերում պատկերի առարկայական կոնկրետացումը հանդես է բերվում իբրև երևույթի փիլիսոփայական ընդհանրացում, խոհ, գաղափար։

Եվ Արարատը, ա՛խ, ձեզ համար նա

Լոկ մի հին սար է, բիրլիական,

Իսկ մեզ՝ նա շունչ է, նա խինդ է, ցավ է,

Եվ շիրմաքար է, և օրորան։

Մեր նորօրյա ըմբռնմամբ սա ըստ էության պատկեր չէ, այլ ժողովրդի ազգային գիտակցության փորձված եզրակացություն։ Բայց սա ժողովրդի ու իր՝ բանաստեղծի ոգու պատկերն է, ուստի և նրա ղեղարվեստ

տական մտածողության հիմնային ձևեր: Ս. Կապուտիկյանի պատկերա-
յին մտածողության համար ամենաբնութագրականը սրանք են՝ պատ-
կեր-ոգի, պատկեր-գաղափար, պատկեր-խոհ, փիլիսոփայություն: Կա-
պուտիկյանի բանաստեղծության զգալի մասը սյուժետավոր է և է. Ջեր-
բաշյանի օգտագործած «բանաստեղծի երգերի ներքին սյուժե» ձևակեր-
պումը պատահական չէ: Դրա համար էլ Կապուտիկյանի ստեղծագոր-
ծության մեջ պատկերային միավորների անջատումը այնքան էլ դժվարին
չէ, ամեն մի բանաստեղծություն, մեծ թև փոքր, դիտվում է իբրև մի ան-
տրոհելի ամբողջություն, հոգու պատկեր, իբրև «խճանկար հոգու և քար-
տեղի գույներին»: Բանաստեղծուհու այս բնույթի բոլոր գործերում
(«Մտորումներ ճանապարհի կեսին», «Աղոթք Արարատին» և այլն)
պատկերը կառուցվում է հետտրական շեշտվածք ունեցող սյուժետով, ու-
րի վրա էլ հենվում է նրա խոհն ու ընդհանրացումը:

Օ, մեծ զոհերով հարուստ ժողովուրդ

Կամ՝

Ուր են քո սրբոց շիրիմները հին...

Դու պիտի վրեժ առնես ապրելով,

Ապրելով համառ, հազարապատիկ...

Կապուտիկյանի գեղարվեստական պատկերները, ըստ իրենց վերացարկ-
ման օբյեկտի, կարելի է դասակարգել հիմնականում երեք խմբի մեջ՝
օբյեկտը իբրև տեղանք («Երևանի լուսերը», «Գերմանիայում», «Աբով-
յանի փողոց», «Լենինի հրապարակ», «Ռիգայում»), իբրև կոնկրետ ան-
հատ («Խաչատուր Աբովյանին», «Հունան Ավետիսյանին», «Սաչաթ-
նովա», «Վիլյամ Սարոյան»), իբրև կարևոր երևույթ, իրադարձություն
(«Տաղ վերադարձի», «Ռազմագերիները», «Խոհ Երևանով քայլելիս»,
«Խոհ Արարատ լեռան» և այլն):

Բանաստեղծությունների մեջ Կապուտիկյանի խնդիրը ոչ այնքան
բնանկարչական կողմն է, որքան բնության միջոցով իր ասելիքի ընդ-
հանրացումը: Մի դեպքում բնությունը գաղափարի զուգորդման հիմք է,
մի այլ դեպքում՝ խորհրդանիշ:

Հայաստան ասում, լեռներ են հիշում,
Դագաթներ՝ կորած ձյուններում հավերժ,
Զորեր՝ ընկղմված ամպի մշուշում,
Ժայռից ժայռ թռչող գետեր գահավեժ:

Փշատենի՛, փոքրի՛կ ծառ,
Հայաստանի ճամփեքին
Օրորվո՛ւմ ես անդադար,
Օրորվո՛ւմ ես մեղմագին:
Ու թարմ՝ շնչում ես էլի,
Խնկում բույրերդ առատ,
Թևե հայոց դարերի
Արծաթ փոշի՛ն է վրադ...

Բանաստեղծուհու պատկերային մտածողության յուրահատկությունը ուսումնասիրելիս՝ առանձնակի ուշադրություն պիտի դարձնենք նրա «Ձմեռ է գալիս» ժողովածուին: «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» քնարական պոեմից և «Արարատյան համանվագ» շարքից հետո պատկերային ինքնատիպության նոր ու առավել ընդգծված գույներ ուրիշ ոչ մի ժողովածու չունի, որպիսին ունի «Ձմեռ է գալիս» խոհապատումը: Սա, իսկապես, գեղարվեստական միջոցների կիրառման միանգամայն նոր որակ է:

Դուք իմ նոր երգեր,
Խիտ ու խոր երգեր...

Բնաբանի նշանակություն ունեցող և բանաստեղծական համանվագի մեջ պատկերից պոկված այս երկտողը հավասարապես բնութագրում է ինչպես բանաստեղծական ժողովածուի փիլիսոփայական ընդհանրացման ուժը, այնպես էլ նրա սլաոկիֆամիջոցների կառուցվածքային սեղմությունն ու ճկունությունը: Ժողովածուում դրսևորվող պատկերային համակարգի ամենաընդգծված օրինաչափությունն այն է, որ նրա տեսադաշտում վերացարկվող նյութական-առարկայական աշխարհը զաղափարայնացվել ու ձուլվել է բանաստեղծությունների ոգեղեն աշխարհին: Այսինքն՝ պատկերի ձևային միջոցները նրանում ամբողջովին բովանդակայնացված են:

Ինչ-որ մի տեղ շող է դիպել
Ամպի բացված սրտին,
Ինչ-որ մի տեղ ցող է կաթել
Հոգնած ծաղկի թրթին,
Ինչ-որ մի խոսք մոմի նման
Թրթում է հոգում.

Վառվում-մարում, վառվում-մարում

Ու չի հասնում շուրթին:

Խոհապատկերի բովանդակությունը հոգու ձայնի, ասելիքի շառարկայ-
նանալն է (ասելիքը թրթռում է հոգում ու չի հասնում շուրթին): Պատ-
կերի տեսադաշտը բնակարային այնպիսի միջոց է (ամպին դի-
պած շող, ծաղկին կաթած ցող), որ բանաստեղծության բովանդակային
իմաստը ընդգծելու ընթացքում կորցնում է իր նյութական-ձևային
իմաստը, վերաճում բովանդակության: Ամպի շողը, ծաղկի ցողը, թր-
թռացող մոմը և մյուս «վաստակաշատ» փոխաբերությունները գալով
իրական աշխարհից, բանաստեղծության մեջ այլևս իրական աշխարհինը
չեն: Սրանք մտել են պատկերի աշխարհը՝ օտարվելով իրենց նախնա-
կան իմաստներից, պատկերավոր ասած՝ պատկերի նյութական աշխար-
հը սուզվում, լուծվում է նրա բովանդակային աշխարհում:

Կապուտիկյանը ընտրում է այնպիսի երևույթներ, հոգեկան ալե-
բախումներ, որոնք պատկերի զուգորդական տեսողաշատում որպես հո-
գի և մարմին միասնանում են, դառնում կենդանի օրգանիզմ:

Ճաք է տվել ապակին—

Դրսից դեռ չի երևում,

Ճաք է տվել իմ հոգին—

Դրսից դեռ չի երևում,

Դեռ գինի կա բաժակում,

Դեռ զնգում եմ, բայց հանկարծ

Կփշրվեմ ձեր ձեռքին—

Դրսից դեռ չի երևում:

Պատկերի բովանդակության իմաստը՝ հոգեկան արժեքի վերահաս կո-
րեստի վտանգը, արտացոլվում է խորհրդանշական զուգորդումի ձևով
(հոգու ճաք—ապակու ճաք): Առարկայական խորհրդանշանը՝ կենաց
թասը, գալիս է հին արևելյան պոեզիայից, որ իր բանաստեղծության
մեջ օգտագործել է նաև Պոլսիկներ: Բաժակը ցմրուր դատարկելը խորհր-
դանշում է կյանքի լիարժեք վայելքը: Բաժակի ճաքը, այսինքն՝ կյանքը
վտանգի տակ զրված լինելը, իր հերթին գալիս է ժողովրդից ու ժողովրդ-
դականից: Կապուտիկյանի բերած նրբերանգը «Դեռ գինի կա բաժա-
կում» ընդհանրացում է, որ նշանակում է, թե բանաստեղծը դեռ ասե-
լիք, անելիք ունի այս աշխարհում («Դեռ զնգում եմ»): Բանաստեղծու-
հու մտահոգության դրաման հիշեցնում է Դուրյանի «Չօգնած անոր,

մեննիլ աննշան» տողը: Քննության առնվող շարքի ուշագրավ կողմերից մեկն էլ այն է, որ բանաստեղծուհին նորովի է օգտագործել հայրենի ժանրային ձևը: Այսպիսի շարք ունի նաև Հ. Սահյանը: Բանաստեղծական ձևի տարողունակությունը, չափն ու հնչերանգը հեղինակի միտքը տանում են խոհական ընդհանրացման: Բանաստեղծուհին հտաղարձ հայացք է նետում իր արած-չարածին, տեսած-ղեցացածին, մարդու նոր-օրյա բարոյականության չափ ու կշռություն, որ համարյա չի փոխվել:

Ջահել չես, հագիր վերարկուդ,
Շուտ հագիր, ձմեռ է գալիս.

Իրար բեր հուշ ու լուսամուտ
Ու փակվիր, ձմեռ է գալիս.

Սուտ մարդկանց ականջ մի կախիր,

Մի վիճիր, ժամանակ չկա,

Չթողնես բերքերդ ձյան տակ,

Հավարիր, ձմեռ է գալիս:

Ասելիքը իր փոխաբերական շրջվածության մեջ շատ խոր ու տարողունակ է: Սա Կապուտիկյանի պատկերամտածողության ուշագրավ դրսևորումներից է: Պատկերի տեսադաշտում հոլովվող կենցաղային առօրեականությունը վերաճում է խոր իմաստի:

Վիթխարի ծով, ամենհի ծով,

ու մատնաշալ՝ ծիտիկ,

Թռել չորրորդ հարկն է հասել

հանգիստ հաց է կտցում:

Ու վեջն էլ չէ, որ ծովի մեջ,

Ինքը փոքր է սաստիկ,

նա իր բաժին բախտը գտած՝

Գոհ օրհնում է աստծուն:

Հիմա էլ պատկերի մեջ մեղ բոլորիս ծանոթ քաղաքային մի տեսարան է՝ պատշգամբում հացի փշուրներ կտցահարող գորշ թռչնով պատկեր: Բանաստեղծուհին եթե պատկերի մեջ չօգտագործեր քաղաքի փոխաբերական իմաստը՝ վիթխարի ծով, ամենհի ծով և բանաստեղծությունը եզրափակող խոհական ընդհանրացումը՝ գոհ օրհնում է աստծուն, ապա պատկերի մեջ ոչինչ բանաստեղծական չէինք տեսնի: Բայց ամբողջ

խնդիրն էլ հենց այն է, որ Կապուտիկյանը կարողանում է շրջել պատկերի առօրեականութուն կոչվածը և ցույց տալ նրա փիլիսոփայական իմաստը, որ նորից շատ խորն է: Կապուտիկյանը խուսափում է պատկերի զարգանախաչային գունավորումներից: Նա որոնում է այն բառը, կամ փոխաբերությունը, որն ընդունակ է արտացոլել բանաստեղծական հրեղություն: Դա հատկապես նրան հաջողվում է դիմանկարային բանաստեղծությունների մեջ: Բերենք երկու բնորոշ օրինակ Մուշեղ Գալշտանին և Մինաս Ավետիսյանին նվիրված բանաստեղծություններից.

Դու՜ մտովի պատան հագած,

Դու՜ ուշացած ֆիդայի:

Կարմիր դեղեր, կիթ ու աղուն,

Ծառի կարմիր, տան կարմիր,

Այս որտեղից Զաջուռ գյուղում

Այսքան առատ որդան կարմիր:

Բնութագրական է նաև Մարսելում կառուցած եղևնի հուշարձանի պատկերը.

Ասֆալտների խաչված խաչքար,

Խաչված լեզվով ո՞ւմ ես ձայնում...

Կապուտիկյանը, իսկապես, ոչ այնքան պատկերում է, որքան պատկերավորում: Նա հրեղությունները տեսնում է իրենց անտեսանլի խորքի մեջ, և ոչ թե արտաքին մակարդակներում: Պատկերի առարկայական նորությունը, ինչ խոսք, կապված է աշխարհի նորօրյա միջավայրի հետ: Պատկերը պարտադիր կերպով գրանցում է հասարակական կյանքի տեղաշարժերը, նրա նյութական կերպն ու բովանդակը: Ամեն մի զարաշրջանունի միայն իրեն հատուկ, իր մեջ ծնված առարկայական միջոց-փոխաբերություն: Ինքնաթիռը, իբրև ժամանակի մետաֆոր, ուսական պոեզիայում հայտնվել է 10-ական թվականներին: Այն բանաստեղծության մեջ փոխաբերացված էր իբրև մարդկային մտքի նորօրյա արգասիք, որը մարդու գիտակցության մեջ ուներ իր զգացմունքային ազդեցությունը: Ինքնաթիռը այդքան հեշտ չէր մտնում բանաստեղծության մեջ, ա-

ռաջինը Բլոկին օգտագործեց: Այդ հազվագյուտ տեխնիկական գյուտը օտարվում էր կամ, ավելի ճիշտ է ասել, օտար էր մարդկանց: Սրանց համար այն զարմանք ու վախ պատճառող մի բան էր, որ հետազայում կյանքի անհրաժեշտությունից բխելով՝ կամաց-կամաց մտավ մարդու աշխարհը, դարձավ անշրջանցելի անհրաժեշտություն: Օդակայանում մարդը սպասում է, նա պիտի կտրի հսկայական տարածություն, նրա հրաժեշտի ու հանդիպման ուղիները ուղղակիորեն և անուղղակիորեն կապվում են ինքնաթիռի հետ: Եթե Բլոկի բանաստեղծության մեջ մարդը օտարված է այդ թռչող մեքենայից, Պաստերնակի վաղ շրջանի գործերում այդ օտարումը վերացված է: Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների մեջ շատ է հոլովվում ինքնաթիռը: «Ինքնաթիռը» բանաստեղծության մեջ նա կարծեք պատասխանում է գիտատեխնիկական հեղաշրջման բերած այս նոր հոգեբանությանը.

Կարո՞ղ էիր խորհել, որ քեզ պիտի հաղթի
կալնամորուք, փոշոտ մի հողաբույր դազախ:

Ղազարի գեղջուկի համար ինքնաթիռը արդեն կենցաղային անհրաժեշտություն է: Այս ընթացքում ահա, նորօրյա փոխաբերությունը ձեռք է բերում ինքնուրույնություն, սկսում է զարգանալ իր սեփական ներքին օրենքներով: Այն ընթերցողը, որը չի ընկալում փոխաբերության լեզուն՝ չի էլ կարող հասկանալ բանաստեղծությունը:

«Օդային երթուղիներում» բանաստեղծության մեջ Կապուտիկյանը ինքնաթիռի միջոցով արդեն խորհում է մարդկային կյանքի նորօրյա ու չղաձիգ դինամիզմի մասին.

Աչքերիս մեջ՝ խոլ պատկերներ երթուղիներ խռիվ,
Թռիչքների, վայրէջքների, ալյումինյան վրինջ:

Այսպես առաջին գնացքը, առաջին ավտոմեքենան, ինքնաթիռը, տիեզերանավը անսովորից սովորական դառնալով, նոր երանգ են բերում մարդու զգացմունքային աշխարհին, դառնում գեղարվեստական միջոց-պատկեր: Միրային բանաստեղծության մեջ տեղեք, թե հեռախոսը ինչ նոր գուգորդության է մղում բանաստեղծուհուն.

Հսափողի մետաղյա խորքում
խոնավ ձայներով սիրտ է թրթռում,

Չորացած ծաղիկ շմնաց գրքում,
Նամակ շմնաց դեղնած թղթերում:

Այստեղ արդեն պատկերամիջոցների (հեռախոս-գրքի էջերում պահվող չորացած ծաղիկ, հեռախոս-դեղնած թղթերով նամակ և այլն) զուգորդական կապը պիտի ընթերցողը արթնացնի, քանի որ բանաստեղծը տալիս է միայն պատկերի բնութագրական խճանկարը, նրա հոգեբանական ամբողջացումը թողնելով ընթերցողին:

Գևորգ էմինը իր երկհատորյակի վերջաբանում գրել է. «Իմ ստեղծագործական ուղու մասին ճիշտ պատկերացում ունենալու համար հավանաբար հարկ կլինի ընթերցել՝ նախ երկրորդ, իսկ ապա միայն՝ առաջին հատորը»,—ապա քիչ հետո շարունակել. «Այս հատորում զեւեղված են իմ վաղ շրջանի գործերը: Հաճախ ես ինքս կարդալով իմ այդ գործերը, ինձ մի տեսակ կողքից եմ նայում և դժվարանում եմ ճանաչել. ճիշտ այնպես, ինչպես տարիքն առած մարդը իր պատանեկան օրերի լուսանկարին նայելիս»⁶: Այդ լուսանկարը, ըստ բանաստեղծի, «ե՛ նման է, և՛ նման չէ իրեն, բայց՝ նման լինի, թե ոչ՝ իրենն են այդ բանաստեղծությունները»: Ինչ խոսք, այդ «խայտաբղետությունը» ճիշտ պատկերացում է տալիս բանաստեղծի անցած ճանապարհի մասին: Էմինը ստեղծագործական անընդհատ որոնումների մեջ է եղել: Բանաստեղծի վաղ շրջանի պատկերի յուրահատկությանն անդրադառնալը ինչ-որ տեղ կրկնություն կլինի այն իմաստով, որ սկզբնական շրջանում սերունդի մտածողության եղանակը, տեսադաշտի թուլատրելի տարածքը նույնն է եղել, իսկ այդ հարցին մենք արդեն անդրադարձել ենք: Էմինի խոստովանությամբ վաղ շրջանում ինքը ազդվել է Չարենցից և Տերյանից: Ռ. Ջարյանը ճիշտ է բնորոշում՝ եթե արտահայտչաձևով հիշեցնում էր Տերյանին կամ Չարենցին, ապա ձայնն իրենն էր: Մեզ հետաքրքրողը, սակայն, ձևն է, ավելի ճիշտ ասած՝ բովանդակայնացված ձևը: Այդ տարիներին նոր ձևի ձայնը լսեցնելը ավելի դժվար էր: Սերնդակից բանաստեղծների մեջ էմինը ավելի վաղ զգաց նոր բանաստեղծության դժվարամուտ ազդանշանները, հնի հնաժողովունը, նորի չմարմնավորված կեցությունը: Դեռ 1947-ին գրած իր «Ձեզ» բանաստեղծության մեջ նա այն ժամանակների համար անսպասելի ձևով հայտարարել է.

Եվ ո՞ւմ են պետք հիմա
ձեր, ձանձրության առատ

Նեյնիմները՝ «բլբո՛ւ»

«վա՛րդ» ու «նարգի՛ղ»:

Սովորակա՛ն, ինչպես հորանջ՝ քնից առաջ,

Եվ հնացած՝ ինչպես «բարևագի՛ր»...

Այա հաստատում է, որ «հեռագրի նման պիտի երգը գրվի»:

Հնի դեմ պայքարի և նորի հրավերի հեռորիկ շափագրության մեջ
նորն արգեն իսկ երևում է.

Սովորակա՛ն, ինչպես հորանջ՝ քնից առաջ

Եվ հնացած՝ ինչպես «բարևագի՛ր»...

Հեռագրի՛ նման պիտի երգը գրվի:

Սրանով սկսվում է էմինի ծրագրային գործերի շարքը, որ նոր բանաստեղծության ուղին բռնելու նշան էր: Սկզբնական շրջանում նրա գեղարվեստական պատկերի կառուցման մեջ «ինտելեկտուալ բռնազբոսիկություն» կար, հետագայում ճշմարիտ որոնումի պատճառով այն վերածեց բանաստեղծական ինտելեկտուալիզմի: Բանաստեղծը ձև էր փնտրում բովանդակությունից զատ, ժամանակի նորությունը հայտնաբերելու փոխարեն:

Գ. էմինի պատկերային մտածողության առանձնահատուկ կողմերը տեսնելու իմաստով կարևոր է ուշադրություն դարձնել նրա «Վեննեռայի առևանգումը», «Հնամուլ բարեկամիս» և հատկապես՝ «Ամպը» բանաստեղծություններին, որոնք իրենց բնույթով ծրագրային են.

Նկարիչը նայեց ամպին

Ու գլուխը տարուբերեց.

Ջնջե՛ց կիսատ պատկերն ամպի,

Մի ամպի տեղ՝ զույգ նկարեց,

Բայց... մինչ նորից դառնար ծառին,

Ծառի բնի գույնը քսեր,

Նրա կատարը մուգ կարմիր,

Բունն՝ ստվերից դարձել էր սև...

Այնուհետև եզրակացնում է՝

Բանն այն չէ, որ ամեն պահի,

Նկարեն ամպն՝ ինչպես ուր կա.

Բանն այն է, որ քո նկարում ամպը... սահի՜,

Իսկ թե հետո նրա հետ ինչ կպատահի՝

Դիտողը այդ ինքը կզգա...

Սա, իհարկե, վերջին հաշվով բանաստեղծությունն չէ, ինչպես այդպիսին չէ Բուալոյի «Քերթողական արվեստի» այս կամ այն հատվածը, թեև պատկերի մասին իսկապես պատկերավոր է գրել: Կարևորը, սակայն, հեղինակի ճիշտ եզրակացությունն է: Պատկերի տեղեկատու «նատուրալիզմը» հենց պատկերի մահն է: Կարևորը վերջինիս կենդանի, շարժուն հատկանիշի բացահայտումն ու արտացոլումն է: Գտնել երևույթի թրթր-ռուն շունչը և դնել տողի մեջ:

«Վաղվա թերթը» բանաստեղծության մեջ էմինը ավելի է խորացնում բանաստեղծության արվեստի մասին իր միտքը: Պատկերի մեջ կարևորը ոչ այնքան առօրեականությունն է, որքան նրա նստվածք տրված փիլիսոփայական էությունը: Թեև մարդկային միտքը այսօր արևնել է սանձում, բայց սիրտը նախամարդու դեմ դեռ շարունակում է բառաչել:

Որ բանաստեղծը

Իր ահեղ դարի խենթ սիրահարն է,

Եվ ոչ թե... պահի

Խեղճ ամուսինն ու ծառան սիրելի:

Դ. Դեմիրճյանը իրավացիորեն նկատել է, որ էմինը չի սահում երևույթների վրայով, այլ մտնում է խորքը: Բանաստեղծի պատկերի մեջ, իսկապես, ոչ թե առօրեականն է, այլ՝ տեականության մեջ քննություն բռնող բնութագրականը: Ոչ թե եղելությունն է, այլ՝ էությունը: Կյանքի առօրեական փաստերը շատ են, բայց դեռ բանաստեղծություն չեն, քանի դեռ բանաստեղծը չի հայտնաբերել մեծ շղթայի հետ ունեցած նրանց կապը: Դրա համար էլ բանաստեղծը աղոթում է.

Որ արաչական այդ վսեմ պահին

Հանկարծ սիրո տեղ... սիրախաղ չզգա,

Տենչած երգի տեղ՝ ձանձրալի նվագ,

Սեգ հղնիկի տեղ... ճապուկ մի ճագար:

Սրանք գիպուկ բնութագրումներ են Դ. էմինի իրականության արտացոլման սկզբունքները բացահայտելու իմաստով: Ռ. Զարյանը էմինի երկ-

հատորյակի առաջարանում այսպիսի մի ուշագրավ միտք է հայտնում— «էմինի պատկերը կտրուկ է ու անսպասելի: Նրա պատկերները մտքի առկաթումներ են, երբեմն էլ հայտնագործություն, որպես խոսքի ձևակերպումներ»⁹:

Մի փոքրիկ թռչուն ծառի վրայից
Ինձ երգի ձրի դասեր է տալիս:
(«Անտառում»)

Ինքնատիպ, իսկապես անսպասելի է այս երկտող-պատկերը. նախ՝ իբրև մտքի պատկերավոր խտացում («ձրի դասեր տալ») և իբրև բնության ու արվեստի կամ կյանքի և գրականության կապի էությունը ներկայացնող սեղմ ձևակերպում: Բնության ու արվեստի կապի այս հավերժական օրենքի էությունը դեռ միջնադարում անգրադարձել է Հովհաննես Սարկավազը: Ինչ խոսք, նոր չէ ասելիքը, բայց նորովի է նրա արտայայտման կերպը: Գ. էմինի պոեզիայի համակարգում լայն կիրառություն ունեն բանաստեղծական վիճակների փոխաբերացման հակադրաձևերը: Եվ պիտի նկատել, որ սերունդը իր բանաստեղծության մեջ հաճախ է դիմում այս սկզբունքին: Էմինը, ինչ խոսք, դիպուկ է.

Դալար ճյուղը, քո քնքշանքի,
Հասուն պտուղն իմ տանջանքի,
Քո ճակատի շքեղ սինին,
Իմ փորձության տտիպ գինին:

Պատկերը իր դասական կառուցիկության մեջ, անգամ իր «հնաբույր» առարկայական խորհրդանիշերով, ներկայանում է իբրև պատկերային մտածողության միանգամայն նոր որակ: Պատկերի նորությունը առաջին հերթին զրսեւորված է նրա գեղարվեստական կառուցվածքի մեջ, որը, ինչ խոսք, պայմանավորված է բովանդակային հատկանիշով: Նորությունը, ամենակարճ ձևով ասած, պատկերի խորքն ու տեսողաշող կազմող բառ սիմվոլների և նրանց իմաստային բառակարգերի հորիզոնական և ուղղահայաց համեմատությունն ու հակադրությունն է: Հակադրություն ոչ միայն պատկերի արտաքին շերտերում, այլև՝ խորքում: Միևնույն ժամանակ նրանք շաղկապված են՝ փոխադարձաբար խորհրդանշելու պայմանով: Ահա և պատկերի ուղղահայաց հակադրաձևերը.

Դալար ճյուղ—հասուն պտուղ
Քո հավատը—իմ փորձությունը

Քո քնքշանքը—իմ տանջանքը
Շքեղ սինին—տտիպ գինին:

Խորհրդանշումը հորիզոնական շարակարգում

Դալար ճյուղ—քնքշանք
Հասուն պտուղ—տանջանք
Հավատ—շքեղ սինի
Փորձություն—տտիպ գինի:

Այս ճյուղավորումները կարելի է շարունակել և ամեն անգամ նոր երանգներ հայտնաբերել, որ, իհարկե, խոսում է նաև հայոց լեզվի հարստության, պատկերավորության և ճկունության մասին: Էմինի «Ախ, այս Մասիսը» շարքին հատուկ հակադրաձևերի խճանկարը սոսկ բանաստեղծական հնարանք չէ, այլ պայմանավորված է բովանդակությամբ: Բանաստեղծության պատմական կենսահիմքը էությունը այդպիսին է.

Ախ, այս Մասիսը...
Որից փափկո՞ւմ են սրտերը բոլոր,
Երբ ինքը... քար է.
Որ ջերմացնո՞ւմ է սրտերը մոլոր
Երբ ինքը սառն է:

Հիմա տեսեք, թե «Մենք» բանաստեղծության երկտողում, որ մի ժողովրդի ճակատագրի պատկերն է, ինչ անսպասելի ընդհանրացման է նագնում.

Անժողովուրդ հող,
Անհող ժողովուրդ...

Մտքի զուգորդության մեջ որպեսզի պատկերը և ասելիքը իմաստավորվի, մենք պիտի դեմքով շրջվենք մեկ դեպի Արևմտահայաստան, մեկ էլ՝ Արևելահայաստան, իսկ սա հայ ժողովրդի ընդհանրապես դրամատիկ հակասություններով աղեցուն ճակատագրի պատկերն է.

Մենք կաղ ենք կիսով,
Քանզի ուր էլ մեր մի ոտքը դնենք՝
Սուրիո ավազին,
Փարիզի մայթին,
Նեղոսի ափին,
Մեր մյուս ոտքը

Խրված է Մասիս լեռան ձյունի մեջ,
Եվ մենք չենք քայլում,
Մենք տեղ չենք հասնում
Գծում ենք միայն
Մեր պանդխտության շրջագիծն անել՝
Մասիսի շուրջն ենք պտավում անվերջ...

Նախ, այստեղ պետք է հիշել, թե սեակյան ենթագիտակցությունը և բանաստեղծական պատկերամիջոցների հայտնաբերման սկզբունքը զուգորդական մտածողության ինչ լայն հնարավորություններ են բերել ժամանակակից բանաստեղծության մտածելաձևին:

Վիճակի հակադրությունը առավել դիպուկ է դրսևորված այս պատկերում:

Քաղցր է խաղողը,— խաղողը դառն է,
Լարը երգում է,— լալիս է լարը:
Հողն այս մեր կյանքն է. մեր մահն է հողը.
Մեզ հավաքողն է ու մեզ ցրողը...

Լեյն մենք փորձենք նախորդ պատկերի կապակցությամբ կիրառված հակադրավիճակների էությունը նշմարել պատկերային շարակարգման ձևով, էմինի գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպությունը անմիջապես կերևա: Բայց դա թողնենք ընթերցողին:

Էմինի պատկերամտածողությունը մի նոր կողմից է երևում նրա «XX դար» ժողովածուում: Նրա բանաստեղծական գիտակցության մեջ ժամանակակից մեծ աշխարհի պատկերն է՝ իր հասարակական, քաղաքական, դոյապահպանական ու կենցաղային հակադրություններով: Աշխարհին էմինը նայում է լայն շառավղով՝ այս կիսագնդից մյուսը, այս աշխարհից այն աշխարհը: Այս «փոքրացած» երկրագունդը տառապում է նորօրյա ախտերով: Շարքում վերացարկվում է բնությունն ու ժամանակակից մարդը: Ի՞նչ է տվել հին բնությունը ժամանակակից մարդուն և ի՞նչ է մնացել նրանից:

Իսկ ես այդպես էլ լիճը չտեսա...
Ես ծառեր տեսա աճած... գլխիվայր—
(Արմատը երկնքում,
Իսկ կատարը՝
լճի հատակին):

Ջրի մակերեսային բեկման արդյունքով պատկերում է ոչ միայն լճի բանաստեղծական տեսքը, այլև՝ մաքրությունը: Իսկ Մա՛րդը.

Տեսեք
Մարդն արդեն,
Վստահ, որ նրա լավն է ցանկանում,
Պարզ լճի ափին
Ծովակից բերած գորշ ու ձանձրալի
Ավաղ է ցանում:

Միջավայրի ուրբանիզացիան խորհրդանշվում է ոչ միայն ծովի ավազով, այլև շարունակության մեջ՝ ջաղ մեղեդիով, չա-չա-չա պարով, -բեն-դինի հոտով, գեշ անեկզոտով: Թեմայի ժամանակակից լինելու խընդիրը չէ միայն այստեղ. կատարման մեջ էմինը շատ է դիպուկ ու սրատես. թարմ է նրա պատկերամտածողությունը: Կան է նաև էմինի բանաստեղծությունների տեսադաշտի աշխարհագրությունը: Մի բանի դիպուկ գծերով բանաստեղծը կարողանում է շրջագծել ժամանակակից արևմտյան աշխարհի կեցության պատկերը.

Բրիջիդ Բարդոյի սրունքների գովք՝
Քաղցկեղից մեռնող մարդու սնարին.
Ջազի խենթ ոռնոց
Ու թվիստի պար՝
Հարազատների թարմ շիրմաքարին...

Ահավորը սակայն XX դարի ինքնադժնշակ ման գրամատիզմն է, որ շատ լավ երևում է էմինի այս պատկերում.

Հիմա իմ երկնած լույսը քողարկել
Եվ քարանձավ հմ մտել վերստին,
Ինքս իմ ահից,
Իմ ձեռքով ճեղքած ատոմի դավից...

Ամեն մի անհատականություն աշխարհի բանաստեղծական ըմբռնման, ապրումի գեղարվեստակա արտացուման իր օրենքներն ունի: Մառն Մաքգարլանի կապակցությամբ կարելի է օգտագործել «չկանոնացված սկզբունքներ» ձևակերպումը, քանի որ նրա գործերում պոետիկան ներծծված է բանաստեղծական կենսադաշտողության մեջ: Բա-

նաստեղծական զգացողությունը և նրա իրացման ընթացքը համատեղ-ված են: Դա է պատճառը, որ նրա բանաստեղծությունը իր կառուց-վածքի մեջ ձևային կանխամտածված տարակերպություններ, ավելի ճիշտ է ասել՝ «տարօրինակություններ» չունի, ապրում է պարզ, հաշտ ու խաղաղ կյանքով: Նա ավելի հետաքրքիր ու հարուստ է իր բանաս-տեղծության ներքին կյանքով, քան՝ պատկերավորման արտաքին հնա-րանքներով:

Մարո Մարգարյանի բանաստեղծությունները, առանձին-առանձին վերցրած, զգացմունքի կամ խոհի պատկերներ են, որ դրսևորվում են տարողունակ փոխտրեքությունների ձևով.

Ամեն, ամեն ինչ
Կրակով միայն
Նվ սիրանյութից...

Այսինքն՝ բանաստեղծությունը համակ սեր է իբրև նյութ և իբրև նյութի արարում: Բանաստեղծության պատկերը խորասուզվում, լուծվում է բովանդակության մեջ, կորցնելով կառուցվածքի ձևային տեսանելիու-թյունը: Սա Մարգարյանի պատկերավորման առանձնահատուկ կողմն է: Նկատելի է նաև ճիշտ հակառակ երևույթը, երբ բովանդակությունը չեզոքացվում է պատկերի գերիշխանությամբ.

Ճերմակ, ճերմակ
Ծաղկաթերթեր՝
Պտույտ-պտույտ քամիներում,
Որ փչում է տանում երկինք,
Ու վար բերում
Փռում հողին,
Տանիքների քիվին շարում,
Լեղջիկների թուխ մաղերին,
Փոքրիկների դեմքին փարում,
Նետում ժայռին,
Վաղող գետին
Ու մի քանի ճերմակ թերթիկ՝
Հեռվում կորած արահետին:

Բանաստեղծության արտաքին շերտերում պատկերի ակտիվացումը որ-պես օրենք հանգեցնում է խորհրդանշական ընդհանրացման.

Հեռու-հեռու վերջալույսի
Կապտավուն մուգ կարմիրի մեջ
Մի սև հավք է թռչում մենակ
Ուր պիտի նա վայրէջք անի
Եվ ինչպես է նա որոշում
Տարածություն ու ժամանակ:

Նախորդ պատկերի համեմատությամբ, որտեղ ձևային հատկանիշները վճռական չեն և ունեն մեկ խնդիր՝ ցուցադրել բանաստեղծական իրողությունը իբրև իրական գոյություն, այստեղ պատկերային բաղադրամասերը առաջնային են և, իրենց նյութական գոյակերպից հրաժարվելով, ձևոք են բերել ընդհանրական իմաստ: Իբրև բնապատկեր անկողնցրել է իր տարածաժամանակային որոշակի հատկանիշը, մտել մարդկային աշխարհի մեծ ժամանակի մեջ, դարձել խոհ, փիլիսոփայություն: Սակայն բանաստեղծուհին չի կորցնում իր ես-ի դիրքորոշման կոնկրետությունը, որ բանաստեղծությունը կարող էր տանել անպարագիծ վերացարկման:

Մի սև հավք է թռչում մենակ
Ուր պիտի նա վայրէջք անի...

Մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ, որ նույն տրամադրության արդյունքն է, նա ճշտում է այդ տեղը՝

Կարմիր կապույտ
Իրարու փարած
Հորիզոնների հեռավոր ծիրում՝
Ահա իմ տունս....

Եթե մոտավորապես ի մի բերենք այս բանաստեղծական շարքի բովանդակային իմաստը, ապա կարող ենք նշել բանաստեղծուհու մենակությունը դրաման:

Սիրանյութից շաղախեցիր
Ինձ, աստված,
Եվ դրեցիր
Տարածության մեջ անսեր:

Քնարական հերոսի դրամայի խորքն ու մեծությունը չափվում է մեծ ժամանակի հենքի վրա: Վերջինս հնարավորություն է տալիս այդ դրա-

ման ձերբազատել կենցաղային, առօրեական վիճակներից, որոնք ան-
ցողիկ են: Մտածողության այս ձևը քնարական հերոսին ներկայացնում
է իրրեւ ընդհանրացում ունեցող խորհրդանշական պատկեր («Մի սե-
հավք է թռչում մենակ»): Հավքը մի այլ բանաստեղծության մեջ բո-
ւորովին ալլ կերպարանք է ստանում: Նրանից միայն՝

Լույսի գծեր լոկ մնացին.
Հողմահալած
Ու հողմածին,
Մեկ էլ հեռվում մի ծուխ մնաց,
Ու կապույտին մի թուխ մնաց
Հեռվում մարած,
Խորքում լռած,
Անսեր կորած ստվերի պես:

Քնարական հերոսի կերպարը խորհրդանշվում է ծխի «թուխ»-ությամբ,
որի փիլիսոփայական իմաստը ընդգծվում է մարած, մեռած, ստվերա-
ցած փոխաբերություններով:

Իսկ բերվող պատկերում բանաստեղծուհին մենակության դրա-
ման նորից ընդգծելով՝ վերագրում է իրեն.

Ու հեռու-հեռու
Հորիզոնի պարզ լույսերի մեջ,
Ուր միանում են
Երկինք ու երկիր,
Քայլում է մենակ
Մտահոգ մի կին...

Պատկերի ինքնաբուխ խորհրդանշով ավելի է ընդգծվում հոգեկան
դրաման: Մենակությունը ծանր է ավելի, երբ այն չունի հաղթահար-
ման հեռանկար.

Կենսագրությունն իմ
Սկսվեց վերջից...
Եվ որովհետեւ
Ոչ ժամանակ կար,
Ոչ տարածություն,
Մնաց նա հավետ

Մի անհնարին
Փակուղում անել:

Բանաստեղծուհու բնատուր ենթագիտակցությունը ներխուժում է խորհրդանշանների պայմանականությունների մեջ (իբրև բանաստեղծական խառնվածք նա հեռու է պոետիկայի արհեստական յուրացումներից)՝ ստեղծելով յուրօրինակ որակ, իր ինքնատիպ ձևերով ու գույներով: Ուշադրություն դարձնենք նրա այս տիպի պատկերների գունային դրսևորումներին: Նրա գունային դամբան սևի, սպիտակի, կանաչի, կարմիրի, կապույտի ու դեղինի համադրությունն է: Մարգարյանի պատկերների մեջ գույները տրամադրությունների խորհրդանշներ են: Նրա «վրձնած» գույները, ինչպես առանձին-առանձին, այնպես էլ համադրությամբ ձևով ներկայացնում են բանաստեղծական տրամադրությունների տարբեր որակներ: Որպես օրենք, կապտավուն մուգ կարմիրը, կանաչախառն կապույտը խորհրդանշում են ոչ միայն հեռուն, ուստի և կարոտը, այլև՝ երազը, անհասանելիությունը.

Հեռու-հեռու վերջալույսի
Կապտավուն մուգ կարմիրի մեջ...

կամ՝ Կարմիր ու կապույտ

կամ՝ Իրարու փարած
Հորիզոնների հեռավոր ծիրում...

կամ՝ Լեռան կապույտ-լեղակ գծագրի վրա
Անճառագայթ կարմիր արեգակը իջավ...

կամ՝ Աղամանդի լեռներ
Երազներով կապույտ...

Օրինակները բերվում են տարբեր բանաստեղծություններից, որոնք, ինչ խոսք, սոսկ բնապատկերներ չեն: Եթե փորձենք մեր հայացքը առարկայից պոկելով տեղափոխել դեպի անհասանելի հորիզոնները, դեպի կապույտով մշուշված լեռները, իրիկնամուտի հանգչող արևի պաղ կարմիրը, մեզ կհամակի խոհը, երազային ապրումը՝ պարուրված ինչ-որ տխրություն, ինչ-որ բանի չհասնելու զգացողությամբ.

Դեղձենու թովիչ
Բերթերն են բնկած
Լճակի մթնած կանաչ-կապույտին...

Ինչո՞ւ են գույները աշխարհը փոխում
Իրիկնամուտին,
Իրիկնամուտին...

Իրիկնամուտը ավարտվող կյանքի խորհրդանիշն է: Դեղձենու թովիչ
թերթերը, որ արևի հետ էին, այժմ ընկած են լճակի մթնած կանաչ-
կապույտին: Դեղինը ընդհանրապես բանաստեղծական պատկերների
մեջ ավարտի, հեռացումի, տխրության իմաստը ունի («Տերևները դե-
ղին փակեցին իմ ուղին», կամ՝ «Դեղնած դաշտերին իջել է աշուն»):
Բայց Մարգարյանի ստորև բերվող պատկերի մեջ, դեղինը կրկին իր
վրա առնելով ավարտի իմաստը, ավելացնում է նաև վաստակը, հա-
սունությունը.

Դեղին,
Դեղին,
Դեղին,
Ննջող արտեր արդար,
ու մի թռչուն մենակ
նստած քարին:

Մի իրական պատկեր, որի մեջ հաղթահարված ճակատալին, նկարա-
գրական ռեալիզմը փոխարինված է խոհաշատ տրամադրությամբ: Այս
փոխակերպումը տեղի է ունենում մեր գիտակցության, զգացողության
մեջ և պատկերի դրդմամբ: Պտղաբերած, հասունացած արտերը, որ
այլևս կանաչ չեն (այսինքն՝ անցել, գնացել է ջահելությունը) համա-
կում են ավարտի տխրությանմբ, ինչը ցուցադրվում է քարին մենակ
նստած թռչնի պատկերով: Դեղինի կրկնությունը ընդգծում է տխրու-
թյան եղբրականությունը, անցած ճանապարհի ոչ միայն հոգնատան-
ջությունը, այլև՝ հեռավորությունը, դրամայի համատարածությունը:

Պատկերի խնդրառական գործառությունը մի այլ կողմից է զըր-
սեռվում Մ. Մարգարյանի դիմանկարային շարքում («Սփյուռքի բա-
րեկամներիս», «Ծիածանը փեշերին», «Հիշատակներ» և այլն):

Սրանցում պատկերի ինֆորմատիվ և զգացմունքային շերտերը
հանդես են բերվում հոգեբանական արձագանքի ինքնատիպ արտա-
հայտությունների ձևով: Բանաստեղծության նյութը արվեստի ու գրա-
կանության ճանաչված մարդիկ են: Նրանց բանաստեղծական դիմա-
նկարները պատկերի մեջ վերացարկվում են ժամանակային երկու մա-
կարդականերում, որոնք և համապատասխանաբար պայմանավորում են

բանաստեղծուհու վերաբերմունքի նրբերանգները: Դիմանկարային բանաստեղծություններում իր ժամանակակիցներն են, գրչակից ընկերները, ապա և անցյալի մեր մեծ դասականները՝ Թումանյանը, Տեր-յանը, Մեծարենցը, Մարտիրոս Սարյանը: Դիտվում է ուշագրավ մի օրինաչափություն. ժամանակային երկու կտրվածքներում տեղավորվող արժեքների բանաստեղծական ընկալման որակները իբրև «սիրանյութ» վերացարկվում են անհատական ու հասարակական ըմբռնումների տեսանկյունից: Ժամանակակիցների դիմանկարներում գերակշռողը մըտերմիկ շունչն է, անցյալի արժեքներինը՝ անհատականացված պաշտոնականությունը: Սերունդը, Մարո Մարգարյանի պատկերավոր խոսքով ասած՝ եղյամի մեջ է: Այդ է պատճառը, որ համանման բանաստեղծություններում վերհուշի խոհը գերակշռող տեղ է գրավում: Այս ամենով հանդերձ մեր 50-ականները նույն սովորություններ արձագանքում են ժամանակակից աշխարհի շարժմանը, նրա հոգսերին ու ուրախություններին, նրա աննախադեպ նվաճումներին ու կորստյան մատնվելու ատումային վտանգին.

Դրսից ձյուն է մաղում կամաց,
Իսկ դու ներսից հուր ես վառում:

Այս երկտողը սերնդի ամենադիպուկ բնութագիրն է: Նկատեցինք, որ դիմանկարային գործերում գերիշխող տրամադրությունը հատարձ հայացքի խոհն է.

Դուք երգեր եք դառնում հիմա
Սիրելիներ,
Պատկերը ձեր, դժերը լույս,
Որ պահեցի այնքան երկար,
Խորքերի մեջ այրվող հոգուս:

Բանաստեղծուհու խոհի մեջ իր տաղանդավոր գործընկերներն են, որոնք կան և չկան: Խոհ-պատկերի մեջ ոչ միայն կորստյան ցավն է, այլև՝ անցողիկ կյանքի դրաման ընդհանրապես, որ բանաստեղծուհին մարմնավորել է ազդու խոսքի ու տարողունակ փոխաբերության նուրբ համադրությամբ.

Գնում եք մեկ-մեկ
Այս դժվար դարում,
Այս բարդ աշխարհում

Ուժերը քամած
Հոգնություն համակ
Գնում եք մեկ-մեկ...

Պատկերը ասելիքի ենթատեքստը բանաստեղծության խորքը մղելու խնդիրն ունի նաև։ Սակայն այս օրինակում ճիշտ հակառակն է, պատկերի մերկության մեջ ավելի ուժգին է տրոփում մարդկային հույզի դրաման, միաժամանակ այդ նույն հուզականությունը հաղթահարելով, վերածում է փիլիսոփայական խոր ընդհանրացման։ Պատկերի «զաղտնապահության» դեպքում, ինչին ակտիվորեն աջակցում է համեմատությունը, ենթատեքստը, խեղճական, կարծես հարկադրաբար մղվում է բանաստեղծության խորքը։ Բանաստեղծությունը, մի տեսակ փակում է իր դռները «օտար», կամ պարզապես պոետական իրավիճակին անտեղյակ ընթերցողի առաջ այնքան ժամանակ, մինչև նրա համար պարզ չեն դառնում ասելիքի թաքնվածությունը, նրա ժամանակային իրակությունները։ Այդպիսի մի դիպուկ օրինակ է Մահարու պատկեր-դիմանկարը.

Ծաղկում էիր նորից-նորից
Արմատախիլ ու քաշքշած
Մասրենու պես...

Մահարու կյանքը պատկերի մեջ համեմատվում է արմատախիլ ու քաշքշված, բայց շարունակ ծաղկող մասրենու հետ։ Ժամանակային իրակություններին տիրապետող ընթերցողը անմիջապես կարող է ենթատեքստը մտովի վերածել բաց տեքստի։ Նույնը կարելի է ասել ն. Զարյանին նվիրված բանաստեղծության մասին.

Ներիր, որ մենք սիրեցինք այսքան
Եվ եղանք անփույթ,
Եվ ցավի մթնած ու ափսոսանքի
Քուլաների մեջ ծխում ենք հիմա...

Եթե նախորդ դիմանկարային պատկերում ծաղիկ և արմատախիլ հակադրամետաֆորների միջոցով են պատկերվում բանաստեղծական իրողության ժամանակային իրակությունները, ապա այս պատկերում նույն երևույթը մենք տեսնում ենք սեր և անփութություն հակադրաձևերի մեջ, ինչը և ներկայացնում է քնարական հերոսի իրական ճակատագիրը։

Պ. Սեակինն նվիրված բանաստեղծության մեջ Մարգարյանը օգտագործել է փակ և բաց պատկերների յուրահատուկ համադրության ձևը: Ստորև բերվող պատկերում բանաստեղծի նկատմամբ ունեցած զգացումն է.

Ամեն օր լույսի հետ
Ծագում է պատկերդ
Ու մայր չի մտնում
Մայրամուտին:

Իսկ Սեակ-բանաստեղծի արժեքավորման պոետական ձևը խորքային կապի մեջ է ժողովրդամտածողության ընդհանրացման հետ: Արժեքի անփոխարինելիությունը արտահայտող թանձր ու տարողունակ փոխաբերությունը ժողովրդական խոսքարվեստի մեջ «թափուրն» է.

Քո լուռ մնացած,
Թափուր մնացած,
Քո անկրկնելի,
Անկատար դերը:

Ժամանակային իրակությունները այս դեպքում իրենց մեջ ոչ թե պահում, այլ մերկության շափ բացում են բանաստեղծուհու ջերմ մտերմության հասնող զգացումը դիմանկարային բնորդի նկատմամբ («Դու դեռ ջահել, խենթ ու խելառ երես առած»): Այստեղ արդեն բանաստեղծուհու հույզը պաշտոնականության ոչ մի նշույլ չունի, սակայն ընթերցողներս այդ զգացումի մեջ տեսնում ենք հասարակական արժեք ունեցող բանաստեղծի դիմանկարը:

Անցյալի դասականներին նվիրված դիմաշարերում նույն երևույթը դիտվում է մի ուրիշ կողմից.

Նորից արդար քո մեծ դերում՝
Միշտ մեր կողքին,
Մեր ցավի հետ՝
Ամենատես, ամենահաս...

Բայց ամենից բնութագրականը՝ «դու օվկիանոս՝ լցված լեռնազբյուրի ջրով» վերացարկումն է: Այստեղ մեծ բանաստեղծի կերպարը հեղինակը չի «սեփականում», այն դիտում է ազդի, հասարակության տեսանկյունից, բացակայում է «իմը»: Կարծես հետին պլան է մղվում

նրա անձի նկատմամբ ունեցած իր պոետական մտերմությունը և առաջին պլան մղվում հասարակայնորեն արժեքավորված պաշտոնական գնահատականը: Միաժամանակ այդ պաշտոնական արժեքավորումը այնքան տարողունակ է, որ նրա մեջ միաժամանակ գծագրվում է բանաստեղծուհու անձնական համակրանքը:

Դիմանկարային շարքում Մարգարյանը կիրառում է պատկերավորման մի ուշագրավ միջոց ևս՝ հոսքը վերաբերում է կերպարի ամենաբնորոշ հատկանիշի առանձնացմանը: Ն. Զարյանի մասին նա գրում է.

Որպես ցրտից այրված ու տաք
Բարձունքի օդ,
Ու շնչելու միջոց միակ,
Որպես հոգու ճամփա հղոր
Հրակայուն ու հրածին
Վերադարձիր, օ, վերադարձիր:

Հիամ Մարտիրոս Սարյանին նվիրված այս տողերը՝

Քո անունը ինձ արև է հուշում,
Նվ արևի տակ՝ շիկացած քարեր....

Եթե առաջին պլանում Սարյանի արվեստի արևային բնութագիրն է, ապա ոճի մեջ նկատելի է շարենցյան շունչն ու ռիթմը, որ տվյալ դեպքում ճիշտ ու տեղին է օգտագործված:

Հրաշյա Հովհաննիսյանի բանաստեղծական պատկերի յուրահատուկ գույներն ու ձևերը որոնելիս, առաջին հերթին պիտի ուշագրություն դարձնել նրա շարքերի փոխաբերական բնութագրումներին («Մշտագալար ծառ», «Վաղ սիրո էլեգիաներ», «Սուրբ դափնու վրա», «Հուշերի հրեկո», «Ֆոլիանտ սիրո», «Ծովի լուսնությունը», «Հայրենի անտառ», «Մայրամուտից առաջ», «Խաղաղ անձրև», «Հայրական երգ», «Աշուն թագուհի», «Սառիթիկոն», «Արևոտ կղզի»): Հովհաննիսյանը իր «Մըշտագալար ծառը» հոգվածների և էսսենների ժողովածուում այս իմաստով ուշագրավ մի միտք ունի. «Հայաստան հրկրի մասին աշխարհի պատմաբանները և բանաստեղծները շատ էպիտետներ են գործածել, նայած թե նրա կյանքի ո՞ր փուլն են բնութագրել, ո՞ր բնորոշ դրվագը: Ավելի գործածական են եղել արևոտ, հնադարյան, բազմաշարժար, ծաղկուն, հավերժ երիտասարդ»:

Բնութագրումների մեջ իմաստային վերացարկումները բոլոր հնարքերում հանգում են բանաստեղծական հրեությունի զաղափարական ընդհանրացմանը: Վերը բերված բնութագրումների կապակցությամբ ճիշտ է նկատվել, թե՛ բոլոր դեպքերում նյութը դարձել է բաղափար: Հովհաննիսյանի բանաստեղծական շարքերի բնութագրումների մեջ նկատվում է ոչ միայն բանաստեղծի անձնական ըմբռնումների շարժումը. որպես մարդկային կենսագրության ու համապատասխան ապրումների մի շղթա, այլև նրանում գրանցվում է մեծ ժամանակի, կամ, ինչպես ընդունված է ասել, հասարակական ժամանակի շարժումը: Այս իմաստով Հովհաննիսյանի կենսագրությունը զուգադիպում է նախապատերազմյան շրջանում ասպարեզ իջած սերնդի կենսագրությանը, հետևապես, ընդհանրական իմաստով, զուգադիպում է նաև իր և սերնդի բանաստեղծական պատկերամտածողությունը:

Բանաստեղծը որոնումների ընդգծված կեռմաններ չի ունեցել: Սկսել է ազդեցությամբ, հասել ինքնուրույնացման, ապա և անցել հասուն բերքի հունձին: Հովհաննիսյանի վաղ շրջանի բանաստեղծական պատկերների խճանկարը հրեացող աղերսներ ունի հայ դասական և 20-ական թվականների ռուսական պոեզիայի հետ: Երևում է, որ նա դեռ այդ տարիներին ոչ միայն գիտեր այդ պոեզիան, այլև յուրացրել էր արհեստը: Թերևս դա է պատճառը, որ բանաստեղծի առաջին թոթովանքները պատկերավորման մեջ վարժ են իբրև ձևամտածողություն: Դեռևս 1935 թ. գրած «Ապրիլ» շարքից բերվող այս բանաստեղծությունը դասական պատկերի կառուցիկ ավարտվածություն ունի.

Հանդիստ իջեք ու թեթև
Իբրև մի երազ,
Թերթեր, թերթեր ոսկեթև
Թափվեք ինձ վրա:

Դժվար չէ նկատել, որ բանաստեղծի ոգևորության շարժիչ ուժը Շանթի «Իջեք, իջեք երազներ» բանատողն է, թեև բոլոր դեպքերում Հովհաննիսյանը ձգտել է պատկերի ինքնացմանը պատվաստել սեփական զգացողության թրթիռը: Նույնը կարելի է ասել այս գողտրիկ, ավարտուն պատկերի մասին.

Դիշեր է իջել արտերին հեռու և արոտներին,
Եվ արոտներին գիշերն է իջել կապույտ հեթաթով:

Նրա այս շրջանի բանաստեղծական պատկերները ողորդված են Եսե-
նինի, Մեծարհնցի, Տերյանի հնչերանգային ու գունային երանգավո-
րումներով.

Սեզերի մեջ հովը՝
Փնտրում է փշրված
Հուսնի մատանին,
Ժանյակները գիշերվա,
Ուլունքները հին:

(«Հովվերգություն»)

Գիշերն է իջնում խոսքի պես ներման,
Փռելով կարոտ,
Շուշանների շաղոտ
Ու ձյունի վրա թիթեռներ ճերմակ:

(«Ձյունաշող գիշեր»)

Կհաշտովե՞մ, արդյոք, ես իմ ցավի հետ,
Արդյոք երազն իմ կլինի՞ ոսկի,
Թե՞ ես կգնամ անհուշ ու անհետ
Կարոտ մի հուշսի, կարոտ մի խոսքի:

(«Անհայտություն»)

Իրիկնային քնքշությամբ արևը մարեց,
Շողաց լուսինն անտառին սիրով մարմարե:

(«Ցայգանկար»)

Հովհաննիսյանի բանաստեղծական պատկերը պահպանելով իր
կառուցվածքային սկզբունքը, ավելի ճիշտ է ասել՝ դասական պատ-
կերի հիմնային կողմերը, հետագայում գնալով փոխվում ու խաչա-
բղետ է դարձնում վերացարկվող երևույթների պատկերավորման ելա-
կետերը: Պատկերի տեսադաշտում ինչ-որ տեղ շարունակում են մնալ
ռոմանտիկ ու հովվերգական բնապատկերը, կամ էլ այդ պատկերների
մեջ անսպասելիորեն սկսում են ներխուժել քաղաքային բնանկարնե-
րը, կամ վերջիններիս բանաստեղծական-կենցաղային գույները: «Վաղ
սիրո էլեգիաներ» շարքում բերվող պատկերի կողքին՝

Ահա եկան կրկին
Արտուշտները չված,

Կարելի է հանդիպել այնպիսի գործերի, որոնց փոխաբերության խճանկարներում գերակշռող գույները ուրբանիստական են: «Ստեղային» բանաստեղծության վերնագիրն ու բովանդակությունը իրար չեն բռնում: Վերնագիրը հույժ քաղաքային է, բովանդակությունը՝ հովվերգական: Սա գեղարվեստական մտածողության շինքնացած վիճակի հետևանք է: Ընդհանրապես այս շրջանի բանաստեղծությունների մեջ կարելի է հանդիպել հայ բանաստեղծության տարբեր շրջաններից եկող փոխաբերությունների խորհրդանշների զգացմունքային ձևակերպումների՝ ոսկե աշուն, երազ հովիտ, դաշնամուր ու ստեղն, կույս դժխուհի և այլն: Նոր ձևավորվող բանաստեղծական գիտակցության որակը միատարր չէ նաև իր խոհափիլիսոփայական շերտերով: Պատանեկան, երիտասարդական վառվռուն հույզերի ու ոգևորությունների կողքին կարելի է հանդիպել նաև կյանքի փորձ ու խոհական լիցք ունեցող դատողությունների, որոնք, ինչ խոսք, գալիս էին կյանքի ու սիրո հետ ունեցած առաջին բախումներից: Սերնդի բանաստեղծության քաղաքացիական ուղղվածությունը իր կողմնորոշումը գտավ Հայրենական պատերազմի տարիներին:

Բանաստեղծության թեման են դառնում հրաժեշտի, անջատման ու հանդիպումի, առաջին նամակի, հերոսության սյուժետային փաստարկները, որոնք պատկերի մեջ ձեռք են բերում խոհական, հնչերանգային նոր իմաստ ու շեշտ: Վերամբարձությունն ու հուզական լարվածությունը այս տարիների բանաստեղծության ամենատնորոշ հատկանիշներից էին: Հայրենականի շրջանում գրած Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունները ամփոփված են «Սուրը դափնու վրա», «Հուշերի: երեկո» շարքերում:

Պայթեց պատերազմը...

Մնաս բարե, սե՛ր իմ,

Որ Զանգվի զառ ափին քաղում էիր վարդեր,

Վայրի, ճերմակ վարդեր...

Իմ լո՛ւյս, իմ մտերի՛մ

Թողնում եմ քեզ ափին, հեռանում եմ արդեն...

Բանաստեղծության շարունակության մեջ այնուհետև հրաժեշտի խոսքեր է ասվում մորը, հայրենիքին: Մրանցում պատկերի հետ որպես

կառուցվածք որևէ փոփոխութիւն տեղի չի ունենում. փոփոխութիւնը բովանդակային, թեմատիկ ոլորտներում է: Ինչպես նկատեցինք, սրվում է բանաստեղծութեան զգացմունքային լարվածութիւնը, ընդգծվում դրամատիզմն ու հերոսականութեան շեշտը: Այս տարիների կենտրոնական թեման պատերազմն էր, մարդու և հայրենիքի ճակատագիրը: Պատերազմի տարիներին արվեստը, այդ թվում և պոեզիան, պլակատային էր: Նույնն էին բնականաբար Հայրենական պատերազմի բանաստեղծութեան թեմատիկան ու արտացոլման միջոցները: Պատկերի մեջ ներգրավված տեղեկատու վիճակագրութեանը հետևողը կնկատի այսպիսի մի օրինաչափութիւն: Այս բանաստեղծութիւնները բովանդակային գիծը երեք ճյուղավորում ունենւմ՝ հրաժեշտի ու խոստման, ցասումի ու հերոսական արարքների, հաղթական վերագարծի ու կորստի ցավի: Վերջինիս հուզական պատկերը շատ լավ երևում է Հովհաննիսյանի այս երկտողում՝

Սպի է դարձել վերքը սրտիս,
Հոգուս վերքերը ծխում են դեռ:

Ժամանակի եռամիտում բանաստեղծութեան պատկերային համակարգի մեջ դրսևորված էին ժամանակի տրամադրութիւններին համապատասխան երանգներ: Եթե առաջին երկու որակների բանաստեղծական պատկերների մեջ իշխող գույները սառն են և ունեն հնչեղանքային խստաշունչ անցումներ, ապա վերջին շրջանի, այսինքն՝ պատերազմի հաղթական ավարտի բանաստեղծական պատկերներում իշխողը տաք գույներն են, հավատի զնգուն շեշտերը:

Պատերազմից անմիջապես հետո պոեզիան երկար ժամանակ չէր կարողանում հաղթահարել կորստի ծանր ցավը: Բայց ժամանակը շարժվում էր, փոխվում էր կյանքը, անհրաժեշտաբար պիտի փոխվեր նաև բանաստեղծութիւնը: Եթե փոփոխական է բանաստեղծութիւնը իբրև տվյալ ժամանակի որոշակի թեմա ու պահանջ, ապա անփոփոխ է նրա ընդհանրական խնդիրը: Ինչպես պատերազմից վերադարձած զինվորն է շարունակում ընդհատված գործերը, որ կյանքի հավերժական պահանջն է, այդպես էլ բանաստեղծութիւնն է անցնում իր հավերժական գործերին՝ կյանք և մահ, սեր և ատելութիւն, չափ և չափանիշ.

Կարմիր նռան գինին սիրտս է առել,
Աչքս լի է լուսով, ճակատս՝ բաց,

Ոչ ահ ունեմ, ոչ մահ, պիտի ապրել
Հազար տարի այսպես ջահելացած:

Այս ոգևորիչ լավատեսությունը «Հրաշալի այգեպանը» հրաշալի շար-
քի մեջ կյանքի իմաստության ու գեղեցկության հաստատումն է, բնու-
թյան ու մարդու դաշնության փառաբանումը: Հստակ երևում է նրա
այս շրջանի բանաստեղծության «պատկերի ղվարթությունը», տեսա-
դաշտի ազգային կոլորիտը:

Փռվել է աշունը արևոտ ու տաք,
Ծփում են հրե գույները նրա...
Մասերենու մի թուփ ցանկապատի տակ,
Ոսկի դդումներ պատերի վրա:

Նիրհում է այգում հնձանն իմ լոին,
Քիվերին կարմիր բիբարի շարեր,
Հնձանի տափակ, հողաշին կտրին
Խնձորի շիրն է խալու պես վառվել:

Նատյուրմորտը թե՛ գեղանկարչության և թե՛ բանաստեղծության մեջ
նույն խնդիրը ունի: Գեղանկարչական այս պատկերի մեջ աշնանային
առատ բերք ու բարիքի, գույների, հրավառության, ուստի և կյանքի
լավատեսության դրսևորումներն են, որ այնքան հատուկ է Հովհան-
նիսյանին: Աշնանը նվիրված մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ պատ-
կերը «ակվարելային» իմաստ է ստանում.

Փչում է քամին և ամբողջ մի օր
Բակում թափառում,
Մինչ ամառային թերթի մի մզլած
Կտոր է ճարում
Թուցնում, շարշարում,
Հետո վերջապես
Այն ծիր թիկենու մերկ ճյուղին կարում:
Ե՞րբ կգաս գարուն...

Ներպատկերային առօրյա, պարզ իրողությունը փոխաբերական երկու
դիպուկ բնութագրումների (բակում թափառող քամի, ծառի ճյուղին
կարող քամի) և խոհական հարցադրման (ե՞րբ կգաս գարուն) շնորհիվ
դարձել է պատկեր-խորհրդանիշ, որը որքան տեսանելի է, նույնքան
է՛լ՝ նուրբ քնարական վերացարկում: Ընդ որում՝ Հովհաննիսյանի պատ-

կերային մտածելակերպը լայն է իր ոճային ընդգրկումով. նա կարող է հավասարապես օգտագործել և՛ միջնադարյան հայրենի պատկերավորման միջոցները, և՛ ռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի փխրուն թափանցիկությունը.

Լուսնագագաթ, լույս պահիր յարիս,
Աղվորիկ կույս պահիր յարիս,
Սամերը մետաքս, ոսկե հյուս,
Շուրթերը Թաղմորի սնդուս,
Աչերը՝ գոհար ծովասուշը,
Ղարիբի հույս պահիր յարիս:

Նույնքան բնութագրական է Հովհաննիսյանի պատկերային բաղմնեղանգ մտածողությանը «Փոլիանտ սիրո» շարքից բերվող այս պատկերը.

Նորից արեն է հանգչում երազկոտ,
Քաշելով լճից ուռկանն իր լուսն:

Իր սեղմությամբ, բանաստեղծականությամբ ու տրամադրող իմաստասիրտիվով այն 60—70-ական թվականների պոեզիայի բնապատկերային հաջող նմուշներից է: «Արևոտ կղզու երգը» շարքից բերվող այս պատկերում խոր ընդհանրացում կա. այն բնապատկերը անսպասելիորեն շրջում է դեպի պատմակեցությունը.

Իմ բարդիները թերվում էին,
Ինչպես կայմերը հեռանալիս,
Լուսնի մահիկը օրորքի պես
Ճոճվում էր նրանց կատարին:

Այստեղ է, որ պատկերի խորհրդանշական սեղմությունը և բշխոս ընդհանրացման ուժը ի վիճակի է տեսանելիորեն հակադրվել մերկ ու շատախոս պաթետիզմին: Պատկերի մեջ շրջանցված է իրողության փանտազրական տարերքը: Սեղմված է վերացարկվող իրողության տեղաժամանակային կոնկրետությունը, բայց փոխարենը, ընդլայնված է ասելիքի դրամատիզմը, իրողության ահավորությունը (բարդիների կատարին ճոճվող լուսնի մահիկը): Բանաստեղծական պատկերի մեջ պատմական ժամանակը գեղարվեստականի փոխելու, կամ տարածաժամանակային իրողության սեղմումի հնարանքը Հովհաննիսյանը հատկապես դիպուկ է կիրառել «Հայրական երգ» շարքում:

«Հայոց պատմություն» բանաստեղծության մեջ պատկերների

ինքնատիպ հաջորդումների միջոցով բանաստեղծի հայացքը շարժվում է Շամիրամի ժամանակից մինչև Միջնադար, հասնում մինչև հայոց նահատակության ողբերգական ժամանակները: Բանաստեղծը մի տողում ճիշտ է բնութագրում աղգային պատմության նկատմամբ ունեցած իր հոգեկան զգացում-նշանաբանը՝ «ես քեզնից ելած՝ դեպի քեզ եմ գալիս»:

Ձարմանալի ճշգրտությամբ է գծագրվում Հովհաննիսյանի տարիների հետ եկող բանաստեղծական խոհը իբրև շարժվող գիտակցության արահետ: Պատանեկան ուժմանտիկ երազներին փոխարինում են հասունության շրջահայեցողությունը, ապա և տարիների բեռը բերում է իր հետադարձը քննող ու ընդհանրացնող խոհը: Բանաստեղծի լավատեսությունը միշտ էլ քանդում է «ծերունական» հուշերի ոսկի երազները.

Բայց ես, երբ լսում եմ, սիրտս փուլ է գալիս
Վաղ օրերի սիրույց կարոտներից կապույտ:

«Ի խորոց սրտի» շարքի մեջ ընդգծվում է հասուն սիրո ետադարձը: Դարի հակասականությունը և այդ հենքի վրա սիրո անկեղծ նվիրումի մղվածությունը բանաստեղծը խտացրել է այս խոհական պատկերի մեջ.

Ի խորոց սրտի ես սեր երգեցի
Իմ դարի դեղին ատելության դեմ:

Փոփոխվող ժամանակների մշտական զգացողությունը բանաստեղծական նորոգյա պատկերի մեջ յուրօրինակ տեսք է ստացել:

Ես հոգնեմ եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից.
Կալ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ...

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ այս երկտողում հնից ձերբազատվելու և նոր բանաստեղծության ուղին ճշտելու մղվածություն կա: Կոփածո, ղոնսպ, բայց և խոսուն՝ այսպիսին էր տեսնում բանաստեղծը նոր պոեզիայի ուղին: «Եթե հին բանաստեղծությունը նման է հեռվից գրած նամակի (ուստի և՛ նկարագրական, մանրամասն, ամեն ինչ պարզ և մինչև վերջ բացատրված), ապա նոր պոեզիան պիտի նման լինի երկու մտերիմների, շատ մտերիմների խոսակցության, այնպիսի մտերիմների, որոնք իրար հասկանում են կես խոսքից կամ մի ակնարկով միայն...»: Շարունակության մեջ Սևակը նկատում է. «Նոր պոեզիան» շատվածների» պոեզիա է, ոչ թե գծի, այլ կես գծի (пунктир-ի) պոեզիան. նա պա-

բան չէ, այլ շղթա (միացման տեղում շփման շատ քիչ մակերես ունեցող, ապա իրարից ահագին հեռացող ու կրկին մոտեցող» (էջ 419): Բերվող դատողությունները շատ կարևոր են նոր բանաստեղծության սեակյան ըմբռնումները հասկանալու իմաստով: «Անմահները հրամայում են» ժողովածուում նորի այդ տարբերանշանները արդեն իսկ երեւում են: Նրանում, ճիշտ է, գեղարվեստական պատկերը թեև դեռևս բանաստեղծության համակարգում շարունակում է պահպանել դասականի շրջադեհները, բայց ներքին կյանքով ճիգ է անում թոթափել այն: Որպես աշխարհաճանաչում ու գեղեցիկի դիտակետ պատկերը թարմանում է ներսից միայն թեև դեռ փորձ չի անում ձեռք տալ կառուցվածքին, որովհետև ավանդույթի ուժը վերածվել էր մի այնպիսի խստապահանջ կարգապահության, որից դժվար էր հրաժարվել: Բայց սերունդը համառորեն ջանում էր զրական ընթացքը տանել նորի որոնման ուղիով և դրա կարիքը զգում էին բոլորը: Նրանք ձգտում էին ինքնացման, բանի որ «իսկապես հոգնել էին շափածո ճառերից, անսահմ և հաճախ անհիմն զովքերից, նույն մեկ կամ մի բանի քննադատի անվերջ կրկնությունից, նյութի կրկնությունը ջնջում էր նաև ձայների տարբերությունը» (էջ 276, բնագծումը մերն է՝ Զ. Ա.):

Նոր բանաստեղծության հասունացումը սերնդի գործն էր, բայց ահա նրա որոշակի տեսակի հայտնաբերումը կապվում է արդեն անհատականության հետ: Սեակն, այս դեպքում, շրջադարձային դեր խաղաց 50—60-ական թվականների պոեզիայում, որի լավագույն սկիզբը «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն էր, իսկ փայլուն հաստատումը «Եղիցի լույսը»: Այս գրքերից հետո միանգամից ընդլայնվեց կամ ավելի ճիշտ է ասել՝ երկծարյուն բանաստեղծի անհատականության ոլորտը: Նա ազդեց ոչ միայն նոր, այլև՝ իր իսկ սերնդի վրա:

Սեակյան պոեզիայի, հետևաբար և գեղարվեստական պատկերի յուրահատկության քննությունն սկսենք հարցերի հարցից.

Թե ուզում ես երգդ լսեն

Ժամանակի շունչը դարձիր...

Ճշմարիտ պոեզիայի օրենքը և՛ մեծ, և՛ փոքր ժամանակի մեջ տեղավորվելն է: Որպես օրենք «Ժամանակի շունչը» դարձնողը իր հետ բերում է հրապարակախոսական միազգծություն, դա, ըստ էության, բանաստեղծության կենսագրությունն է՝ կապված իր ժամանակի պատմության, հասարակական ու սոցիալական կյանքի հետ: Պոեզիայի այս

որակը ոչ միայն չի բացառվում (ինչպես մարդը, այնպես էլ նրա ստեղծագործությունը պիտի կենսագրություն ունենա), այլև անհրաժեշտ է: «Ես չեմ կարող ժխտել հրապարակախոսային պոեզիան, կթե նույնիսկ ցանկանամ,—նկատել է Սեակը,—բայց նմանօրինակ ոչ ոք էլ չի կարող ինձ համոզել, որ նա կարող է մնալ «գալիք կյանքում անխորտակ ու ահագին» (էջ 405): Այստեղից է սկսվում պոեզիայի փոքր ու մեծ ժամանակի մեջ տեղավորելու պահանջը: Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, արձագանքելով իր ժամանակին, շարունակում է ապրել մեծ ժամանակի մեջ: Բերելով Սիամանթոյի օրինակը և համեմատելով Մայակովսկուն, Սեակը շարունակում է իր դատողությունը. «Ես մի յուրատեսակ հսկա է, ահեղություն մեջ թերևս միակը՝ Մայակովսկուն մրցակցող... Բայց նույն այդ հսկան՝ Սիամանթոն ունի իր աջն ու ահյակը: Նրա ամբողջ ստեղծագործությունը ունի ամենաբարձր կապ, այլև ամենաանհրաժեշտ աղերսվածություն և պայմանավորվածություն հայ ժողովրդի դժբախտ ճակատագրի, հայկական ջարդերի և հայ ժողովրդի հետ կապված մյուս հանգամանքների հետ...»: Կրկնում եմ՝ նրա այդ ստեղծագործությունը ծագում է այդ խնդրից և հանգում այդ խնդրին: Ուրեմն նա ևս դարձել է ժամանակի շունչը: ...Բայց նրա հոգեվարքի և հույսի ջահերը միջազգային արժեք ունի... Ժամանակի և տարածության հասկացողությունը բացասաբար չի անդրադառնում: Ու այս ամենից հետո պարզ է, թե ինչպես պիտի հասկանալ «ժամանակի շունչ դառնալու» խնդիրը, որ ժամանակի ու տարածության ոչ փիլիսոփայական, այլև իրական հասկացողությունը բացասաբար չանդադրադառնա դեղարվեստական գործի վրա» (էջ 407—408):

Հենվելով շարենցյան հայտնի բանաստեղծության խորքային պոետիկ հանձնարանների վրա և ընդգծելով «անտեսանելի նետ» և «հարվածի ահագնություն» ձևակերպումները, Սեակը հաստատում է իր բանաստեղծության այդպիսին լինելը: Ըստ նրա՝ «անտեսանելի» հասկացողությունը կապված է պատկերի յուրահատկության հետ, «նետի ահագնություն» հասկացողության մեջ նա տեսնում է բանաստեղծության ներգործական ուժը: Ուրեմն, «նորը և նստողը, քան զգայմունքայինը, ռեալիստականը, քան ուսմանտիկականը, Շեքսպիրը, քան Շիլլերը, Մայակովսկին, քան Բսենինը, վերջին շրջանի Զարենյը, քան սկզբնական շրջանի Զարենյը» (էջ 408): Հենց այս սկզբունքը նկատի ունենալով՝ կարելի է ասել, որ Սեակը առավել զորեղ է «Եղիցի լույսում», քան «Մարդը ափի մեջ» գրքում, քան «Անլուելի զանգակատուն» պոե-

մում, վերջապես՝ սրան նախորդող բոլոր ժողովածուներում: Այս առումով իսկապես ուշագրավ կարծիք է սեակյան այս միտքը: «Ես «Մաշտոցները» (առավել ևս՝ «Զանգակատունը») ագիտացիոն բաներ չեմ համարում, որպեսզի դրանց դեմ էլ խոսեմ: Ես պարզապես ուզում եմ բացատրել «Մաշտոցների» (նաև «Զանգի») համընդհանուր հաջողության գաղտնիքը: Այն, որ դրանք մեր հոգուց են խոսում, հայի հոգուց: Այստեղ միջակ ու դրանից բարձր ու ցածր մեր ընթերցողներ համագումարվում են... և... Սեակը շահում է: Իսկ երբ նա նույն ուժերով և մտածողության նույն եղանակով մեկ այլ բանի մասին է խոսում (ոչ հայկական), արդեն սկսում է տարակարծությունը» (էջ 430—431): Ընդունելով մեր թեման, մեր նյութը (կոնկրետ ժամանակը), հարկավոր է առաջ գնալ դեպի ընդհանրականի մեծ գաղտնիքները՝ մեծ ժամանակը: Մեծ ու փոքր ժամանակի տեսությունը մինչև վերջ հասկանալու նպատակով անդրադառնանք Սեակի մի քանի մտքերին ևս: «Վերջերս Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճում իմ երեկոն էր... Կարդացին ի շարս այլ բաների, ինչպես «Մարդ էլ կա»-ն, այնպես էլ այս պստիկ-ճստիկը՝ «Միանգամիցը»: «Մարդ էլ կա»-ն, ինչպես միշտ, մեծ հաջողություն վայելեց: Բայց դու տեսնիր, թե ինչ կատարվեց «Միանգամից»-ի վրա: Հստեղ են ասում, թե առաստաղից ծեփ թափվեց: Ասածս էն է, որ բանաստեղծությունն ընդունվեց «Ինքն իրեն հետի» պես, դեռ մի բան էլ ավելի: Բայց հիմա արի ու տես, որ «Ինքն իրեն հետ»-ը կյանք չունեցող, ոչ երկարակյաց-անցողիկ, գնալուն բանաստեղծություն է. գնալով ու գնալով ոչ մի հնչեղություն չի ունենա, որովհետև գրված է կոնկրետ վերքի մասին և կոնկրետ վերքի վերացումից հետո կվերանա նաև այն մատը, որ դրվել է այդ վերքի վրա: Իսկ «Միանգամից»-ը՝ չէ: Այսօր դահլիճն ու ընթերցողը «այնպես» է ընդունում, իսկ երբ վերանա այս «այսպես»-ի առկայությունը, «Միանգամիցս» էլ կապրի, որովհետև նա միայն «այսպես»-ի մասին չէ. ավելի ճիշտ՝ ոչ այնքան «այսպեսի» մասին է, որքան «այնպես»-ի, այսինքն՝ իբրև կարոտանք հրդեհի և ոչ թե մխաճի, մանվան և ոչ թե մանացման, ջարդվելու և ոչ թե ջարդուման, ժայրման և ոչ թե պուտ-պուտի կամ «Բիշ էլ Բիշ էլի»: Մարդկային այս ցանկությունը ոչ հնանալ գիտի, ոչ էլ մեռնել: Եվ այդ ցանկությունն պարունակիչը շատ ավելի երկարակյաց պիտի լինի...

Իմ պահանջն էլ ահա հենց այս է. միևնույն բանի մասին գրել «Միանգամից»-ի պես և ոչ թե «Ինքն իրեն հետի»-ի, որովհետև վեր-

ջինս (իրեն նման 1000-ալոր ոտանալորների հետ մեկտեղ), պատկերով ասած, նման է միասլա՛ ժամացույցի, որ ցույց է տալիս միայն կռեկրետ ժամանակը: Մինչդեռ նույնքան պարզ ու մատչելի «Միանդամից»-ը երկսլաֆանի ժամացույց է. եթե նրա մեծ սլաքը ցույց է տալիս կոնկրետ ժամանակը՝ րոպեն, ապա նրա փոքր սլաքը շարունակում է՝ ցույց տալ ընդհանրապես ժամանակը՝ ժամը՝ ուրեմն տուաջինի: համեմատությամբ երկարակյաց է առնվազն 60 անգամ» (էջ 431):

Բանաստեղծության փոքր ու մեծ ժամանակի մեջ պոչատեղու գաղանիքը Պարույր Սեակը և նրա բոլոր մեծ նախորդները տեսնում են նախ և առաջ ժողովրդականի մեջ, որովհետև հենց ժողովրդականն է, որ ավելի տեական կյանք է ունենում՝ բոլոր կոնկրետ ժամանակների նրձագանքելով հանդերձ: Սեակի պատկերավոր խոսքով ասած նրա ղործառության ժամացույցը երկսլաքանի է, որովհետև նա իր. մեջ ներառում է ոչ թե սնդույրը, այլ՝ լույսը:

50-ական թվականներին մեղանում ստեղծվել էր մի սենսուալիստական գրականության ձեռագիր, ուր փորձ էր արված ընդօրինակել ժողովրդականը: Երբեք չհասնելով նրա ոգուն, մնում էին ձևի ընդօրինակման շրջանակներում: Ետպատերազմյան շրջանի արևմտյան պոստիվիստ, սկսած 50-ական թվականների վերջերից, մի ալիք բարձրացավ բանահյուսության և նորաձեւության (ֆուկլոր և մոդեռնիզմ) պուգահեռականում: Սա ինքնին ուշադրավ շարժում էր, թեև մինչև վերջ չհասավ շոշափելի արդյունքների, որովհետև նախապես խախտվել էր ժողովրդականի և անհատականի փոխհամակցման օրենքը: Նկատի ունենալով բանահյուսական նյութի, նրա պատկերի կառուցման տեսնիկան, որ իրենց աշխատություններում ցույց են տալիս Լ. Ստրոսը և Զ. Ֆրեյդերը, փորձում էին խախտել արվեստների ներքին հաղորդակցման օրենքը՝ այսպես կոչված անսպասելի արդյունքների հասնելու համար: Սակայն այդ պոեզիան կտրեց իր կենդանի կապը ժողովրդական մտածողությունից, քանի որ այդ հեղինակները գնացին գրքային տեսությունների ճանապարհով: Բայց ահա պիտի նկատել, որ ժողովրդականի ու անհատականի համակցման ճիշտ օրենքը իր զգալի արդյունքը բերեց արձակի բնագավառում, հատկապես լատինաամերիկյան գրականության մեջ: Նորագույն հոսանքների մեջ սիմվոլիզմը առաջիններից էր, որ սկսեց օգտագործել ժողովրդականից եկող խորիմաստ սիմվոլները: Սիմվոլիզմի դասականները ժողովրդականին նայեցին խորքից, հատկապես ուշագրություն դարձրին ժողովրդականի պատկերա-

յին վերացարկման սկզբունքներին, որոնք շատ արդյունավետ են: Այս միջոցներով ստեղծվող պատկերները պարզ են, խոր ու տարողունակ և իրենց ընդհանրացման ուժով ոչնչով չեն դիջում ժամանակակից արվեստի պատկերամտածողությունը: Եթե մենք միֆի սիմվոլիկ ընդհանրացման տեսանկյունից նայենք «Վահագնի ծնունդը», ապա կնկատենք, որ այն իբրև կառուցվածք ու մտածողության եղանակ նույնքան նոր է, ինչքան, ասենք, մոգեոնիստինը: Ժողովրդականը օգտագործող բանաստեղծը նախ և առաջ ժողովրդագետ պիտի լինի: Սեակը իր սերնդի մեջ ամենածողովրդագետն էր: Եթե դասական բանաստեղծների համար համաժողովրդականը և՛ գաղափար էր, և՛ ձև, Սեակի համար այն նախ և առաջ միջոց էր: Նրա ստեղծագործության մեջ ժողովրդականը մերված է հեղինակային գիտակցությանը: «Անլուելի ղանգակատունը» զրա լավագույն ապացույցն է: Այն ինտելիկտուալիզմի և ֆուլկլորիզմի նուրբ համագործյուն է: Սեակից հետո եկող երիտասարդ սերունդը չնկատեց հալ ժողովրդականի եվրոպական որակը, որ ընթացված է նրա խորքում: Մեր ժողովրդականի արևելյան արտաքինը խրտենյրեց ժողովրդից կտրված, ուստի և ոչ ժողովրդագետ բանաստեղծներին: Ժողովրդական արվեստի ժամանակակից ճանապարհը Սեակի ընտրած ճանապարհն էր: «Անլուելի ղանգակատուն» պոեմում ժողովրդականի կեղանի բառ ու բանը բնկալվեց իր ներքին, կիրթ բովանդակությամբ: Սեակի համար շատ կարևոր էր ստեղծագործության հաղեցվածության ուժը, որ կրկին ժողովրդականից է դալիս: Ժողովուրդը ամեն բանի մասին չէ, որ երգում, մտածում է: «Անլուելիում» այս իմաստով Կոմիտասը իբրև ճակատագիր միաժամանակ խտացնում և ներկայացնում էր իր ժողովրդի ճակատագիրը: Նա մեր մտքի, զգացողության, մորմոքների, կարոտի, մահերի ու ուրախության, սիրո և հույսի ամեն աստակ պահերի ընդհանրացումն էր: Կոմիտասին նվիրված բանաստեղծության մեջ Սեակն ավելի է ընդլայնում կոմիտասյան երևույթը:

Դու դարավոր երգի ցանքը քաղեցիր
Մեր ծով բերքը դու թեղեցիր մեր արտում
Ու թխեցիր՝ հացը դարձրիր հոգևոր...

Հիշենք, որ բանաստեղծությունը Սեակը գրել է «Անլուելից» առաջ: Մինչ պոեմը նրա մեջ կերպարն արդեն խոր նստվածք էր տվել, սրբագրվել իբրև երկի կենտրոնական միտաֆոր, որի պատկերաճառագման ուժը մեծ է: Ուշադրություն դարձնենք ժողովրդականից եկող ընդհանրացնող ձևակերպումներին՝ «դարավոր երգի ցանք» և «հաց հոգևոր»:

Սրանք արդեն կերպարի խտացումներ են, խտացնել ավելին՝ հնա-
պալուր չէ, բայց պատկերավորել իբրև շարժվող սյուժեի առարկա ան-
պայման կարելի է: «Յանք», «Հաց», «Բերք» բառերը իրենց նախնական
բովանդակության մեջ արդեն իմաստային լայնք ունեցող խտացում-
ներ են՝ ցանքը տալ է, բերքը՝ վերցնել, հացը՝ ապրել: Սրանք իրենց
կենցաղային վիճակներից անմիջապես վերաճում են փոխաբերություն-
ների, երբ հարակցվում են հոգևոր իմաստներ մարմնավորող բառերի՝
դարավոր երգի ցանք, արտում թեղված ծով բերք, հաց հոգևոր: Իմաս-
տային հատկանիշների փոխադարձ հարակցման օրենքը նորից գալիս է
ժողովրդականից: Առայժմ մենք փնտրում ենք կերպարի պատկերավոր-
ման միջուկային փոխաբերություն: Կոմիտասի կյանքի սյուժեն ծան-
րաբեռնված է ոչ միայն ժողովրդի պատմությամբ, այլև՝ հարուստ կեն-
ցաղով: Պոեմի մեջ Սևակը պատկերում է ժողովրդի ոգեղենացված կեն-
ցաղը՝ ժողովրդական հանդիսությունների, աշխատանքային, հարսան-
յաց ու թաղման արարողությունների, անհծքի ու կենսական նշանա-
կություն ունեցող ուրիշ այլ սովորությունների ձևով: Յանքը, հունձը,
փունջը, կալը, կամը՝ ժողովրդի կենցաղի ողջ իրողությունը, ոգեղենաց-
ված է և հանդես է բերվում իբրև գլխավոր կերպարի բացահայտման
միջոց ու հենք: Այստեղ պատկեր-կերպարի կոնկրետության ու համա-
պարփակության օրենքը դործում է փոխապայմանավորված ձևով: Պոե-
մի պատկերային համակարգի մեջ հստակորեն երևում են նաև մարմ-
նավորման այն կենսունակ միջոցները, որոնք գալիս են հայ դասական
պոեզիայից: Խորքային կապ կա, ասենք, Թումանյանի պոեմների և
«Անլուխի» միջև: Ռիթմի ու հնչերանգի, դեպքերի զարգացման դինա-
միզմի առումով բերվող հասկացված անմիջապես հիշեցնում են «Լոռեցի
Սաքոյում» օգտագործված հնարանքները.

Ընկնում է ետքից ու հետապնդում,
Կախվում է նրա փիլոնի փեշից,
Թառում է նրա փակված կոպերին,
Հալչում է նրա ալրվող ափերին...

Ժողովրդական բառ ու բան, ծիսական արարողություններ ներկայաց-
նող պատկերների (ինչպես ասենք «Անուշում» ջանգչուլումները, ձմռան
հարսանիքը և այլ պատկերներ) մենք հանդիպում ենք նաև Սևակի պոե-
մում: Սևակը ամենուրեք կարողանում է պահպանել ոչ միայն նկարա-
դրվող իրողությունների կոլորիտային շերտերը, այլև դրանց համա-

պատասխան հոգեբանական միջավայրը՝ հաստատելով գեղարվեստական մտածողության մի համակարգ, որը, միայն իրեն հատուկ լինելով հանգերձ, միաժամանակ, բխում է նոր ժամանակների բանաստեղծության աշխարհատեսության պահանջներից:

Սեակի գեղարվեստական գիտակցության մեջ, այսպիսով, համադրված են ինչպես ազգային բանաստեղծության կենսունակ ավանդները, այնպես էլ նոր ժամանակների առաջադրվող պահանջները: Սա, ինչպես նկատում է բանաստեղծը, մտածողության նոր եղանակ է, և ինչպես ինքն է ասում. «Մտածողության եղանակն հմ դարձրեկարծիք և ոչ թե կարծիքի վրա հմ յՕԸ-ի գցել մտածողությունս (որ անկարելի է): Բայց մտածողության իմ եղանակը միայն իմը չէ, թե չէ ոչ մի արժեք էլ չէր ունենա: Դարինն է, ժամանակինն է մտածողության այդ եղանակը, ուստի որտեղ որ է մտածողության այդ եղանակը ընդհանուր կղառնա բոլորի համար» (էջ 429): Սեակը գտնում է, որ բանաստեղծության առաջխաղացման համար շատ կարևոր է, ահա, մտածողության եղանակի այս համընդհանրությունը, քանի որ պոեզիայի զարգացման պատմության մեջ ժամանակ առ ժամանակ հասունանում է նոր եղանակի պահանջը: Եվ հնացածությունը վրա է հասնում այն ժամանակ,—շարունակում է բանաստեղծը,—և սոսկ այն պաշտօնավ, որ հաջորդ սերունդների մտածողության եղանակը փոխվում է: Նորագույն շրջանում այդ մտածողության եղանակի առաջին կրողները ռուս և արևմտահայկական գրականության մեջ Պաստերնակն ու Ցվետական էին, Արագոնը, Լորկան, Ռիլկեն և ուրիշներ: Մեղանում, ինչ խոսք, Սեակն էր: Քանի որ բոլոր դեպքերում այսօրվա մեր նոր բանաստեղծության գեղարվեստական գիտակցության տեսակը հայտնաբերվեց և մշակվեց Սեակի բանաստեղծության մեջ, որքան էլ նոր սերունդը շոշափելի նվաճումների չհասավ, բայց և այնպես նրանց մտածողության եղանակը իսկապես փոխվեց, թարմացավ: Որպես օրինք նորի հայտնաբերման շրջանին ուղեկցում է հնի դիմադրությունը: Սեակը ճիշտ է կռահում, որ նոր սերնդի առաջ ահագին խոչընդոտներ կառաջանան. «Նրանց կվշտացնեն, նրանց բանաստեղծ չեն համարի, նրանց բերանը կփակեն... նրանց գործերը կհամարեն չոր-խեղձ» — «ինչ ուզում ես ասա, բայց ոչ բանաստեղծություն», «օրիգինալության մարմաջ» և այլն, բայց ճիշտը կլինեն նրանք: Եվ այսօրվանից էլ ես նրանց կողմն հմ կանգնած, ես նրանց հետ հմ, ես օրհնում եմ նրանց ճանապարհը» (էջ 430): Սեակի խոսքերը, անշուշտ, չեն

վերաբերում նրանց, ովքեր հայտնաբերվածից շեղվեցին, մոռացան՝ շարժման գաղափարը, զնացին այնտեղ, որտեղ իրենց չէին սպասում, հայտնաբերեցին այն, որ կար և իրենցը չէր: Սա արդեն բանաստեղծ լինելու ու չլինելու խնդիր է: Սեակի խոսքը լինելու մասին է: «Բանաստեղծը այն մարդը չէ, որ ունի (կամ ձեռք է բերել) չափածո խոսելու ունակություն, այլ այն աստվածատուր արարածը, որ մտածում է յուրօրինակ, աշխարհին ու իրեն նայում է ալլապես, ծանոթ խոսքով՝ ունի պատկերավոր մտածողություն (էջ 425): Այստեղ թողնենք, որ ինքը՝ Սեակը, զարգացնի ու բացի իր միտքը, որովհետև իր իսկ տեսանկյունից պիտի դիտենք նրա բանաստեղծության պատկերը:

«Այսպես ուրեմն՝ պատկերավորությունը այլ բան չէ, քան շրջունություն կամ շուռտվածություն: Ամենա«հեղեղյան» միտքն էլ, ամենա«պրոզայիկ» առարկան էլ, երբ շրջում, շուռ են տալիս՝ դառնում է բանաստեղծություն, ձեռք բերելով և՛ կլորություն (անկյունները մաշվելու իմաստով) և՛ ջերմություն և՛... մնացած բաները» (էջ 433, 434): Սեակի սահմանումը արտաքինապես պարզ է հնչում (հիշեցնենք, որ Սեակը խոսում է նամակի լեզվով և խոսում է հասցեատիրոջ հետ, որ մտերիմ մարդ է): Ուրեմն՝ պատկերավորություն ասածը արդեն ուրիշ խոսք չէ, այլ վերաուղղված, վերաիմաստավորված խոսք: Սեակը պոեզիայի նոր որակը ակնարկելով, նախ և առաջ պատկերի թարմության խնդիրն է դնում, քանի որ. «Ամեն 5—10 տողից հետո դու պիտի կանգ առնես, ինքդ քեզ հարցնես. իսկ ո՞ւր է այստեղ թարմ պատկերը, նոր մակդիրը, անսպասելի համեմատությունը, բնության նորանկատ այս կամ այն եզրը: ...Օրինակ, դիցուք, հազարավոր վայ բանաստեղծությունների մեջ կարդացել եք. «Դուրս եմ գալիս, որ կանաչով զմալվեմ»: Այսպես նաև ամեն մի մարդ առանց վաստակելու «վայը» կասի «Զմայլելի (սքանչելի, հիանալի) կանաչ է»: Իսկ Պ. Սեակ կոչվածը, օրինակ, շրջում, շուռ է տալիս *переначивает*՝ «խոտի անման համար հարկ վճարեմ աչքով»: Մտքերն են շարվիլ իրար ետևից,—կասեն բոլոր և բոլոր վայ բանաստեղծները: Իսկ ես անպատճառ շուռ կտամ և կստացվի՝ «ծառերը մայրերին բազմակետ են դնում»... կամ «օտար, օտար երկրներում լինելի»: Իսկ ես շուռ եմ տալիս. «Սոված են ոտքերս, թող հող ուտեն մի քիչ: Եվ աչքերս են սոված. չի կշտացնում լույսը»... Ահա և քեզ օրինակենք՝ պատահաբար բացված էջերից» (էջ 433): Սեակը բնույթի խոսում է նաև բանաստեղծական պատկերի նոր զուգորդականության մասին, որ վերաբերում է ոչ միայն բանաստեղծի գեղար-

վեստական մտածողութեանը, այլև՝ ընթերցողի ընկալման կարողութեանը: Սեակը այստեղ էլ է մեզ օգնում՝ ընթերցողի առաջ բացելով զեղարվեստական պատկերի ընկալման իր սկզբունքները: «Զէ՞ որ դու էլ պիտի շատ հաճախ գլխապտույտ զգացած լինես երկրագունդ կոչված կարուսելից: Զէ՞ որ դու էլ թռչնի երամ խրտնացնելիս պիտի զգացած լինես, թե փոխադրեցիր մի խումբ հղացում: Զէ՞ որ քեզ հազար անգամ թվացած պիտի լինի, թե ջրերի լեզուն հասկանում ես, միայն թե... պատասխանել չես կարողանում: Զէ՞ որ դու էլ հաճախ մտածած պիտի լինես, որ բո մասնադիտությունը այլ բան չէ, քան բառերի ժանգը մաքրելը, ինչպես նաև ոչ թե կեղծիքն ու ճշմարտությունը իրարից ջոկելը, այլ տարբերելը սուտը՝ կեղծիքից, դու՞թը՝ խղճահարությունից, պաշը՝ համբուլից, ճիշտ այնպես էլ՝ դու քեզ զգացած պիտի լինես արթնացող ժամացույց, այն ուղտը, որի պար զալը բռնում է խաբխուղ կամրջի վրա, պիտի կամեցած լինես Անհանգստությունը «հայրիկ» կանչելու և մտքովդ պիտի անցած լինեն բաներ... որ շատ են նման խելագարության, պիտի զգացած լինես այն պահերին, երբ

Մնալով նո՛ւյնը,

նո՛ւյնը չլինելով՝

Մեծանո՞ւմ ես դու,

Շարունակվո՞ւմ ես

Ինչպես... սենյակը մեծ հայելու մեջ.—

այն պահերին, երբ դու «շատ ես ինքդ քեզ նման, այսինքն՝ բարձր ինքդ քեզնից»։ այն պահերին, երբ ձմռանը «վտրդերի կարմիր ճիւղն ես լսում քո ծխախոտի դառն ծխի մեջ» և ահով զգում ես, որ եթե «արշանդ լուցկի մոտեցնեն, արյունդ նույնպես կարող է վառվել» (էջ 418): Սեվակը հետևողականորեն և զրականության տեսաբանիս մեկնության պահանջը կանխելով՝ մեկնում է պատկերամտածողության իր սկզբունքները, որոնք որքան Սեակին են, նույնքան էլ՝ նոր բանաստեղծության «օրհնագրությանը»: Այս բանը նա շարունակում է նաև իր ծրագրային բանաստեղծությունների մեջ («Անպայման պայման»), ասելով. «Այստեղ է իմ չափածո կարծիքը այսօրվա (կամ վաղվա) պոեզիայի մասին» (էջ 420): Հիմա բացենք «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն և կարգաւոր բանաստեղծությունը:

Մտքեր, խա՞կ, թե՞ հասուն,—

Ո՞ւմ է պետք երգի մեջ:

(Մի կտոր հանածո ողի է հարկավոր,
Մի պատառ կախարդանք,
Մոգության մի պճեղ,
Մի բացվող փակագիծ,
Անհայտի մի լուծում)...
Շրջում են «ինչու»-ներ՝ էականեր սապատված,
Որ շունեն օթեան ու շունեն դեռ անուն:
Հոգու մեջ տալ անկյուն ու լեզվով մկրտել
Սապատված մի «ինչու»—
Ու երգը կհնչի...

Հուլյոներ մե՞ծ, թե ճղճիմ,
Իսկ ո՞վ է վճռելու:

(Մի կտոր արնածոր տաք միս է հարկավոր՝
Սեփական ձեռքերով իրենից պոկոտած,
Մի սարսուռ օդեղին,
Մի սարսուռ ընդերքի)...
Մթության երանգներն առատ են ալելի,
Քան բոլոր մնացած գույները գումարված,
Խոսափուկ խլիրտի քղանցքից գեթ կառչել,
Ստվերի վետվետուն քայլվածքը ճանաչել,—
Ու երգը չի՞ կարող չհնչել ինքնակամ...

Ի՞նչ անիլ և ինչպե՞ս.
Հա՞ստ մանիլ, թե՞ բարակ:

(Լի օրվա երակին պատվաստել կիրակի,
Վեճ մղել ծովի հետ,
Ամաչել կրակից,
Չուշանա՛լ, չշտապե՛լ),—
Եվ այնժամ, օ, հարկավ
Իր պոչին կտնկվի ձվաձև առարկան,
Եվ արփին ափիդ մեջ կդառնա ձվածեղ...

Տալով բանաստեղծության նպատակային ու գեղարվեստական կերպի չափածո և շատ դիպուկ բնութագրումները՝ Սեակը, հենց այս պահանջներից ելնելով, առանձնացնում է իր նորովի ու նոր գրած գործե-

րը: «Մարդը ափի մեջ» գրքում (որի հեղինակին չեմ ճանաչում), որ բանաստեղծություններն են ամենից շատ համապատասխանում իմ ճաշակին ու պահանջին: Բարի իրիկուն, Գլխապտույտ, Նոր ծանոթություն, Անջատում, Երբ աչքերն են սառում, Վարք մեծաց, Ինչպե՞ս թի բախտ չկա, Արշալույսից առաջ, Ցավն է հաճախ, Սև կատու, «Ականջ»-ից՝ շատ բաներ, ամբողջ «Վերնագիրը վերջում»-ը, վերջին երկու պոեմը» (էջ 420): Հիմա երբ Սևակը իր արվեստի «ներսը դուրս անկում» մեզ հաղորդակից է դարձնում իր դադտնիքներին, պատկերամտածողության յուրահատկությունը, բացենք «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն ու այդ տեսանկյունով էլ փորձենք դիտել նրա գեղարվեստական պատկերի առանցքային կողմերը: «Մարդը ափի մեջ». սա արդեն ժողովածուի բանաստեղծական իրավիճակի միջուկն է: Գրքի վերնագիրը արդեն խոր ընդհանրացում ունեցող պատկեր է: Մարդուն նայել մոտիկից, նրա հեռահար էություն մեջ խորանալու նպատակով: Ժամանակի պարտադրմամբ Սևակը փոխում է իր դիտակետը, որ նույն այդ ժամանակի դիտակետն է, քանի որ նրա հետ ու նրա պատաճառով փոխվում է ինքը՝ մարդը: Նա կանգնած է «Երկրագնդի անտես առանցքին»՝ կազմելով վերջինիս «երևացող մասը»: Մարդը օտարվելով աշխարհից, փորձում է գնալ ինքնահաստատման, բայց վերստին կառչելով աշխարհին՝ դառնալով շարունակություն ու մաս: Այս հոգեկան վիճակը համապարփակ է, որ ընդհանրացվում է նույնքան համապարփակ պատկերով.

Արեգակն է թեքվում:

Կարճանում է օրը:

Եվ լեռները նորից երեխա են ծնում՝

Ստվերների տեսքով,

Որ մեծանում քիչ-քիչ

Ու թաղում են իրենց ծնող մորը:

Փխտումի ու վերահաստատման աշխարհային օրենքը ծանրացած է նախ և առաջ մարդու ուսերին: Բանաստեղծի տենչանքը մարդուն մոտենալու ճիշտ ճանապարհն է՝ «Բարի իրիկուն քեզ, իմ մենավոր...»: Եվ ապա՝

Դու իմ վերջինը՝ թյուրիմացաբար,

Եվ միակը՝ ճակատագրով:

Հակադրավիճակների զուգորդման հուշապատկերի միջից սիրո գաղափարը դուրս է գալիս կոնկրետության իր նեղ անձուկից, ընդլայնում սահմանները, հանգում մարդուն այնքան անհրաժեշտ մարդասիրությանը: Սկսվում է գոտեմարտը մենակության ու անտարբերության դեմ.

Քիչ ենք օգտվել մենք բարությունից:
Եվ դրանից չէ՞, որ հետզհետե
Բարի եմ դառնում,
Եվ այնքան բարի,
Որ խղճում եմ ես... մենակությանն էլ:
Նա էլ է տանջվել ու հոգնել: Մեղք է:
Եվ ամեն մեկս բացինք մեր փեղկը,
Որ նա դուրս թռչի իր փակ վանդակից:

Բանաստեղծական իրավիճակի հուղական լարվածությունը փոխանցվում է մեկ ուրիշ պատկերի, վերականգնվում, դառնում անսպասելի, բայց և շատ դիպուկ.

Կոռություն է: Խորունկ: Խորհրդավոր:
Ամեն ինչ է լռել: Եվ լռել է այնպես,
Ինչպես բառարանում բառն է լռում:

Անջատվածության ահազնությունը նույն գործի մեջ («Անջատում») կերպավորվում է նարեկյան չափադանցումով.

«Անջատված է»:
Այս բառն ինձ դարձրել է կշիռ
Եվ ուզում է իր ճիշտ քաշն իմանալ: Սակայն
Իմ խեղճ թվացույցին այդքան թվեր չկան:

Վիճակի երկդիմակ հակասության միջոցով Սեակը ավելի է ընդգծում օտարման ահազնությունը.

Մագնիսական դաշտ կա: Անջատված ենք:
Խնձորն էլ են քամում—հյութը հանում միջից:
Այդպես էլ մենք ահա... անջատված ենք...

Շարքի համարյա բոլոր բանաստեղծական պատկերների մեջ անջատվածության ու մենակության գաղափարի բարդ վերացարկումն է, որ

շարունակ զուգորդվում է բանաստեղծի խոհերին, բացում մարդկային հոգեվիճակի ծանր դրաման՝ մենակություն բառից դողում է օղբիմ սենյակի։

Երբ աչքերն են սառում՝
Լսում են թե՛ այ-այ՝ մարդ է գալու։
Բայց դա հիշն սուտ չէ,
Ապա բարոյթյուն է,
Որ ծնվում է միայն խեղճությունից։
Իմոնքն էլ են սառում։
Սակայն դու չես գալիս։

Բարոյթյունը իբրև խեղճության նույն գաղափարադրույթ՝ Սևակի պատկերում դառնում է վիճակի փոխաբերական ընդհանրացում։

Դու չես կարող։ Գիտեմ։
Եվ օղբ սենյակիս,
Պիտի շարունակի մենակություն բառից անվերջ դողալ։

Եթե դասական պատկերի առարկայնացումը, իբրև խորհրդանիշ, համեմատություն ու փոխաբերություն գրանցվում է տեքստի բաց մակերեսում, ապա սևակյան վերացարկումների մեջ այն ներծծվում է խորքը՝ իբրև ենթատեքստային ավելի։ «Հանգստացրու ինձ» բանաստեղծության մեջ Սևակը այսպիսի մի երկտող ունի՝

Թող որ ամեն բան բաց պատկերված չէ,
Սակայն ամեն բան պատկերացված է։

Սա թևեկ բանաստեղծի հոգեվիճակի նկարագիրն է, բայց նրա մեջ հըստակ գրանցված է պատկերամտածողության իր սկզբունքը։ Այսինքն՝ պատկերի կոնֆիգուրացիան վերացարկվող երևույթի առարկայական սահմանագիծ չունի, բայց ունի նրա վերացարկումը իբրև փիլիսոփայություն։

Սևակը գոտեմարտում է իրականի պատրանքի դեմ, այլ ելք չգտնելով համակերպվում պատրանքի իրականությանը։

Իսկ դու կարող ես հրաշք ստեղծել
Թաքուն երազված կետեկետուն քայլիդ հնչուն
նազանքով՝

Իմ շրջակայքում,
Փռնով խավապատ հայելու վրա՝
Քո փորագրիչ-նկարիչ մատի մի խղրղանքով,
Որ նման լինի անհայտ մի լեզվի նշանագրի:
Իսկ նա միշտ ունի թալիսմանի ուժ...

Մարդկային հոգու տրոհվածքի մեջ ամեն ինչ կորցրել է իր հավաքական, տեսանելի ձևը, մարդկային ամբողջականությունը: Միակ բանը հավատն է, որ կարող է մնալ անտրոհելի: Հնարավոր չէ չսիրելով սիրել, չատելով ատել. չի ամբողջանա, հավաք գունդ չի դառնա, Սևակի խոսքերով ասած՝ կուտ կզնա, կմանրանա.

Տիեզերքի մեջ բոլոր մարմինները ունեն գնդի ձև:
Եվ հիմա շունհամ ես իմ մեջ ոչինչ,
Որը շինի հանգուցի նման,
Կոճակի նման,
Նաև կորիզի
Սևը...

Պատկերի ընդհանրացումը պարզ է. «Անսլացման պայմանի» մեջ վերջին տողերը իբրև փոխարեքություն անհասկանալի էր մնում: Այստեղ արդեն պարզվում է: Պայմաններից առաջինը սերն է, սերը՝ լայն իմաստով, որ ամբողջական, անմնացորդ ու անանկյուն պիտի լինի.

Իր պոչին կտնկվի ձվածե առարկան,
Եվ արփին ափիդ մեջ կդառնա ձվածեղ...

Տեսեք, թե ինչպես է Սևակը իրերի շրջվածությունը ստեղծում պատկերը: Նա, իհարկե, ամեն բան չէ, որ շրջում է, որովհետև ամեն բան շրջելուց բնաստեղծություն չի ստացվի: Սևակը գիտի ինչը շրջել, ինչու շրջել և ինչպես շրջել.

Ինչպե՞ս թե բախտ չկա, էլ նա ո՞նց է լինում...
Եվ սխալ է, որ մենք վայրկյաններով
Ժամն եհր չսփում: Զէշտ հակառակն է գուցե՝
Կարճ ժամերով չափել վայրկյանները հրկար...

Կարևորը մարդու կյանքի տեսականությունը չէ, լցված մասնի պահերով, որ պահ չի տրվում հիշողությանը: Կարևորը իմաստավորված վայրկյանն է, որ դարի ուժ ունի, դարափոխիկ է: Հայտնի է հետևյալ գրույ-

ցը. գերեզմանին դաջված ծննդյան և մահվան թվերը դար են ազդարարում, սակայն ներքեում. փակագծի մեջ գրված է՝ մարդը ապրել է մեկ օր: Իմաստավորված մեկ օրով չափվում է դարը: Այսպես է շրջում հրեությունը և սրվում է պատկերի ուժը: Հիմա տեսնենք, թե շարունակության մեջ այս վայրկյանները ինչպես են նյութականանում իբրև արժեքներ՝

Այս այդ վայրկյանները, որ գալիս են ուշ-ուշ,
Ինչպես մարգարեները ու հերոսները այն կենտ,
Որ մի ազգ ևն փրկում բազկով կամ խոսքով...

Հիշենք նաև Սևակի «Վարք մեծաց» բանաստեղծության հայտնի տողերը.

Ուշ-ուշ են գալիս, բայց ոչ ուշացած,
Ծնվում են նրանք ճիշտ ժամանակին
Եվ ժամանակից առաջ են ընկնում,
Դրա համար էլ չեն ներում նրանց:

Այսպես և ընդմիշտ սեական պատկերը իբրև խոր ընդհանրացման մարմնավորում պետք է փնտրել հեղինակի ողջ ստեղծագործության մեջ՝ պոզակցելով իր ժամանակի կոնտեքստին.

Աշխարհին ուղղված մի բացիկ եմ ես.
Մի ծրարեք ինձ
Եվ մի սոսնձեք...

Հիմա իր իսկ պահանջով փորձենք բացել պատկերների մեջ ծրարված բանաստեղծի էությունը, որ տարբեր կողմերից բացվում է «Վերնագիրը վերջում» շարքի մեջ: Շարքի ընթերցման «գաղտնիքը» նա բացել է իր նամակներից մեկում («Այդ իմ քայլերն են», «Այդ իմ խոսքերն են», «Անքնություն է», «Այդ ես եմ երգում միայն ինձ համար», «Այդ ես եմ թախծում», «Իմ լուծությունն է» և այլն): Բանաստեղծը հասցեատիրոջը հուշում է, որ այս վերնագրերը նա կարգա սկզբից (էջ 418):

Բանաստեղծությունը հանգուցավորող այս վերնագրերից յուրաքանչյուրը մի պատկեր է, բանաստեղծի ներաշխարհի մի գույնը, իսկ բոլորը միասին կազմում են նրա հոգեկան աշխարհի ամբողջական պատկերը: ԲաՖՖու խոսքերով ասած. «Ձայների համեմատական միասնությունից է ստեղծվում ամբողջական պատկերը, որպես մուգիկայի

մեջ զանազան հնչյունների ներդաշնակութունից կազմվում է մի ամբողջական պիեսա»⁷:

Ուշագրավը այն է, որ Սեակը իր այդ գործը պոեմ է անվանում: «Վերնագիրը վերջում» 11 գլխանի այդ «պոեմը» պիտի որ լիա... Եթե ես կարդայի այդ «պոեմը» մեկ այլ բանաստեղծի գրքում, համաստում եմ քեզ, որ քեզ նման կրտսերականների — «Вот это феноменальное» (էջ 418—419): Ուշագրավ է այն իմաստով, որ պոեմի գլուխներից յուրաքանչյուրին, իր խոսքերով ասած, թեև տալիս է «համեմատական անկախութուն», բայց ամբողջության մեջ միասնական գործ է: Բանաստեղծի պահանջով վերնագիրը վերջից տեղափոխենք պատկերբանաստեղծության սկիզբը՝ «Այդ ես եմ երգում միայն ինձ համար»: Այս տողը, եթե կարելի է ասել, բանաստեղծության համահավաք եզրակացությունն է, դրա համար էլ հեղինակը տրամաբանորեն էտ է տարել: Պատկերը վերարտադրելու ընթացքում մենք շարունակ մտովի պիտի հիշենք վերնագիրը, որպեսզի կռահենք, թե ուր է խփում բանաստեղծը.

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ այնպես,
ինչպես հովատակն՝ արոտում արծակ
ինչպես կրակը վառվող անտառում...
Թվում է կյանքում ամենքն են խելոք,
Ամենքն են իրոք ամեն ինչ զգում...

Ազատությունը բնորոշող երկու համեմատությունները պատկերի մեջ խորհրդանշական դիրք ունեն՝ ազատությունը համեմատվում է արոտում արծակ հովատակի հետ, կամ կրակի հետ՝ անտառում վառվող: Երգելու ներքին պոռթկումը տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ բանաստեղծին թվում է, թե հոգու այդ ազատությունը համատարած է: Հոգեվիճակի դրամատիզմը Սեակը ստեղծում է վիճակների հակադրման ձևով՝ թվացյալ ոգեորություն, պատրանք և դաժան իրականություն: Ահա թե ինչու է բանաստեղծը երգում ինքն իր համար: Սեակի «Եղիցի լուսին» անցնելուց առաջ, ուր ավելի սուր ձևով է զգացվում մեր պոեզիայի պատկերամտածողության արդիական շունչը, ուշադրություն դարձնենք նրա՝ մեզ համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող ուշագրավ մտքին: Խոսքն այնտեղ վերաբերում է գրական երկի ամբողջականության և այդ ամբողջականության համակարգը կազմող մասերի, այդ թվում՝ գեղարվեստական պատկերի փոխհամաձայ-

նությունը: «Իրոք իմ գործը հիշեցնում է մի երաժշտական սիմֆոնիա, որ բաղկացած է 6 մասերից: Այդ մասերից յուրաքանչյուրը կլինի տարբեր բնույթի, տարբեր ախլի: Նրանցից յուրաքանչյուրը մի ամբողջական և լրիվ գործ՝ իր սկզբունքով, իր զարգացմամբ և իր վախճանով, բայց միաժամանակ նրանցից յուրաքանչյուրը ընդհանուր իդեալով կապված կլինի իր նախորդին և հաջորդին և ապա բոլորի միասնությամբ ամբողջական և հասկանալի կլինի այդ գործը, ինչպես մի երաժշտական սիմֆոնիա» (էջ 410): Այստեղ Սեակը մեզ պատկերացում է տալիս գրական երկի ձևային հատկանիշների ներքին, կենդանի կյանքի մասին, այսինքն թե՛ գրական երկը ոչ միայն կառուցիկ ամբողջականություն է, այլև՝ մասերի գոյություն, որոնց հարաբերությունները խտազույնս փոխադասանալորված են:

«Եղիցի լույսի» կենտրոնական փոխաբերությունը լույսն ու խավարն են: Ժամանակակից աշխարհի բարոյական վարքագծի քննությունը պատկերավորված է այս հակադիր խորհրդանշանների միջոցով: Իբրև օգնող զուգակից փոխաբերություններ օգտագործվում են նաև անորոշությունն ու դիմակը:

Ժողովածուի խորագիրը («Եղիցի լույս») համանվագի հիմնական լեյտմոտիվն է, մտքերի հանգույցը, որից սկիզբ են առնում գաղափարը վերացարկող պատկերների գունային բոլոր նրբերանգները.

Ես վախենում եմ,
Շատ եմ վախենում
Բյուրավոր ու բո՛ւթ հավատացյալից,
Բյուրատեսք ու սուտ հավատացյալից:
Եթե աստված եր՝
Փչեցե՛ք նրանց բոլոր մոմերը,
Մարեցե՛ք նրանց կանթեղներն ամեն
Հանգցրե՛ք նրանց ջահերն այլազան,
Որ... եղիցի լո՛ւյս:

Սրանում, իբրև պատկերամտածողություն, մենք չենք հանդիպի դասական բանաստեղծությանը հատուկ համեմատությունների ու համադրությունների: Պատկերի մեջ բանաստեղծի դիմապղծ սուր ու անմիջական է ձաղկումի իր ուղղվածությամբ, հեռտորական հնչերանդով: Զաղկելին կոնկրետ է իբրև բնութագիր (բու՛թ ու բյուրատեսք սուտ հավատացյալ), համապարփակ՝ իր ընդգրկման սահմաններով: Պատկե-

քի մեջ հատկանշականը երևույթի անսպասելի, անսովոր շրջվածությունն է՝ հանգցրեք նրանց մոմերը, մարեցեք կանթեղները, հանգցրեք ջահերը, որ եղիցի լույս։ Լույսը մարելով լուսավորվել, քանի որ բանաստեղծը տենչում է դեպի ճշմարիտ լույսը.

Լույս, լույս զվարթ...
Եվ ոչ թե լույս երեկոյի,
Ի մտանել արեգական,
Այլ լույս զվարթ արգար գոյի՝
Շաղառտըն առավոտի...

Միջնադարյան բառամտածողությունը այստեղ իսկապես խիստ անհրաժեշտ է, քանի որ այն հանում է լույսի նյութական ըմբռնումը, փոխարինում այն վերացարկված գաղափարով։ Միջնադարյան տաղերգուի վրաս տենչաշատ գույնը բավարարում է նորօրյա մարդու հոգու պահանջին.

Թողություն տուր, Տեր, ծանրը խավարին,
Միայն թե թող նա թողնի հեռանա...

Խավարը, մութը իբրև փոխաբերական հասկացություններ, իրենց մեջ կրում են բարոյական արժեքների խեղաթյուրման ու համահարթեցման գաղափարը։

Աղատվել խավարից, մթությունից, որպեսզի չարն ու անբարոյականը չպատսպարվեն նրանց մեջ։ Հարկավոր է տեսնել նրանց իրական դեմքը, հրաժարվել նրանց մասին հղած կեղծ պատկերացումից, նրանց չվերագրել այն, ինչը իրենք չունեն, քանի որ՝

Երազել է տալիս մութը,
Իսկ երազել մենք չենք ուզում։

Մթության գաղափարը բանաստեղծը ընդունում է մի պայմանով միայն՝

Ու թե մութը մենա,
Մնա իմ կամքով,
Ու մենա միայն իբրև վարագույր
Համբույրի համար սիրահարների,
Իբրև ծածկադեղ փակ կրճքի բացման
Եվ իբրև պայման մանկահղացման...

Ըստ Սեակի՝ դարի ուժեղացող տեխնիցիզմի մեջ համահարթեցվում են բարոյական արժեքները: Գաղափարը նա պատկերի մեջ խորհրդանշում է մեֆեմա և ձի հասկացությունների ձևով: «Պարապոթյուն» բանաստեղծության մեջ ձին հանգես է բերվում իրբեկ ասպետական ժամանակների խորհրդանիշ: Երբ ձին փոխադրամիջոց էր, այլ տիրոջ հետ հավասարակուս կիսում էր մարդու և աշխարհի ճակատագիրը:

Որ բյուրավոր դարեր
Իրենց մեջք ու թամբով ամեն ինչ են տարել,
Ողջ մարդկային ցեղի պատմությունը կրել,
Իրենց սմբակներով պատմությունն այդ գրել,
Նրա փոշին սրբել իրենց պոչով:

Իսկ հիմա, ըստ բանաստեղծի, «ներանք բեռ են դարձել այն քո փառշտացող մեքենայի համար»: Մեքենայի կյանքի ժամանակը շնչին է մարդկային կյանքի մեծ ժամանակի մեջ: Ժամանակների արագ փոփոխությունը և դրա հակասական հետևանքը շատ լավ երևում է այս պատկերի մեջ:

Բեռնամեքենայի լիափքում՝ ձին՝
Վախից կծիկ դարձած, դողողացող ձիեր,
Սմեն շրջադարձի ու կեռմանի վրա,
Մեզ պես (մարդու նման), ճկվող-թեքվող,
Մեզ պես (և ավելի) զգուշացող ձիեր...
Ես ձեզ այդ վիճակից ինչպե՞ս հանևմ ձիեր:
Լացս զսպեմ ու ձեր... ցավը տանեմ, ձիեր...

Ռեալիստական ապրում և իրողություն, վիճակի բաց նկարագրություն, բայց այս ամենի հետ միասին ինչպիսի խոր ընդհանրացման է հասել բանաստեղծը: Պատկերի մեջ ճշգրտորեն գրանցված է ժամանակակից կյանքի կիզակետային իրավիճակը: Իրավիճակ, որի մեջ հանգուցվում են ընթացող, փոփոխվող ժամանակների գրսևորումները:

Մութ փոխաբերությունը ուրույն դրսևորում է գտնում «Դիմակներ» շարքում: «Վառեցեք լույսերը» կոչը այստեղ փոխարինվում է «հանեցեք ձեր դիմակները» պահանջով: Գաղափարական հայեցակետի էությունը նույնը թողնելով (աշխարհի մաքրության անհետաձգելի պահանջը), շարքի մեջ բանաստեղծը փոխում է գաղափարի փոխաբերացման միջոցը՝ խավար=մութ=դիմակ: Այնտեղ շատ հեշտ է ձևի

շարժմանը հետեւելով հանգել դադարարին և ընդհակառակը: Սկսկի դիմապատկերները, ինչպէս քիչ հետո կտեսնենք, այդ հնարավորութիւնը մեզ տալիս են:

Եթե նախորդ շարքի շեշտը մարտնչող բողոքի շեշտն էր, այստեղ սուր ծաղրն է: Սրանցում պատկերի բովանդակային էութիւնը դիմակի և նրա տակ թաքնված երեւոյթի հակասութիւնն է: Կրկնում եմ՝ հայեցակետը նույնն է, ինչ որ նախորդ շարքում էր. այնտեղ պարզապէս լրջութիւնը փոխարինված է սուր ծաղրով: «Երազել է տալիս մութը, իսկ երազել մենք շենք ուղղում»-ը փոխարինված է «Առողջ աչքով ես տեսնում եմ, իսկ կույր աչքով ես երազում» ձևակերպմամբ: Բերենք «Միաչքանին», որ մի ամբողջական պատկեր է.

Մի աչքով եմ նայում կյանքին:

(Երկրորդ աչքս ապակուղ է):

Եվ մի հատիկ իմ այս աչքով

Շատ եմ տեսնում.

Իսկ երկրորդով՝ ավելի՛ շատ,

Որովհետեւ

Առողջ աչքով ես տեսնում եմ,

Իսկ կույր աչքով... մի՛շտ երազում...

Այստեղ և հաջորդ «Միտանի» բանաստեղծութիւն մեջ նույնպէս պայմանականորեն խեղված է մարդու տեսողութիւն կամ քայլերու առողջ զգացողութիւնը: Մի դեպքում աչքը ապակի է, մյուսում՝ ոտքը փայտից: Սա վիճակի պարտադրվածութիւնն է, Զինգիլ Այթմատովի ձևակերպմամբ՝ մանկութեան ժամանակ, որ Սեակը ավելի վաղ է նկատել: Դիմակի տակ համատարած ու նաեւ ողբերգական խեղճութիւնն է, որովհետեւ մարդը դատապարտված է համոզմունք դարձած սին երազին: Այս վիճակի մեջ կույր աչքը իրեն (պատկերի հերոսին) ավելի ձեռնտու է, նաեւ պարտադրողին՝ գրոտեսկի արքայի, կամ արքայի գրոտեսկ:

«Միտանու» մեջ սկզբունքը սա է՝ «Մի ոտ չունեմ, ուստի և ձեր երկուսի տեղ երեքն ունեմ». ժողովրդի լեզվով ասած՝ կսկծու, փառք աստծու: Ամեն մի վիճակ անմիջապէս ստեղծում է իր արդարացման փոխոստիակութիւնը: Այստեղ փուչ ճակատագրի դադարարայնացում կա ինքնածաղրման ետադարձ ենթատեքստով.

Ես մայթերն եմ կետադրում,
Որ մարդկային կյանքի վիպը դյուրին կարգա
Մայթագրեր ընթերցելու ընդունակը,
Իսկ երրորդով,
Որի համար ինձ կոչում են միոտանի,
Երրորդով էլ տնտեսում եմ տան ծախսերըս՝
Ձեր զույգի տեղ միշտ կենտ կոշիկ պատվիրելով:
Ձե՞ք նախանձում...

Հեղինակի հետ ընթերցողը ոչ թե պատասխանում է հարցին՝ այո կամ ոչ, այլ այդ ինքնագոհությամբ տակ տեսնում է խեղճության ողբերգությունը: Սկզբունքը հավասարապես տարածվում է շարքի բոլոր բանաստեղծությունների վրա («Հարբեցողը», «Խեղկատակը», «Մաղրածուն», «Խաղալիք սարքողը»): Այսքանից հետո մի տեսակ լցվում է հեղինակի համբերությունը, մղում նրան սուր ընդմիջարկման.

Լսո՞ւմ եք ինձ.
Բավական է,
Հանեցե՞ք ձեր դիմակները:
Հանեցե՞ք,
Որ քամու ձևերով
Ձեզ կարոտած օդն ապտակի
Ձեր իսկական դեմքը տխելծ...

«Իրերի բնությունը» շարքում Սեակը դիմում է երևույթի փոխաբերացման մի նոր ձևի, այս անգամ նույնպես պահպանելով իր գաղափարական հայեցակետը. գոտեմարտ կեղծիքի դեմ հանուն կյանքի ներդաշնակության, մարդու բարոյական դիմագծի պահպանության: Գնալով կատարելագործվում են մարդ էակի օտարման ձևերը՝ թաքնվել խավարում, ստվերում կրել դիմակներ, ապա և՛ իրանալ: Շարքի խորագիրը հիշեցնում է լուկրեցիոսյան ձևակերպումը՝ «Իրերի բնության մասին»: Բայց Լուկրեցիոսին հետաքրքրում էր իրերի փիլիսոփայական էությունը, Սեակին՝ իրացող, իր դարձող մարդու դեմքը («Իրերի դեմքը, իրերի դեմքը»): Այստեղ ամենևին էլ իր-մարդ հարաբերության խնդիր չէ, ոչ էլ այն, երբ իրը դառնում է մարդու սոցիալական խորհրդանիշը կամ հոգեբանական փոխնորդը՝ լքված իրերը հիշեցնում են տիրոջը: Իրերի վրա դրոշմվում են մարդու գործերը, նրա հոգեբանությունը, հետաքրքրությունների հետքերը, իրերը միջոց դարձնելու հնարամտությու-

ներ: Իրը կարող է հարադատանալ մարդուն կամ թշնամանալ, օգնել մարդուն իրրե գոյամիջոց: Այս դեպքում կարելի է ասել, որ եթե գիտական մտածողութեան մեջ իրը ունի 3 չափում, բանաստեղծական պատկերում, երբ այն օտարվում է իր նյութական իմաստից և վերացարկվում իբրե գաղափար, ձևը է բերում շորորոգ չափումը: Այս դեպքում իրի փոխաբերացումը ընդլայնում է աշխարհը չափելու հնարավորութունը: Ուշագրութունն դարձնենք Յվետաեայից բերվող այս քառատողին.

Бог! Есть бог! Поэт устоячив,
Все—стол ему, все—престол!
Но лучше всегда, всех стойче—
Ты,—мой наколенный стол!

Պատկերի մեջ սեղանի շորորոգ հատկանիշը բանաստեղծին գործընկեր դառնալն է: Սա նորութուն չէ հատկապես ժողովրդական աշխատանքային երգերի համար: Շարքում Սեակի դիտակետը ամենեւին տարբեր է, նա շրջում է կեցութեան դրվածքը: Մարդը դառնում է սեղան, գլխարկ, ավտոմեքենա, ամառանոց, աթոռ: Մարդը Սեակի լեզվով ասած՝ իր-անում է: «Իրերի դատն ու դատաստանը» շարքի մեջ Սեակը այսպիսի տողեր ունի.

Եվ այսօր պիտի ես դատեմ... մարդկանց:
Ոչ, այսօր պիտի ես դատեմ իրեր
Ու դատապարտեմ առարկաների...

Այսպես նա «դատ է բացում» աթոռի դեմ, քանի որ «սրա նստողի վրա սա ինքն է նստում», գլխարկի դեմ, քանի որ «ով որ դնում է գլխարկ այս տեսակ, նա դադարում է և մտածելուց, քանի որ «մեր իսկ սարքած իրերն իրավունք չունեն իշխելու գոնե մեզ վրա»:

Բազմազան են Պ. Սեակի պատկերամտածողութեան ձևերն ու միջոցները: Մենք փորձեցինք անդրադառնալ նրա բանաստեղծութեան գեղարվեստական գոյակերպերի առանցքային կողմերին: Այստեղ մենք պատահաբար չենք օգտագործում պատկերամտածողութեան ձև ու միջոց, գեղարվեստական գոյակերպ ձևակերպումներ: Ինչ խոսք, սրանք բոլորն էլ բանաստեղծական խոսքի պատկերային ընկալմանը տանող հասկացութունների են, որոնք մեր վերլուծութունների ընթացքում ըմբռնվել են իբրե պատկերի կառուցվածքային տալքեր վի-

ճակներ բնութագրող տեղումներն են: Նոր բանաստեղծությունը, ուստի նաև նրա գեղարվեստական պատկերը, Սևակի դիպուկ խոսքերով ասած, նման է ոչ թե հեռվից դրած, ամեն ինչը բացատրող նամակի, ոչ թե գծի, այլ կետ-գծի, կես խոսքով ասվող ակնարկի: Պատկերավորման արտացոլման այս «կեսխոսքային» դրսևորումները միշտ չէ, որ հնարավոր է լինում բնորոշել իբրև պատկեր: Եթե Սևակի գեղարվեստական մտածողությունը կարող ենք ըմբռնել որպես ավարտուն ու ամբողջական պատկերամտածողության համակարգ, ապա նույնը չենք կարող ասել նրա պատկերի մասին, որովհետև նա գիտակցորեն ամեն դեպքում չէ, որ պատկերը հասցնում է ավարտվածության:

Պ. Սևակն իր պոեզիայով շարունակում է մնալ մեր ժամանակներում սկիզբ առած նոր բանաստեղծության հիմնադիրն ու ուղենիշը: Նա հայտնաբերեց ժամանակակից կյանքի հարուստ, բազմազան, նաև հակասական իրավիճակների բանաստեղծական պատկերը և ան ուղին, որով պիտի ընթանա մեր նորօրյա բանաստեղծությունը: Միանշանակ ընկալվելուց խույս տալու համար ավելացնենք, որ խոսքը պոեզիայի ոգու խորքային ուղղվածության մասին է: Ոճի, նյութի, գեղարվեստական ձևերի ու միջոցների ընտրության մեջ բանաստեղծն ազատ է, քանի որ այդ ազատությունը պայմանավորված է յուրաքանչյուրի տաղանդով միայն:

Հիմք ունենալով դասական ու ժամանակակից բանաստեղծության նվաճումները և ուղենիշ՝ նորագույն շրջանի գրականության գաղափարագեղագիտական սկզբունքները, մեր բանաստեղծները կերտեցին գործեր, որոնք լայն ժողովրդականություն են վայելում: Նրանց ստեղծագործությունը առաջադրել է գեղարվեստական մտածողության մի համակարգ, որն ունի ասելիքի դիտակետ ու խորք, ինքնատիպություն, բանաստեղծության ազգային դիմագիծ:

1 Ս. Չոպանյան, Գթություն, Հայրենիք, 1904, № 731:

2 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1976, էջ 372: Սևակի այս հատորից կատարվող հաջորդ հղումների էջերը կնշվեն ընադրում:

3 Վ. Գավրյան, Լույս առավոտի, 1984, էջ 4:

4 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963, էջ 84:

5 Է. Զրբաշյան, Կես դար գրականության մեջ.— Ս. Կապուտիկյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1984, էջ 9:

6 Դ. Էմին, Բանաստեղծություններ, հ. 1, 1970, էջ 7:

7 Բաֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1963, էջ 120:

ՍՅՈՒԺԵՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ԱՐՁԱԿԻ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

1

Սյուժետային մտածողության հարաշարժությունը, ձևերի պատմական վերափոխությունը թույլ են տալիս խոսել թե՛ մեթոդի առանձնահատկությունները արտացոլող սյուժեի կառուցման որոշ ընդհանուր սկզբունքների, թե՛ սեռով, տեսակով, ժանրով կամ գրողի գեղարվեստական մտածողությամբ պայմանավորված ավելի մասնակի սկզբունքների մասին: Անմիջականորեն ուղղված լինելով իրականությանը և «կաղապարելով» իրականությունը, սյուժեն ինքն իր մեջ հանդես է բերում հսկայական մեթոդատեղծ գործոնի ուժ՝ արձագանքելով մարդու և աշխարհի, անհատի և հասարակության միջև եղած կապի փոփոխություններին, մշտապես հարաբերակցվելով դարաշրջանի գեղագիտությանը, հանդես գալով իրեն թեմա-գաղափարի մարմնավորման կառուցվածքային հնարավորությունների յուրովի ցուցանիշ: Հենց սյուժեի մեջ է արտացոլվում արտաքին իրականության պատկերը և միաժամանակ՝ ստեղծվում էրկի ներքին ձևը: Ըստ Մ. Մեդվեդևի բնորոշման, «պատմվող կյանքի իրադարձությունը (սյուժեի ֆարուլային պլանը) և բուն պատումի իրական իրադարձությունը միահյուսվում են գեղարվեստական ստեղծագործության միասնական իրադարձության մեջ»¹: «Սյուժեն—կյանքի հետադուրություն է», կամ «սյուժեն իրականության ըմբռնում է», ձևակերպումները մեթոդի հետ ունեցած նրա առերևույթ կապի վկայությունն են: Այն ընկալվում է իբրև մի հասկացություն, որը իրենով որոշում է ստեղծագործության իմաստի էական կողմերը և տանում դեպի աշխարհազգացողության հիմքերը:

Սյուժեանդերձ, սյուժեն գտնվում է մեթոդի գեղարվեստական համակարգում, հանդես է գալիս իբրև մեթոդի յուրահատուկ «լեզու»,

դառնում նրա արտահայտչամիջոցներից մեկը: Մեթոդի գաղափարը, գաղափարաբանական մակարդակը իմացաբանական, գոյաբանական, փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական տեսանկյունների ներառմամբ, այդ լեզվում մարմնավորվում է անուղղակիորեն՝ հիմնական գեղագիտական սկզբունքի միջոցով: Այսպես՝ վերոհիշյալ փոփոխությունները, լինելով վերջին հաշվով սուբյեկտ-օբյեկտ իմացաբանական հարաբերությունների արդյունք, բնավորությունների և հանգամանքների դիալեկտիկայի միջնորդությամբ ազդում են սյուժեի կառուցվածքի վրա:

Լինելով պատումային արձակի հենքը, սյուժեն դառնում է նաև վերջինիս գլխավոր չափանիշներից մեկը՝ արտացոլելով ժանրերին հատուկ կյանքի ընկալման և գնահատման տեսանկյունը, թեմայի լուծման յուրովի ձևերը, միաժամանակ ազդելով կերպարի կառուցման սկզբունքների և ընդհանուր կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վրա: Պատումի հիմնական ատաղձը այստեղ ստեղծվում է դեպքերի հաջորդականությամբ (իրադարձայնությամբ), գնահատումը ունի առավելապես անուղղակի բնույթ, արտահայտվում է տարածաժամանակային հարաբերությունների լեզվով, որոնք և ըստ էության հանդես են գալիս իբրև սյուժեի գոյացման, զարգացման ձևեր:

Այդ տեսանկյունից ընդհանրացնելով սյուժեի ձևավորման ընթացքը, կարելի է ասել, որ արձակի ժանրային համակարգում այն հիմնականում ընթացել է արտաքին սյուժեի նվազեցման ուղղությամբ սյուժեից իբրև «իրադարձությունների շղթա» դեպի «բնավորությունների սուժե», պարզ և կրկնվող գործողությունից դեպի բարդ և ազատ գործողություն: Տեղաշարժեր են կատարվել սյուժեի կառուցվածքի նրա տարրերի (իրադրության և իրադարձության) հարաբերակցության, նրա հիմքը կազմող բախումի բնույթի, նկարագրության և պատումի փոխազդեցության, բնավորությունների և հանգամանքների կապակցության միջև:

Դարավերջի ռեալիստական արձակում սյուժեն հանդես եկավ «բնավորություններից հետո», նշմարվեց իրադարձային շարքի, գործողության շարժման «հնազանդեցման» միտում, բնավորությունը ձեռքազատվեց «իրադարձության հետաքրքրաշարժությունից», ուղադրությունը կենտրոնացվեց ներքին աշխարհի ավելի խոր հետազոտության վրա, ստեղծելով «ներքին աշխարհներ, որոնք ամենևին չէին սպառվում կամ խլացվում արարքներով»³: Սյուժեն նույնիսկ իր իրադարձային դրսևոր-

ման մեջ դարձաւ հոգեբանական վերլուծութեան ձև, վերջինիս ընդարձակման և խորացման ճանապարհով:

Փոխվեց նաև բուն իրադարձութեան բնույթը: Այժմ այն կարող էր հանդես գալ ոչ իբրև արտակարգ, հերոսի կյանքի բնական ընթացքը խախտող գործողություն, այլ՝ իբրև սովորական միջոցակա կամ առօրյա գործողությունների շղթա: Իրադարձության համանման փոխակերպումը հաստատում էր ներքին սյուժեի նոր արվեստը, դրա մեջ ուժեղացնելով ենթաբնագրի դերը, հագեցնելով այն կենցաղային և հոգեբանական թանձր կոլորիտով: Դա քայքայում էր սյուժեի շարժուն կառուցվածքը, այդ կառուցվածքի խիստ սկզբունքները՝ այն դարձնելով բաղմանշանակ: Ձևավորվում էին հրեույթներ, որոնք, ասես, սպառնում էին էպիկականությանը, վերանում էր այն ամենը, ինչը համարվում էր էպիկական սեռի «վերջին աստիճանը»՝ կյանքը, իրերը, իրադարձությունները: Ինչի համար ես պետք է նկարագրեի իրերի նյութը, իրական մարդկանց և նրանց հարաբերությունները, եթե շտեմանի զբանց մեջ բարձր կարգի իրականություն, այն բացարձակը, որի մեջ իրենց գերն ունեն և բուն մտքերը, և իդեալները, — նախազգուշացնում էր Լև Տոլստոյը «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ընթերցողներին:

Ռեալիզմի զարգացումը նոր փուլ նշանավորեց նաև արձակի ժանրերի համար, քանի որ մեթոդի բուն տարերքը առավել համարժեք էր արձակի ընդհանուր ոճական միտումին:

Հերոսի և աշխարհի միջև հղած էպիկական միասնության կամ հերոսի ու միասնության բացառությունների կորուստը, նյութի «սպառնալից» հասարակական հարաբերությունների սոցիալ-պատմական որոշակի հանգամանքների, աշխարհի հետ ունեցած բաղման կապերի հանգուցյում մարդու պատկերումը, իր մեջ պատմությունը բնկող անձնական ճակատագրի հանդեպ հետաքրքրության խորացումը, ասես հրահրում էին ազատ սյուժետային կառուցվածքի զարգացումը, հեռացումը ավանդական ֆաբուլայից, պայմանական սյուժետային լուծումներից, ոճական և ժանրային «բանաձևերից»՝ նպաստելով տարատեսակ սյուժետային հնարավորությունների, աշխարհի և իրականության ըմբռնումների առավել ամբողջական մարմնավորմանը:

Սոցիալիստական ռեալիզմը որակապես վերաիմաստավորում է ռեալիստական արվեստի գլխավոր գեղագիտական սկզբունքը, նոր բովանդակությամբ եւ լիցքավորվում «մարդ-հասարակություն», «բնավորություն-հանգամանք» կապերը: Հանգամանքները ոչ միայն ճնշում,

ալլև անխուսափելիորեն և օրինաչափորեն մարդուն մղում են պայքարի: Տոգորված մարդասիրական աշխարհազգացողությամբ, կյանքը և աշխարհը վերափոխելու ձգտումով, նա սկսում է ցուցաբերել գործուն վերաբերմունք: Իմացաբանական տեսանկյունից նոր մեթոդը մարդուն պատկերում է իրականության պատմական զարգացման հեռանկարի մեջ, ինչը ձևավորում է նաև հերոսի նոր ըմբռնումը: Նա սկսում է հանգես գալ իբրև իր ճակատագրի տերը, իր անձնական ճակատագրի և մարդկային կյանքի կերտողը:

Այս միտումներն ավելի են խորանում հատկապես վերջին տասնամյակների խորհրդային արձակում: Դարաշրջանի սոցիալ-պատմական հարցերի բազմակողմանի հետազոտման և հիմնավորման իր ուղղվածությամբ այն սկսում է ազատագրվել նախորդ տասնամյակներին բնորոշ սխեմատիկ բախումներից, արտաքին աշխարհից մարդու կախվածության ուղղագիծ ըմբռնումից, սոսկ միջավայրով մարդկային արարքների կոպիտ պատճառաբանությունից՝ բացահայտելով այդ ազդեցությունը իր փոխկապվածության ամբողջ բարդությունների և հակասությունների մեջ: Ժամանակակից գրականության գլխավոր հարցադրումների արդիական ելակետերը, մարդ-հասարակություն, մարդ-բնություն, մարդ-աշխարհ երկմիասնության բացահայտման գոյաբանական և փիլիսոփայական նոր տեսանկյունները, պատմության մեջ մարդկային դերի ուժեղացումը ընդարձակում են սյուժետաստեղծ բախումների բարոյաէթիկական բովանդակությունն ու պատմական ծավալը:

ՇՈ-ականների սերնդի արձակին բնորոշ այս հատկանիշներն էլ կանխորոշեցին հեռացումը ավանդական սյուժետայնությունից, որը, բնականաբար, դրսևորվեց տարբեր ձևերով: Ազատության այն աստիճանը, որով օժտված է այդ արձակը, կապված է նաև ոճերի անհատականացման, ոճի իմաստային կշռի ընդլայնման, ժամանակակից գրական շարժման մեջ ոչ միայն մեթոդաստեղծ, այլև ոճաստեղծ գործոնների ուժեղացման հետ:

Անդրադառնալով սոցիալիստական ոեալիզմի՝ գեղագիտությանը՝ հետազոտողները «հեղափոխական պատճառաբանվածության», հումանիզմի, պատմականության, հոգեբանության հետ մեկտեղ նշում են նաև տիպականացման սկզբունքը, ինչը անմիջականորեն առնչվում է սյուժեի և ոճի խնդրին: Տիպականացման տարատեսակ ոճական ձևերի մեջ ընդգծվում են հատկապես երեք հիմնական տեսակ՝ կոնկրետ-ան-

հատականացնող, ընդհանրացված-խորհրդանշական և պայմանական-
ռոմանտիկ:

Ժամանակակից հայ արձակը նույնպես ընձեռում է սյուժեի և ռժի-
միասնության համանման տեսակներ, որոնք զարգացնում են թե՛ սյու-
ժեի կառուցման ավանդական իրապաշտական ձևերը, և թե՛ լայնորեն
օգտագործում պայմանական, դիցարանական, ալլաբանական կամ
քնարական-ռոմանտիկ պատկերավորությունը: Ընդ որում՝ գեղարվես-
տական գործառույթյան մեջ դրանք հաճախ հանդես են գալիս ոչ մա-
քուր տեսքով, այլ քնարականի և էպիկականի, էպիկականության և հո-
գեբանականության յուրատեսակ խաչաձևումներով:

Այդ շրջանին բնորոշ պատումի համընդհանուր «փիլիսոփայակո-
նացումը» առավել բացահայտ դրսևորվեց պայմանական ձևերի մեջ:
Այսպես, Պ. Զեյթունցյանի վիպակներում և վեպերում փիլիսոփայական
և բարոյական խնդիրները լուծվում են հեղինակի երևակայությամբ կա-
ռուցված իրադրությունների, մարդկային մտքերի և վարքի արտաոտոց
դրսևորումների միջոցով («Ամենատխուր մարդը», «Կլոդ Ռոբերտ Իդեր-
լի», «Արշակ Երկրորդ»): Հերոսի բնավորության և վարքագծի կաղա-
պարումը նախապես գծագրված իրադրության մեջ, հեղինակի կողմից
առաջադրվող աշխարհի մոդելի բացահայտ պայմանական ձևը կան-
խորոշում են նրա վեպերի և վիպակների բնույթը՝ ժամանակակից ար-
ձակի համակարգում ստեղծելով մի այնպիսի ճյուղ, ինչպիսին փի-
լիսոփայական կամ պատմական ալլասոսացությունն է, որի սյուժետա-
յին կենտրոններում խաչաձևվում են ալլաբանական և ռեալիստական
գծերն ու մոտիվները:

Պայմանական ձևը, վերածվելով ուսումնասիրության հատուկ մի-
ջոցի՝ հեռանում է բուն կյանքից, միաժամանակ՝ ընդգրկում երևույթի
իմաստը՝ «խոցելով» այն իմաստային միջուկը, որն անմատչելի է քո-
վորական դիտարկման համար:

Փիլիսոփայական կամ բարոյական խնդիրների հանդեպ ցուցաբե-
րած նախնական դիրքորոշմանը հակադրվում է Հ. Մաթևոսյանի որդե-
գրած «կյանքի ինքնաբացահայտման սկզբունքը»: Մմակուտի՝ այդ
փոքր աշխարհի մարդկանց ճակատագրերի տարեգիրը համոզված է, որ
«Ժամանակի ամենակարևոր հարցերին կարելի է պատասխանել սյու-
ժետայնորեն չհեռանալով Մմակուտից: Բառացիորեն չհեռանալով: Ա-
մեն մի Մմակուտ պարունակում է իր մեջ աշխարհի ողջ բարդությունը»¹:
Նրա արձակի ալլաբանական բնույթը կազմակերպվում է մեծ աշխար-

հի հետ աշխարհի այդ փոքր անկյան խորքային հարաբերակցությամբ: Ընդ որում՝ Յմակուտը հանդես է գալիս թե՛ իբրև իրական աշխարհագրական միջավայր, թե՛ իբրև մարդկային կյանքի հանգրվան:

Իրական կյանքի ժամանակագրությունն են ներկայացնում նաև Մ. Մնացականյանի պատմվածքները, որոնց նյութը կենցաղն է: Դրանց ֆարսուկաները նույնպես գալիս են կյանքից և՛ զուրկ են ավանդական սյուժետային կառուցվածքից: Արտաքին իրադարձային շերտի, նկարագրվող երևույթի հետից նշմարվում է նյութի խորքային ենթաբնագիրը, որն արտացոլում է կենցաղի և կեցության միահյուսման նույն բնթացքը: Սակայն եթե Մաթևոսյանը, հազիվ դիպչելով այս կամ այն իրադրությունը և ելնելով վերջինից, ազատորեն ծավալում է իր հերոսների քնարական, հոգեբանական ապրումների աշխարհը, ապա Մնացականյանը կենտրոնանում է բուն իրադրության, մասնակի դեպքերի, եղելությունների վրա, որոնք իրենց մեջ կրում են համընդհանուր իմաստ: Այս հատկությունը առավել նկատելի դրսևորում ունի զրոգի նախընտրած սոցիալ-կենցաղային և հոգեբանական նովելի ժանրում: Իսկ Մաթևոսյանին բնորոշ մտածողության «վիպայնությունը» «բացում է» նրա պատմվածքների և վիպակների շրջանակը և նպաստում դրանց վերածմանը ասքապատումի:

Սյուժեի կառուցման ավանդական սկզբունքներից հեռացում է նրկատվում նաև հրապարակախոսության մեջ, որը ևս ունի էական ժանրային նշանակություն: Ջնջվում են ականարկի, պատմվածքի, վիպակի, էսքիզի, հոգեբանական էսյուդի, քնարական մոտորումի միջև եղած սահմանները: Ժանրային տարատեսակների դարգացումը հանգեցնում է ժանրերի ներթափանցման, որի հետևանքով սահմանները դառնում են պայմանական, հստակ չգծագրված: Կառուցվածքների բացվածության, շարժունության, ազատ պատումի դարգացման միտումը, որն իր ավարտուն ձևով արտահայտվեց գեղարվեստական հրապարակախոսության մեջ (Վ. Պետրոսյան, Գ. էմին, Ս. Կապուտիկյան), նշմարվում է նաև տարբեր քնարական կառուցվածքներում, առաջացնելով ոճի և գրելակերպի հատուկ խոսստովանանքային ուղղվածություն, մտածողության գույգորդականություն, որը նույնպես նպաստում է նյութի շարադրման ազատությանը, սյուժեի մեջ ժամանակատարածական շափումների տեղաշարժմանը (Ռ. Արամյան, Ա. Այվազյան, Զ. Խալափյան): Նման կառուցվածքներում ոչ միայն վերանում է սյուժեի ավանդական դերը, այլև ստեղծագործության հանգուցակետը բնավորությունների համա-

կարգից տեղափոխվում է պատումը կապակցող և կազմակերպող հեղինակային մասի ոլորտը:

Կազմակերպման այդ սկզբունքները արտացոլում են մեթոդի առանձնահատկությունները: Այսպես, եթե մենախոսական բնույթի կառուցվածքներում (Ռ. Արամյանի նովելներում) սյուժեն կազմակերպող գիտակցությունը սյուժեի ծավալման ամբողջ ընթացքում հավասար է ինքն իրեն և սյուժեն զարգանում է հեղինակի ումանտիկ աշխարհայեցողության հենքի վրա, ապա իրականության բազմաձայնությունը հայտնագործած ռեալիզմին ընդհանուր առմամբ բնորոշ են դառնում այն ձևերը, որոնցում հեղինակային գիտակցությունը կազմակերպում է սյուժետային տարրերի միայն մի մասը, մյուսը՝ վստահվում է այլ գիտակցության, իրականացվում հերոսների աշխարհում, հերոսների խոսքի միջոցով, ինչը բովանդակային-նշանակալից հարաբերությունների մեջ է մտնում հեղինակային գիտակցության հետ (Վ. Պետրոսյան, Զ. Խալափյան, Ռ. Հովսեփյան, Ա. Այվազյան և այլք):

Եվ վերջապես, ասքային խոսքի ներմուծումը ժամանակակից արձակի մեջ ասես ցուցադրում է լիովին օտար գիտակցության սեփականությունը դարձած սյուժեներ: Նման դեպքերում, ինչպես գրում է Վ. Վինոգրադովը, «Պատմողի և հեղինակի դեմքերը, ծածկելով (ավելի ճիշտ՝ խլացնելով) միմյանց, գործող անձանց կերպարների հետ մտնում են տարբեր հարաբերությունների մեջ, դառնում սյուժեի կազմակերպման հիմնական ձևեր»⁵:

Վերջին մոդելներին բնորոշ մենախոսականության թուլացումը, կապվելով էպիկական գիտակցության քայքայման նույն ընթացքի հետ, վկայում է դրա նկատմամբ հանդես բերվող աշխույժ հետաքրքրականության մասին: Այդպիսի կառուցվածքներում երևան է գալիս ստեղծագործական կամքի հատուկ եռանդ, սյուժետային-կառուցվածքային տարրերի և խոսքային միջոցների բարդացում, որը նպաստում է կյանքի շարժունության, հակասական և տարաբնույթ պատկերների բացահայտմանը: Այս մեթոդի հնարավորությունները լայնորեն կիրառում է Հ. Մաթևոսյանը:

Լ. Կիրակոսյանը գրում է ժամանակակից հայ արձակում հեղինակային դիրքորոշման բացահայտ և քողարկված արտահայտչական ձևերի մասին, որոնք «միահյուսվելով կազմում են բարդ օրգանական միասնություններ՝ կախված ժանրից, բախումից, հեղինակի կողմից կիրառվող պատկերավորման և արտահայտչական եղանակներից»⁶:

Այդ համադրութիւնը տարբեր ձևերով և զուգակցութիւններով՝ էպիկական, դրամատիկական և քնարական տարերքների համագործակցութեամբ իրականացվում է ամենատարբեր մակարդակներում:

Այսպես, քնարական տարրը լայնորեն ներխուժում է վերլուծական արձակի էպիկական կամ դրամատիկական իրադարձութեան մեջ (Ջ. Խալափյան, Ռ. Հովսեփյան):

Ջ. Խալափյանի «Ուրտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վիպում կերպարներն ու իրադարձութիւնները կապակցվում են իրական կյանքի դրվածքով, ուր հերոսներն իրենց զարգացման մեջ հանդես են գալիս իբրև օրչեկ-տիվացված բնավորութիւններ: Հոգեբանական շարժումն ընթանում է թե՛ սյուժեի իրադարձային ոլորտում, թե՛ հերոսի ներքին աշխարհում՝ թույլ տալով ներկայացնել կերպարը թե՛ «գրսից», թե՛ «նեխից»: Սակայն կապակցման բուն սկզբունքը իրացվում է զուգարդական ձևով՝ քնարականի մոգելով և զգացմունքների ու իրադարձութիւնների հոսքի հարաբերութեան ալլ՝ դրամայից տարբերվող հղանակով: Եթե դրամատիկական երկում դրանք ուղեկցում են գործողութեան պահը, ապա ալլատեղ՝ կազմակերպվում են ոչ թե իրադարձութիւնների տրամաբանութեամբ, ալլ՝ հեղինակի կամ հերոսների մտքերին համընթաց, որը «բանդելով վեպի իրադարձային կառուցվածքը»¹, նրան հաղորդում է քնարախոստովանական բնույթ, թույլ է տալիս նրանում խտացնել ժամանակային և տարածական լայն ծավալներ:

Ա. Ալվազյանի, Ռ. Հովսեփյանի պատմվածքներում թե՛ սյուժեն, թե՛ կառուցվածքը երբեմն լիովին տեղափոխվում են հեղինակի կամ քնարական հերոսի գիտակցութեան ոլորտը: Իրենց սյուժետային-կառուցվածքային ձևի մեջ լինելով քնարական, դրանք, սակայն, ըստ երանգի, բանաստեղծական կերպարների և տրամադրութեան՝ ընթանում են դրամատիկական ոճով: Եվ իբրև օրենք, փոխներգործութեան մեջ են դտնվում տարբեր բնույթի կերպարներ՝ օրչեկտիվացվածն ու քնարականը, քնարականը և խորհրդանշականը: Քնարականի գերակշռութիւնը ի հայտ է գալիս սյուժեի ավարտման փուլում, երբ էպիկական կերպարները միավորվում են իբրև ավարտուն համակարգ:

Նույն ալլ հղանակով, օրինակ, «Ձորի Միրոն» վիպակում Մ. Գալշոյանին հաջողվում է իրադարձային սյուժեին չդիմելով, ներգրավել հսկայական կենսական նյութ, ալլինք՝ մնալ քնարականի սահմաններում, ստեղծելով քնարական էպոս, էպիկական դրվագներից կազմված քնարական սյուժե, իսկ «Մարութա սարի ամպերը» շարքի հերոս-

ներին հաղորդել հատուկ հերոսական շունչ, ինչը և այդ դիմանկար-նովելները վերածում է յուրատեսակ ասքի:

Աշխարհի էպիկական պատկեր է ստեղծվում նաև Հ. Մաթևոսյանի բնարահոգեբանական պատումներում՝ նրանցում հստակորեն արտահայտված էպիկական աշխարհազգացության շնորհիվ:

Այսպիսով, սեռերի փոխազդեցությունը դրսևորվում է ստեղծագործություն տարբեր ոլորտներում՝ սկսած կառուցվածքից մինչև աշխարհի գեղարվեստական պատկերը:

2. Մեկրոնյանի արձակը իրեն հատուկ վերլուծական տարերքով կողմնորոշված է դեպի օբյեկտիվացված բնարաւորություններն ու համագամանքները: Սակայն այստեղ էլ գիտակցության հոսքի, ներքին մեկնախոսության լայն ներթափանցման շնորհիվ սյուժեն էպիկական ավանդական պատումի համեմատությամբ ձեռք է բերում առավել համադրականություն: Ընթանում է կերպային ձևերի անընդհատ փոխազդեցություն:

Վերջապես՝ այլաբանական, առասպելաբանական և ռեալիստական կերպավորման յուրատեսակ խաչաձևման հետևանքով համադրական սյուժեներ են ստեղծվում նաև ժանրային նոր տարատեսակներում (Ձ. Խալափյանի «Մեռնող-հառնող» վեպը):

Ժամանակակից հայ արձակը ցույց է տալիս, որ ժանրի ընդհանուր ռճական հիմնատեսակի, ռճական էներգիայի առանձնացումը կառուցվածքային կայուն հատկանիշների բնորոշման համար ավելի կարևոր է դառնում այնպիսի ավանդական ժանրատեսակի հատկանիշների համեմատ, ինչպիսիք են սյուժետային-կառուցվածքային և խոսքային առանձնահատկությունները, քանի որ վերջիններիս, նաև պատումի ձևերի, ժամանակատարածական շափումների մեջ կատարվող փոփոխությունները հավասարապես վերաբերում են բոլոր ժանրերին՝ լինելն դրանք պատմվածք, վիպակ, թի վեպ:

Ստեղծված վիճակը հետազոտողների ուշադրությունն ուղղում է ավելի խոշոր կազմավորումների, վերժանրային երևույթների որոնման, որոնք իրենց մեջ համախմբում են կյանքի ընկալման և զնահատման, ընդհանրացման և կերպավորման միանման տեսակներ: Այսպես, Ն. Ալեքսանյանը, առանձնացնելով բարոյափիլիսոփայական արձակի ուղղությունը և դրա ներսում տարբերակելով սուբյեկտիվացված և օբյեկտիվացված արձակի երկու հիմնական խմբեր, եզրակացնում է. «Հետազոտվող գեղարվեստական կառուցվածքները հիսու են այնպիսի

հանրահայտ ձևերից, որոնցում գեղարվեստական դադափարը բխում է իրադեպային կամ իրադարձային շարքից... Ժանրային առումով զգալիորեն տարտղնվում է պատմվածքի կայուն կառուցվածքը, հաճախ այն խոշորանում է՝ ձգտելով վիսպակի շափերին և ժանրային որոշակիությունը: Այսինքն՝ առկա է ժանրային ձևերի փոխներթափանցում... Ժամանակակից արձակի այդ նոր տեսակը՝ սուբյեկտիվ կամ օբյեկտիվ, էպիկական կամ քնարական, բնորոշ է թե՛ մեծ, թե՛ փոքր արձակին»⁸:

Մյուս կողմից՝ հեղինակի ստանձնած գերիշխող դերը, սրը հանդես է գալիս թե՛ բնագրի արտաքին շերտում, թե՛ խորքում, ներթափանցում է սյուժետային ու արտասյուժետային տարրերի մեջ, ժամանակակից ուսումնասիրողներին հանգեցնում սյուժեի նոր ըմբռնման: «Սյուժեն,—գրում է Լ. Ցիլեիշը,—բնագրի շարժուն կարվածքն է (նրան հավասարաձիղ), որն հաշվի է առնում հեղինակ-կերտողի մտքի ընթացքն ինչպես հերոսների, այնպես էլ հերոսների միջնորդավորությունից դուրս՝ ստեղծագործության մեջ գրողմված հեղինակային գիտակցության ոլորտներում»⁹: Սյուժեի նույն ըմբռնումը պաշտպանում է և Վ. Կոժինովը¹⁰:

Այս կապակցությամբ իրավացի է նաև Բ. Կորմանի կարծիքը ստեղծագործության մեջ արտասյուժետային տարրերի բացակայության վերաբերյալ. «Դրանց մասին,—գրում է նա,—կարելի է խոսել միայն տվյալ սյուժեի առումով, բայց ոչ ամբողջ ստեղծագործությունը նկատի ունենալով: Այն, ինչ արտասյուժետային տարր է համարվում տվյալ սյուժեի համար, անպայմանորեն հանդես է գալիս իբրև այլ սյուժեի տարր: Ստեղծագործությունը իրենից ներկայացնում է բազում տարբեր մակարդակներ և ծավալներ ունեցող սյուժեների միասնություն (հերոսների սյուժե, հեղինակի սյուժե...)»¹¹:

Բրադարձության փոխարեն սյուժեի միավոր դիտվող շարժման և մասնավոր սյուժեի փոխարեն սյուժետայնության հասկացությունն առանձնացումը վերացնում է և այն պատճառով, որ անջատում էր քնարերգությունը սյուժետային այլ սեռերից՝ էպիկականից ու դրամատիկականից: Այսօր, երբ անձնականացման սկզբունքն ավելի է ուժեղանում ժամանակակից գրականության մեջ և քնարական սկզբունքն սկսում է գրավել հսկայական տեղ նրա ժանրային համակարգում, սյուժեի ոլորտում հեղինակի հատուկ դերի ուսումնասիրությունը մրդվում է առաջին պլան: Իսկ հեղինակային գիտակցության դրսևորման նոր ձևերը թե՛ սուբյեկտիվ և թե՛ օբյեկտիվ բնույթի արձակում ստեղ-

ծում են մի վիճակ, երբ գործող անձանց միջև եղած հարաբերությունների իմաստը հաճախ անհնարին է որոշել առանց ստեղծագործության մեջ տեսանկիւրերն կամ անտեսանկիւր կերպով ներկա պատմող դեմքերի հարաբերությունները վերլուծելու նույն այդ գործող անձանց հետ:

Այսպիսով, սյուժեի խնդիրը սերտորեն միահյուսվում է ոչ միայն մեթոդի և ժանրի, այլև՝ խոսքի ընդհանուր արվեստի ու ոճաբանության, նաև կոմպոզիցիայի հետ: Դա թեև պարզում է վերլուծության նոր մեթոդներ, որոնք թույլ են տալիս ստեղծագործությունը ըմբռնել իբրև բազում անցումների միասնական հոսք. կոմպոզիցիան՝ սյուժեի, սյուժեն՝ ժանրի, ժանրը՝ բանաստեղծական համակարգի: Մաքուր սյուժեի ուսումնասիրությունը այս պարագայում, ինչպես գրում է Ս. Վայսմանը, «տեսական պատրանք» է դառնում. «Վերջին հաշվով սյուժեն ամենեին էլ մաքուր չէ, գոնե այն պատճառով, որ նրանում «կոբաժ են» և՛ կառուցվածքը, և՛ բառը, և՛ ժանրը, և՛ ուիթմը, և՛ բազում այլ տարրեր, որոնք միայն հարեանցիորեն և տարերայնորեն սյուժետային շարքի հետ մեկտեղ ներգրավվում են հետազոտողի գիտակցության մեջ»¹²:

Մեր ուսումնասիրության սահմաններում հնարավոր չէ դիտարկել սյուժեի կառուցման բազմազան տեսակները տարբեր ժանրերում և անհատական ոճերում: Վերը բնութագրված սյուժեի ու ժանրի ընդհանուր տեղաշարժերի հենքի վրա կուղենայինք ավելի մանրամասն անդրադառնալ մեթոդի հետ անմիջականորեն առնչվող սյուժեի օբյեկտիվ-սուբյեկտիվ էության, սյուժեի կազմակերպման խնդրին՝ «հեղինակ-սյուժե» հարաբերության տեսանկյունից: Այն կներկայացվի Ա. Ավագյանի և Հ. Մաթևոսյանի մի շարք ստեղծագործությունների վերլուծությամբ, որոնցում մեզ հետաքրքրող խնդիրը ունի տարատեսակ ոճական զբոսարաններ:

2

Իր պատումներից մեկը, որը «թեմայով ու ոճով ավելի կինոսյուժերի շուրջ հոգված կարող էր լինել», Աղասի Այվազյանը «դարձնում է պատմվածք մարդու մասին», նախադրելով այն հետևյալ խորհրդածություններով. «Վերջին հաշվով, ամեն ինչ աշխարհում մի թեմա է ու նույնիսկ մի ժանր: Դա կյանքի թեման է և կյանքի գերակա ժանրը: Եվ գրողի մեծագույն ցանկությունն է (գոնե իմ)՝ կարողանալ անցնել այդ կոմպոզիցիայի օրենքներից այն կողմ, մոռանալ տեսակը, անտեսել ձևը ու պատմել այնպես, ինչպես կսկծում ես, ինքդ քեզ խոսում, ինչ-

պես լալիս ես հորդ գերեզմանին... Թեպետ ինչ ասեմ, դեռ նախադասությունը չվերջացրած, ես հիշեցի մորս լացը եղբորս գերեզմանի վրա: Իհարկե, կար կոմպոզիցիա, իհարկե, կար ձև... Եվ, իհարկե, կար արտիստիզմ... Դա, չգիտեմ, խեղակորույս մարդու, ճակատագրի առջև իբանձը մոռացած մարդու էության, տառապանքի ո՞ր ծալքի տակ է գտնվում և ի՞նչ է հետապնդում: Մի՞թե դա տեսլարան է Ասածո առաջ: Ու հուշիսկ ամենամեծ անկեղծությունը, կյանքի խոստովանանքը, ցավը իրենց մեջ կրում են ձև ու ժանր՝ թող դրանք կոչվեն այլ կերպ» («Մեղքի կյանքը»):

Այդ հակումը դեպի ոչնչով չսահմանափակված ինքնարտահայտում-խոստովանությունը, ոճական ու կառուցվածքային ազատությունը, միաժամանակ սուր զգացողությունն ու որոնումն այն միակ ձևի, որի մեջ կարող է կազմավորվել այս կամ այն բովանդակությունը՝ ձև ու կերպարանք են տալիս գրողի ստեղծագործության ժանրային և ոճական կազմին: Այստեղ առկա են և՛ տարատեսակ իրադրություններով ու եղելություններով լի սուր սյուժետային պատմվածքներ ու վիպակներ, և նովելներ, քնարական ուրվակարներ, հումորեսկներ, մտորումներ ու ալյասացություններ: Կյանքի իրական դեպքերն ու մանրամասները դոյատևում են դրանց մեջ ֆանտաստիկ իրավիճակների, հեքիաթային տեսարանների, պայմանական կերպարների հետ մեկտեղ:

Նույնքան բազմազան է նաև Այվազյանի երկերը «բնակեցնող» հերոսների աշխարհը՝ հասարակ աշխատավորներ ու արհեստավորներ, աստիճանավորներ ու մտավորականներ, կյանքի «հատակի» ու բոհեմի մարդիկ, հանճարներ ու մարգարեներ:

Անպարփակ է նաև այդ աշխարհի ժամանակն ու տարածությունը՝ այն սկսվում է ինչ որ առասպելական ժամանակներում («Խոսքովագուխտ»), ընդգրկում հարադատ ժողովրդի կյանքի և ճակատագրի էջերը («Ուտավորը», «Ալեքսանի բարձը», «Նեգրոնք», «Փոսը», «Սևփական մարդու գինը», «Հին թախտը»), այլ աշխարհներ ու երկրներ և հասնում մինչև մեր օրերը, ներառելով նաև հեղինակի հոգևոր փորձը («Բերնարդ Շոուի մահը», «Վան Գոգի ականջը», «Ինտրա», «Գոյություն իմաստությունը»):

Այվազյանական աշխարհի թվացյալ էկլեկտիկան անխնամ է այն համակող միասնական ստեղծագործական շնչի, կյանքի ու մահվան, հոգու և անմահության, բարու և չարի իմաստը որոնելու, կյանքի բարոյական հիմքերը հաստատելու, հեղինակի կողմից համառորեն անց-

կացվող մարդու և բնության, մարդու և աշխարհի, մարդու և մարդու միասնության գաղափարի մեջ: «Մեր մարմինները աշխարհի մարմնի շարունակությունն են... Եվ բոլորը զգում են իրար... Բոլորը զգում են և հասկանում...» («Երկխոսություն Լև Տոլստոյի և նրա ձիււ միջեւ»):

Տանուլ է տալիս խնձորենու հետ ունեցած իր մենամարտը Բերնարդ Շոուն, որի մեջ ցանկություն էր առաջացել քայլել ճշուղի վրայով: «Եվ երբ ճշուղը դեն շարտեց Ձեզ իր վրայից... մի հարց էիք ուղղում տալ խնձորենուն... Այդ հարցի պատասխանից դուք կարող էիք վերանայել Ձեր ամբողջ կյանքը... Բայց Դուք չհասցրիք այդ հարցը տալ...» («Բերնարդ Շոուի մահը»):

Այվադյանի պատմվածքների ու վիպակների հերոսները, ինչպես խոստովանում է ինքը՝ հեղինակը, նույն այդ պատմվածքում, Բերնարդ Շոուի նմաններն են: Նրանք փորձում են զուրա գալ իրենց կեղևից, սեփական «ես»-ի սահմաններից, հասկանալ ուրիշների աշխարհը («Ես՝ իմ մայրը»), կրճատել այն տարածությունը, որ ընկած է մարդկանց միջև, որ մարդ ստեղծում է «նույնիսկ իր և իր միջև...» («Կիրակոս»): Այդպես էր խոսում մարդկանց հետ Գրիգորը՝ «ասես բոլորը ինքը լինեի... ասես խոսում էր իր հետ» («Թիֆլիսի ցուցանակները»): Իսկ «Շշուկ» պատմվածքի հերոսը՝ ծերունի Եգորը, հավատացած էր, որ «եթե մարդիկ սկսեն միմյանց լսել ու հասկանալ, ամեն ինչ իր տեղը կընկնի...»:

Այվադյանի քնարական մտորումները ներկայացնում են այն մարդարեններին, որոնք իրենց կյանքով ու արվեստով մարմնավորում են անմահության բանաձևը, մարդու գոյության, նրա կենդանի մնալու ցանկության գաղափարը: Դա մարդու մեջ ապրող այն զգացողությունն է, ըստ որի նա իրեն համարում է մարդկության ընդհանուր մեծ մարմնի մի մասնիկը: «Հնչեցնելու համար այդ մասնիկի իսկական ձայնը, դու պետք է ապրես ոչ միայն կյանք կոչված քո փոքրիկ հատվածը, այլև հայտնությամբ ետ գնաս արյան ճանապարհով, առաջ գնաս դեպի մահ, այսինքն քո ապագան, քո շարունակությունը այդ մեծ ու միակ մարմնի մեջ, պետք է մաքրես քեզ հատկացված այդ մասնիկը ոճիրներից ու մեղքերից, ամենակործան ստրկությունից ու հպարտությունից, այն բոլորից, որ վնասում են Մեծ մահամեկին, որոնք նրա օրինաչափություններից դուրս են» («Ժնարա»):

Այս կետում միահյուսվում են և վան-Գոգի արարքը, որը կտրեց իր ականջը և տվեց ուրիշի, որովհետև վան-Գոգի համար «ուրիշ» պո-

շություն չուներ, և «Կիրակոս» պատմվածքի հերոսի խոհերը, որը չգիտեր էլ, «որն է, ուրիշինը, որն է իրենը» և ինչպես անվանել այն դժգոհությունը, որ մղում է իրեն «խառնվել ուրիշի գործերին»։ Աշխարհում իր տեղը գտնելու հարցը դառնում է տառապանքների աղբյուր Այվազյանի մեկ այլ պատմվածքի հերոսի համար. «...հոսսորն ուղում էր հստակ սրտիչ բոլոր իրերի ճշգրիտ ու ճշմարիտ տեղերը աշխարհում, հարաբերությունների օրինաչափությունները, բարու և չարի իրավունքների աստիճանը. «Ինչպես իմանա, որ ինքը սրանց մեջ կա. — Մի մարդը: Նա չէր հասկանում, ուր է Մի մարդը, որ աղոթում է, որ վախենում է, որ «Ես եմ որ կամ» է ասում...»։ Սիրելի ուրիշներին և ապավինելով բարուն, հոսսորն շարունակում է այժմ տանջվել իր բացահայտության դժգոհությունից: Եվ վերջապես, կյանքում իր բոլոր փորձություններից ու թափառումներից հետո, նա պատռում է իր անձնագիրը՝ իր առանձին գոյության մարմնավորումը, լուծվում հնգիկների ամբողջում, գտնելով մի ազատ տեղ Բուզղայի կողքին («Պուռուր մի տեղ Բուզղայի կողքին»)։

Հեղինակի աշխարհըմբռնումը հանգես է գալիս ոչ միայն վերը բերված այս կարգի բաց պատկերներում, այլև ուրվագծվում է բուն բանաստեղծական վիճակներում ու կերպարների մեջ։ Այն առարկայական է, շոշափելի, տեսանելի, ինչպես, օրինակ՝ բարության և խղճի գաղափարը մարմնավորող Կիրակոսի «աննյութական» կերպարը, որի հետ տղան զրուցում է, որին էինոյի սոմս է առնում։ Կամ՝ ինչպես մեռած ընկերոջ ոգին «հենթերի զրույցը լեռան վրա» պատմվածքում, որտեղ հոգու և անմահության, ոգու և մարմնի մասին դատողությունները «ապրում են» բուն տեքստի մեջ։ Վերջապես ես մեկ հատկանիշ է աչքի ընկնում արվեստի իսկ առաջին ընթերցումից հետո, գոնե աշխարհի մասին հեղինակի մտորումների գեղարվեստական «տարբերակներում» (այլ ոչ թե քնարական և փիլիսոփայական մտորումներում)։ Գրողը «Կիրակոս» պատմվածքի իր հերոսի նման համոզված է, որ «շատ լուրջ բանի մասին շատ լուրջ չի կարելի ասել... Ժիծաղելի կթվա...»։ Աշխարհազգացման և պատկերավորման այդ յուրօրինակ կերպը հանդես է գալիս նաև իբրև ոճաստեղծ հատկանիշ։ Մարդու և աշխարհի հանդեպ բացառապես լուրջ վերաբերմունքի բացակայությունը ստեղծում է հենց այն օղը, բարձր խաղի այն մթնոլորտը, որը նրա արվեստին հաղորդում է ուրախ-տխուր հնչերանգներ։

Կյանքի սկզբնական և հավերժական բարոյական հիմքերին, ժա-

մանակի ու պատմության հանդուցային կետերին ուղղված հայացքը կանխորոշում են մարդու և աշխարհի ըմբռնման այն առանձնահատկություններն ու արտահայտման ձևերը, որոնց մասին Ն. Կլեպիկովան գրում է. «Մարդու մեջ Ալվադյանը ընդգծում է մարդկանց, մարդկային հանրության հետ ունեցած նրա կապի և ընդհանրության խաղորհեակետային հատկանիշները, բացահայտելով պատմական իրականության գլխավոր շարժառիթները, հաղորդալարերը: Նրան հուզում է կյանքի նախնական, մշտնջենական, պարզ շաղախը, նրա արմատական կազմը...»¹³:

Հեղինակի իսկ խոստովանությամբ՝ «ընդգրկելով մարդկային հարաբերությունների մեջ ողջ աիեղերը», Ալվադյանը «ստեղծում է ընդհանուրի և առանձնակիի այն ձուլվածքը, որ առհասարական կյանքը հանդես է գալիս միաժամանակ և՛ իբրև իրական կյանք, և՛ իբրև այլարանություն՝ հեռու պահելով նրա արվեստը բացահայտ պայմանականությունից:

Եռետևայությամբ ու ոտմանտիկական երազանքով թեթևաշարժված Ալվադյանի գեղարվեստական աշխարհում հաճախ խախտվում են առօրեական հավաստիության օրենքները, ազատություն տալով փոխաբերական և խորհրդանշական կերպարներին, որոնք իրադրությունը վեր են ածում իրադարձության: Կրկեսի ձեռնածուն, որը գլարձացնում էր հանդիսականին իր սիրած և հանդիսականի կողմից ընդունված սովորական աճապարարությամբ, սիրո և բարու ամենակարող զգացողությամբ համակված, սկսում է արարել իր իրականությունը: «Ու հանկարծ ասես սահմանները ջնջվեցին, իր ոգևորության, իր հարավորության կաշկանդված սահմանները ջնջվեցին...» և կրկեսի մանեթի կենտրոնում մեկը մյուսի ետևից, «կարծես թե դուրս գալով իր ներսից», հայտնվում ու կրակի պես վազում են ձիեր՝ սպիտակ, կարմիր, «իր սիրո, իր ներքին ջերմության պես տաք ձիեր... Սակայն հանդիսականները այդ հրաշքը չէին տեսնում»: Գուրջ իրականության ու սիրով լցված իսկական կյանքի այդ հակադրության մեջ է բացահայտվում պատմվածքի գաղափարը:

Երազանքի և իրականության հակադրության թեման է հնչում նաև «Զիերին հատկացված ճանապարհը» պատմվածքում: Զիերին մեկընդմիջ տրված ուղին հուզմունք, դարմանք ու միաժամանակ ձանձրույթ է պատճառում տղային: Անհայտ ու տնծայր ճամփաների կարոտով, կյանքի սահմաններից դուրս գալու ցանկությամբ նա հրաշքում է ձիե-

րին պոկվել կառքից, շարունակել ճանապարհը ու գնալ այնքան, «մինչև այն կմտնի հավերժության մեջ»:

Քնարական վիճակի վրա հիմնված պատմվածքների ձևը կազմակերպվում է պատմողի ինքնաբացահայտումով՝ ոչ այն պայմանական գրական պատմողի, որի նպատակն է՝ բացել սյուժետային հանգույցը, ներգրավել ընթերցողին պատումի ընթացքի մեջ, այլ այն պատմողի, որն ռեզուկտիվորեն հաղորդում է իր հոգևոր-զգացմունքային փորձը, աշխարհի ու կյանքի մասին իր մտաբանումները:

Մարդուն կյանքի բազմազան իրական բախումներից, պատմական որոշակի կոլիզիաներից զիտակցորեն անջատելու հաշվին Այվազյանի պատմվածքները ձևով են բերում հասարակական-էթիկական և սոցիալական մոտիվների գրսևորման նոր հնարավորություններ:

Այդպիսին է իր իրական հիմքում ողբերգական և իր խորհրդանշական իմաստով վեհ Շուշանիկի ֆանտաստիկ պատմությունը: Սարսափելի իրականությունը և իրական հոգեկան խանգարումը վեր են ածվում առասպելի «հոգի ծնող» կնոջ մասին («Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի. 1912 թվական»):

Այվազյանի մի շարք պատմվածքների քնարական սյուժեները կամ հենվում են վարդապետ չապրող «անշարժ» ֆարուսների վրա, կամ ընթանում են արտաֆարուլային ժամանակ-տարածության մեջ: Սյուժետային ներգործության բացակայությունը նրանցում փոխհատուցվում է սուրյակտիվ խոսքին հատուկ հուզական լիցքով: Ընդ որում՝ խոսքի գնահատիչ բնույթը նշմարվում է ոչ միայն բացահայտ քնարական կառուցվածքներում, այլև՝ այնպիսի պատմումներում, որոնցում միահյուսվում են նկարագրական և արտահայտչական սկզբունքները՝ տալով վերապրվող իրադրության և վերապրումի իրադարձության յուրաքանչյուր համադրություն: Բաց խոսքը դրանց մեջ հանդես է գալիս իբրև ընդհանրացման, կերպարների տիպականացման հավելյալ միջոց. «Գրիգորը և Սոնյան այդ բազմաթիվ մարդկանց միությունն էին իրենց տառապանքներով, իրենց ապրած հին և կրկին նորացած կրքերով, այդ բոլոր մարդկանց հարաբերությունների, զգացմունքների ամբողջացումը»: («Թիֆլիսի ցուցանակները»):

Քնարական ձևի մեջ նույնիսկ նկարագրողական և պատմական բաղադրամասերը ձևով են բերում արտահայտչական ուժ և դառնում հերոսների բնութագրման միջոց: Ընդ որում՝ այդ նկարագրությունները ղուրկ են քնարական արձակին բնորոշ հայեցողականությունից, ներ-

թափանցված են հերոսների կյանքի դրամատիզմով: Այդ շնչով են համակված և՛ առարկայական աշխարհը, և՛ նյութական աշխարհը՝ Թիֆլիսի փողոցները, բակերն ու թաղերը, Քուռ գետը, ինքը՝ Թիֆլիսը: Զուգուրեթի և Հավլաբարի, Օրթաճալայի կամ Թիֆլիսի ընդհանրացված կերպարները պատկերում են ոչ միայն գործողության մթնոլորտը, այլև այն միջավայրը, որտեղ ծավալվում են հերոսների դրամաները: Նրանք հանդես են գալիս իբրև այդ դրամաների գործուն մասնակիցներ, գործող անձեր: Գրիգորի սիրո հետ «ցուցանակներն էլ սկսեցին սիրել, Թիֆլիսը սիրահարված էր»: Իսկ երբ անհետացան այդ ցուցանակները, «կամաց-կամաց Թիֆլիսը տխրեց, ու մի զարմանալի գորշություն Եկավ նրա վրա, ասես հորանջում էր քաղաքը ու սառնասիրտ էր ամեն ինչի նկատմամբ»:

Թիֆլիսի պատկերների և փոքր մարդու ճակատագրի զուգահեռ նկարագրությունը է ընթանում «Սուրբ ճշմարտության» պատմվածքի սյուժեն: Ուրախ, շքեղ և զվարթ Թիֆլիսի, Օրթաճալայի դրախտի մասին երազանքների մեջ են անցնում Ճիպուռի օրերը. «Հավլաբարի էս մեր մայմուն Ճիպուռն կրակի մեջ էր. հավաքվել-հավաքվել էր Թիֆլիսը նրա մեջ իր ուղտերով, իր շախսեյ-վախսեյներով, ծծմբաջրի բաղնիքով, մուրձայի ժպիտով ու դարձել արյուն, կարմրավուն, նարնջագույն, շագանակագույն, ու ծեծում էր Ճիպուռի մարմնի բոլոր մասերը... Ու էս մեր Թիֆլիսեցի տականք Ճիպուռն պտտվում էր Օրթաճալայի բաղնիքի շրջակայքում և նայում էր ծեծված շան նման, հոտոտելով ներս քաշում բուրմունքները, աղմուկը, շշակները, շնչառությունները»:

Իսկ Հավլաբարը հետևում է իր աշխարհում կատարվող բոլոր գործողություններին, վերապրում դրանք, ինքն էլ դրանց գլխավոր դատավորն է («Ավետարան ըստ Հավլաբարի»): Կյանքի իրողություններն ու կենցաղային խճանկարները վերածում են Հավլաբարի «ամենատեսալիք» փոխաբերության և պատմվածքի սյուժեն հանդես է գալիս իբրև այդ փոխաբերության իրականացում («Հավլաբարից ամեն ինչ կրելովում է...»):

Կյանքի արտաքին հավաստիությունը միահյուսվում է կյանքի ներքին իմաստի վերարտադրությանը: Սակայն այդ պատկերների մեջ գերիշխում է ոչ թե խոսքի նկարագրական, ճանաչողական կողմը, այլ անհատական-հուզական վերաբերմունքը:

Երգիծական-հեգնական կամ դրամատիկական հնչերանգներով ներթափանցված ժամանակագրական ոճը ծաղրի ենթարկող խոսքով են

Հանդես գալիս նաև «Թիֆլիսյան օրդենի դարդիմանդների» կյանքի նկարագրությունները.

Թիֆլիսում օդի ճնշումը 700 է:

Առևտրական Բամամշևի վրա՝ 404:

Վորոնցով-Դաշկովի վրա՝ 308:

Իսկ մեր Կարա-Վուրթիի վրա՝ հազար: Գուցե պատճառներից մեկը դա է, որ նա տուն-տեղ չունի, բաց երկնքի տակ է քնում՝ փորք-ինչ բեթեալներով-համար ճնշումն ի վերուստ... («Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի. 1912 թվական»):

Պատմվածքի հերոս անտուն Թիֆլիսեցին, որը «ամեն ինչ ծաղրում է՝ տունը, փողը, հագուստը...», լայնեղբ դիսարի է դնում, վրան հավի փետուր, սյուրառուկի գրպանում ծաղկի փոխարեն՝ կարմիր բոլոկի: Մի տեղ հաց ուտել է պետք, ախր, և նա դուբաններում ու բուշաններում մտքեր է վաճառում, կենացներ հնարում, գերեզմանաքարերին՝ լեզու դնում...»:

Տարօրինակ ու խենթավուն են թվում նաև այդ շարքի մյուս հերոսները, որոնք կարծես այլ մարդկային չափումների մեջ են ապրում, անսպաշապան են կյանքի առօրեության և ճղճիմության առջև, չեն հասկանում «առարկայի ռեալությունը...», չեն շոշափում նյութի ամրությունը... չգիտեն նյութի իրավունքի մասին...»:

Նկարագրության և պատումի փոխներդրածության նոր հարաբերությունները, այդ «կենսագրությունների» կանգ առած իրադարձային ժամանակը, շեշտադրումը համեմատաբար անշարժ երևույթների, առարկաների, մարդու և միջավայրի դիմանկարային պատկերման վրա հատուկ գունեղություն են հաղորդում պատումին:

Պատկերելով հին Թիֆլիսի անհետացող աշխարհը, հեղինակը ի հայտ է բերում անցյալի արժեքները, բանաստեղծականացնում նրա ասպետների՝ կինտոների, դարաշոխիկների, դուգուկչիների կերպարները: Նրանց հատուկ վարքագիծը, Մ. Բախտինի խոսքերով ասած, էրեվում է «սովորականի և ընդունվածի խախտումով, սովորական հունից դուրս եկած կյանքով»:

Այդ «կարնավալային աշխարհում» քննադատությունը տեսավ և՛ ռաբլեական ոգի, և՛ կրկեսից, զավեշտախաղից ու Փիրոսմանիի «պրիմիտիվներից» եկող գծեր՝ «զրանց զավեշտի վերածվող խաղի ողբերգական այլակեցությամբ ու ներքին ճշմարտությամբ», և՛ նույնիսկ նմանություն Բուլգակովի «Վոլանդի պարահանդեսին», և՛, վերջապես,

Բրեխտի ազդեցությունը վերջինիս բնորոշ «օտարման սկզբունքով»¹⁴։

Այվադյանի հերոսները ոչ թե քարշ են տալիս իրենց գոյությունը, այլ ապրում ու գործում են աշխարհում և իրենց մարդկային կյանքի պայծառությամբ, կամքի ուժով փորձում կախարդել, «իրենցով անել» ճակատագիրը։ Այգայիսին է ազդագրեր նկարող կոնատ Տաշին, որը «ատամները կռտացնելով, ոռնալով երկնքի վրա» և «հայհոյելով աստծուն» հանդգնում է նկարել... ոտքի մասներով...») («Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի...»)։

Այվադյանի հերոսների այդ գործունեության մեջ է նրա Թիֆլիսի «միկրոէպոպեան» ներկայացնող սյուժեների դրամատիկականության մյուս աղբյուրը։ Այն զարմանալիորեն բնավան է ու թատերային և պատահական չէ, որ հեղինակի առաջնորդ այդ գիծը ավելի է բացահայտվել նովելի ժանրում, որը հագեցած է դրամատիզմով։

Մարգր չի համընկնում ինքն իր հետ, մարդկանց, հասարակության, աշխարհի հետ ունեցած բախումներում նա իր ճակատագրից կամ բարձր է, կամ ցածր. այստեղից էլ գիմակներն ու ալլափոխությունները, հերոսների փախուստը իրենց իսկական էությունից և ինքն իր հետ «հանդիպելու» տենչը։ Տարբեր են այդ փախուստների դրդապատճառները։ Եթե «Վանոն և գորոգովոյը» պատմվածքի հերոսը՝ նկարիչ Վանոն, ստիպված է ապրել իր համար տարօրինակ օրենքներով ձևված միջավայրի մեջ, իր կնոջ օրենքների համաձայն («քանի որ Վերայի հայացքով ինքը ոչինչ չունի, ինքը այն էր, ինչ տեսնում էր Վերան»), և այսպիսով դավաճանել ինքն իրեն ու իր արվեստին, ապա իր ֆիզիկական այլանդակությունից տառապող նկարիչ Տուրուզ-Լուորեկի իրեն գտնում է իր արվեստում, ինքնանկարի մեջ ստեղծելով այն մարմինը, որ «ինքը ներքուստ կրում էր իր մեջ, որ իր իսկությունն էր... Ոչ թե Աստծո վրիպակը, այլ իսկականը...» («Ոչ որ չգիտե Հյուգենինի մասին»)։ Եթե միլիցիոներ Զաբուլան, տեսնելով Սիրանի սիրո մեջ նրա «ցեղի ամբողջ պատմությունը. լաց... հեծկառոց, հառաչանք, բողբոջ...», վախեցած բղավում է. «Ինձ այսքան շատ սեր հարկավոր չէ» («Թիֆլիս»), ապա Գրիգորը «Սոնյայի միջով հիշեց իր սկիզբը, իր նախնիներին, որից սկսվել էր... տարբեր կողմեր գնացել, ու հիմա կրկին առանձնացել էր իրենց սերը («Թիֆլիսի ցուցանակները»)։ Ինքն իրեն հավատարիմ մնալու, ներքին ճշմարտության անհրաժեշտության մոտիվը անցնում է Այվադյանի ամբողջ արձակի միջով, դառնալով նրա սյուժեների հիմնաշերտը։ «Բարքնել իր իսկական զգացածը՝ ցավը,

ուրախությունը... վախը, նշանակում է թաքցնել իրեն, սպանել իրեն և ստեղծել մի ուրիշ մարդ իր փոխարեն...», այդպես էր դատում Գրիգորը, որի «անկեղծությունը փուլել էր Թիֆլիսով մեկ»: Սակայն առավել հաճախ հանդիպումն ինքն իր հետ չի կայանում, քանի որ այդ մարդիկ անպաշտպան են գտնվում կյանքի կոպիտ ուժի դիմաց: Եվ ինչպես կարող էր կայանալ, երբ «Վերքը աստված. ներքը՝ Մադամ Վերան է: Վանոն ոչ մի կերպ չէր հանդիպում աստծուն, ոչ մի կէրպ չէր հաջողվում նրան շփվել աստծու հետ: Միշտ նրանց միջև հայտնվում էր Վերան...»:

Այդ անպաշտպան ողինների խորհրդանիշերն են մերկ մարդկանց կերպարները «Հեքիաթ» պատմվածքում: Այստեղ կրկին միախառնվում են իրականն ու երեակայականը. գավառական քաղաքի միապաղաղ առօրյա են ներխուժում ուրվական-տեսիլները, որոնք խախտում են նրա անդորուն ու կայուն բարքերը: Պատմվածքի հերոսը փորձում է փրկել այդ հրաշքը՝ իր ներքին մղումների արտահայտությունը: Բայց քաղաքի մարդիկ դա դաժանորեն ոտնակոխ են անում ու սպանում: Սակայն «չկար արյան հետք, մահվան հետք, ...ու շարունակում էր շարժվել անվնաս ծեր կինը..., ու ես զգացի, որ անհնար է նրան սպանել»: Սա միաժամանակ գուցեև ժամանակակից այլաբանություն է մարդկանց մեղսագործության մասին, այն մարդկանց, որոնք ստի ծածկոցի տակ թաքնվելով, այնուամենայնիվ անզոր են անմեղության, մաքրության, առաջին մարդկանց մերկ գեղեցկության առջև: «Այվազյանը,—գրում է ն. Իգրունովան,—բռնորովին էլ չի խզում իր հերոսներին իրական կյանքից, սակայն նա կամ այն աստիճանի է խտացնում, թանձրացնում այդ իրականությունը, որ այն թվում է մի քիչ անիրական, կամ միանգամայն հանդիստ և գիտակցորեն ներմուծում է հրաշքի տարրը, եթե դա անհրաժեշտ է հերոսի ներքին աշխարհի լավագույն բացահայտման համար»¹⁵:

Կերպարները, բնավորությունները, իրավիճակները այսպիսով վերաճում են խորհրդանիշի, իսկ խորհրդանիշը մղվում է դեպի բուն կյանքը: «Սա կյանքն է, ինչպես որ այն կա...,— Այվազյանի արձակի նույն այդ հատկանիշի մասին գրում է Ա. Գրիգորյանը,—ընդ որում «գեղարվեստական», ներառելով թե իրականություններ, թե ֆանտոմներ, «գոյատևում» է այստեղ և՛ իբրև առարկայական, և՛ իբրև գիտակցության տարերք, որոնք «սպառնալիցորեն» իրականությունը, այդու-

հանդերձ չունեն վերջինիս հետ ուղղակի կամ ուղղադմամբ հարաբերություն»¹⁶:

Նրա կառուցվածքների հեքիաթային-ֆանտաստիկ շունչը, սյալմանական արվեստը սրում են տեսանկիությունը, խորացնում գաղափարը, քնդգծում նկարագրության համընդհանուր նշանակությունը: Դրան նպաստում է ոչ միայն բաղմամբիվ կերպար-խորհրդանշների առկայությունը, այլև՝ ոճի ընդհանուր փոխարերական բնույթը: Գրիգորի «Էսենթ սերը թառեց հիվանդանոցների ճակատներին, փողոցների լսատեղերներին, չարչիների խանութներին», իսկ դժբախտ Շուշանիկի ծամերը «սև խոտերով, մութով, տնքոցով» էին հյուսված: Թիֆլիսի փոքրիկ ու սապատավոր փողոցների «տխրությունը գինու համ ունի, և ժամանակը քացախի պես սղոսլանկներ է տալիս»: Այսպիսի անսպասելի և վառ պատկերները, համեմատությունները, մակդիրները, որ ծառայում են գործողության միջավայրի, մթնոլորտի բացահայտմանը, հանդես են գալիս սյուժետային իրավիճակները ամրակայողի դերում:

Այվադյանը իր հերոսներին հաճախակի փորձարկման է ենթարկում ճգնաժամային վիճակների, սուր բարոյական բախումների պահին, ինչը և որոշում է զլխավորն ու վճռականը սյուժեի շարժման, բնավերությունների վերլուծության մեջ («Ջաջուռցին», «Եվ բանն մարմին եղև»):

Այս տեսանկյունից նրա պատմվածքներում գործուն է նովելի ժանրը: Մեծն ու փոքրը կապակցվում են կարճ ու լարված ժամանակահատվածում, ուստի և այստեղ հատուկ դեր են ձևոր բերում բախումն ստեղծող և միաժամանակ հանդուցալուծող սյուժետային գծերը: Այգպիսին է հերոսի մեկուսացած հանգրվանի շորս պատերի փուլումը՝ «Չորս բարի պատ» նովելում, որի տարածության և ժամանակի փակվածությունը զուգորդվում է գեղարվեստական մտքի բացվածությանը: Բացահայտում միտքը տվյալ իրավիճակ-գաղափանկետում՝ ցույց տալով հերոսի մենությունը մեծ աշխարհում և այդ աշխարհի անտարբերությունը նրա նկատմամբ: Նման նովելային վիճակներ են «Չորս բոպե կատակիլով», «Մեր Եպրաքսիան և նրա տարեց տղան» հոգեբանական պատկերները:

Այվադյանի պատմվածքների ազդեցիկ ավարտը նորովի է լուսավորում և ստեղծագործության գաղափարը: Գրիգորի սիրո ողբերգական շրջադարձը մերկացնում է ուրախ ու շոտյ Թիֆլիսի տխուր երեսը՝ «Ավետարան ըստ Հովվաբարի» պատմվածքի սյուժեի զարգացման մեջ

«Տրաշքի» տարրի ներմուծումը հաստատում և արժեքավորում է սիրո զորութիւնը: Երբ Ցեցիլիայի պատմածից հետո «վայր ամպի պես կախվեց Հավլաբարի վրա», իսկ Ասատուր խանը տխրելով հանգիստ ասաց. «Վարդիկը իմ աղջիկն է», «Բոլորը հասկացան, որ նա մի ուրիշ բան գիտի մանկաբարձի զիտցածից վեր, մարմնի սովորական ու հասարակ օրենքներից այն կողմ»:

«Նախշուն բաղնիքը» պատմվածքում սյուժետային դարգացման տեսանկյունից նոր, անսպասելի մոտիվը, որ ներմուծվում է հեղինական վերջաբանի միջոցով, շեշտակիորեն վերափոխում է ստեղծագործութեան հանրագումարային իմաստը: Փրկարար մեղքի կոլիդիան, մեղքի, որի շնորհիվ Միմզարին հաջողվում է փրկել իր որդուն, ի հայտ է բերում իր առօրեական բնույթը: «Իսկ Նինան մտաբերեց իր որդիններին, մեկը հինգ տարեկան էր, մյուսը՝ դմբույի մեկը, երբեք չէր ընկնի կուտուզկա, ու տխրեց իր ճակատագրի վրա...»:

«Ժամագործների համբարութիւնը» պատմվածքում ողջ քաղաքը հեղնում է միայնակ խենթ ժամագործին, քամուն տալիս աստծո, ոգու և մարմնի մասին նրա ճառերը: Եվ հանկարծ նրա անհետացումից հետո ողջ քաղաքի վրա բոլոր դարպասների նախամուտքերի, դռների ճակատին կախվում է բաց մեխանիզմներով ժամացույցների ֆանտասմագորիկ պատկերը: Այս ավարտի խորհրդանշական իմաստը բավականին պարզ է: Խեղադար էր ինքը՝ քաղաքը, և միայն ժամագործն էր, որ տեսնում ու մերկացնում էր մարդկային արարքների, իրերի խախտված կարգի գաղտնի զսպանակները:

«Ավարտը պարզաբանում, կոնցեպտուալ առումով ավարտում և կամ նույնիսկ լուծում է գնդարվեստական ստեղծագործութեան բախումը»: Հանդես գալով որպես հեղինակի վերջին խոսք (ոչ միայն իբրև պատմողի, այլև՝ գեղարվեստական աշխարհի կալմակերպողի), այն ներկայացնում է նաև ստեղծագործութեան և ընթերցողի երկխոսութեան վերջը, որի հետևանքով «ստեղծագործութեանը բնորոշ ինքն իր մեջ ավարտունութիւնը դիպլեկտիկորեն գուգալցվում է արտաքին աշխարհի՝ ընթերցողի հանդիպ ունեցած ուղղվածութեան հետ»¹⁷: Այս տեսանկյունից Այվազյանի քնարական կառուցվածքներում իրադարձային շարքը ավարտող և լուծող բախումներից զատ հաճախակի առկա են նաև յուրատեսակ էպիլոգներ, որ հանրագումարի են բերում գեղարվեստական միտքը, մերկացնում կամ սրում գաղափարը, տալիս նկարագրութեան գնահատականը, ուղղակի խոսքում անում ընդհանուր բնույթի

եզրակացություններ: Վերջիններիս նկատմամբ մարդկային ճակատագրերի ու իրադարձությունների նկարագրություններն ստանում են ցուցադրվող նյութի վառ, թեպետև մասնակի օրինակի նշանակություն: «Ու երբեմն մտածում եմ, որ աստված երկիր է ուղարկում կեժոներ՝ գթառատ ու ժպտաշուրթ, ներողամիտ ու համբերատար, շարությանը բարիով պատասխանող, քապահանջ ու անպաշտպան, որպեսզի նրա միջոցով ստուգի մեզ, հայտնաբերի մեր միջի շարիքը, Մեղավորին» («Մեր տիրությունը Կեժոյի շուրջ»): Հեղինակի խոսքին մոտ կամ նույնիսկ վերջինիս հետ ձուլվող հերոս-պատմողի այսպիսի ուղղակի խոսքով է ավարտվում ստեղծագործության հետ ունեցած ընթերցողի երկխոսությունը նաև վերը նշված «Ժամագործների համբարությունը» պատմվածքում. «Հրաշքը ուրիշ բանի մեջ էր,—ասաց Մակեդոնյանը և մեզ թվաց, որ նա այս ամբողջ ֆանտաստագործիան պատմեց՝ միայն վերջին խոսքերն ասելու համար... Հրաշքը այն էր, թե ինչպես Օհոնը այնքան պարզ տեսնում էր մեր մեջ դրված մտքերն ու մեր հոգեբանության խաթարված կանոնակազմությունը, երբ կարող ենք մի բան ասել և մտածել մի ուրիշ, երբ կարող ենք ճշմարտությունը գիտենալ, և դիմել ստի, երբ գիտենք մեր օգուտը և գործում ենք ի վնաս մեզ...»:

«Գևորի մեր մասը» պատմվածքի բարդ կազմակերպված վերջաբանում առկա են և՛ հերոսի կյանքը իմաստավորող հեղինակի մտորումները՝ ընթերցողի կարեկցությունը փնտրող աշխարհին և՛ ընթերցողին ուղղված դիմումներում, և՛ էպիլոգ, որ խաչիկի մասին առասպելը տեղափոխում է ապառնի ժամանակ: Վերջաբանի այսպիսի «շրջափակումները» ուսգնացնում են ստեղծագործության մեջ արտահայտված խոստովանությունների և հայտնությունների իմաստային-հուզական լիցքը, դա հաղորդակցում ընթերցողին, նպաստում ստեղծագործության իմաստավորման ընթացքին կամ ավարտում այն, ինչը խոսքի մակերեսին չի դրոշմվել, ինչը տարրալուծվել է սյուժեի խորքում: Սակայն այդպիսի վերջաբանները պարտադիր հատկանիշ չեն քնարական կառուցվածքների համար: Նրանց ազատ ոճն ու խոսքը երբեմն ընդատվում է կես խոսքի վրա, մնում թերասված՝ բացելով գեղարվեստական նկարագրության շրջանակը: Համաձայն հնչերանգներով են ավարտվում Ալվադյանի մի շարք պատմվածքներ, որոնք հաղորդում են այս կամ այն հոգեբանական տրամադրություն, վիճակ՝ «Հին թախտը», «Ձուկը սպիրտում», «Ալեքսանի բարձր», «Մեր Եպրաքսիան և նրա տաբեղ որդին», «Երաժշտական զանգ հին ինտելիգենտի տանը»):

Մերկ բարոյախոսությունից, պատրաստի հանձնարարականներին հրաժարվելը դրսևորում է հնդինակի վատահոլությունը ընթերցողի, վերջինիս կողմից կյանքը ինքնուրույն իմաստավորելու, երեակայության մեջ շատվածը կամ թերատվածը լրացնելու ունակության նկատմամբ:

«Բացվածություն» տպավորություն ստեղծվում է նաև այնպիսի վերջաբաններում, որոնցում առերևույթ ոչ մի եզրակացություններ չեն արվում և ավարտը որոշվում է բուն իրադարձությամբ. «Կիրակի օրը վերան զուգվեց, վարդարվեց իր ունեցած-չունեցածով... մաքրեց Վանոյի պիջակը, նկարը փաթաթեց իր մետաքսյա գլխաշորի մեջ, տվեց Վանոյի ձեռքը ու գնացին գործողոյ Ֆերոպոնտի խումովի տունը»:

Ընդհանրացման և պատկերավորման ենթակայական ձևերը բնորոշ են ոչ միայն քնարական իրադարձություններին խորսխված, այլև՝ ժամանակի ու տարածության մեջ ձգվող սուր սյուժետային պատումներին, որոնք բնավորությունների և հանգամանքների վարդացման միջոցով ներկայացնում են աշխարհի և կյանքի համայնապատկերը («Ընտանիքի հայրը», «Սինյոր Մարտիրոսի արկածները», «Արմինուս», «Բուրձ» գառ): Դրանց գեղարվեստական միասնությունը նույնպես կազմակերպվում է ոչ այնքան կերպարների ու իրադարձությունների, որքան հնդինակի գլխավոր մտքի վարդացման միջոցով, որի կամքով էլ շարժվում է սյուժեն: Հնդինակը կառավարում է ոչ միայն սյուժեի նյութը, այլև ժամանակը՝ ներմոծելով տեղային-ֆաբուլային սահմաններն ընդլայնող հետադարձ հայացքներ, խորհրդածություններ-շեղումներ, իրադարձությունների և կերպարների շղթան կապակցելով քնարական արձակին բնորոշ «մոտիվների պոետիկայի» հղանակով: Այդ դերը կրում է, օրինակ, «Դարդ-աղյուսը» պատմվածքի հերոսի ճակատագիրը խորհրդանշող «դարդ-աղյուսի» պատկերը: Մտատանջության մեջ է «հայոց ժամի պատարագի պես ճիշտ ու մաքուր», հարթ պատ շարող ուստա Դլախոն, թե «ինչո՞ւ աստված իր միջի պատը շարելիս մի աղյուսը ծուռ է դրել... ու միշտ ցավում էր այդ աղյուսը, մրմռում է, դարդ է անում... փլել է ուղեւ՝ իր կյանքի պատը...»: Իրար ետևից Դլախոյի գլխին փորձանքներ են դալիս: Ջանալով շտկել ճակատագիրը, նա ինքն իր համար նոր դժբախտություններ է ստեղծում, սակայն «դարդ-աղյուսը» անփոփոխ շարունակում է իր կյանքը:

Քնարական արձակի օրենքներով է կառուցված նաև «Նուսեկյունին» վիպակը, որ աշխարհը ներկայանում է հերոսի անհատական տպավորություններով: Տղան վերապրում և իմաստավորում է մարդկային

փոքր ընկերակցութեան կյանքը: Առանձին դրվագներում արտահայտ-
ված մոտիվներն էլ վերնագրում են արտաքին սյուժեից զուրկ այդ փոք-
րիկ էպոպեայի զլուխները: Իբրև իրադարձություն այստեղ հանդես է
գալիս հենց վիպակի միտքը, իրականութեան դրամատիկ վերապրման
ուժը:

Այվազյանի արձակի հուզական ազդեցութեան ուժը մեծապես պայ-
մանավորված է ռիթմիկ պատումով, առանձին խոսքերի, արտահայտու-
թյունների քնարական կրկնութեամբ, հականունների և համանունների
կուտակումով:

Այվազյանը լայնորեն օգտագործում է ոչ միայն քնարական գրե-
լակերպի բոլոր հնարներն ու տարրերը, այլև՝ ասքային խոսքը, որը
նպաստում է կյանքի հատուկ հավաստիության ստեղծմանը, ~~հերոս-~~
ների ներքին աշխարհների ինքնարացահայտմանը, հեղինակի գաղա-
փարների կոնկրետացմանը՝ խոսքի երգիծական կամ հեղեղական հըն-
չերանգների միջոցով:

3

Ասքային խոսքի ծավալն ու նշանակությունը էլ ավելի է մեծանում
Հրանտ Մաթևոսյանի բազմաձայն արձակում՝ առաջ բերելով հեղի-
նակային գիտակցութեան արտահայտման և սյուժեի կազմակերպման
նոր՝ բարդացված ձևեր, որոնք պայմանավորում են նրա գեղարվեստա-
կան կառույցի սկզբունքային բացվածությունը Այվազյանի ստեղծա-
գործութեանը ընդհանուր առմամբ բնորոշ սյուժետային-կոմպոզիցիոն
ավարտունության համեմատ:

Բարոյափիլիսոփայական հոսանքի ուժեղացումը ժամանակակից
արձակում, ինչպես արդեն նշվեց, հանդես է գալիս ոչ միայն ժանրա-
յին համակարգի հատուկ ճշուղավորումներում՝ պայմանական ձևերի
կամ քնարական կառուցվածքների մեջ: Դիտվում են նաև այլ երևույթ-
ներ, որոնցում մարդկային հավաստի բնավորութունների և վիճակների
միջոցով ներկայացված նույն այդ արմատական և համապարփակ հար-
ցերը տարրալուծվում են կյանքի ամբողջությունը վերստեղծող գեղար-
վեստական համակարգում:

«Աշխարհների» ներփակությունը», — այդ երևույթների մասին գր-
ում է Լ. Հարությունովը, — գեղարվեստական սկզբունք է, որ թույլ է
տալիս գրողներին լուծելու կեցութեան խնդիրները «իր շրջապատում»,
որպեսզի հետագայում դրանք փոխադրի աշխարհ իբրև հիմնորոշ խըն-
դիրներ».

Լ. Մաթևոսյանի գյուղը այդ շարքում հանդես է գալիս իբրև

«ազգային պրոբլեմների համարժեք, մարդկության պրոբլեմների առանցքակետ»¹⁸։

Մաթևոսյանի ստեղծագործության կապակցությամբ արդեն բազմիցս խոսվել է նրա արձակի «բիբլիական վիճակի», դրանում առկա սոցիալ-պատմական որոշակիության և համապարփակության համադրության, մարդու և բնության գոյաբանական բնույթի մասին, որը ժողովրդական և համամարդկային կյանքի էպիկական մասշտաբանություն է հաղորդում փոքր ծավալության աշխարհին։ Այստեղ, այս աշխարհում են Մաթևոսյանի հերոսների ակունքներն ու սկիզբը, այստեղ են նրանք համակվում մարդկանց միասնության, հողի և ցեղի հարադատության ղգացումով, ստանում իրենց առաջին բարոյական դասերը, հաղորդակցվում ժողովրդական գիտակցության արժեքներին, բնության անսահման կյանքին և սկսում խորհրդածել հավերժական հարցերի շուրջ։ Այդ աշխարհի էպիկական գիրկը միաժամանակ հագեցված է ժամանակակից կյանքի ողջ դրամատիզմով, «կենդանացված է անհատի ողբերգական ղգացողությամբ» (Լ. Անինսկի)։

Հեղինակի բառերով ասած, «մարդկային դարավոր այդ հանգրվանը կամ փլվել է, կամ խորտակվել, կամ գուցե վերակառուցվել է»¹⁹։ Կյանքի ընդհանուր շարժման մեջ ներքաշված այդ հանգրվանի ճակատագրի շուրջ ունեցած լարված մտորումները, կեցության ճանապարհին եղած կորուստներն ու ձեռքբերումները, մարդու և բնության, մարդու և հասարակության, մարդու և աշխարհի նոր միասնության որոնումները դառնում են Մաթևոսյանի արձակի հիմնական նյութը։ Եվ Միակուսք, որ վերստեղծվում է գրողի կողմից «իր հիշողության գյուղի պատկերով, ստեղծվում է վերստին նոր արահետ բացելու ցանկությամբ»²⁰։

«Անցյալի հիշողության» և «կեցության նոր ոլորտներին» հասու լինելու մեջ է գրողի ստեղծագործության հիմնական ներշնչանքը։ Նրա կողմից արարվող անվերջանալի ասքում հանդես են գալիս նորանոր հերոսներ ու նորանոր ճակատագրեր, փոխակերպվում և նոր լույսով են լուսավորվում մեզ ծանոթ, հին դեմքերը, իսկ երբեմն էլ պարզապես կրկնվում են ծավալության իրականության մեծ «սյուժեի» արդեն հայտնի մոտիվները։ Գրողի գիտակցության մեջ ապրող երկրի փոքր անկյունը, «բնակեցվելով» և մերձենալով մեզ, ասես, աճում է՝ դառնում առավել նշանակալի, խորհրդանշում մի ամբողջ աշխարհ։

Անցյալի և ներկայի այդ համադրությունն ստեղծում է նաև նրա

գեղարվեստական աշխարհի շարժուն սկիզբը, որը ներառելով ժամանակի փորձությունը, անցած ավանդույթները, մշակում է նոր աշխարհազգացողության հետ կապված օրենքներ: Կազմալուծվում է ավանդական գրեկաձևը, աշխարհի ամբողջական պատկերը ներքաշվում է ասքաէպիկական, քնարախոսատվանական, դրամատիկական և հոգեբանական բարդ հյուսվածքի մեջ:

Իսկ հեղինակային խոսքի և պատկերվող իրականության փոխհարաբերությունների բնույթի արմատական փոփոխությունները հանգեցնում են հերոսների նկատմամբ հեղինակային նոր դիրքորոշման, ինչը սյուժեն, ասեք, դարձնում է լիովին օտար գիտակցության սեփականություն:

Մաթևոսյանի գեղարվեստական այս սկզբունքները իրենց զարգացումն են ստանում նաև նրա վերջին գործերում, հատկապես «Տաշքենդ» վիպակում, որն, ըստ հեղինակի խոստովանության, աչքի է ընկնում «սկզբունքային բազմաձայնությամբ»:

Անհետացող աշխարհի և «հովիվների անկախ հանրապետության» ինքնուրույնության կորստի թեման, որն սկիզբ էր առել Մաթևոսյանի գեղեստաբան «Մենք ենք, մեր սարերը» գործում, բրտակի է դառնում և ծավալվում «Տաշքենդ» վիպակի նոր տազնադալից իրավիճակում՝ Ծմակուտը տալիս են Հովտին, դարձնում այդ տնտեսության մի մասը: Դա նշանակում է, որ ծմակուտից պիտի «տունուտեղով, մեծով-փոքրով, շուն ու ուլխարով, կաղով-առողջով, լացուկոծով թափվեին գործարան...»:

Այս մոտիվը ասես ծագում է հարևանցիորեն և հյուսվելով պատումին՝ շարունակում է ծավալվել ու խորանալ: Այսպիսին է, մասնավորապես, վիպակում կրկնվող դարոցական լուծ զանգի մոտիվը, որ խորհրդանշում է գյուղի ամայացման մշտապես հանդիպող ոլորեղական պատկերը: Հիշենք «Աշնան արևը». «քաղաք, քաղաք, քաղաք...»: Նույնը «Տաշքենդում». «Ժողովուրդը Ծմակուտից պոկված գնում է... Բուրն էլ այստեղ էին, բայց ոչ ոք սրտով չէր այստեղ, բուրնի սիրտն էլ այստեղից թռել ուրիշ տեղ էր...»: Ե, Ծմակուտը քանդվում էր ու հույս չկար, թե ապագայում դարձյալ դարոց, զանգ, հորսանիք, կոխվ ու գյուղխորհուրդ կլինեն...»: Գյուղի ամայացումն ուրվագծվում է անցյալ դարձող աշխարհի պատկերներում, երևալով իր բոլոր տառապանքներով ու ուրախություններով, անցյալի ձայներով, հնչյուններով ու գոյներով:

Անցյալը հաճախ հերոսների համար հանում է իբրև «խղճի ձայն», բարոյական դաս, դրանով նրանք փորձում են գնահատել իրենց արարքները, վարքը: Այսպես, մի ակնթարթ հանդարտվելով իր շարունակունից, Ավետիք պապի հանդեպ հին թշնամանքից և պատրաստ հաշտվելու, Շուշանը շփոթահար ասում է. «էս հալիվորները ո՛չ մի կարգին ճամփա են ցույց տալիս, որ իրենց ճամփով անշեղ գնանք, ո՛չ էլ մեռնում են, սր առանց խղճի մեր սրտով կառավարվենք...»:

Կրկնվող ծանոթ մոտիվների թվում կան նաև այնպիսի մոտիվ-հակադրություններ, ինչպիսիք են ուժը և թուլությունը, տունը և անկայունությունը, բարեկեցությունը և անապահովությունը: Մի բեկոտմ կյանքի արարիչներն ու ստեղծողներն են, մարդիկ, որոնք պահում են աշխարհը՝ Մեծ Ռոստոմը, որ համառորեն պայքարում է Մմակուտի հողերի պահպանման համար, երկու Թեանները, «որ սարի հոգւր երկու լծկանի պէս քաշում են», մյուս բեկոտմ՝ կատարողները, հարմարվողները, սպառողներն ու մակաբույծները, որոնց դեմ է ուղղում իր ներքին բողբոջը Սիրուն Թեանը. «Թե ինչու տարին տասներկու ամիս ու օրը քսանչորս ժամ աշխատողը մենակ ես եմ, էնիբը՝ ապրողը, մենակ դուք»:

Վիպակում հաճախ շրջանառության մեջ է դրվում «տեր» բառը, արտահայտելով կարծեցյալ (թեև ի պաշտոնն իրական) և իսկական տերերի՝ ծմակուտյան հողի պաշտպանների բախումը: Այդպիսին է հեգնանքով լի Ֆարուլային վերջաբանը, երբ քաղաքի ղեկավարությունը դառնում է Սիրուն Թեանին՝ աղբյուրի մոտ քնած: «Ասէս վեր կենալ ուզեց (Թեանը), կանգնեց շորեքթաթ, ասաց. «Ի՞նչ է, տեր»: Ասացին. «Շան որդի, հանրային հոտի կեսը քոնն է, իսկ մյուս կեսը քո ծանոթներինը, ինչ ես բերանդ գցել տեր, տերը դու ես, իսկ մեզ տեր ես անվանում»: Ասաց. «Շտապ գործով Տաշքենդ եմ գնում, իմ ընկերը մենակ է մնացել, գնացեք օգնեք նրան, դուք էլ տեր կդառնանք, տեր» (մեջբերումն ըստ վիպակի ռուսերեն թարգմանության):

Կրկնվում են առանձին երկխոսություններ, զրվագներ և իրադրություններ: Լեյտմոտիվային պատկերայնությունը, «մոտիվների» ու «բառի պոետիկան» դառնում են մաթեմատիկական ոճի հիմնական հատկանիշը, ասես բանաստեղծորեն լրացնելով էպիկական արձակին հատուկ ավանդական սյուժեի բացակայությունը և լարելով նրա տարանջատված զեղարվեստական աշխարհը միավորող ուժերը:

Այս վիպակի սոցիալական և բարոյական խնդիրները, ինչպես և

Մաթևոսյանի մյուս բոլոր գործերում, բացահայտվում են ամենից առաջ հերոսների ընավորությունների միջոցով: Հստ էության սյուժեն չի զարգանում, այլ, առհաս, ընկղմվում է կենսական աղերսների հարաբերությունների հորձանքում, կերպարների ու ճակատագրերի բախման մեջ: Մեր առջև, առաջին հայացքից գլուղական առօրյայի հավաստի և հիմնավոր նկարագրությամբ ծավալվում է կյանքի հոսքը: Եվ կյանքի այդ առօրեականության մեջ էլ բացահայտվում են ընավորությունները: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ե. Ալեքսանյանը՝ «Մտքի այն մըշտապես լարված աշխատանքը, որ այդքան ընդունել է Մաթևոսյանի հերոսներին, կարիք չունի լարված կետերի ու պայթյունների»: Այստեղից էլ՝ «արտաքին գործողությունը նվազագույնի հասցնելը, ֆարուլայի կատարյալ տնտեսումը, հերոսների կենտրոնացումը իրենց կենսավիճակի իմաստավորման վրա, որը կատարվում է իրադարձային շարքից դուրս կամ ֆարուլայի ներգրավումով՝ իբրև լուկ խորհրդածությունների առիթ»²¹:

Ֆարուլային ժամանակը կենտրոնացված է մեկ օրվա մեջ: Հիմնական ֆարուլայի հետ չկապվող դրվագները, իրավիճակները, կյանքի ընդհանուր շրջապատությունը զուգահեռ ճակատագրերը, նրանց կենսագրության հատվածներն էլ սահմանում են այդ ազատ պատումի ընթացքը: Հերոսների գիտակցության հոսքը, խառնվելով «կյանքի հոսքին» և վերլուծաբար կտրելով այն, խախտում է պատումի բնական թելը, նրա պատճառահետևանքային, ժամանակագրական կարգը՝ փոխարինելով զուգորդվող, ազատ կապերով: Պատումի հիմնական ծանրությունը դրա հետևանքով տեղափոխվում է արտաֆարուլային շերտը, հասնում ստեղծագործության անշարժ տարրերին՝ հոգեբանական վիճակներ, ապրումներ, ընկալումներ, տպավորություններ, հիշողությունների աշխարհ: Եվ այդ «իդեալական աշխարհում» ժամանակին արդեն կրում է ամենաբազմազան կերպարանափոխություններ, ազատորեն տեղաշարժվելով, տարածվելով ցանկացած ուղղությամբ: Կարճ առօրեական, տեղային-ֆարուլային և լայն թափ ու ծավալ ունեցող հուղական-հոգեբանական ժամանակների փոխկանչերի մեջ էլ ընթանում է սյուժետային գործողությունը, հոգեբանական վերլուծության դարդացման շնորհիվ ձևը բերում հավելյալ շափումներ:

Գեղարվեստական իմաստի զարգացումը կատարվում է նույն այդ ընթացքում, աշխարհի և մարդկանց բազմակերպության՝ ծավալումներում՝ կյանքի մանրամասնելով կամ պատմողի և հերոսների տպավոր-

րությունների հերթափոխում: Կառուցվածքի բացակայութունը, սակայն, այստեղ թվացող է, պարզապես կարծր ձևերին փոխարինում են ալեխի աննկատ, ճկուն, կյանքի առարկայական պատկերին համապատասխան գեղարվեստական կառուցման միջոցներ, որոնք և թույլ են տալիս կենցաղային նյութի միջով բացահայտել նույն այդ կյանքի դեմքը, կերպարների ողջ բարդութունն ու հարստութունը, աղերսել փոքրն ու մեծը, նյութական և հոգևոր իրականությունը, առանձին մարդու և ժողովրդի կյանքը, Մմակուտը և մեծ աշխարհը, դրանով իսկ վերածելով կենցաղը կեցության:

Անսպասելիորեն Տաշքենդ է գնում Սիրուն Թևանը՝ իր կորած եղբոր հտեից: Թողած իր բոլոր գործերն ու հոգսերը, ղուգվել է քաջաբային իր կապույտ կոստյումով՝ ի դարմանս ամբողջ ծմակուտյան աշխարհի: Մմակուտյան կյանքից պոկվող հերոսի արարքը դառնում է իրադարձություն: Ստույգ է Յու. Լոտմանի դիտարկումը. «Սյուժեն իբրև իրադարձությունների շղթա, համակարգ, օրգանապես կապված է աշխարհի պատկերի հետ: Վերջինս էլ որոշում է մասշտաբները, որն է իրադարձությունը, որը՝ ոչ մի բան չհաղորդող նրա տարբերակը»²²:

Հերոսի մտադրությունը տվյալ դեպքում կապվում է նրա գիտակցության մեջ սեղի ունեցած արմատական փոփոխության հետ, քանզում հարաբերությունների նախկին համակարգը, սահմանում նորը, շոշափում գործող այլ անձանց կյանքը (Մմակուտը քննարկում է այդ քայլը, դատում, վճիռ կայացնում): Եվ այդ նշմարված ֆաբուլային կետը բարդ և ծանրորեն ճեղքում-անցնում է վիպակի ողջ ներքին սյուժեի միջով, ժամանակ առ ժամանակ հայտնվելով պատումի ընդհանուր հոսանքում:

Տաշքենդի ճանապարհին Թևանի հիշողություններում ու խոհերում հառնում են նրա կյանքի բոլոր օրերը: «Ինչքան լավ օր ունեցել էր այժմ թուռն գնացքի հետ հիշեց»․ իր տրորված պատանեկության տխուր պատմությունը՝ թունավորված մեղքով, պատերազմում ղոհված եղբոր կնոջ հետ կապով («այնքան հանցանքը չէր, ինչքան հանցանքի մեջ սառչել մնալը...»), իրավադուրի, հարկադիր կյանքի, որ անցել էր «համատարած մեղքի, գողության ու վախի մեջ»:

Հերոսի տեսակետները, կյանքի ու աշխարհի նրա ըմբռնումներն ու գնահատականները ի հայտ բերող այդ շեղումներ—ինքնավերլուծությունները օգնում են հասկանալ նրա վարքագծի և արարքների հոգեբանական պատճառաբանությունների բուն ընթացքը, դարձնում են

համոզիչ դրանց ներքին տրամաբանությունը, ընդարձակում են հերոսի և իրադարձության տրամախաչման տարածքը և նպաստում սյուժեի դրամատիկականացմանը:

Ծնտկության անսանկունից հերոսի անսպասելի ու տարօրինակ լիվացող այդ մտադրությունը նույն հերոսի գիտակցության լույսի ներքո ի հայտ է բերում նոր մոտիվներ. իր սեփական չկայացած կյանքի ու սիրո զգացողությունը, ըմբոստացում իր անազատության, ճնշված վիճակի դեմ: Այդ մոտիվը ուժեղանում է շնորհիվ պատումի ընթացքում կրկնվող Թեանի «կապույտ կոստյումի» սյուժեառաչին փոխարկություն. «Իր նշանավոր կապույտ կոստյումը հագին, ձեռքերը զրպաններում մի տեսակ օտարի նման դնում էր... իբրև թե ինքը այլևս իրենց մշակը չէ»: Այն հնչում է նաև նրա չկայացած կյանք—երազանքը խորհրդանշող այլ կերպարի՝ հայրական աչքում անկած միայնակ մատդաշ կանաչ տունիկի պատկերում:

Այլ հերոսների մենախոսություններում ու երկխոսություններում առաջանում են հակառակ իմաստաչին տարածություններ: Այսպես, Թեանին իր «խեղճ սիրունությամբ», անօգնականությամբ և անպաշտպանությամբ, սեփական ձայնից զրկված, «մորթիլու պատրաստ զառան պես»՝ կանգնած Շուշանի առաջ, հակադրվում է ինքը՝ Շուշանը, իր համառությամբ ու ուժով, այդ կյանքում մի կտոր երջանկություն ինքնակու, իր իրավունքը պաշտպանելու ունակությամբ: Այդ նա կարողացավ տանել իր սերը «հասարակության միջով, հազար ու մի կարծիքի միջով», պաշտպանել իր «խեղճ դառ» Թեանին «հազար բամբասանքից»: Եվ «մեղսագործության» սյուժեն, որ իբրև ինքնուրույն դերերգ է հնչում երկրորդ գործող անձի շուրթերում, նրա ուժի և արյունքների միջից, այդ ծանր կենսական դրամային տալիս է նոր ներբերանդներ: Իրադարձության անհատական բեկումը սյուժեում հերոսի տեսողատի միջոցով թափանցում է իրադարձության ներքը, բացահայտում նրանում ոչ միայն այն, ինչ հայտնի է դառնում ֆաբուլայից, այլև ի հայտ է բերում անհայտը, թաքնվածը, անձնականը: Ֆաբուլայի միանշանակ իրադրությունը այսպիսով փոխանցվում է սյուժեառաչին իրադարձության բազմանշանակալից ուրուրը, բացելով սյուժեի ձեռք իր սուբյեկտիվ-օբյեկտիվ էության մեջ²³:

Այդ դրամատիկական պատմությունը ուրվագծվում է նաև այրինների ընդհանուր ճակատագրի հեռապատկերում՝ Թեանի կնոջ ընկալմամբ, նրա ապրումների մեջ և, վերջապես, իր որոշ շրջադարձերում և նրբե-

լանդներում ինչ-որ տեղ կրկնում Շուշանի մոր ճակատագիրը. «Ժողովրդի լուռ ատելության առաջ, ... վախից սերն էլ է շորանում, մարդու իրավունքն ու լեզուն էլ»։ Այսպես, տարբեր ձայների լայն ինքնադրսեորման միջոցով ավելանում է հնարավոր տարրեր տեսանկյունների քանակը պատկերվածի վերաբերյալ, ընդարձակվում են պատկերվածի շրջանակները, «ստեղծվում է իրականության, նկարագրվող և բնույթի լսելի և տեսանելի պատկերի պատրանքը»²⁴։

Մաթևոսյանի աշխարհըմբռնման պաթոսն այնպիսին է, որ համադրելով և հակադրելով տարբեր բնավորություններ, դադափարներ ու արժեքներ, նա, ասես, փորձարկում է զրանց կայունությունը, թույլ տալով դրանց բացահայտվել լիովին, ընտրելով ամենատարրեր տեսակետներ, ձգտելով ըմբռնել նրանց բուն էությունը։ Հեղինակի կողմից նախապես տրվող նպատակների համակարգի վերացումը, հրաժարումը հեղինակային ամենազիտությունից, իրադարձությունների շղթայի ղեկավարումը հերոսների շրջանակում՝ ասքային խոսքի միջոցով թույլ են տալիս հասնել առանձնակի օբյեկտիվության։

«Օտար ձայնի» լայն ինքնաբացահայտման միտումը ուրվագծվել էր արդեն Մաթևոսյանի նախկին գործերում, հատկապես «Աշնան արև» վիպակում։ Սակայն, եթե այնտեղ բոլոր մնացած ձայները պտտվում են զլխավոր հերոսուհու շուրջ, կամ նրանց «զուրս է կոչում» ինքը՝ Աղունը, ապա «Տաշքենդում» այդ ձայները ձուլ են բերում առանձին կշիռ ու նշանակություն։ Թևանի և Շուշանի ձայների հետ նույնքան լիաձայն են հնչում Զանդառի, Շուշանի որդիների, մեծ և փոքր Ռոստոմների ձայները, մյուսները հնչում են ընդհանուր խմբով, լրացնելով ծմակուտյան կյանքի ընդհանուր մթնոլորտը։ Այսպես, կրկին մեր աչքի առջևում անցնում է Աղունի ընտանիքը՝ փակված հարմարավետ ու մաքուր տնակում. «իրենց գործն ու ապագան դասավորել, այգին ու դռները մաքուր մաքրել ու խաղաղ կրակի նման ապրում էին»։ Ավարտվել է Աղունի լարված երկխոսությունը ամուսնու և ամբողջ աշխարհի հետ. «դարավոր կռիվներից հետո հիմա համերաշխ սիրո զուգերգ էին անում»։ Աղունի բազմաշարժար ու բարդ կյանքի բարեհաջող ավարտի հաղթանակած ճշմարտությունը երևան է գալիս աննշան ռեպլիկներում և Շուշանի հետ փոխանակած մի քանի խոսքում։ Հարևանների առօրյա ընդհարումները հերոսների հիշողության մեջ արթնացնում են վերհուշերի նոր հզոր հոսք, որ հասնում է ազդակցական երկպառակությունների բուն տկունքներին։ Բոլոր այդ հարևանների (Ա-

ղուն, դարաշի Շուշան, նրա որդիները) հայացքներով է իրեն դիտում և Թևանը, զգալով իրեն այդ օտար ապահովության մեջ «անցորդ մութացկան»։ Եվ հարևանների այդ երկաթե ամրոց-տները իրենց հակադրությամբ կրկին ընդգծում են Թևանի անպաշտպանությունը։

Հնարավորություն չունենալով իր ընտրած վիպակի ժանրում հետևողականորեն ծավալելու այդ խիտ բնակեցված աշխարհի բոլոր բնավորությունները՝ Մաթևոսյանը դիմում է հերոսների հոգեկանությունը բացահայտելու խտացված ձևերի և նրանց նկարագրում ճակատագրական բախտորոշ վիճակներում ու զրվագներում։ Այսպես, Շուշանի որդիների դաժանության և աշխարհի հանդեպ շարացածության արմատները (անհայտ մնալը, որբի ճակատագիրը), նրանց հետագա վարքագծի, բնավորության ակունքները ամփոփվում են Միջնեկ Թաթարի հետևյալ ընդհանրացված և տարողունակ բնութագրում. «Այս կյանքում անհետ ոչինչ չի կորչում. այն՝ որ կտվի կռաջլին կացնով խփում էր, տանձենին կտրում ու հալկորի մեղվանոցը վառում՝ հիմա դարձել էր վարքի ինքնուրույնություն, այսինքն՝ իր անելիքն ու չանելիքը իր սեփական մտքում պատրաստի կան, ձեր վերելից դուք նրա համար վարք չմտածեք...»։ Այսպես, առանձնահատուկ պատումային փաստարկումներից զուրս, հերոսի զգացումներում, մտքերում, վարքագծում, նրա ճակատագրում համադրվում է ժամանակը, զուգակցվում են նրա բոլոր չափումները՝ դրսևորելով այդ կապերը վիպակի ժանրում։ Ուստի, — ինչպես գրում է Գ. Բելայան. «Օբյեկտով իրադարձության և զրա սուբյեկտիվ բեկման դիալեկտիկան հենց վիպակի ժանրում է, որ զտնում է առավել անմիջական, ներքուստ ներդաշնակ և միաժամանակ սուր-պրոբլեմային լուծում», և «հերոսի կյանքը ձևոր է բերում հեղինակի համար ինքնուրույն նշանակություն»²⁵։

Այդ զրվագներում է և Մեծ պեպենոտը՝ հոր երկարաճիտ կոշիկները հագած, անտարբեր դիտելով Միջնեկ Թաթարի հաշվհարդարը Միմոնի ընտանիքի հետ, անմասն նրանց պատերազմին։ Այդ խորմե երկարաճիտ կոշիկների մանրամասնը վիպակում հայտնվում է մի քանի անգամ։ Դրանք նույն այն կոշիկներն են, որոնք նա «հագել դռանը կանգնել էր... սոլասում էր մեծանա, սապոզները լցնի, Ակոփի մասին ասում էր՝ գալու է սապոզներս խլի՝ «գալ տի սապոզնիս խլիլ...»։

Հատկանշական է, որ հերոսի ձայնը (չնայած ուղղակի կոսսբում արտահայտված նրա արտաքին ողջ շոշափելիությանը) զուրկ է այն ինքնուրույնությունից, որով, ըստ Մ. Բախտինի, բնութագրվում է «լի-

բավ պատկերված առարկայական խոսքը»²⁶։ Նրանում լսվում է երկրորդ՝ պատմողի ձայնը, հնչում են Թեանի և մյուս հերոսների ձայները, որոնց հայացքներով էլ նա դիտվում է։ Եվ նրա մեջ բնակութուն հաստատած «ուրիշի ձայնում» հստակորեն արտահայտված է հեղինակային հեգնանքը, արմատավորված և՛ զուտ խոսքային միջոցներով, և՛ իրադրությամբ, ուր այդ խոսքն արտասանվում է, և՛ վերջապես, հերոսի խոսքի ու գործողության ուղղակի մեկնաբանությամբ։

«Մեծ պեպենուր.—«Վերևի թաղերից եմ գալիս... Մեկամեկ մտել եմ ժողովրդի բոլոր տները. աշխատանքը երեսի վրա թողած՝ ժողովուրդը պոկված դնում է, ղեկավար եք, ի՞նչ արգելք եք մտածել։

Պատասխանատու են օրենքով դաշտային աշխատանքների ղեկավարն էր լինելու, ավելի դեռ՝ հովտեցի խուլիգանը, էլ ավելի դեռ՝ կենտկոմի գործկոմը և սոհասարակ ժամանակի դրվածքը, բայց քանի որ կարծում էին աչքը անտառապետությանն է, դարձան քեռուն»։

Այդպես, ամեն անգամ տեղաշարժվում է այդ հերոսի խոսքի ներքին իմաստը՝ մերկացնելով նրա «սանսնապահության ղեկավարությունը վավթելու պատրաստի ծրագրերը»։

Ակզբից մինչև վերջ նրանում ընդգծվում են վարքագծի, դիմանկարի, պահվածքի, խոսելաձևի այն մանրամասները, որոնք նրա մեջ բացահայտում են իշխանության ծարավը, բռնակալությունը և դաժանությունը։ «Արդեն լավ կուռուկոված բեկ էր», «պատրաստի ձուլված ղեկավար», «խոսքը էդ գրասենյակի դռան վեճերի մեջ կռիլ-կոփել էր...»։ Նրա ամբոխավարական ելույթները ղեկավարության դեմ, հանուն իբր ժողովրդի շահերի՝ մատնում են նրա մեջ ապրող պորտաբուծին ու հարմարվողին, որը ձգտում էր թափանցել տեղական վարչություն, իր տեղը զրավել Մուրադինց պատշգամբում, ուր շարվում էին ժմակուռյան կիսաիշխանության ներկայացուցիչները։

Հեղինական պահեր են նկատվում և Շուշանի «խոսքային իրազեկակում», շնայած նրա ձայնի ողջ ինքնավարությանը, որն ընդհանուր առմամբ հեղինակային գնահատական է ստանում ամբողջ վիպակի մեջ։ Այսպես, նրա որդիների մանկության դրվագներում հեգնանքը հնչում է «բուն արտահայտության ներսում» (Բախտին), նրա խոսքի միտումնավոր ամբոխավար ոճում («էդ խի՞ չեք վախենում... որ կաշահանջեմ, որբեացրի կանանց պաշտպանության հանձնաժողովը կենտրոնից կբերեմ գլխներիդ կկանգնեցնեմ»), սաստկանալով այն իրադրության մեջ, ուր այդ խոսքը հնչում է (քանի որ նրա որբուկներին ոչ

որ չէր էլ տանջում, այլ հակառակոր, այդ նրա ճիշդագույն գաղափար Միջինկ թաթարն էր փորձում մանկական շարունակման ու ատելություն մուշտիով հրդեհել մեղվանոցը, կտրել տանձի ծառը, և հի մեջ պահելով Միմոնի հրեխաներին)։

Խորքից «ուրիշի խոսքը» ուժեղացնող, նրան իր իմաստավորմանը ենթարկող հեղինակային ուղղվածությունը նկատելի է դառնում և մի շարք այլ բնութագրերի մեջ՝ եղբայր Վաթինյանների, համագյուղացիների վարքագծի նույնքան սեղմ նկարագրություններում։

Ծմակուտյան տեղական ղեկավարների գրասենյակային աշխարհը նույնպես դիտված է նմանատիպ «երկձայն խոսքում» տարրեր հաշտեցնելով՝ Ծմակուտի աշխատավորների աչքերով՝ Թեանի, Շուշանի ուս հարսի, այդ գրասենյակի պաշտոնական սանդուղքը վավերացնող անտեսանելի պատմողի արտաքին առևտրային շեղոք, բայց «շահագրգռված» խոսակերպում։ Այս նկարագրություններին զուգընթաց հանդես են գալիս մարդկային նոր բնավորություններ և Ծմակուտի սոցիալական, տնտեսական ու բարոյական խնդիրների, նրա ցավերի ու հոգսերի ամփոփող համայնապատկերը, արտահայտված սեղմ, խտացված ոճով։ Այսպես, մանրամասն տվյալներին՝ թի քանի մարդ է քաղաք փախել ամեն մի գյուղից, հաջորդում է հեղինակի հեգնական ծանոթագրությունը, որն արտահայտում է նրա վերաբերմունքը քաղաքի և գյուղի հարաբերության ցավոտ հարցերից մեկին։ «Մեղքը աջտեղ Հովտի վարչության վրա ենք դնում, որ իբր թե Հովտի վարչությունն այստեղ նստեր, կենտրոնն այսինքն Ծմակուտը լիներ, ժողովուրդն ղեկավարության շուրջն կհավաքվեր ու չէր ցրվի, բայց Օձունի ու Դսեղի նման քաղաք գյուղեր են ամայանում...—Ծմակուտն ո՞վ էր՝ որ դիմանար. սարերում հրեն քանի անտեր ձի է խրխնջում, իսկ տերերը խըցկլովել են քաղաքային տրանսպորտ»։ Եվ այդ հագեցված նկարագրություններից յուրաքանչյուրը նոր սյուժեի մեջ, նոր նյութով, նոր դրամայով ծավալվելու հնարավորություն ունի (այդպիսին է փոքր Խոստոմի մենախոսությունը, ուր երևան է գալիս գործարանի և գյուղի թշնամանքի մոտիվը)։

Այս ձայների տարբեր բախման մեջ, որոնցով ընթանում է պատումը, գրեթե անհնար է որսալ իր՝ հեղինակի բացորոշ ուղղակի խոսքը։ Սակայն այդ արտաքին ինքնահռչակմամբ զգացվում է պատումի ընթացքի ներքին գործուն ղեկավարումը։ Սյուժեի ընթացքն ապահովվում է ոճի վիթխարի լարմամբ։ Հեղինակը, թվում է, մշտապես «գոր-

ժաղերում» է «ուրիշի տեսակետը»՝ պատմողի կամ հերոսի, ընդ որում՝ կիրառելով արձակ խոսքի ամենատարբեր տեսակներ։ Եթե Մեծ պեպե-նտսի առիթով պատմողի խոսքը, ներթափանցելով հեքոսի խոսքի մեջ, «վշտամբար» բախվում է նրան, ստիպելով ծառայել ուղիղ հակադիր նպատակների, ապա երկու Թեանների պատկերման դիպքում այն, հակառակը՝ միաձուլվում է նրանց «առանց նրանց խոսքի իմաստի և հնչերանդի փոփոխության...», հաղորդելով նրանց տեսակետը անվնաս և անվթար վիճակում²¹։

Պատումն ընթանում է մեկ երրորդ դեմքով, պատմողի կողմից, մեկ ընդհատվում է հերոսի ձայնով, նրա ոչ սեփական-ուղիղ, անուղղակի կամ ուղղակի խոսքով, և այդ ձայների միջև սահմաններն այնքան երեքուն են, որ երբեմն դժվար է դրանք տարբերել։ Պատմողը կարծես այդ աշխարհի ներսից է, նրա հավասարազոր մասնակիցը, նրա խոսքն ամբողջությամբ երանդավորված է հերոսի խոսքով։ Խոսելով Ջանդառ Թեանի վերադարձի մասին «շուրջերկրյա ճանապարհորդությունից», նա պատմում է այդ հերոսի իսկ ոճով ու հնչերանգներով, շրջապատի հետ մեկտեղ զննում նրա անսովոր վարքագիծը, ունկնդրում նրա խոսքին, խորհում նրա հետ միասին՝ միացնելով նրան իր ձայնը և իր վերաբերմունքը («Մեր Զանդառը», «կարծում էինք...», «ասում էին», «ասացինք...»)։ Եվ միայն աննշան նշումներով, որոնք կապակցում են միմյանց իրադարձություններն ու հերոսներին, հազիվ ուրվագծվում է հեղինակ-պատմողի ձևական ներկայությունը («բայց մեր խոսքը դրա մասին չէ...», «մյուս, Սիրուն Թեանի մասին ենք պատմում...»)։ Երբեմն այդ «մենքը» որոշակի մարդկային խմբավորման գիտակցությունը և պատկերացումները վերարտադրող ինչ-որ ընդհանրացված կերպար է («մենք բոլորս էլ գյուղում ենք մեծացել...»)։ Պատմողի այդ «մենք»-ի հետ, որը վերացնում է և մասնակի առաջնությունը ընդհանուրի և ընդհանուրինը՝ մասնակիի նկատմամբ, առաջանում են «սուրյեկտ-օբյեկտ» հարաբերություններ պատմողի և բուն հերոսի սյուժեի միջև։ Հերոսի խոսքի մեջ են տեղափոխվում այն գնահատականներն ու զգացումները, որոնցով հագեցված է նրա՝ պատմողի օբյեկտիվ պատկերումը։ Այդ խոսքի իմաստային կշիռը նվազում է, սակայն ուժեղանում է նրա գունեղությունը, կենցաղային տիպականությունը, բացելով հոգեբանականության նոր հնարավորություններ։ Ընդ որում՝ հերոսի խոսքը ոչ թե ոճավորում է, այլ՝ զեղարվեստական ամբողջական կառուցվածք։

Բուն իրադարձությանը փոխարինող իրադարձության մասին խոսքի շեշտաւորումը, պատումային սկզբի շարժունակութունը սյուժեն դարձնում են երկպալան՝ այն հանդես է գալիս թե՛ իբրև սյուժե-ֆաբուլա, թե՛ իբրև սյուժե-պատում։ Հոգեբանական ընթացքը տեղի է ունենում ոչ այնքան իրադարձային սյուժեի, որքան պատումի ոլորտում, առաջացնելով երևույթ, որը ժամանակակից սյուժետագրիտության մեջ բնորոշվում է իբրև սյուժեի և պատումի յուրատեսակ փոխներթափանցում։ Այսպես, Վ. Վիկտորովիչը գրում է այն արդյունքի մասին, որը էպիկայի մեջ առկա խոսքի բազմաշերտության շնորհիվ՝ (հեղինակի, պատմողի, հերոսի ուղիղ և անուղղակի խոսք) հանգեցնում է բուն պատումի սյուժետայնության։ Այն հանդես է գալիս իբրև պատումի շարժմանը զուգընթաց պատմողի ղարգացումը դրոշմող «ձև-ընթացք»։ «Սուբյեկտիվ սյուբյեկտի միջով բեկվող իրադարձությունը ասես «ցրվում է», ձեռք բերելով հոգեբանական իրադարձության վիճակ ու ամեն մի սուբյեկտիվ բեկման մեջ հանդես է գալիս ճշմարտության մի մասը, ոչնչացնելով սյուժետային իրադարձության անվիճելիությունը, «հանելով» իրադարձությունը խոսքի մեջ»²⁸։

Այս կետում է հենց ի հայտ գալիս Մաթևոսյանի և Այվազյանի մեկ այլ սկզբունքային տարբերությունը, չնայած նրանց ընդհանուր հակմանը դեպի ասքային խոսքը։ Պատմողը Այվազյանի գեղարվեստական աշխարհի ներքո շունի սյուժեին հավասար այդ երկարատևությունը և ներքին փոփոխականությունը։ Հոգեբանական ընթացքը («գիտակցության հոսքը») տեղի է ունենում բացարձակապես սյուժեի իրադարձային ոլորտում, որոշելով և վերջինիս անվիճելիությունը, նրա օբյեկտիվ նշանակությունը։ Թեև հերոս-պատմողը իբրև սյուժեի սուբյեկտ ենթարկված է ներքին հոգեբանական փոփոխությունների (իրադարձային ոլորտում), բայց պատմողի իրավունքներ ստանձնելով և սկսելով խոսել այդ իրադարձությունների նկատմամբ իր վերաբերմունքի մասին, նա ի հայտ է բերում իր անփոփոխականությունը՝ իբրև որոշակի բարոյափոխոփայական դիրքորոշում։ Եվ ամբողջ պատումի ընթացքում նրա տեսակետը մնում է անփոփոխ։ Դա մի տեսակետ է, որին նա հանգել է իրադարձության նկարագրության հանրագումարում։

Իսկ Մաթևոսյանի խոսքը, իր մեջ ներգրավելով ողջ արտաքին իրականությունը, ազատորեն տնօրինելով այն և դասավորելով իրադարձությունները այնպես, ինչպես հառնում են նրանք հերոսների վերհու-

շերում, ապրումներում և խոհերում, դառնում է ներքին փոփոխություններ կրող խոսք-ընթացք, սյուժեին հավասար ինքնատիպ գործողություն, այն է՝ վիպակի գեղարվեստական իրադարձություն: Պատմողը ասես անընդհատ ճշտում է իր միտքը պատումի ժամանակ, իսկ գեղարվեստական միտքը ձևակերպվում է նույն այդ ընթացքում՝ խոսքային տարերքում:

Պատումը, իբրև պրոբլեմ, հուշում է հեղինակին: Երկխոսություններից մեկում նա խոսում է պատումի խնդրի հետ սերտորեն կապված սյուժեի և ժանրի հետ ունեցած իր հարաբերությունների «դրամատիկություն» մասին. «Ի՞նչ է «Տաշքենդը» ժանրային առանձնահատկության իմաստով: Միայն կերպարներ: Առնչությունների, շփումների ակնթարթային բռնկումներ: Կրքերի բրոնչյան շարժում: Եվ ոչ մի հստակ գծագրված սյուժետային գիծ: Եվ ոչ մի գլխավոր հերոս, թեև հավաքվածներից յուրաքանչյուրը հնարավոր գլխավոր հերոս է: Յուրաքանչյուր կերպար վիպական է, բայց միայն իր ներքին հնարավորություններով, իմ՝ հեղինակային պատկերացմամբ նրա մասին: Յուրաքանչյուրի մասին ես կարող եմ գրել մի ամբողջ ծավալուն պատմություն, թեև այստեղ՝ «Տաշքենդում»,՝ գլուղական ակումբի ժողովում՝ նրան պատկանում է ընդամենը մի հատիկ մենախոսություն: Կամ նույնիսկ՝ մի ուսուցիչ: Սակայն այդ ձևը՝ բոլորի խոսակցությունը բոլորի հետ. սա ևս այնքան միտումնավոր չի արված, այլ իմ հնարած միջոցն է, հնարանքը՝ փրկելու սյուժետազուրկ գործը, այսինքն ինչ-որ կերպ փոխհատուցելու բնածին թերությունը»²⁹:

Մաթևոսյանական խոսքը, որն ազատ է ու անմիջական, որն իր հիմքում թվում է վիպական և ուղղված է իրականության տեսանկի, ամբողջական և լրիվ պատկերի վերստեղծմանը, կողմնորոշված՝ դատնալու բուն իրականության ոճը, մյուս կողմից միջնորդավորված է, կաշկանդված ավանդույթների ամբողջ բեռով, նախկին բոլոր պատումային էներգիաներով, տեխնիկական միջոցներով՝ ամենաանմիջականներից մինչև ամենահմուտը, վերլուծականը: Դա այն խոսքն է, որ հավաքել է իր մեջ ինչպես դասական ավանդներով ձևավորված հեղինակային խոսքի հաստատուն որոշակիությունը, այնպես էլ հոգեբանական լարվածության բարձրացման դասական միջոցները՝ խոստովանություն, ներքին մենախոսություն, առաջին դիմքով տարվող պատում: Սակայն այդ խոսքը գիտե և «հեղինակի անհետացման» նշա-

նակությունը, և տեղակ է «գիտակցութեան հոսքին» ու ենթաբնագրի հնարավորութիւններին:

Հենց ինքը՝ իրականութիւնն էլ, բարդացած ու հարստացած, ասես հրահրում է կշանքը հեռազոտողի խոսքը, որը փորձում է բնդգծել նրա «բազմաձայնութիւնը», տրոհված վիճակը և ցույց տալ իր դորժող անձանց համապատասխանութիւնը այդ իրականութեան բնույթին: Իրականութեան պատկերը հաւնում է հենց այդ բազմաձայնութիւնից, նրա ձայնակարգութեանից, որն էլ ձևավորում է երկը կազմակերպող գաղափարը: Իսկ բազմաձայնութիւնը պատումի մեջ է բերում ոչ միայն ժողովրդական լեզվի հզոր տարերքը, այլև՝ ժողովրդի գիտակցութեան և նրա կյանքի խոր շերտերը:

Հեղինակի ձայնը լսվում է պատումի բուն կազմավորման մեջ, այդ բազմազան ձայների անհավասարութեան, յուրաքանչյուր խոսքի տարբեր նշանակութեան և կշռի, դրսևորման տարրերի ձևերի մեջ, պատմողի խոսքի և հերոսի խոսքի նուրբ, արտաքինապես չբնդված շփման եզրերում և, վերջապէս, հեղինակային հնչերանդներում, որ թափանցում են պատմողի խոսքի մեջ:

Վիպակի բարոյական հանրագումարը այսպիսով չի սպառվում ո՛չ իրագործութեաններով, ո՛չ էլ կերպարներով, այլ դուրս է բերվում վիպակի ողջ պատկերային կառուցվածքից: Այդ բազմաձայնութեան մեջ «սյուժեն իրականացվում է իբրև գիտակցութեանների հարաբերութեան, որը չի համընկնում սյուժեի տարրերի հաջորդականութեանը կազմակերպող գիտակցութեան հետ: Լիովին օտար գիտակցութեան սեփականութեանը դարձած հենց այս սյուժետային մոդելում է առավել լիովին իրացվում սյուժեի բազմանշանակութեանը, որը սուկա է ու տարբեր չափերով դրսևորվում է նաև այլ մոդելներում»³⁰:

Ծիշոտ է, այդ հզոր խոսքային հոսքը, ձայնային դերերգերի այդ մշտական հերթափոխը ասես նյութազրկում են այդ աշխարհը, երբեմն ծածկում են այդ աշխարհի տարածութիւնը, թույլ շտալով այնտեղ ազատ շնչել: Եվ որպիսով այդ ամբողջ հոսքի հետ շկորսվին իրականութեան տեսանկի կտորները, որոնք անպայման կան և ցրված են ամբողջ վիպակով մեկ, պահանջվում է՝ որոշ լարվածութեան: Կան և՛ կշանքի ու կենցաղի հավաստի դրութիւններ, և՛ շրջապատող միջավայր, և՛ դիմանկար, և՛ հիշողութեան մեջ գրողմովող նրանց առարկայական քանդակակերտ մանրամասներ, և՛ համարյա կինեմատոգրաֆիական կադրեր (դյուզական ակումբի պատկերը՝ յուրաքանչյուրի այնտեղ ու-

նեցած որոշակի տեղով, նրանց շարժումնով, պահվածքով): Սակայն այդ ամենը կլանվում է «ներքինով», դիտվում է այս կամ այն հերոսի, նրա վիճակի հայեցակետով: Եվ բնականորեն, որ հաղվադեպ է Մաթեվոսյանի ստեղծագործության մեջ հանդես գալիս օժանդակ գործառուլթյամբ, այլ հերոսների ձայներին համահավասար պլուծելի նույնքան լիահնչուն մասն է, այստեղ հրեմոն դառնում է համարյա պայմանական՝ խորհրդանշելով հերոսի կամ ողջ ժամկուտյան կյանքի այս կամ այն վիճակը: «Անընդհատ գարունը», «մշտական ամառը»՝ Շուշանի սիրո ժամանակն է, իսկ «անձրևած ամպերը»՝ այսօրվա Ծմակուտի փոխաբերությունն է, սրբ լցվել-թափվել է արցունք-անձրևով, այսինքն ամեն ինչ ենթարկված է այդ աշխարհի նույն այդ ձայներին, նրա «բարոյական կլիմային»:

Խոսելով գեղարվեստական ճանաչողության սկզբունքների վարպետման, նրանցում աճող բաց ձևերի մասին, իբրև ժամանակակից գրականության մեջ նշմարվող կայուն օրինաչափության, Վ. Խալիզեբ գրում է. «Կոնֆլիկտը հետզհետե ավելի հաղվադեպ է իրեն սպառում պատկերվող գործողության մեջ, պերիպետիաները դառնում են ոչ այնքան նշանակալից, վերջաբանները հանդես են գալիս իբրև բազմակետեր (non finito)»³¹:

Ֆարուչին միջադեպի հանգուցալուծում չունեցող գործողության այսպիսի ավարտը՝ գործողության բացվածությունը դեպի ապագան, զրոյի համար ունի աշխարհայեցողական նշանակություն, որ վկայում է հեղինակի աշխարհաճանաչման վերջ նշված երկու տեսանկյունների՝ կոնկրետ պատմական կեցության դնման և միաժամանակ՝ աշխարհի, իբրև ամբողջության չութացման մասին:

Անհատնում տարածության, կյանքի անսահմանափակության զգացողություն է մնում Մաթևոսյանի վիպակների ընթերցումից հետո: Չավարտված բաց վերջաբանները, շարունակելով բախումի վարպետմը ժամանակի ու տարածության, ինչպես և ընթերցողի գիտակցության մեջ, խթանում են նրա երևակայությունը գեղարվեստական աշխարհից իրական աշխարհ անցնելուն: Նրանք զուրկ են ավարտվածության նույնիսկ պատրանքից և, ընդհակառակը, մղում են շարունակության:

Պատմվածքների և վիպակների շարային ընթացքը ինքնին իրականության լայն ու լրիվ պատկերը վերարտադրելու հեղինակի հակաման, իրականության ոճը դառնալու նրա ձգտման հետևանք է, որը և խախտում է սյուժեի ու ժանրի սովորական ձևերը: Այդ ընթացքը Մաթևոսյան

յանի ստեղծագործութեան մեջ կազմակերպւում է ոչ թե միջանցիկ սյու-
ժեով, այլ՝ մտահղացման ներքին միասնութեամբ, հեղինակի միասնա-
կան դիրքորոշմամբ: Մեկ մարդկային պատմության մեջ դրւած հար-
ցերը միահյուսւում են մեկ այլ պատմության հետ, լուծւում մշուսի
մեջ: Բնավորութիւնների ու հանգամանքների տրամաբանութիւնը են-
թարկւում է ոչ թե արտաքին ինտրիգին, այլ՝ րոն իրականութեան շար-
ժումներին՝ ի հայտ բերելով իր մեջ նորանոր հոգևոր և սոցիալ-պատ-
մական կապեր ներգրավելու հնարավորութիւններ:

Պատկերվող կյանքի մասերը հեղինակի կամքից անկախ շարու-
նակում են ամբողջացնել ծմակուտյան ասքի ընդհանուր համապատկե-
րը: Այդպես է «Սկիզբը», որը հեղինակի վկայութեամբ մտահղացված
էր իբրև ինքնուրույն պատմվածք, սակայն, որը հետագայում բնակա-
նոն կերպով անցավ այդ ասքի մեջ: Նույնը կատարվեց և մշուս գոր-
ծերի հետ, «Տաշքենդի» տեղը նույն այդ ընդհանուր շղթայի մեջ է: Այդ
անավարտութիւնը չի շփոթեցնում հեղինակին, և նա հույս ունի, իսկ
ներա հետ և մենք, որ, իր խոսքերով ասած, իբր այն ամենը, որ նա
մտահղացել է գրել Մմակուտի մասին, գրվի, «սյուժեն ինքը կկա-
ռուցվի, ինքն իրեն կհայտնաբերի»: Իսկ քանի դեռ ապրում և ընթանում
է ծմակուտյան կյանքը՝ ներքաշված կյանքի ընդհանուր հորձանքի մեջ
և «ժամանակի ցավոտ հարցերը» իր մեջ պարունակած, նրա սյուժեն
անվերջանալի է թվում:

Ժամանակակից արձակի փորձը ցույց է տալիս, որ ժանրի և սյու-
ժեի տարատեսակ փոփոխութիւնները, վերակառուցելով դրանց փոխ-
հարաբերութիւնների մասին եղած ամանդական պատկերացումները,
գործառական նշանակութիւն են ձեռք բերում մինչև այն սահմանը,
քանի դեռ չեն դադարում իրականութեան գեղարվեստական իմաստա-
վորման ձևեր հանդիսանալ: Սյուժենների «լեզուն», ինչպես կարելի էր
համոզվել, կարող է միանգամայն տարբեր լինել. սյուժեն կարող է
լինել արտաքին իրադարձութեանը հավասար, համընկնել ֆաբուլայի
հետ, լինել «ներքին»՝ արտահայտելով «իրավիճակի բացակայութեան
իրավիճակը» (Հեգել), հանդես գալ իբրև ապրումների, տրամադրու-
թիւնների, իրականութեան «ձայների»՝ համակարգ, կանգուն մնալ շնոր-
հիվ իր ոճի ներքին ուժի, լինել պայմանական, խորհրդանշական, ֆան-
տաստիկ, իրականութեան հավաստի սահմանները և՛ պատռումի սովոր-
ական ձևերը խախտող ու ոչնչացնող և, վերջապես՝ հիմնվել այլա-

բանական և դիցաբանական շերտերի վրա, որ նրան հաղորդում է նոր հեռանկարներու Հաջողութիւնն այստեղ պայմանավորված է այդ բոլոր հնարների զեղարվեստական պատճառաբանվածութեամբ և համոզականութեամբ: Հակառակ դեպքում ստեղծված ներկա իրավիճակում սյուժեն կամ կարող է կորչել կենսական կապերի ու հարաբերութիւնների հոսքում (կենսամանութեան պոետիկայում), կամ դառնալ արհեստական կառուցվածք (պայմանական ձևերում): Այլ կարգի վտանգներ են սպառնում քնարական արձակին (բարոյական սխեմայի մերկացում, ճեղքնակի մտքերի և ապրումների վերացականութիւն), նաև՝ ասքային խոսքին, որը տաղանդի բացակայութեան դեպքում կարող է վերածվել ոճավորման: Եվ, վերջապես, լուրջ բովանդակութեան բացակայութեան դեպքում ենթաբնագիրը կմերկացնի իր դատարկութիւնն ու կեղծ բաղձանշանակալիութիւնը: Ժամանակակից հայ արձակում հանդիպում են նաև վերը նշված ձևերի ոչ գործառական կիրառման նման օրինակներ, հաստատելով այն հայտնի ճշմարտութիւնը, ըստ որի՝ նոր ձևերը ծնվում են միմիայն նոր բովանդակութեան հետ:

Բացի դա, հայտնի է նաև, որ նույն ձևերն ու հնարները կարող են հավասարապես օգտագործվել տարբեր մեթոդներում:

«Գեղարվեստական միջոցները, որպես այդպիսիք, — գրում է Ա. Բեզուիտովը, — ունեն համեմատական ինքնուրույնութիւն և բոլորովին էլ միայն մեկ ստեղծագործական մեթոդի արտոնութիւնը չեն:

Սակայն, հայտնվելով ստեղծագործական նոր մեթոդը բնութագրող հատուկ համակարգի մեջ, դրանք լիցքավորվում են առանձնահատուկ իմաստով՝ ունակ լինելով բնականոն կերպով ներգրավվելու այդ համակարգի մեջ, հարստացնելու այն նոր գույներով ու երանգներով»³²: Այսպես, «տապասյուժետայման» նույն հնարները (գործողութեան ոլորտի նվազեցումը, դրա տեղափոխումը գիտակցութեան ոլորտ, գիտակցութեան հոսք, ներքին մենախոսութիւն և այլն) հետապնդում են այլ նպատակներ տարբեր մեթոդներում: Եթե մոդեռնիստական գրականութիւնը մարդու օտարութեան պատկերումը հասցնում է իրականութեան հետ նրա ունեցած բոլոր կապերի խզման, հերոսի անգործունեութեան ու պասիվութեան, ապա ուսուցիչը ցուցադրում է նույն իրավիճակի իմաստավորման քննադատական շունչ, հաստատում է մարդու, նրա ինքնադրսևորման ու ինքնահաստատման հնարավորութիւնները թե՛ հանգամանքների մեջ և թե՛ միջավայրի հետ ունեցած նրա պայքարում:

Այդպիսին են Այվազյանի և Մաթևոսյանի հերոսների մեծ մասը, որոնք աշխարհի և մարդու նոր միասնության ակունքների որոնումներում և իրենց գործուն ինքնագրքակրությամբ հաստատում են կյանքի ամուր հոգեկոր հիմքերի անհրաժեշտությունը:

Հակումը դեպի ազատ պատումը, աշխարհի նախապես ոչնչով չուսմանափակված պատկերումը, ուր ղլխավորը խոսքային տալերքն է, ինչպես նաև հասուկ վերաբերմունքը դեպի հերոսի դիտակցությունը, «ուրիշի ձայնի» ինքնուրույնության ճանաչումը, կապվում են ժամանակակից արձակի ընդհանուր միտումներին և բխում են պատումի արդի պահանջներից, ևրբ, ինչպես գրում է վիպի հետազոտող Ա. Միխայլովը, «ի հայտ են գալիս խոսքի և իրականության պատկերի միջև բնկած հակասությունները»³³:

Այդ հակասության հաղթահարման ձեերը կարող են բաղմապան լինել և ժամանակակից արձակը, ղղալով այդ պահանջը, ձգտում է սյուժեի ու ժանրի, պատումի ու խոսքի բուն էության մասին եղած տվանդական պատկերացումների վերանայմանը, կոչ անում նույնիսկ վերագառնալ դեպի լատինական «prosus» տերմինի նախկին իմաստը, իբրև «ազատ, չկաշկանդված պատումի», դիտելով հենց նման արձակի մեջ կեցությունն անսահմանության վերարտադրման հնարավորություններ³⁴:

Այդ արձակին բնորոշ սյուժեի և պատումի յուրատեսակ ներթափանցումը բնավ չի նշանակում սյուժետայնության՝ իբրև ժամանակատարածական արվեստների անկապտելի հատկանիշի ոչնչացում: Եվ «ապասյուժետացում» հասկացությունը կարելի է ընդունել լոկ պայմանականորեն, որպես այդ հասկացության փոխված էություն, նրաներկա վրձակը բնութագրող փոխաբերություն:

Ճիշտ այդպես էլ ժանրային ներթափանցման ընթացքը չի վերացնում ժանրի հասկացությունն ինքնին, որը կրում է իր մեջ կառուցվածքի անընդհատ նորոգման հնարավորություններ և ամեն անգամ, ասես, կրկին հարություն է առնում իր հաստատուն հատկանիշների և պատմականորեն փոփոխվող ձեերի փոխաղեցության ոլորտում:

Այս կապակցությամբ հետաքրքրական են Գ. Գաշևի նուրբ դիտարկումները էպիկական սեռի բնույթի և ղարգացման վերաբերյալ: Խոսելով էպոսի ստեղծման մասին, նա արդեն այս իրողության մեջ է հայտնաբերում «խոհականության» ծագման համաշխարհային-պատմական պահը... Գործողությունները, մինչ նրանց փաստացի իրակա-

նացումը փոխադրելով մտադրությունների ոլորտը, իրականացվում են աշխատող «անմարմին», իդեալական ձևով, պատկերացումների մեջ: էպոսի հենց այդ հատկանիշն է, որ երկարատև զարգացման ընթացքում բերում է բոլոր իրական գործողությունների և իրերի անհետացմանը... և հանդես է գալիս մարդը, որը լարված կերպով ապրում է մտադրությունների ոլորտում, վերապրում բոլոր այն հնարավոր իրավիճակներն ու մտքերը, որ կարող են կատարվել իր և մարդկության հետ ընդհանրապես»: Ու ստացվում է, որ «էպոսի փառաբանված «օբյեկտիվությունը» գիտակցության և տրեթաց քայլն է, երբ, փորձելով յուրացնել ամբողջ կյանքը, այն արդեն խեղաթյուրել է այդ կյանքը, բռնացել նրա վրա...», հանդգնելով այն իմաստավորել լիովին, այսինքն՝ համակել իր գիտակցությամբ, վերջինիս ձևերով, իրերով, կերպարներով, պատկերացումներով, հասկացություններով»: Այստեղից էլ, բնա Գաշի, բխում են պատմողի այն ճիգերը, հազար ու մի հնարները, որոնք ուղղված են «կյանքը կյանքի ձևերով» պատկերելու, ճշմարտանման շղթայի պատրանքը ստեղծելու, առարկայականությունը կախարհելու վրա»: Սակայն էպոսը հենց այն պատճառով է մնում էպոս,— շարունակում է հետադոտողը,— որ նրանում ամեն անգամ ցուցադրվում է «կենդանության երկակի հոսանքը», ուղղված թե դեպի արտաքին աշխարհը, թե դեպի ներքինը, ուստի՝ նրա առարկան է ոչ թե գործողությունը (ճակատագիրը), այլ՝ իրադարձությունը ((СО-БЫТИЕ)՝ վերցված ավելի լայն իմաստով, այսինքն, «կեցությունը իր ողջ ծավալով»³⁵:

Հետևարար այսօրվա այսպես կոչված «ապաէպիկանացման» աղունքները դալիս են բուն սեռի բնույթից: Ինչպես «ազատ պատումի», «կյանքի գերակա ժանրի» ձգտումը, այնպես էլ ժանրի և սյուժեի, բնդհանրապես ձևի և կոմպոզիցիայի կարտը, որն արտահայտված է Այվազյանի և Մաթևոսյանի խոստովանություններում՝ վկայությունն են դեպի էպիկմը ունեցած նրանց ի սկզբանե հակման, սեռի և ժանրի ավանդությունների խոր զգացողության, որոնց հաղորդակցվելու ընթացքում են միայն կատարվում իսկական հայտնությունները:

1 П. И. Медведев, Формальный метод в литературоведении, Л., 1927, с. 172—173.

2 Ժանրատեղծ չափանիշների մասին.— տե՛ս է. Զրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 139—140:

3 С. Г. Бочаров, Психологическое раскрытие характера в русской лите-

ратуре и творчество М. Горького. В кн.: Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960, с. 106.

4 Г. Матевосян, Поэзия языка.—Вопросы литературы, 1980, № 12, с. 196.

5 В. В. Виноградов, О теории художественной речи. М., 1971, с. 192.

6 Л. Киракосян, Концепция личности и герой литературы, 1982, с. 294.

7 С. Агабабян, На пути к синтезу.—Вопросы литературы, 1976, № 1, с. 84.

8 Е. Алексанян, В поисках героя и стиля, 1984, с. 206.

9 Л. М. Цилевич, Об аспектах исследования сюжета. В сб. «Вопросы сюжетосложения», вып. 5, Рига, 1978, с. 14.

10 Сб. В. В. Қожин, Сюжет, фабула, композиция. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, М., 1969, с. 421.

11 Միջբերանի կառուցումը է Сюжет и художественная система ժողովրդական. Даугавпилс, 1983, с. 4.

12 С. Вайман, Вокруг сюжета.—Вопросы литературы, 1980, № 12, с. 118.

13 Е. Клепикова, Всей глубиной времени.—Новый мир, 1971, № 8, с. 262.

14 ՏԼ՝Ա Ա. Գրիգորյան, Միծաղ և արցունք.—Գրական թերթ, 1983, № 12, 18 մարտի:

15 И. Игнатунова, Послесловие к кн.: А. Айвазян, Повести и рассказы. М., 1983, с. 408.

16 А. Григорян, В нем не было ни лжи, ни раздвоения.—Литературная Армения, 1983, № 4, с. 98.

17 ՏԼ՝Ա Լ. Ս. Левитан, Финал как элемент сюжетно-композиционной системы.—В сб.: Сюжет и художественная система, с. 33—34.

18 Л. Арутюнов, Национальный мир и человек.—В кн.: Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека, М., 1972, с. 197.

19 Г. Матевосян, Твой род, М., 1982, с. 6.

20 նույն տեղում:

21 Е. Алексанян, В поисках героя и стиля, с. 80, 125.

22 Ю. М. Лотман, Структура художественного текста, М., 1970, с. 283.

23 Իրադրության կրկնավորումը (Լրիտ հայացք իրադարձության վրա) դիտարկվում է ժամանակակից ուսումնասիրություններում որպես սյուժեի ինքնադրականորեն զործող: Այսպես, ըստ Ա. Կ. Փոկովսկու, նույն իրադարձության մարքրերի միանման միակցումը հանդիսանում է այն բանին, որ «իրադարձությունների ընթացքը ինքնին զանազան է այդ իրադարձությունների ուժեղացումը» (А. К. Жолковский, Об усилении. Сборник структуры) — типологических исследований. М., 1962, с. 171).

24 Д. С. Лихачев, Прогрессивные линии развития в истории развития русской литературы.—В кн.: Прогресс в литературе. Л., 1977, с. 52.

25 Г. Белая, Художественный мир современной прозы. М., 1983, с. 35—36.

26 М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 249.

27 նույն տեղում, էջ 261—262:

28 В. А. Викторич, Сюжет и повествование в романах Достоевского.—В

сб.: «Сюжет и художественная система», с. 57, 59. Այս հրատվքը Ս. Գ. Բոշա-
րովը նկատել է դեռևս Պուշկինի «Բեկիկների պատմվածքների» կապակցությամբ. «Պա-
տմամային կառուցվածքում պարզ ֆաբուլայի բարդացման դադարներն այն է, որ ոչ
միայն պատմվում է ֆաբուլան և պատկերվում է իրադարձությունը, այլև պատկերվում
է ալիք ֆաբուլան պատմելու ընթացքը, պատմմի ամբողջ հնչող աշխարհը...») տե՛ս
С. Г. Бочаров, Поэтика Пушкина. М. 1974, с. 156:

М. 1974, с. 156:

29 Г. Матвеевич, Поэзия языка, с. 197. }

30 В. И. Чулков, Субъективная организация сюжета и проблема художе-
ственного метода.—В сб.: Сюжет и художественная система, с. 12.

31 В. Е. Хализев, Функция случая в литературных сюжетах.—В кн.: Ли-
тературный процесс, М., 1981, с. 195.

32 Л. И. Незуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении
Л., 1975, с. 84.

33 А. В. Михайлов, Роман и стиль. В кн.: Теория литературных стилей.
Современные аспекты изучения. М., 1982, с. 183.

34 Рассказ сегодня (дискуссия).—Вопросы литературы, 1969, с. 64.

35 Г. Д. Гачев, Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 109, 98.

ԿՈՆՖԼԻԿՏԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՀԱՅ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Ընթացիկ գրականության մասին միշտ չէ, որ քննադատությունն ստեղծում է իր համակարգված տեսությունը: Հետագա գրականագիտական ուսումնասիրություններում են միայն ճշտվում տվյալ փուլի բուն առանձնահատկությունները, զանազանվում հիմնական և երկրորդական հատկանիշները. ստեղծվում է պատկերացումների համակարգված ամբողջություն: Բազմաթիվ են այսօրվա արձակին վերագրվող հատկանիշները՝ «փոքր» վեպի իշխանություն, հակիրճ պատում, վերլուծական սկզբունքի գերակշռություն, գրական և բացասական երեւոյթների հակադրության պարզունակ բանաձևերի ժխտում, պատմականության չափանիշների ընդլայնում և այլն, և այլն: Առավել հանգամանալի քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ հատկանիշները չունեն հավասար կարեւորություն և իրենց փոխադասմանավորվածությամբ ենթարկվում են որոշակի պատճառակցական օրինաչափությունների: Թե այդ առանձնահատկություններից որո՞նք են ավելի կարևոր, որո՞նք են, որ գրական ընթացքի ընդհանուր համակարգում հանդես են գալիս որպես գեղարվեստական շարժման նախապատճառ և պայմանավորում են ամբողջ համակարգի բովանդակային ուղղվածությունն ու նկարագիրը, կարելի է ճշտել միայն խորհրդային գրականության զարգացման տարբեր փուլերի տիպաբանական համեմատության և նրանց հիմնական արժեքային չափանիշների պարզաբանման ճանապարհով: Այս կոնտեքստում է, որ բացատրելի են դառնում նաև ժամանակակից արձակի ժանրային զարգացման օրինաչափություններն ու տեղաշարժերը: Այս ուղղությամբ կատարված աշխատանքների մեջ կուգենայինք առանձնացնել հատկապես Յու. Կուզմենկոյի դիտարկումները: Մենք համամիտ ենք գրականագետի այն կարծիքին, որ արդի գրականությունը (մասնավորապես՝ արձակը) իր ամենաընդհանուր հատկանիշներով միշտ սկզբունքային տարբերություններ է ի հայտ բերում խորհրդային գրականության նախորդ փուլի համեմատությամբ:

Միանգամայն հասկանալի է, որ այստեղ խոսքը ամենևին էլ չի վերաբերում զրականության որակական արժեքին: Այս առիթով, խոսելով նոր շրջանի որոշ առավելությունների մասին, Ա. Մետենկոն գրում է. «Իսկ նշանակում, թե նոր փուլում խորհրդային գրականությունը բոլոր ժանրերում հասել է լիակատար ծաղկման, որ վերաբերում է ինքնին ժամանակներս ստեղծվում են «խաղաղ Դոնին» հավասարաթիվ գլուխգործոցներ, որ 70-ական թվականների պոեմները գաղափարական և գեղարվեստական մակարդակով դեռազանցում են Մալախովսկու կամ Տվարդովսկու պոեմներին, որ քննադատությունը ժամանակին ու միշտ ճիշտ է ընդհանրացնում գրականության նվաճումները: Հիմա արդեն հազվագեղ են հանդիպում գրականության ուղին որպես պատմական պրոցեսի հայելային արտացոլում և յուրաքանչյուր նոր փուլ նախորդի համեմատությամբ որպես ավելի բարձր մակարդակ ներկայացնելու փորձերը»²: Բայց բանն այն է, որ ակնառու են 60—70-ական թվականների գրականության ներքին, բովանդակային տարբերությունները նախորդ փուլերի համեմատությամբ: Ամենակարևորը, մեր կարծիքով, վերոհիշյալ արժեքային չափանիշների տեղաշարժն է: Խորհրդային գրականության սկզբնավորումից մինչև 50-ական թվականների անցումային փուլն ընկած ժամանակաշրջանում պատմական պրոցեսի իմաստավորումը բնորոշվում էր անցյալ—ներկա—ապագա ժամանակային հերթադասության առանձին օղակների ընկալման ընդգրծված հակադրականությամբ: Այդ տասնամյակների գրականության գաղափարական դիտակետի համար անցյալ—ներկա—ապագա հասկացությունները համապատասխանաբար համարվեցին բացասական—դրական—դեպրեսիվական բարոյական ըմբռնումներին: Այս դիրքորոշումը, որը հաճախ նաև ծայրահեղ դրևորումներ էր ունենում, հետհոկտեմբերյան վերափոխումների արդյունք էր, և ուսումնասիրողները այն համարում են միանգամայն բնական և օրինաչափ երևույթ: Հասարակական կյանքի սեղաշարժերի արագ թափը բնականաբար ստեղծում էր նաև ժամանակի հոսքի անկասկելի արագացման պատկերացում: Ներկան ընկալվում էր որպես վերակառուցման արագ պրոցես: Եթե անցյալը դիտվում էր որպես դանդաղ զարգացման, հակասականության, աններդաշնակության խորհրդանիշ, ապա ներկան դարգացման թափ էր, հակասություններից զերծ, ներդաշնակվող միավոր, իսկ ապագան կանխատեսվում էր որպես զարգացած, անհակասական, ներդաշնակ, կայուն վիճակ: Հասարակության զարգացման պրոցեսի իմաստավորման

այս շափանիշներն ու պատկերացումներն են ընկած պատմականության համեմատաբար ավելի նեղ ընկալման, կամ, պայմանականորեն ասած, այդ փուլում իշխող ժամանակային «սուբյեկտիվիզմի» հիմքում: Հենց այս պատճառով է, որ այդ ժամանակաշրջանում այսօր փոխարինում է հավերժության գաղափարին: Դիպուկ է նկատված «ժամանակակից խորհրդային գրականություն (70-ական թվականներ)» գրքում, որ այդ փուլի համար անշափ բնորոշ է Մայակովսկու տողը՝ «У жизни отдают за сегодня рад, какая это громада!»: Եվ այսպես, ժամանակի գաղափարը կենտրոնացվում է, խտացվում օրվա, պահի մեջ, մարդկային գոյության այսօրը դառնում է համապարփակ միավոր:

Յու. Կուզմենկոն գտնում է, որ այդ ժամանակաշրջանի ամբողջ մշակույթը կենտրոնաձիգ բնույթ ունի: 20—30-ական թվականների գաղափարական միասնության ձգտումը, Հայրենական պատերազմի ընթացքում մեկ միասնական խնդրի լուծման անհրաժեշտությունը պայմանավորում էին գրականության «տիպարանական, խեղճական և սույնիսկ ոճական առավելագույն միավորվածությունը»³: Այս վերջին պատճառով էլ նախավախճանական թվականներին էպիկական ժանրերը չեն ձգտել տարատեսակների բազմազանության, իրականության արտացոլման տարարնույթ ձևերի ու հնարանքների որոնման և այլն:

50-ական թվականների վերջերից որոշակի փոփոխություններ է կրում ժամանակի և պատմության ըմբռնումը: Անցյալ տասնամյակների ընթացքում նախապատրաստված նոր որակը նոր պայմաններում մտնում է լինելության իր բնականոն հունի մեջ: Փորձ է արվում յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի մեջ աեսնել և՛ դրական, և՛ բացասական կողմեր, և՛ ներդաշնակություն, և՛ աններդաշնակություն: Խաղաղ գոյատևման ժամանակը մեծ անակնկալներ չի սպասում, անմիջական անցյալի հետ չունի գաղափարական թշնամություն: Գրականությունը, ավելի լայն հայացքով իմաստավորելով իր ժամանակը, փորձում է ճիշտ գնահատել նրա ներքին բովանդակությունը, որոնել կյանքի հավերժական, անանցողիկ օրինաչափություններն ու արժեքները, անկողմնակալ լինել ժողովրդի իրական պատմության գեղարվեստական արձանագրության մեջ և այլն: Բացառվում է տիպարանական, պոետիկական կենտրոնաձիգ միավորվածության անհրաժեշտությունը: Գրականությունը ձգտում է ժանրային բազմաձևության, ձևավորվում են ժանրերի նոր տարատեսակներ և այլն: -

Եւ ժամանակակից փուլի տիպարանական ընդհանուր հատկանիշների, և՛ մասնավորապես էպիկական ժանրային օրինաչափությունների մեկնաբանության կարևոր տեսանկյուններից մեկն էլ կապվում է գլխավոր կերպարի հետ նախօրոք ասենք, որ այս խնդիրը տիպարանական քննության ենթարկելու համար բոլորովին կարևոր չէ հերոսի տեսակների ճշգրիտ դասակարգումը: Նման մոտեցումը արդյունք է այն միակողմանի պատկերացման, թի վերոհիշյալ մեթոդի կիրառության դեպքում պարտադիր է հայտնաբերել ուսումնասիրվող առարկայի ենթատեսակները, տիպերը: Անհրաժեշտության բացակայության դեպքում այդպիսի փորձը ընդամենը անորոշ, անարդյունավետ աշխատանք է: Հայտնի է հերոսի տեսակների դիտական դասակարգման բախտինյան փորձը, որը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում գրականության ընդհանուր տեսության համար, բայց կոնկրետ գրական նյութի համեմատական կամ տիպարանական ուսումնասիրության համար միշտ չէ, որ արդյունավետ է: Այսօրվա գրական հերոսի «տեսակավորման» տարածված սկզբունքը (գլուղացի, բանվոր, մտավորական, պաշտոնյա և այլն) շատ հեռու է գեղարվեստի առանձնահատկության նկատառումից և որևէ կերպ չի նպաստում գրականության մասին մեր պատկերացումների հարստացմանն ու գիտականացմանը: Այստեղ ավելի կարևոր է ժամանակակից փուլի ընդհանուր առանձնահատկությունների դիտարկումը: Իսկ ի՞նչ հիմնական փոփոխություններ կրեց գրական կերպարը արդի արձակում:

Նախավաթսունական թվականների խորհրդային իրականության մեջ կյանքի գլխավոր իրադարձությունը (հեղափոխություն, քաղաքացիական կռիվներ, կոլեկտիվացում, Հայրենական պատերազմ) իր գործառության համակարգի մեջ համապարփակ էր և վերաբերում էր հասարակական կառուցվածքի բոլոր օղակներին ու բոլոր անհատներին: Այս պատճառով էլ այդ շրջանի արձակում իշխում են իրադարձությունները: Հերոսի գործունեության հանգամանքները ձեռք էին բերում համընդհանուր նշանակություն: Այդ հանգամանքով էր պայմանավորված նաև էպիկական սկզբի գերակշռությունը, որը հետպատերազմյան շրջանում հասավ իր գագաթնակետին: Պատմական մեծ իրադարձությունների ծավալուն ընդգրկման էպոպեային բնորոշ սկզբունքը հասավ բացահայտ գերակշռության՝ նախապատրաստելով 60-ական թվականների կեսերին ծավալված անգիջում դժգոհությունը: Փոխվել էին կյանքի խնդիրները, իսկ վերոհիշյալ սկզբունքը հնացել էր և չէր համապա-

տասխանում ընթացիկ իրականությունը: Այսպիսով անհատի կերպարը մղվեց առաջին պլան, որովհետև հանգամանքներն ու խաղաղ աշխատանքային իրադարձությունները այլևս չունենին նախորդ տասնամյակների համապարփակ նշանակությունը: Այս երևույթին նպաստեց նաև անձի պաշտամունքի մասնակի հաղթահարումը:

Ի վերջո, էպիկական ստեղծագործության ներքին իմաստային միավորող օղակը այն կենտրոնական հակադրությունն է, որով բացահայտվում են ն՝ զլխավոր հերոսի նկարագիրը, և՝ հնդինակի հիմնական մտահղացումը: Այս ասպարեզում նույնպես արդի արձակը սկզբունքորեն տարբերվում է նախորդ փուլերից: Եթե նախորդ շրջանի վիպական ստեղծագործությունը կառույվում էր հակադիր ուժերի (դասակարգեր, թշնամիներ) բախման տեամաբանությամբ, ապա այդ սկզբունքը նույնպես չի համապատասխանում ժամանակակից իրականությանը, քանի որ հասարակության մեջ չկան հակամարտ դասակարգեր, գրողները արմատական սոցիալական բուխնդակություն չեն տալիս վիպական հակադրությանը: Սրանով է պայմանավորված վիպական գործողության «դերիշխանության» կորուստը ժամանակակից արձակում, որի մասին սկզբունքային բանավեճերը շարունակվում են շուրջ 30 տարի: Որոշ գրողների հաջողվում է մարդաբանական և բարոյական բնույթի բախումների պատկերման ճանապարհով հասնել կենդանի, ճշմարիտ գրականության, բայց ավելի ճիշտ կլիներ այդ երևույթի որոշակի սոցիալական հենքի որոնումը:

Ահա սրանք են առավել կարևոր առանձնահատկությունները, որոնք պայմանավորում են արձակի ժանրային զարգացման արդի վիճակն ու հիմնական միտումները: Հենց այս սկզբունքային հարցերում էլ պետք է որոնել ժամանակակից փուլի տիպաբանական հետազոտության բանալիները:

Այսուհետև մենք կփորձենք այդ ոլորտներից երկուսը դիտարկել առանձին-առանձին և որոշ մասնակի ճշմարտությունների հաշվառումով սովյալ տեսանկյուններից քննել ժամանակակից հայ արձակի զարգացման ընդհանուր միտումները:

Նախ անդրադառնանք վիպական ստեղծագործության հերոսի խնդրին:

Անվիճելի է համարվում այն ճշմարտությունը, որ գեղարվեստական գրականության մեջ բոլոր հարցադրումներն ու պատկերադրումներն

ի վերջո պատվում են մի հիմնական խնդրի շուրջ, որը մաքուր բմբու-
նումն է: «Մարդու կոնցեպցիան այն կենտրոնն է, որտեղից սկսվում և
որտեղ միավորվում են ստեղծագործության բոլոր բաղադրատարե-
րը»⁴,—գրում է Գ. Մարկովը: Ժամանակակից գրականագետներն ու
քննադատները հաճախ են մեջբերում այս խոսքերը և տարբեր տե-
սանկյուններից փորձում են տալ խնդրի իրենց մեկնությունը: Առա-
ջին հայացքից թվում է, թե ամենևին էլ կարիք չկա լուրջ խոսակցու-
թյուն բացել մի հարցի մասին, որի ճշմարտացիությունը ոչ ոք չի վի-
ճարկում: Բայց իրականում պատկերը այլ է: Թեև իսկ առաջին հայտ
ճշմարտությունը, եթե այն դառնում է հրապարակային լայն
քննարկումների առարկա, նշանակում է նրա նորովի մեկնաբանության
հետ կապվում են արդիական կարևոր հարցեր: Այս հարցադրումը առա-
ջին պլան է մղվում և համընդհանուր «անհանգիստ» վերաբերմունքի է
արժանանում գրականության զարգացման հատկապես այն փուլերում,
երբ գեղարվեստական մտածողության մեջ մշակված և կայունացած
սկզբունքներն ու պատկերացումներն այլևս չեն համապատասխա-
նում կյանքի իրական ընթացքին, և գրականությունը կանգնում է
սխեմատիզմի վտազի առաջ:

Հայտնի է նաև, որ մարդու, նրա բազմակողմանի ընկալման և
պատկերման խնդիրը խորհրդային գրականության զարգացման ամ-
բողջ ընթացքում սրույթամբ դրվել է երկու անգամ՝ 30-ական թվա-
կանների սկզբին և 60-ական թվականներին: Երկրորդ «պայթյունը»,
որն սկիզբ առավ դեռևս 50-ական թվականների կեսերին, համընկնում
է հենց ժամանակակից փուլի սկզբնավորման հետ: Հարցի «բանավի-
ճային» երկրորդ կենսագրությունը շարունակվեց երկար տարիներ և,
կարելի է ասել, նոր թափ ստացավ մեր օրերում՝ 80-ական թվական-
ների առաջին կեսերին: Եթե մաքուր գաղափարը 30-ական թվականնե-
րին զենք էր բացահայտ ու ծայրահեղ սխեմատիզմի դեմ պայքարելու
գործում, ապա 60-ական թվականներին, հետպատերազմյան գրակա-
նության «տոնական» ու կեղծ պատկերացումները մերժելու գործա-
ռությունից բացի, դառնում է նաև անհատի կոնցեպտուալ ընկալման
պահանջ: Հենց այս վերջին հանգամանքն էլ երկար կյանք շնորհեց այդ
հարցի նկատմամբ դրսևորվող համընդհանուր հետաքրքրությանը: Այս
երևույթի պատճառն այն է, որ ընթացիկ կյանքն ունի շատ բարդ
նկարագիր և գտնվում է զարգացման ու ներքին փոփոխությունների
անընդհատ ընթացքի մեջ, անհամեմատ բարձրացել է զանգվածային

ընթերցողի մակարդակը, գրականության «լսարանն» անընդհատ զընեւմ է նորանոր պահանջներ, երեկվա ճշմարտության սահմաններն այսօր արդեն չեն բավարարում «ընկալող» հասարակությանը, իսկ այսպիսի պայմաններում անհատի կոնցեպցիայի անընդհատ վերանայման պահանջը դառնում է անհետաձգելի խնդիր:

Անհատի բազմակողմանի ընկալման հարցը ժամանակակից փուլի ամբողջ ընթացքում ամենից առաջ, բնականաբար, կառվել է էպիկական ժանրերի (և հատկապես՝ վիպական ստեղծագործության) հետ, որովհետեւ դրանք են միշտ հավակնում ամբողջության մեջ ներկայացնելու «դարաշրջանի ինքնագիտակցությունը»: Այսպիսով, գեղարվեստական արձակի հերոսի խնդիրը, որը ժամանակակից անհատի նկարագրի բացահայտման հիմնական բանալին է, վերոհիշյալ հարցերի մեկնաբանության ժամանակ անհրաժեշտաբար պետք է միշտ ուշադրության կենտրոնում լինի:

Ժամանակակից փուլի սկզբնավորման շրջանից համամիութենական կենտրոնական մամուլում համարյա առանց ընդհատման բանավեճեր են ծավալվել ընթացիկ արձակի հերոսի վերաբերյալ: Այս ընթացքում յուրաքանչյուր անգամ գրականագետներն ու քննադատները սկզբունքորեն մերժել են նախորդ բանավեճերի արդյունքները, նրանցում առաջադրված հարցադրումները համարելով սխալաստիկ: Բայց ամեն անգամ էլ այս կամ այն չափով անդրադարձել են այնպիսի հարցադրումների, որոնք հեշտությամբ ներքաշվել են սխալաստիկ հունի մեջ: Եվ այսպես, քայլ առ քայլ քննադատական միտքը և, հատկանալի է, նաև ինքը՝ գեղարվեստական արձակը, հեռացել են նեղ ու միակողմանի պատկերացումներից և պարբերաբար հասել ճշմարտության ավելի ու ավելի լայն ըմբռնումների: Այսօր թերևս կարելի էր չանդրադառնալ 50-ական թվականների կեսերին տեղի ունեցած բանավեճերին, որոնք իսկապես որևէ տեսական հետաքրքրություն չեն ներկայացնում, եթե այն ժամանակ արտահայտված ծայրահեղ պատկերացումներն այսօր շունենային կողմնակիցներ: Եվ, բացի այդ, մեր ժամանակի հիմնական ճշմարտությունների ձևավորման իրական ընթացքի դիտարկումը մեզ կօգնի ավելի ճիշտ պատկերացնել արդի գեղարվեստական մտածողության տեսական հիմունքներն ու ներքին օրինաչափությունները:

1954 թվականին Ա. Պրոտոպոպովայի երկու հոդվածներում առաջ է քաշվում «իդեալական հերոսի» հասկացությունը, որը և դառնում է

այդ տարվա բանավեճի կենտրոնական խնդիրը Պրոտոպոպովան գրողներին առաջարկում էր «որսալ հասարակության մեջ ծնվող գաղափարը, որն արդեն կենսական արմատներ է արձակել, բայց դեռ ոչ բոլորի համար է տեսանելի, և սեփական տաղանդի ուժով, զինված կյանքի խոր ուսումնասիրությամբ ու սոցիալիստական հասարակության զարգացման օրենքների իմացությամբ, մարմնավորել գաղափարը կենդանի կերպարների մեջ»⁵։ Չնայած այս կարծիքն արտահայտվել է անցումային ժամանակաշրջանի սկզբում, երբ տեղի էին ունենում հասարակական կյանքի լուրջ վերափոխումներ, որոնք վերաբերում էին կյանքի բոլոր ինագավառներին, այդ թվում նաև գեղարվեստական պատկերացումներին, բայց տվյալ դատողության ետևում թաքնված է մի դիրքորոշում, որը ուղիղ գծով կապվում է անկոնֆլիկտայնության տեսության հետ։ Այս դիրքորոշումը շատ կողմնակիցներ չունեցավ և թվում էր, թե շուտ էլ պետք է հաղթահարվեր։ 1962 թվականին, անդրադառնալով այդ բանավեճին, Յու. Անդրեևը գրել է. «Խոսակցությունը հիմնականում տեղափոխվեց վերացական վեճերի ոլորտ՝ ինչ-որ «իդեալական» հեքսի մասին, որին բանավիճողներից յուրաքանչյուրը ընկալում է յուրովի»։ Նկատի ունենալով 1958—1961 թվականների փորձը՝ գրականագետը պնդում էր. «Հետագա տարիներին գրական եղանակը սկենհայտորեն և կտրուկ փոխվեց (լավացավ)»⁷։ Այո՞, գրական մթնոլորտն ընդհանուր առմամբ շատ բարեփոխվեց այդ տարիներին, բայց «իդեալական» հերոսի կողմնակիցները դեռ երկար պիտի առաջ տանեին իրենց տեսակետները։ Իրենց տեսակետն ապացուցելու համար նրանք անընդհատ որոնում էին նոր հիմունքներ, աշխատում ամեն կերպ իջնել վերացական ոլորտներից ու իրական հիմքերի վրա դնել իրենց դրույթը, բայց գրանից գրությունը բոլորովին չէր փոխվում։ Ա. Դրյոմովը, օրինակ, այդ հարցին նվիրված իր հատուկ ուսումնասիրության մեջ գրում է. «Եթե կեղծ-իդեալական («իդեալական») հերոսն իսկապես սխեմա է, ուսուցողականություն ու հակագեղարվեստականություն, ապա իդեալական հերոսը սխեմա չէ, ուսուցողականություն չէ, մտահայեցողություն չէ։ Այն լիարժեք կերպար է, որն ստեղծվում է յուրօրինակ հնարաններով ու միջոցներով և հատուկ ինտենսիվությամբ ու անմիջականությամբ մարմնավորում գեղագիտական իդեալը»⁸։ «Իդեալական» հերոսի մի այլ կողմնակից՝ Ս. Շտուտը, նույնպես մի ամբողջ գիրք գրեց՝ այս անգամ արդեն «հերոսականի» կատեգորիայի մասին, բայց իրականում նա դարձյալ առաջ էր տանում

«Իդեալականի» գաղափարը: Նրա կարծիքով «հերոսականությունը խորհրդային հասարակության հատկանիշներից պարզապես մեկը չէ, թեկուզ և կարևոր ու էական. այն աղտահայտում է խորհրդային հասարակության բուն էությունը, նրա գոյության բուն հիմունքը՝ նոր մարդու ձևավորման օրինքը...»³: Հեղինակն իր ամբողջ ուսումնասիրությունը հեղեղել է խորհրդային գրողների տարբեր ստեղծագործություններից քաղված միայն այնպիսի դրվագներով ու մանրամասներով, որոնցում պատկերված է որևէ հերոսական արարք: Պարզ է, որ ընտրությունը կատարված է շատ միակողմանիորեն և գրքի ցուցադրական նյութն ինքը գալիս է ապացուցելու, որ միանգամայն անհամողիչ է հեղինակի դիրքորոշումը:

Հերոսական բնավորության հարցը 1966 թ. բանավիճային լայն քննարկման առարկա դարձավ «Литературная газета» թերթի էջերում: Հարցի այսպիսի դրվածքն, անշուշտ, սկզբունքային առաջընթաց էր «Իդեալական» հերոսի պատկերացման համեմատ, բայց այդ կարգի բանավեճերի արդյունքները նույնպես այսօր կորցրել են իրենց արդիական նշանակությունը:

Այսօր էլ են, իհարկե, անդրադառնում վերոհիշյալ խնդիրներին, բայց այժմ, ինչպես ասվեց, իշխում է անհատի կոնցեպտուալ ընկալման պահանջը, առավել հաճախ խոսվում է «սովորական մարդու» մասին: «Իդեալական» հերոս, հերոսական բնավորություն և սովորական մարդ ըմբռնումները որպես ժամանակակից անհատի ընկալման գեղագիտական ելակետեր՝ գործառական արժեք են ունեցել ժամանակակից փուլի ամբողջ ընթացքում, բայց տասնամյակների ընթացքում փոխվել է նրանց հարաբերակցությունը: «Իդեալական» հերոսի գաղափարը, որը բուռն բանավեճերի առարկա դարձավ 70-ական թվականների կեսերին և մոտ մեկ տասնամյակ մնաց դրականագետների և քննադատների ուշադրության կենտրոնում, այնուհետև կորցրեց իր առաջնային նշանակությունը: Բայց դա, իհարկե, չի նշանակում, թե այն հետագա տարիներին ձեռք չբերեց նոր կողմնակիցներ: Վ. Ստեպանովն, օրինակ, վերոհիշյալ բանավեճերին նվիրված իր հատուկ ուսումնասիրության մեջ 1975 թ. գրում է. «Սոցիալիստական ուսուցիչի գրականության մեջ իդեալական հերոսի էությունն, իմ կարծիքով, ոչ թե «դրականության» որոշ գծերի խառնակույտի արհեստական կառուցման մեջ է, այլ այդ հերոսի կողմից որոշակի կոնկրետ-պատմական իրադրությունում իր հնարավորությունների ու ընդունակությունների

առավելագույն, այդ իսկ պատճառով իդեալական իրացման, նրա բնավորության՝ որպես ստեղծագործական անձնավորության, ձևավորման իդեալական ընթացքի մեջ»¹⁰։ Մերժելով Ա. Պրոտոպոպովայի և նրա կողմնակիցների դիրքորոշումն այս հարցում, գրականագետը փորձում է նոր ձևով դնել խնդիրը, բայց իրականում ոչինչ չի ավելացնում հին պատկերացումներին և դարձյալ մնում է հարցի մեկնության նույն վերացական ոլորտներում։ Այս փաստը մեկ անգամ ևս ապացուցում է, որ անցյալ երեք տասնամյակների ընթացքում նույնիսկ ամենածայրահեղ տեսակետները դեռ մինչև վերջ հաղթահարված չեն։ Ե՛վ ժամանակակից փուլի գեղարվեստական նվաճումները իմաստավորելու, և՛ նրա որոշ սահմանափակությունները բացահայտելու, և՛ գրական արդիական ամենակարևոր հարցերի մեջ հնարավորին չափ ավելի ճիշտ կողմնորոշվելու գործում անպայմանորեն մեզ օգնում է այդ տարիների փորձը։

Ժամանակակից արձակի հերոսի հետ կապված հանգուցային հարցերից մեկն էլ հետևյալն է։ Եթե նախավաթսունական թվականների խորհրդային արձակի գլխավոր հերոսը հիմնականում բանվորն էր կամ գյուղացին, ապա ժամանակակից փուլում գլխավոր հերոս են դառնում մեր հասարակության ամենատարբեր խավերի ներկայացուցիչներ։ Այս հարցը նույնպես բազմիցս արծարծվել է գրողների ու քննադատների կողմից, և ամենատարբեր «մասնագետների» ընտրությունը որպես էպիկական ստեղծագործության գլխավոր հերոս՝ մեր ժամանակների գրականության նվաճումներից մեկն է համարվում։ Բայց այս հարցի կապակցությամբ նույնպես եղել են ծայրահեղ պատկերացումներ, որոնք արտահայտվել են և՛ քննադատության, և՛ բուն գրականության ներքին զարգացման մեջ։ Գրողները հաճախ ապավինել են գեղարվեստորեն դեռ «չուսումնասիրված» ժամանակակցի՝ այս կամ այն մասնաճյուղի տեր հերոսի հոգեբանության առանձնահատկություններին, նրան շրջապատող հանգամանքների ու հարաբերությունների յուրօրինակ բնույթին և չեն կարողացել իրենց հերոսի մեջ հայտնաբերել այնպիսի գծեր, որոնք համընդհանուր հետաքրքրություն ներկայացնեին առհասարակ համընդհանուր գեղարվեստական «մարդաբանության»՝ տեսանկյունից, նրանց դարձնեին հավաքական ու մարդկայնորեն խոր կերպարներ։ Իսկ քննադատությունը հաճախ ներկայացրել է պահանջներ, որոնք կարող էին միայն ապակողմնորոշել ընթացիկ գրականությանը։ Ե. Ստարիկովան, օրինակ, դժգոհում է. «Իսկ ո՞ւր է գրա-

կանության մեջ նա, լայն մասնագիտության տեր այդ երիտասարդ մեխանիզատորը, որը գիտի աշխատել բոլոր ժամանակակից բարդ մեքենաների վրա, որոնցով զինված է գյուղին այսօր: Ինչպե՞ս է նա ապրում, խոսում, մտածում և ինչի՞ է ձգտում: Իրավամբ նա terra incognita է գյուղից հեռու մարդկանց համար, և ժամանակակից գրականությունն այս առումով իր երկրի սոցիալական ճանաչման ուղեկցորդը չէ: Եվ, իհարկե, քննադատությունը պետք է արվեստագետների առաջ դնի այդ հարցը»¹¹: Որքան էլ զարմանալի է, այսպիսի հարցեր դրվում են նաև մեր օրերում, հենց 80-ական թվականներին: Ահա Յու. Անդրեևի պահանջը. «Իմ կարծիքով, ընթացիկ խորհրդային արձակում պակասում է ժամանակակից բանակի... պատկերումը»¹²: Կրկնում ենք, բազմազան հերոսների ընդգրկումը ժամանակակից փոփոխություններից մեկն է, բայց այն չպետք է միակողմանի բնույթ կրի: Այս մասին եվ. Սիգորովը գրում է. «Այս ուղղությամբ իրացվող որոնումների ամբողջ թափի հետ միասին, պրանք դեռ գնում են հիմնականում դեպի լայնք և ոչ դեպի խորք»¹³:

Տարիներ շարունակ գրական կերպարին վերաբերող բոլոր բանավեճերը նվիրված են եղել ընթացիկ արձակի գրական հերոսին և մեծ մասամբ բոլորովին չի էլ խոսվել բացասական հերոսի մասին: Հետպատերազմյան տարիները համարելով անկոնֆլիկտայնության շրջան, ժամանակակից փուլի ձևավորման շրջանում բոլոր գրողներն ու գրականագետները պնդում էին, որ գրականությունը շատ է հեռացել իրական կյանքից, և անհրաժեշտ է վեր հանել իրականության ներքին հակասությունները, չքղարկել պրանք, բացահայտել ընթացիկ կյանքի բոլոր դժվարություններն ու ստեղծել նրա ճիշտ պատկերը: Պ. Գեյրասիմենկոն իրավացիորեն գրում է, որ այդ ժամանակաշրջանում «գրականությունը կանգնեց նոր տիպի բացասական հերոսի ստեղծման խնդրի առաջ: Կարծում եմ, որ 60—70-ական թվականների արձակում էլ այդ խնդիրը, որը ծագել էր տասը տարի ավելի վաղ, ամբողջությամբ լուծված չէ»¹⁴: Իսկ նման դեպքում հնարավոր չէ խոսել լիարժեք կոնֆլիկտի մասին:

Այսպիսով, և՛ ժամանակակից արձակի գլխավոր հերոսի, և՛ նրա ձի շարք աջ առանձնահատկությունների բացահայտման գործում կարևոր նշանակություն է ձևոր բերում կոնֆլիկտի հասկացությունը, որն այստեղ գրսևորվում է յուրահատուկ ձևով:

Ընդհանուր առմամբ այս հասկացությունն ունի երկակի նշանակություն և հնարավորություն է տալիս բացատրելու ժամանակակից գրական պրոցեսի մի շարք էական օրինաչափություններ: Այն մի կողմից իմաստավորվում է որպես գրական ստեղծագործության զեղարվեստական համակարգի ներքին կառուցողական սկզբունք, իր մեջ արտացոլելով գրողի մտածողության որոշ առանձնահատկություններ, իսկ մյուս կողմից հանդես է գալիս որպես գրական երկի և պատկերվող իրականության համապատասխանության չափանիշ: Այլ կերպ ասած, կոնֆլիկտն իր մեջ արտացոլում է և՛ գրականության զարգացման ներքին տրամաբանությունը, և՛ նրա փոխհարաբերությունը իրականության հետ:

Կարևոր է նաև այն, որ կոնֆլիկտի տեսանկյունից կարելի է դիտարկել զեղարվեստական ստեղծագործությունը թե՛ որպես առանձին համակարգ և թե՛ որպես ամբողջական գրական պրոցեսի տիպաբանական ընդհանուր հատկանիշների միագումար: Ուսումնասիրության կոնկրետ և ընդհանուր տիպաբանական այս երկու տեսանկյունները հավասարապես կարևոր են և նրանց համատեղումը կարող է արգելանալ միջոց լինել նկարագրելու ժամանակակից արձակի հիմնական բովանդակային առանձնահատկություններն ու զարգացման միտումները:

Մեզանում 30-ական թվականների կեսերից սկիզբ առավ սոցիալիզմի անհակասական զարգացման այն մտայնությունը, ըստ որի բացառվում էր հասարակական հակասությունների և կոնֆլիկտի հնարավորությունը խորհրդային իրականության, հետևաբար՝ նաև արվեստի մեջ: Այդ մտայնությունը, որը հետագայում անվանվեց անկոնֆլիկտայնություն, իշխող դիրք գրավեց խորհրդային փիլիսոփայության և արվեստագիտության մեջ մոտ մեկ տասնամյակ՝ 40-ական թվականների կեսերից մինչև 50-ական թվականների կեսերը:

1954 թվականին, խորհրդային գրողների II համագումարում հիմնականում հաղթահարվեց այդ «ուսմունքը», որն իսկապես շատ միակողմանի էր և ըստ էության՝ սխալ, բայց, բոլոր դեպքերում զերծ չէր ինչ-ինչ նախադրյալներից: Ճիշտ չէ նրա առաջացումն ու գոյատևումը կապել միայն անձի պաշտամունքի հետ: Վերջինս բարեբար հող եղավ այդ մտայնության արմատավորման համար, բայց այն նաև ուներ արդարացման տրամաբանական հիմքեր: 50—60-ական թվականներին գրականության մեջ վերականգնվեց կոնֆլիկտը, բայց այն երբեք չէր

կարող նախորդ փուլերի բուլանդակությունն ունենալ: Կոնֆլիկտը, որը հասարակական կյանքում կորցրել էր իր նշանակությունը, չէր կարող կենտրոնաձիգ դեր կատարել գրականության մեջ: Եթե նախալաթսու-նական թվականներին (հատկապես արձակի մեծ ձևերում՝ վեպում և վիպակում) կոնֆլիկտը հանդես էր գալիս որպես գրական երկի կա-րևորագույն օղակ, որի ընդգծման և բաղմակողմանի բացահայտման նպատակին էին ծառայում ստեղծագործության բոլոր տարրերն ու ման-րամասները, ապա նոր ժամանակների իրականության գեղարվեստա-կան արտացոլման համար այդպիսի սկզբունքի կիրառությունը չէր կարող իրավացի լինել: Ժամանակակից վեպն ու վիպակը սովորա-բար խոսափում են հասարակական որևէ հակասության միագիծ և միա-նշանակ մեկնաբանությունից և աշխատում են հերոսին ներկայացնել բաղմաբնույթ հարաբերությունների մեջ՝ միաժամանակ ընդգրկելով կյանքի տարբեր ոլորտներ ու հակասություններ: Կոնֆլիկտի տարբեր ձևերի և դրսևորումների այսպիսի համադրության մեջ որևէ հակա-դրություն սովորաբար հանդես է գալիս որպես հիմնական, բայց նրա մեկնաբանությունը չի իրականացվում բացահայտ միտումնավորու-թյամբ:

Կոնֆլիկտը հասարակայնորեն նշանակալի հակասությունն է, հա-սարակական տարբեր ուժերի բախումը: Որպես ստեղծագործության կառուցողական սկզբունք այն կարելի է դիտվել որպես մի ուրիշ, ավելի լայն գրականագիտական հասկացության՝ պատկերային հակադրության դրսևորման ձևերից մեկը: Ժամանակակից որոշ վեպեր ու վիպակները կառուցվում են այնպիսի ընդհանուր պատկերային հակադրության սկզբունքով, որն ըստ էության կոնֆլիկտ՝ հասարակական բախում չի ենթադրում: Այդպիսի ստեղծագործություններում հասարակական հա-կասությունները հաճախ ներկայացվում են այդ երկի հիմնական խնդ-րին դուզահեռ:

Ժամանակակից հայ արձակում կոնֆլիկտի տարածված տեսակնե-րից մեկը մարդու և բարոյական օրենքների հակադրությունն է: Այստեղ խոսքը վերաբերում է բարոյական այն հարաբերություններին, որոնք արդեն հնացել են և չեն համապատասխանում ժամանակակից մարդու ինքնադրսևորման ներքին սահմաններին: Հենց այդպիսի խնդիր է դր-ված Զ. Խալափյանի «Պատը» վիպակում: Ստեղծագործության հետա-րըրքի կերպարներից մեկը Ահարոնն է, որին համակած մարդ-արա-րածին փոխարինող մեքենաներ ստեղծելու մոլուցքը հետևանք է նրա

բնական խառնվածքի՝ անսահման բարություն ու ծուլություն: Ահարոնի կերպարը շատ կենդանի է ու բնական, բայց վիպակի վերջում այն ձեռք է բերում որոշակի խորհրդանշային իմաստ: Նա ասում է. «Այո, արցունք, դառնություն, վիշտն ու մարդկային տառապանքները կվերանան աշխարհից, նրանք այլևս ոչ մի հոգս չեն ունենա, ամեն ինչ կանեն մեքենաները, իսկ մարդիկ թող սիրեն իրար, թող բնության գրկում երգեն զվարճանան և զբոսնեն իրենց ևրեխաների հետ...

Դիմացի լեռնալանջին մայր էր մտնում արևը և հայրը երկար խոսում էր գալիք աշխարհի և գալիք մարդկանց մասին:

Մինչդեռ այս աշխարհում արդեն կային Զարուհի ու Լիպարիտ, Շաքե և Հովսեփ, Ահարոն ու իւր կինը. նրանց միջև պատմություններ կան, որ ևրեմն վերջանում են նաև այսպես»: Ահարոնի կերպարի միջոցով հալափյանը գնահատել և հեգնել է մեքենայացվող քաղաքակրթության ապագան: Գրողի մեկնակետն այն է, որ կատարյալ բարեկեցության վիճակն իսկ չի կարող վերացնել մարդու հավերժական բախումը իր իսկ ստեղծած բարոյական նորմերի հետ: Բարոյական միջավայրի ճնշման պայմաններում կործանվում է Լիպարիտի և Զարուհու սերը: Պետք է նշել, որ դարերի նախապատմություն ունեցող կոնֆլիկտի այս տեսակը հալափյանը մշակել է վարպետորեն և ժամանակակից կյանքի նկատմամբ հարադատության, և հետաքրքիր ու ամբողջական սյուժեի իմաստով: Տարբեր տղամարդկանց հետ Զարուհու փոխհարաբերությունների պատմությունը անսպասելի միջադեպերի մի շղթա է, որը բարդ հոգեբանական անցումների պատճառ է դառնում զլխավոր հերոսների համար և սխեմատիկ եզրակացություն չէ իրականության մասին:

Վիպակում ընդգրկված են տարաբնույթ հերոսներ ու մարդկային հարաբերություններ. մասնավոր գործ անող կոշկակար Ներսեսն ու միլիցիոներ Գևորգյանը, արտասահման գնացած եկած Հովսեփն ու գեղեցկուհի Շաքեն, ծառայող իքիբիրն ու ասպիրանտ Աղունը: Այս հերոսներից յուրաքանչյուրը բերում է իր անհատական բնավորությունն ու իր կյանքի հակասությունները, որոնք բոլորն էլ առանձին-առանձին կարող էին հիմնական կոնֆլիկտի նյութ դառնալ: Սոցիալական իմաստով կարևոր է շինարարության պետ վարազդատի կերպարը, որը վիպակում հակադրված է բազմաթիվ հերոսների: Նա կյանքի բոլոր բնագավառներում հանդես է գալիս որպես դրության տեր: Կանանց նվաճում է հեշտությամբ, շինարարությունը թալանում է հեշտությամբ,

բացված դատական գործը փակում է հեշտությամբ, հակառակորդներին ծեծում է հեշտությամբ և այսպես շարունակ: «Լիպարիտը նայում էր Վարազդատին, աշխատում էր հասկանալ՝ ինչ է զգում նրան նայելիս: Վախ էր՝ վախ չէր, հարգանք էր՝ հարգանք չէր, հիացմունք էր՝ հիացմունք էլ չէր: Եվ վախ էր, և հարգանք, և հիացմունք: Եվ ատելություն»: Եթե Լիպարիտի ատելությունը պետի նկատմամբ ունի հիմնականում հոգեբանական հիմքեր (նա խանդում է Վարազդատին՝ Զարուհու առիթով), ապա կոռնկավար Գառնիկի ատելությունը սոցիալական ցամաքան արտահայտություն է. «Որ դուք մեքենա-մեքենա տանում եք, լա՞վ էք անում»: Ինչպես պետի բոլոր հակառակորդները, այնպես էլ կոռնկավարը պարտություն են կրում: Վարազդատի և նրա բանվորների միջև եղած հակասությունը իրական կյանքի սոցիալական հակասություններից մեկն է, բայց վերոհիշյալ կոնֆլիկտը ստեղծագործության մեջ երկրորդական է:

Մարգու և հին ու նոր բարոյական օրենքների հակադրությունն է ընկած նաև Վ. Պետրոսյանի «Ապրած և չապրած տարիներ» վիպակի հիմքում: Գյուղական հետամնաց միջավայրի բամբասանքների զոհ են դարձել տասնյոթամյա Համմիկն ու Սիրոբը: Պատանիների ինքնաուպանության համար մեղավոր են փաստորեն շատ հասարակական մարմիններ, որոնք հանդես են գալիս մեղադրողի դերում: Ստեղծագործության գլխավոր հերոսը՝ լրագրող Լևոն Շահինյանը, շնայած իր մեծ ջանքերին, չի կարողանում հանդես գալ ճշմարտությունը բացահայտող հողվածով: Շահինյանի առօրյայի, ընկերական ու պաշտոնական հարաբերությունների նկարագրության միջոցով գրողը ցույց է տալիս, որ կյանքի տրամաբանությունը չի համապատասխանում մարդկանց պաշտոնական կեցվածքին: Մեր օրերում տեղի ունեցած իրական դեպքը վիպակի նյութ դարձնելով՝ Վ. Պետրոսյանը բոլորովին չի էլ աշխատում թարցնել իր հրապարակախոսական դայրույթը և տվյալ դեպքում, կարծեք, նրան ավելի հետաքրքրում է առաջադրված հարցի գործնական լուծումը: Կյանքի և զրականության գործնական մերձեցման այս միտումը նույնպես 60—70-ական թվականների արձակի բնորոշ կողմերից մեկն է:

Հ. Մելքոնյանի «Հարցաքննություն» վեպում միմյանց հակադրված են մարդը և իրավական օրենքը: Ժամանակակից հասարակական օրենքները հնարավորություն են տալիս մեղադրելու Բժշկանին այն բանի համար, որ նա լամպով հարվածել է իր թոռան՝ Աղավնու գլխին,

վերջինիս պատճառելով մարմնական վնասվածք: Օրենքը արծիվ սպանելու, ձրիակերություն ու լիտիություն համար՝ մարդկանց չի դատում, նա հաշվի չի առնում, որ արծիվն տանջամահ անելով՝ էժանագին բարքերի, ժամանակակից երկրպագուները սպանում են տառապանքով իմաստավորված անցյալի տեր ծերունու հոգու թոփքը, նրա իղեալը: Օրենքի մեջ հավանաբար այդ ամենը չէր կարող հաշվի առնվել, բայց այն գործադրող արդարադատության ցանցը կարող էր առաջնորդվել ավելի մարդկային չափանիշներով՝ տվյալ դեպքում նկատի ունենալով հանցագործության կոնկրետ հանգամանքները և բուն դրդապատճառները: Արդարադատության ներկայացուցիչներն այդպես չեն վարվում, որովհետև «տուժված» ձրիակերները անմիջական կամ միջնորդավորված ձևով կապվում են հենց նրանց միջավայրի հետ: Վեպի բուն կոնֆլիկտը այդ միջավայրի և երիտասարդ քննիչ Շահեն Արշակյանի բախումն է: Մեկ անհատի ազնվությունը դեռ շատ քիչ է, նա խաղից դուրս է մնում: Բժշկյանի և էսքիջյանի անմեղությունն ապացուցելու փորձն այդ միջավայրում ժպիտ է հարուցում: Շահենին հեռացնում են աշխատանքից: Այս վեպում նույնպես արժարժվում են բազմաթիվ կողմնակի խնդիրներ, որոնք ներկայացվում են երկխոսությունների մեջ:

Մարդու և օրենքի փոխհարաբերության հարցն ավելի լայն ընդգրկումով ներկայացնելու փորձ է արել Պ. Զեյթունցյանը: Նրա տարբեր գործերում մարդը բախվում է բնության, և՛ պատմության, և՛ համապետական ու նահանգային իրավական օրենքների հետ: Օրենքի դեմ անդոր են նրա ստեղծած բոլոր հերոսները՝ թագավորներն ու արդարադատության մինիստրները, դատավորներն ու երգվյալ ատենակալները, պատմական գործիչներն ու բանտապետները, անմեղներն ու հանցագործները: Գրողի ընդհանուր եզրակացությունն այն է, որ քաղաքակրթության զարգացման հետ խորանում են մարդու և օրենքի միջև եղած անհամապատասխանություններն ու հակասությունները: Նա փորձում է կատարել ընդհանրացումներ, որոնք հատուկ են բոլոր ժամանակների, բայց սրված են հատկապես XX դարում: Ժամանակակից անհատը ավելի անդոր է պատմության դեմ, քան երբեք, որովհետև նրան փոխարինելու են գալիս հաշվիչ մեքենաները և հայտնաբերված են զանգվածային ոչնչացման գերհզոր զենքեր: Այս սարսափը ավելի ու ավելի է խեղճացնում ու դիմազրկում մարդուն: Արժարժված հարցերի համամարդկայնության շեշտման համար Զեյթունցյանը իր մի քանի գործերում չի տեղայնացնում նկարագրվող իրադարձու-

թյունները և կիրառում է գեղարվեստական պայմանականության բազմազան ձևեր:

Վերևում դիտարկեցինք վեպեր, որոնցում մարդը հակադրվում է հասարակական կյանքի որևէ օղակի կամ ոլորտի: Նման հակասության երկու ծայրաթևերում հանդես են գալիս մարդիկ, որոնք ունեն հասարակայնորեն նշանակալի ինչ-ինչ տարբերություններ: Նրանք պատկանում են տարբեր սերունդների կամ միջավայրերի, ունեն սոցիալական վիճակի կամ պաշտոնական դիրքի տարբերություններ և այլն: Երբ գրողին հետաքրքրում են մարդաբանական տեսակների տարբերությունները, ստեղծագործությունը կառուցվում է բնավորությունների հակադրության սկզբունքով: Այս վերջին տեսակի առումով բնորոշ օրինակ է Մ. Գալշոյանի «Բովտուն» վեպը: Այդ ստեղծագործության մեջ կան բազմաթիվ հերոսներ, որոնց ինքնագրսեւորումը աշխատանքի նկատմամբ ունեցած նրանց վերաբերմունքն է: Նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր ուրույն նկարագիրն ու կենսագրությունը և որոշակի խնդիրների գեղարվեստական մարմնավորման միջոց է: Չնայած վեպի բազմաշերտությանը, նրանում հիմնականում իշխում է երկու բնավորությունների՝ Արմայի և Վարոսի հակադրությունը: Այս երկու հերոսները նույն սերնդի ներկայացուցիչներն են, նույն անտեսության բանվորներ, բայց տարբեր է նրանց մարդկային նկարագիրը: Արման հետո դառնում է բրիգադավար, իսկ Վարոսը մնում է բանվոր, բայց այդ հանգամանքը ոչինչ չի փոխում նրանց ապրելակերպի ու մտածողության մեջ: Արման օգտապաշտ չէ: Նրա համար մի մեքենա քարը արժե ոչ թե այսքան-այսքան ուրելի, այլ ընդամենը մի մեքենա քար, այդ մի մեքենա քարն էլ էլի արժե մի մեքենա քար: Վեպում խորհրդանշական դեր ունի Արմայի՝ գուռ սարքելու պատմությունը: Նրան չի հասկանում նույնիսկ հարազատ եղբայրը. «Ախր, գուռը ինչիդ է հարկավոր... օրական մի բան ես հորինում, առանց մտածելու, թե դրա օգուտը որն է»: «Ախր, «օգուտը» դարձել է բոլոր բառերի առաջնորդը: Հետո...» — բողոքում է Արման և գտնում, որ գուռը պարզապես գեղեցիկ է: Նա քարի հետ կռիվ է անում հանուն իդեալի: Այս իմաստով նրա հակապատկերն է Վարոսը, որը շատ ժլատ է և շահամոլ: Վերջինս նույնպես կռիվ է անում քարերի հետ, բայց՝ հանուն շահի: Արման բարոյական մաքրությունն ու մարդկային վիճությունը ժառանգել է իր հորից, իսկ Վարոսը իր հոր կրկնապատկերն է: Եզրակացությունը փաստորեն այն է, որ շահամոլությունն ու անշահախնդրությունը քնական

մարդկային հատկանիշներ են: Հերոսների միջև վիպական բախում տեղի չի ունենում: Դալշոյանը պարզապես ստեղծել է իր իդեալ-հերոսը՝ նրան հակադրելով ժամանակի նյութապաշտական միտումներին:

Ժամանակակից արձակում կիրառվում է նաև ներքին կոնֆլիկտը, որը բնավորության ներքին հակասականությունն է: 1973 թվականին «Գրական թերթում» բանավեճ ծավալվեց Վահագն Գրիգորյանի երկու վիպակների շուրջ («Կարմիր ձյուն» և «Թագավորի փոքր որդին»): Բանավեճը պատահական չէր, որովհետև այդ ստեղծագործություններում գրողը սկզբունքային նշանակություն էր տվել ներքին կոնֆլիկտի գրական հնարանքին, և նրա հերոսների երկընտրական վերաբերմունքն էլ իրականության հանդեպ՝ դարձավ հրապարակային քննարկման առարկա: Ներքին կոնֆլիկտի միջոցով հերոսին բացահայտելու ավելի բնորոշ օրինակ է Վ. Գրիգորյանի «Տեղատվություն» վեպը:

Այս երկի ֆաբուլային իրադրությունը հետևյալն է. գլխավոր հերոսը 33 տարեկան է և, ընդհանուր հայացք նետելով իր անցյալին, զգում է, որ ինքը անկշռադատ համակերպվել է իր նեղ միջավայրի տրամաբանությանը, գործել է մարդկայնորեն ոչ ճիշտ բարոյական սկզբունքներով ու խորապես հիասթափվում է իր իսկ մարդկային նկարագրից: Նա ապրում է ներքին հոգեկան երկընտրության մի տառապալից շրջան, որի արդյունքը լինում է հերոսի լիակատար շրջադարձը, վերափոխությունը:

Այս մտահղացման գեղարվեստական իրացման համար Վ. Գրիգորյանը ստեղծել է հետաքրքիր և ինքնատիպ սյուժետային իրադրություն: Վիպական կոնկրետ իրադարձությունները ներկայացվում են այնպես, թե իբրև հեղինակը կողմնակի, արտաքին միջամտությամբ մի պահ ընդհատում է պատկերվող միջավայրի «ինքնամոռաց խաղը», արհեստականորեն օտարում է իր հերոսին, նրան դնում ֆանտաստիկ պայմանների մեջ (երկատում է, դարձնում անտեսանելի և հնարավորություն է տալիս աննկատ դիտելու իր շրջապատը, իմանալու և համոզվելու, թե իրականում ի՞նչ են մտածում իր մասին գործընկերներն ու մտերիմները), և ստացվում է, թե վիպական գործողությունների ամբողջ ընթացքը հեղինակային մտահայեցողական փորձարարությունն է: Այսինքն՝ վեպի ամբողջ պատկերային համակարգը պայմանական է, վիպական տարբեր իրավիճակները, գործողություններն ու երկխոսությունները այլաբանորեն ներկայացնում են գլխավոր հերոսի հոգեկան ներքին հակասությունները:

Վ. Գրիգորյանը ներկայացնում է մարդկային մի փոքր միջավայր, որտեղ ստեղծվել են կենսագործունեության որոշակի կանոններ, որոնք ոչ մեկի կողմից չեն վերլուծվում, և հետևողականորեն արժեզրկվում են բարոյական շահանիշներն ու պատկերացումները: Անկման ուղին բռնած մարդկային հարաբերությունների համակարգը հեշտությամբ իրեն է ներթափում այնտեղ հայտնվող նոր անհատների լինելության ամբողջ տրամաբանությունը: Մտնելով այդ միջավայր, մարդիկ խճճվում են այնտեղ ստեղծված հարաբերությունների ցանցում և, փորձելով գտնել իրենց տեղը, հարկադրաբար ենթարկվում են ընդհանուր «խաղի» կանոններին: Արդյունքը շահանիշների անհայտացումն է, կեղծ դիմախաղերի իշխանությունը, ձևոնարկվող բոլոր գործերի ու նկատառումների բացահայտ շահագիտականությունը, ուրիշների նկատմամբ ընդգծված անտարբերությունը, քաղբեռնությունը և այլն: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Գեորգը, անցյալում քայլ առ քայլ դիջել է իր «գրադարանային» բարոյականության ազնիվ ու առաքինի դիրքերը և հեշտորեն տրվելով դիպվածների հորձանուտին՝ անվերապահորեն համակերպվել լրջապատի առաջադրած կենսագործունեության ձևերին: Բայց անհեթեթ առօրյան նրան հասցնում է վերջնական անկման մի աշնայիսի վիճակի, որ նա կորցնում է տարրական ինքնավերահսկողությունը, չի հետևում նույնիսկ իր նեղ անձնական գործերի տրամաբանությանը, իսկ նման դեպքում, պարզ է, որ բոլոր շահանիշների կորստյան հզորին կանգնած միջավայրը պետք է դաժան անտարբերություն պատժեր նրան: Օտարվելով հասարակության բոլոր օղակներից և դատապարտվելով անվերադարձ մենակության՝ նա մի քանի անհաջող փորձ է անում վերականգնելու իր կապերը մտերիմների հետ, բայց ոչ մի արդյունքի չի հասնում: Ինքնադատապարտման, ինքնավերլուծության ու ինքնահրաժարման մի երկարատև ու տառապալից շրջան ապրելուց հետո, նա, ի վերջո, վերադառնում է գեպի իր սկիզբը:

Հեղինակն իր հերոսին դուրս չի բերում Պոստարական պայքարի ուղի, այլ երգիծական այլասացության հնարաններով ներկայացնում է նրա ներքին հոգեկան պայքարը, որտեղ բախվում են միանգամայն հակադիր կենսագործունեության սկզբունքներ ու պատկերացումներ:

Կոնֆլիկտի զեղարվեստական մարմնավորման վերոհիշյալ բոլոր տեսանկյուններն էլ, ի վերջո, անկախ դրսևորման կերպից, արտացոլում են մեր ժամանակակից իրականության հակասությունները: Արդի

գրականության, գաղափարական դիրքորոշման տեսանկյունից արտակարգ կարևոր են նաև այդ հակասությունների հասարակական նշանակալիության, սկզբնավորման արմատների, պատճառական հիմունքների ու դրսևորման ձևերի հետ կապված հարցերը: Այս առումով, խորհրդային գրականագետների ու քննադատների մեծագույն մասը գտնում է, որ մեր հասարակության մեջ կան կոնֆլիկտի երկու տեսակներ, որոնք իրենց արտացոլումն են գտնում գրականության մեջ: Ըստ այդ տեսակետի, կոնֆլիկտների մի խումբը բնորոշ է մեր հասարակությանը, համարվում է անցյալի վերադարձ, իսկ մյուս խումբը ներկայացնում է այն հակասությունները, որոնք ծնունդ են մեր իսկ պայմանների: Վերջին ժամանակներս, 80-ական թվականներին հաճախակի է վիճարկվում արդեն ավանդական դարձած այս տեսակետը, այն պատճառաբանությամբ, թե ճիշտ է մեր հասարակության մեջ գոյավորող հակասությունների ու բացասական երևույթների հիմքը անցյալում փնտրելը: Եթե կա հակասությունը, նշանակում է նրա գոյության համաժողովրդական բարեբար հող: Բայց սա դեռ հարցի մի կողմն է: Անկախ այն լանից, թե երբ և ինչ պատճառով են առաջացել, այդ հակասությունները կան, և, հավանաբար, թե՛ հասարակական, թե՛ գեղարվեստական առումով առավել կարևոր է, թե նրանցից որն է հիմնականը և ինչ գրսևորումներ է ունենում:

Ա. Գեղմանի «Հետադարձ կապ» երկի հերոսներից մեկը՝ Սակուլինը, ասում է. «Արևմուտքում գնահատականներ է տալիս մրցակցությունը, այն կապիտալիստներին ստիպում է նայել երևույթի արմատներին: Մեզանում մրցակցություն չկա, և փառք աստծո, որ չկա: Սակայն դա չի նշանակում, թե մենք կարող ենք թույլ տալ մեզ՝ չնայել արմատներին: Այսինքն, մեզանում այդպիսի հնարավորություն կա, և հենց դրա մեջ է ամբողջ բարդությունը, գործի ամբողջ էությունը: Մեր հասարակության մեջ չկա տարերային-անողորմ մեխանիզմ, որը կստիպեր բոլոր հարցերը լուծել սկզբունքորեն: Բոլոր հարցերը սկզբբունքորեն լուծելու այդ պարտականությունը մեզ վրա վերցրել ենք մենք, կուսակցությունը, կուսակցական կոմիտեները: Բայց մենք էլ ենք կենդանի մարդիկ, իսկ կենդանի մարդկանց բնորոշ է հաջողության ձգտումը, և այդ ձգտումը հաճախ բարձր է դասվում գործի շահերից: Այստեղից էլ սկիզբ են առնում ձեապաշտությունը, կեղծիքը, ինքնապահովումը, չափազանցությունները, նվազեցումները, մի բան լռության մատնելը, մի ալլ բան ուռնացնելը»: Մեջբերելով այս ամ-

բողջ հատվածը, Վ. Պերցովսկին գրում է. «Ահա իսկական «ճակատային գիծը», որն այսօր բաժանում է «հերոսին» ու «հակահերոսին». ինչպես տեսնում ենք, նրանց միջև չկա դասակարգային հակասություն, բայց կա բարոյական հակադրություն, որն ունի խոր, արտակարգ կարևոր հասարակական իմաստ: Ոչ միայն սկզբունքային կոսակցական դիրքորոշումը, այլև «արմատներին շնայելու» հնարավորությունը առաջանում են մեր սոցիալիստական իրականության հողի վրա, դրանց միջև ծավալվող պայքարն է ընկած հասարակության ղարդացման ընթացքում դրսևորվող հիմնական կոնֆլիկտի հիմքում»¹⁵: Այստեղ չի կարելի չհամաձայնել հոգվածի հեղինակին, քանի որ, իսկապես, հիշյալ հակասությունը չէր էլ կարող ժառանգվել անցյալից, բնորոշ է միայն մեր կենսաձևին, և նրա առկայությունը կարող է բաղում այլ հակասությունների պատճառ դառնալ: Պերցովսկին գտնում է, որ ժամանակակից ռուս գրականության մեջ այդ կոնֆլիկտն առավել հիմնավոր մարմնավորել են Ռասպուտինը և Տրիֆոնովը:

Արդի հայ հեղինակների երկերում նույնպես այս կամ այն կերպ հղում է հիշյալ խնդրը, բայց դրա ամենաարմատական մեկնությանը մենք հանդիպում ենք Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ: Գրողը հրապարակախոսական սրությամբ այդ հարցն արծարծել է դեռ 1960 թվականին գրած իր առաջին՝ «Ահնիժոր» ծավալուն ակնարկում և ապա ստեղծագործական իր ամբողջ կյանքի ընթացքում տարբեր տեսանկյուններից անընդհատ անդրադարձել է նույն խնդրին և ստեղծել բարձրարժեք մի շարք երկեր:

Նույն Վ. Պերցովսկին Ռասպուտինի մասին գրում է. «Հրաժեշտ Մատյորային» վիպակում ողբերգության բուն կենտրոնը ոչ թե գերեզմանները հիշելու ծաղրն է, ոչ թե էկոլոգիական կամ տնտեսական խնդիրներն են և ոչ էլ, նույնիսկ, Մատյորայից անխուսափելիորեն բաժանվելու ծանրությունը, այլ հենց ընդհակառակը՝ հրաժեշտի թեթևությունն ու մոռացման սրընթացությունը, այն, ինչ վիպակում բացակայում է միայն Դարյայի ու նրա ծեր ընկերուհիների մոտ»¹⁶: Առանց երևույթների «արմատներին նայելու» անցյալին թեթևորեն հրաժեշտ տալը Հ. Մաթևոսյանը նույնպես անվերապահորեն դատապարտում է, բայց նրա գործերում խնդիրը մի քիչ այլ կերպարանք է ստանում: Գրողն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է հասարակության կառուցվածքի այն շերտի վրա, որը կառավարման համակարգում զբաղեցնում է ամենացածր տեղը և հաճախ հարկադրված է առանց քննարկման ընդունելու

այս կամ այն հրահանգը, անկախ այն բանից, վերջինս արված է «արմատներին նայելով», թե շրջահայաց ողջամտությամբ։ Մաթևոսյանն այս հարցը դնում է լայն փիլիսոփայական առումով և համարում է իր ստեղծագործության հիմնական նպատակը. «Ուզում եմ տեսնել, թե ով է այդ հասարակը, որ իրեն այդպես սիրաշահում, իրեն կորցնելուց այդպես վախենում, իրենով սպառնում։ իրենից զգուշանում, աղայաբար այդպես կարեկցում ու աղայաբար քամահրում, իրեն այդպես կռան են դարձնում և զնդան են դարձնում, իր հնազանդ լուս-թյան կամ լուռ հնազանդության վստահ հաշվարկով՝ իր անունից իր գեմ արշավանքի են ելնում խոսքի ու զինքի տիրակալները»¹⁷, — գրում է նա իր «Ինքնագիմանկարի փորձի» մեջ։ Նրա հերոսը, որը բուն ժողովրդի ներկայացուցիչն է, հեղինակի գործերում միշտ չէ, որ «հնազանդ» կեցվածք է ընդունում, բայց նրա ընդվզումը երկար շառավիղ չի կարողանում ունենալ, նա, ի վերջո, հավերժորեն դատապարտված է իր ծանր, աշխարհաստեղծ աշխատանքին, իսկ վերջինիս, ընդամենը, պետք է ճիշտ ուղղություն տալ ու ճիշտ գնահատել։ Այդ հերոսին հակադրվում են բարեկեցիկ ծառայողը, պաշտոնավորը, որոնք արտաքինապես, ստացված կարգադրության տառին անգամ հավատարիմ են, բայց իրականում ապրում են թեթև, մտածում միայն իրենց բարեկեցությունը կրկնապատկելու մասին։ Միշտ չէ, որ անմիջական բախում է տեղի ունենում այս հերոսների միջև, բայց հիշյալ հակադրությունը բազմազան դրսևորումներով միշտ առկա է Մաթևոսյանի երկերում։ Դրողի դրական հերոսների ընդվզումը ամենատարբեր ձևերով է արտահայտվում, և Մաթևոսյանն ամեն կերպ խուսափում է հարցերին միանշանակ պատասխաններ տալուց։ Իր գլուղի մասին «Տաշքենդ» վիպակի հերոս Սիրուն Թևանն ասում է. «...էնտեղ մարդ չկա, բոլորը մեռել ու կորել են, բոլորը», և նրա «ըմբոստություն» արտահայտությունն այն է, որ նա ուզում է փախչել գլուղից, գտնել Տաշքենդում ապրող իր եղբորը։ Բայց նրա «ճանապարհորդությունն» ավարտվում է գլուղից մի քանի քայլ հեռավորության վրա, նրան գտնում են աղբյուրի մոտ քնած՝ «ցամաք շիշը կողքին»։ Նման միամիտ «ընդվզման» «փաստեր» շատ կան Մաթևոսյանի երկերում, բայց այստեղ կարևորը ոչ թե դժգոհության դրսևորման ձևն է, այլ պատճառը, որի նմանակերպ գեղարվեստական հետազոտությունը դարձյալ ուղղված է բուն կոնֆլիկտի բացահայտմանը։

Մաթևոսյանի հերոսների մի մասը, ապրելով այնպես, ինչպես իր

նախնիներն են ապրել դարեր շարունակ, ջանք չի գործադրում ճարպ-
 կորեն համակերպվելու նոր պայմաններին, ձգտելու բարեկեցության,
 համակերպ է իր վիճակին և ոչ մի նպատակ կամ թաքուն երազանք
 չունի ազատագրվելու իր այդ ճակատագրից, բարձրանալու հասարա-
 կության աստիճանակարգի վերին աստիճանները: Իսկ հերոսների մի
 մասն էլ, չնայած անսրտունջ տանում է իր ճակատագրի խաչը, բայց
 երազում է ազատ ու ապահով կյանք: Սակայն այդ ներքին ձգտումն
 ու երազանքը գործունեության հստակ ծրագիր չեն դառնում, այլ դարձ-
 յալ մնում են որպես խուլ բողոքի արտահայտություններ: Այդպիսին է
 «Աշնան արև» վիպակի հերոսուհի Աղունը: Նա անշափ ուրախ է, որ իր
 մեծ որդին ապրում է քաղաքում, հնարավորություն ունի կյանքն ավել-
 լի լիարժեք վայելելու, և ինքն էլ սրտի խորքում փայփայում է եբբեկ
 այդ կյանքին հաղորդակից լինելու, այն ճաշակելու դադափարը, բայց
 վերջինս գրողի համար միայն միջոց է դառնում հակադրության եղա-
 նակով առավել խորությունը ընդգծելու իր հերոսի վիճակի դառնու-
 թյունները: Աղունի այդ ցանկությունը, որդուն ուղղված գովքը, որդու
 տոբթով պաշտոնավորներին ուղղված նախանձը («Ձէ, կուսակցության
 գծով էր գնալու՝ բոլորը զոհային ու հարգեին»), «հարմարվողականնե-
 րին» նմանակելու կեցվածքները՝ այս ամենը կրկին նույն բողոքի ար-
 տահայտություններն են, և դրանց երգիծական դրսևորումները ավելի
 են խորացնում վերոհիշյալ հակադրության ներքին բովանդակությունը:

Հիշատակված կոնֆլիկտը բացահայտ բախման կերպ է ընդունում
 Մաթևոսյանի «Տերը» վիպակում: Երկի հերոսը՝ Ռոստոմը, արդեն ոչ
 միայն հիանալիորեն դիտակցում է իր միջավայրի հակասությունները,
 այլև անվերապահ, անհողողող ու «վճռական» պայքար է մղում բոլորի
 դեմ, ովքեր շարիքի նման կախված են գյուղի ու տնտեսության գլխին:
 «Տաշքենդում» էլ ժողովուրդը գիտի, շարանում ու հեղնում է անհաջող
 պաշտոնավորին («Հովտի-Մակուտի միացյալ տնտեսության խուլիդան
 անվանյալ դիրեկտորը»), բայց Ռոստոմը շատ ավելի լավ է հասկա-
 նում իրադրությունը, վերլուծում է, գնահատում և, ամենակարևորը,
 դիմակայում է շարիքին: Վիպակի հենց առաջին դրվագներում Ռոս-
 տոմն ընդհարվում է անտառտնտեսության ղեկավարի համար մենա-
 տուն կառուցելու հկած «ջոկատի» հետ: Անհեթեթությունը հասել է այն
 աստիճանի, որ «անսիրտ, անհոգի ու անտարբեր» ջոկատն ուղղում է
 տնտեսության գոմը քանդել և փայտը տրամադրել մենատան շինա-
 րարությանը: Եվ դեռ այդ ամենը որոշումով էլ հաստատված է: Ռոս-

տումի կատաղությանը ջոկատը լռությամբ է պատասխանում: «Ձայն չունենին, մարդասպանի հանգիստ թշնամանք ունենին, միայն թե կողքից թևթևակի հրահանգ լիներ,—ասացինք»:

— Գլուղդ հնք մտել տո՞ւնդ վառել, մո՞րդ հնք թարս նայել, մատաղ, ինչի՞նք է դպեալ թշնամու նման մտիկ անում»:

«Ինքնամեծար ու հպարտ»՝ Ռոստոմն իր սպիտակ նժուզի վրա շրջում է գլուղում ու նրա մոտակայքում և ամեն տեղ փորձում է կարգ սահմանել՝ արժանանալով բոլորի թշնամանքին. «...Ամբողջ գլուղը քեզ թշնամի է: Մեկս մյուսի ապրելը չի ուզում, բայց քոնը՝ հատուկ, խաղեն, քոնը՝ հատկապես»: Նման միջավայրում, պարզ է, որ Ռոստոմը չի կարող հաղթանակ տանել, այսինքն՝ արդարությունն ու համբնդհանուր գործի մտահոգությունը մի ազնիվ մարդով չի ապահովվի, նրա, ի վերջո, ազատում են աշխատանքից, և անտառապահի նրա պաշտոնը տալիս են նրա քրոջ որդուն, ոյը Ֆերմայից հեռացվել է, այնտեղ աշխատող աղջիկներից մեկին բռնաբարելու պատճառով: Ազնվությունը փոխարինում է անբարոյականությունը: Վիպակի վերջում քույրը ողբում է Ռոստոմին, գովերգում նրա ազնիվ ու առաքինի մարդկային նկարագիրը, բայց հերոսը հարաբերությունների այդ ցանցում տեղ չունի, քանի որ արդարության ու բարեխղճության համար մղած նրա պայքարը անհավասար է: «Մի օգնական չունեցավ իմ ախպերը, ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը...»,—Ռոստոմի քրոջ ողբն ու վիպակը այսպես են ավարտվում:

1984 թ. «Լիտերատուրնայա զազետա» թերթի էջերում տեղի ունեցած «Դրական հերոսը երկի և այսօր» բանավեճի մասնակիցներից մեկը՝ բանվոր Ա. Նիկիտովը գրում է (բանավեճի ամփոփման ժամանակ Ֆ. Կուզնեցովն էլ համաձայնում է նրա կարծիքին). «Իմ կարծիքով, մեր գրականությունը այսօրվա դրական հերոսին պատկերելու գործում փառավոր է աշխատել: Եվ եթե մեզ այդ հերոսը դեռ լիովին չի բավարարում, արդյո՞ք միայն գրականությունն է մեղավոր: Պատճառներն արդյոք, ավելի խոր, բուն կյանքում չե՞ն թաքնված: Տեսնելով շարիքը՝ նա (շարքային մարդը—Ս. Լ.) զանազան հանգամանքների պատճառով հնարավորություն չունի պայքարելու այդ շարիքի դեմ. դրա համար նա կամ, պարզապես, լիազորություններ չունի, կամ պայքարը ստացվում է չափազանց անհավասար: Եվ եթե նա նույնիսկ հաղթանակ է տանում, ապա դա շատ թանկ է նստում իր վրա: ...Կորչագինների բացակայությունն արդարացնելու այն միտումը, թե այսօր, իբր

շարիքը «գիմակավորված է», իմ կարծիքով, բավական վտանգավոր է: Ոչ, մենք բոլորս հիանալի տեսնում ենք շարիքը, գիտենք նրա բնույթը, քայց աշխատում ենք այն շնկատել, քանզի միշտ չէ, որ նրան մեր «ատամը կտրում է»¹⁸: Ծիշտ արտացոլելով Ա. Նիկիտինի ներկայացրած իրադրությունը, Հ. Մաթևոսյանը, միաժամանակ, կարողացել է ստեղծել ընթերցողին «լիովին բավարարող», մի ամբողջական, համոզիչ կերպար:

Այսպիսով, ռեալիզմի ժամանակակից փուլի ուսումնասիրության կարևոր տեսանկյուններից են, ինչպես ասվեց, հերոսի և կոնֆլիկտի ըմբռնումները, որոնք սերտորեն կապված են, և նրանց գիտարկումը նպատակահարմար է տանել զուգահեռաբար: «Այնինչ, — նկատում է Ա. Բոշարովը, — վերջին ժամանակներս լույս տեսած քըննադատական մենագրությունների վերնագրերի մեջ... տեղ է գտնում հեռու բառը, որը միանգամայն հիմնավորված է, բայց անիրավացիորեն բաց է թողնվում կոնֆլիկտ բառը»¹⁹: Հեղինակն այս դատողությունն արել է 1974 թ., սակայն առ այսօր մեծ ուշադրություն չի հատկացվում հիշյալ կատեգորիային: «Ի՞նչն է երկին հաղորդում անհրաժեշտ լուրվածություն, — գրում է Յ. Բեխերը, — Կոնֆլիկտը: Ի՞նչն է հետաքրքրություն առաջացնում: Կոնֆլիկտը: Ի՞նչն է առաջ շարժում կյանքում, գրականության մեջ, գիտելիքի բոլոր բնագավառներում: Կոնֆլիկտը: Ինչքան խորն են, ինչքան նշանակալից են կոնֆլիկտները, այնքան խոր ու նշանակալից է բաստեղծը»²⁰: Այս ճշմարտությունը դժվար թե երբևէ կորցնի իր սկզբունքային նշանակությունը կյանքի ու գեղարվեստի բնագավառում, և մեր ժամանակներում էլ պետք է առավել հետևողականորեն անդրադառնալ չափազանց կարևոր այդ խնդրին:

1 Ю. Кузьменко, Диалектика единства и различий.—Вопросы литературы 1978, № 6, с. 18—26.

2 Современная советская литература (70-е годы). М., 1983, с. 3

3 Ю. Кузьменко, *նշված հոդվածը*, էջ 26:

4 Д. Марков, Социалистический реализм—новая эстетическая система.—Вопросы литературы, 1975, № 2, с. 4.

5 Разговор перед съездом, Сб. ст. М., 1954, с. 116

6 Ю. Андреев, Человек и время. В кн.: Проблема характера в современной советской литературе. М.—Л., 1962, с. 68.

7 Նույն տեղում, էջ 70:

8 А. Дремов, Идеал и герой. М., 1969, с. 96.

9 С. Штут, Каков ты, человек. Героическое в советской литературе. М., 1964, с. 42.

10 В. Степанов, Споры о положительном герое в литературной критике 50—70-х годов. В кн.: Проблемы социалистического реализма. М., 1975, с. 41—42.

11 Е. Старикова, Социалогический аспект современной «деревенской прозы». — Вопросы литературы, 1972, № 7, с. 18.

12 Ю. Андреев, Для чего литература? (Заметки «содержаниста»). — Вопросы литературы, 1983, № 9, с. 29.

13 Е. Сидоров, Время, писатель, стиль. О прозе и критике наших дней. М., 1983, с. 259.

14 Современная советская литература (70-е годы), с. 70.

15 В. Перцовский, Покоряясь течению (О своеобразии конфликта в современной прозе). В кн.: Литература и современность, Сб. 18. Статьи о литературе 1979—1980 годов. М., 1981, с. 380

16 Նույն տեղում, էջ 364:

17 Հ. Մարկոսյան, «Ի սկզբանի էր բանն...» (Ինքնադիմանկարի փորձ). — Դարուն, 1985, № 2, էջ 27:

18 Литературная газета, 1984, № 27.

19 А. Бочаров, Круги художественного конфликта (Раздумья над текущей прозой). — Вопросы литературы, 1974, № 5, с. 41.

20 Մեջբերումն ըստ՝ Конфликты и характеры в современной советской литературе. М., 1980, с. 79.

ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՀԱՅ ԱՐՁԱԿԸ

Ժամանակակից գրականության գեղարվեստական ձևերի և ոճական որոնումների միասնությունն ու բաղմազանությունը բաղմազգ գրականության էական առանձնահատկություններից մեկն է, որը ելնում է այդ գրականության գաղափարական-գեղարվեստական միասնությունից: Ոճական այդ որոնումները խորհրդային ժամանակակից արձակում պատահական դրսևորումներ չեն, այլ գեղարվեստական զարգացման օբյեկտիվ օրինաչափություն, որն իր մեջ կրում է դասական գրականության ավանդներն ու համաշխարհային գրական պրոցեսի նվաճումները, նաև ազգային գրականության փորձը: Ժամանակակից հայ գրականությունը հատկանշվում է բոլոր այն տարրերի առկայությամբ, որ կարելի է անվանել ուղղություն, հոսանք կամ դպրոց (էպիկական, քնարական, քնարափիլիսոփայական, հրապարակախոսական և այլն): Ոճական այդ ուղղությունների մեջ առանձնանում են ալլասացությունն ու միֆաստեղծումը: Դա պայմանավորված է ոչ միայն նրանով, որ հայերն ունեն հնագույն առասպելաբանական ավանդույթներ, այլև՝ նրանով, որ հայոց բաղմազարյա գրականությունն իր հիմքով մշտապես ուղղված է եղել դեպի ազգային գրականության ավանդներն ու բանահյուսական ակունքները: Հայ գրականության ազգային ավանդներին բնորոշ հումանիզմը, դեմոկրատիզմը և ժողովրդայնությունը ուղղակիորեն փոխանցվում են սոցիալիստական ռեալիզմի ոճական համակարգ, հարստացնելով նրա որոնումները գեղարվեստական ձևի ասպարեզում: Հենց որոնումների այս ընդհանուր հոսքի մեջ պետք է դիտել ժամանակակից հայ արձակի կողմնորոշումը դեպի միֆաստեղծումը, առասպելականն ու ասքապատումը: Տեղին է նկատել,

որ միֆի և ավանդության հանդեպ հետաքրքրությունն առհասարակ XX դարի համաշխարհային գրականության ոճական ձգտումներից է (Զոյս, Մանն, Կաֆկա, Ափդայք, Մարկես, Այթմատով և ուրիշներ): Կեցության խնդիրները համապարփակ համընդհանրության մեջ առնելու միտումը, իրականության «սինթետիկ յուրացման» (Ե. Սիգորով) պահանջը, երևույթները փիլիսոփայական լայն տեսադաշտի վրա քննելու ձգտումը գրողի ուշադրությունը սեեռում են դեպի միֆի սիմվոլիկ-ալյաբանական պատկերավորությունը, մի երևույթ, որ խորապես նպաստում է գրականության գեղարվեստական հնարավորությունների բացահայտմանը: «...Փիլիսոփայական առումով որքան մեծ է հեղինակի կողմից դրված խնդիրը, այնքան ավելի ուժգին և համառորեն է ստիպում այն հրաժարվել բացարձակ ճշմարտացի և առօրեական կերպարներից և հայացքն ուղղել դեպի կերպար սիմվոլները...»¹, — գրում է Մ. Զալիգինը: Սակայն գրողների և գրականագետների տեսակետները տարանջատվում են միֆոլոգիզմի, ժամանակակից միֆաբարման խնդրում: Դրականագետ Լև Աննինսկին գտնում է, որ միֆն ու սիմվոլիկան խախտում են գեղարվեստական երկի պատումային հյուսվածքի ամբողջականությունը, դիստոնանս ստեղծելով ռեալիստական արձակի համակարգում:

Ձինգիզ Այթմատովը միանգամայն այլ կարծիքի է ռեալիզմի սահմանների մասին. «Ես դեմ եմ այսպես կոչված ուտիլիտար, կենցաղային ռեալիզմին, որը ներփակում է մարդուն առօրեականության կեղևի մեջ, զրսերովելով թվացյալ ճշմարտացիության, երկարաբանության, ավելորդ մանրամասների քառսի ու խառնակության մեջ, այդպիսով ճնշելով ստեղծագործական երևակայությունը: Մի խոսքով, ռեալիզմի այդ տեսակը ես կանվանեի ռեպրոտաժային»²:

XX դարում առաջացել է գեղարվեստական պատկերի նոր տիպ, որը զուգակցում է գրականության և միֆի դժերը:

Սակայն գեղարվեստական պատկերի այդ ձևն իբրև գրական մի նոր երևույթ հայտնաբերել են դեռևս XX դարասկզբի գերմանական ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները (Հյուդեհոլին, Հոֆման), իսկ հետո նաև ռեալիզմի այնպիսի խոշոր ներկայացուցիչ, ինչպիսին Գոգոլն էր: Գերմանացի ռոմանտիկները հրաժարվում են միֆերի նախկին՝ ավանդական գործածությունից և միանգամայն նոր վերաբերմունք մշակում միֆի սիմվոլիկ պատկերային համակարգի նկատմամբ: Նրանք ոչ թե պարզապես «փոխ են առնում» միֆական ավանդական սյուժեներն ու

կերպարները, ինչպես որ դա արել են կլասիցիզմի ներկայացուցիչները՝ արտահայտելու ինչ-ինչ գաղափարներ, այլ ազատ կիրպնել են վարվում միֆերի հետ, համագրում, խառնում են դիցարանական տարբեր համակարգեր և դրանք «ամբողջության մեջ դառնում են մի նոր միֆ, որն արդեն «նորից է ստեղծվում»։ Սրան է միանում նաև «կենցաղի միֆականացումը, երբ չկան միֆական վերհուշեր, բայց միֆամտածողության հնացած շարժումը ակտիվորեն գործում է նորից «ստեղծվող» պատկերային կառուցվածքում՝ բացահայտելով մարդկային գոյության ամենահասարակ տարրերը...»³։ Ինչպես տեսնում ենք, Ս. Ավերինցևի՝ գերմանացի ռոմանտիկների արվեստի միֆոլոգիզմին տրված այս բնորոշումը շատ կողմերով բնութագրում է նաև XX դարի գրականության միֆոլոգիզմի ոճական ուղղությունը։

Այսպիսով, հարցը վերաբերում է մի ընդհանուր օրինաչափության, որն առաջադրում է խնդրի գիտական ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը։ Սույն հոդվածով փորձել ենք հարցը մեկնաբանել ժամանակակից հայ արձակի վերլուծությամբ։ Միֆաստեղծումն ունի լայն ընդգրկում թե՛ գրական նյութի և թե՛ ոճական բազմաղանկության առումով։ Ընտրել ենք միֆոլոգիզմի դրսևորման երեք եղանակ՝ իրողություններ ներկայացնելով ըստ առանձին հեղինակների ստեղծագործությունների։

Վ. Պետրոսյանի արձակում հեքիաթն ու ավանդությունը, զրույցն ու առասպելը հանդես են գալիս իբրև ընդմիջաբևեռ։ Միֆոլոգիզմի դրսևորման մյուս եղանակները բանահյուսական առասպելապատմեն (Զ. Խալափյան) ու ասֆալատմեն (Զ. Մաթևոսյան) են։ Գրողի ստեղծագործության մեջ միֆոլոգիզմը մենք չենք դիտում իբրև մեխանիկական կցորդ կամ հավելյալ վերագրություն, այլ որպես տվյալ գրողի գեղարվեստական մտածողության համակարգի օրգանական միասնություն, աշխարհն ընկալելու մոդել, գրական ստեղծագործության ներքին-կառուցվածքային ամբողջության անբաժանելի տարր։

1

Միֆաստեղծումը Վ. Պետրոսյանի արձակում առավելապես հանդես է գալիս որպես «բաց» տեքստ։ Գրողը պատմվածքների ու վիպակների գեղարվեստական կառուցվածքի մեջ գրեթե մշտապես մտցնում է միֆական-բանահյուսական և գրական զուգահեռներ, որոնք օրգա-

նապես ներհշուսվելով ստեղծագործությանը, խտացնում են երկի գաղափարը, կենտրոնացնում սյուժեի շարժումը:

«Ինչո՞ւ են շուտ մեռնում ծաղիկները» պատմվածքի բնաբանն արդեն իր մեջ պարունակում է գործողության հետագա ընթացքի լիցքը և ընթերցողին փոխադրում գեղարվեստական պայմանականության մի ոլորտ, ուր պատումը հեռանում է իրականությունից և մոտենում միֆական ալլաբանության. «Այս տողերը մի աղջկա համար են, որն այդպես էլ չիմացավ իմ սերը: Չհավատաց, թե ես էլ իրեն եմ սիրում: Այս բառերը հարյուր տարում են շարվել մի թելի վրա, գուցե ավելի: Հողի տակ են հավաքվել այս բառերը, եկել կողք-կողքի, խտացել, դռել ճիշտ, հողի տակ, զարմանում եք... Իսկ ես հիմա կպատմեմ, թե ինչպես մեռա ամառային տոթ մի օր, երբ խշշում էին մեր փողոցի ծառերը»:

Տվյալ պարագայում իրականի մեջ իդեալականի այս ներթափանցումը բխում է ոչ թե գրողի միֆական աշխարհզգացողությունից, այլ սոսկ գեղարվեստական հնարանք է՝ քնարական հերոսի մահվան հեռավորությունից իմաստավորելու նրա երկրային սերը: Գործողության ժամանակը անցյալ կատարյալ է, և պատմվածքի հերոսը սիրո իր պատմությունն անում է որպես վերհուշ, մի բան, որ եղել է շատ վաղուց, բայց որը հավիտենականի խորհուրդ է բովանդակում իր մեջ: Հերոսը մեռնում է, բայց ղգում, գիտակցում, տեսնում է իր մահը և ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում անէացման ամբողջ ընթացքը, հարազատների վիշտը, հուղարկավորության արարողությունը, թաղումը:

Պատմվածքում հերոսը հանդես է գալիս տարածաժամանակային երեք չափումների մեջ. առաջինը տեսանելի ու շոշափելի նրա երկրային գոյությունն է, ուր հոգեկան և ֆիզիկական կեցությունները հանդես են գալիս իրականության մեջ: Երկրորդ կեցությունը հերոսի անդրշիրիմյան անգոյության ժամանակն է: Հողի տակ, գերեզմանային անդարձության մեջ հերոսը շարունակում է ապրել անդրշիրիմյան գոյությամբ, ուր կա սոսկ անտարածական ու անժամանակ զգայություն: Ահա հենց այստեղ էլ արվում է «սիրո ուշացած խոստովանությունը», սակայն պատրանքային նրա հուշերը աստիճանաբար մթափնվում են այդ հավիտենական թմրության մեջ: «Այդպես անցան օրեր, ամիսներ, երեք տարիներ: Ու ես հիշեցի այն խոսքերը, որ շատացի նրան, աշխարհին ու զրա համար էլ սկսեցի հողի տակ մրմնջալ ուշացած այդ

խոստովանությունը: Ես սկսեցի ապրել չափած այդ խոսքերով ու ամեն օր ուղեցի հիշել՝ ինչքան տեկեց մեր սերը. մի քանի... ևս չհիշեցի. թե ինչ՝ ամի՞ս, օ՞ր, տարի՞...»:

Հերոսի երրորդ կերպափոխությունը հայտնությունն է ծաղկի տեսքով, կերպարի միֆական կեցությունը առասպելական անժամանակյա տարածության կամ Ի. Ֆրանկի արտահայտությամբ «սպասիալ» (սպա-րաժական) ժամանակի մեջ:

Ծաղիկների աշխարհության մեջ Վ. Պետրոսյանը հայտնաբերում է պատմվածքի գեղարվեստական միտումը: Պատմվածքի գաղափարը ձուլվում է լեգենդի մեջ, իրական պատումը ստանում է առասպելաբանական շարունակություն, ուր հերոսի ապրումներն ու զգացմունքները իմաստ են ստանում կոնկրետ տարածաժամանակային նախադրյալից կտրված մի վերժամանակյա հարթության մեջ:

Ըստ հեքիաթի, այդ ծաղիկները կարող էին աճել կողք-կողքի և շարունակել իրենց սիրո լեգենդը: Սակայն Պետրոսյանը երևույթի մեջ հայտնաբերում է չգտնելու ողբերգությունը: Այս մտքով էլ ավարտվում է պատմվածքը:

«Տխուր վերջավորությամբ հեքիաթ» պատմվածքում առկա են գալլի ու նապաստակի և մորը կորցրած ուլիկի մասին հեքիաթները: Սրանք անուղղակիորեն հարաբերակցված են պատումային իրավիճակին՝ սրելով հուզական մթնոլորտը:

Ամուսինները բաժանվում են, և ընտանեկան դրաման հոգեբանական ծանր նստվածք է թողնում հերոսների ներքին աշխարհում: Այս դրամատիկ-ողբերգական իրադրության մեջ երևյալն մտնելով հոր սենյակ, տարակուսած հարցնում է՝ «ո՞ր են տանում իմ մահճակալը»: Հերոսի էությունը լցվում է անցածի անդառնալիության ցավով ու մեռնության տրտմությամբ, և նա ակամա երեխային սկսում է պատմել մի հեքիաթ, ուր գալլը հոշոտում է նապաստակին: Սակայն հեքիաթի տխուր վերջը չի գոհացնում երեխային, և հայրը հորինում է մորը կորցրած ուլիկի մասին հեքիաթը: Սա իր լավատեսական ավարտով տրամադծորեն հակառակ է պատմվածքում տեղի ունեցող դրամատիկ դեպքերին և է՛լ ավելի է սրում հոգեբանական պահի ողբերգականությունը: Պատմվածքում հեքիաթը որոշակի հոգեբանական իմաստ, դրամատիկ հնչերանգ է հաղորդում կատարվող դեպքերին: Հեքիաթն օրգանապես ձուլված է պատումային հոսքին՝ ուժեղացնելով սյուժետային

վիճակի ողբերգականությունը, արտահայտելով անհատական ներքին հոգեբանական վիճակ:

Եթե «Տխուր վերջաւորութեամբ հեքիաթ» պատմվածքի պատումային հշուտվածքում հեքիաթը հանդես է գալիս իբրև ընդմիջարկում, ապա «Ծերուկը, որ մոռացել էր մեննել» պատմվածքը կառուցված է հեքիաթին բնորոշ ոճական միջոցներով: Հետևելով հեքիաթի գեղարվեստական միջոցներին, Պետրոսյանը ստեղծել է պատմածամանակային որոշակիությունից զուրս մի աշխարհ. «Շատ տարիներ առաջ, մի հրիտասարդ երկրում, որի անունը կարևոր չէ, մի քաղաքում, որի անունը նույնպէս կարևոր չէ, ապրում էր ջահել մի տղա...»:

Ակամա փառքի ու շքանշանների հասած տղան մոռացութեանից վերահայտնվելու և իր մութ ու դիվային բնավոյները բավարարելու համար փողոցի մի փայտաշեն տնակում հրդեհ է բորբոքում և, գաղտագողի հայտնվելով իր բարձրադիր տան շեմին, փչում է փողը՝ գոժելով աղետի մասին: Նա կործանում է մի ամբողջ գերդաստան, բայց և հաստատում է իր զոյությունը: Անցնում են տարիներ, մարդիկ վերանայում են փառքի ու պատվի հին չափանիշները, խորտակվում է շեփորահարի մասին միջոյ: Վերջին ճիգով նա փչում է իր շեփորը, որը դառնում է իր մահվան ահաղանգը:

«Ծերուկը, որ մոռացել էր մեննել» պատմվածք-հեքիաթում չկա իրականի միջակայն ղուգահեռ, այլ կա հեքիաթի պոետիկայի նմանակում: Պատմվածքի սյուժեն կառուցված է առասպելաբանահյուսական աշխարհական խորհրդանշանների վրա: Այս պատմվածք-հեքիաթն ունի նաև աշխատանքային բնորոշ ոճական հատկանիշներ: Այն արտացոլում է մարդկային բնույթին յուրահատուկ այն խոհածությունը, որ հին հույներն արտահայտել են տխրահուշակ Հերոստրատոսի մասին ավանդության մեջ:

«Աշխարհի ամենալավ մարդը» պատմվածքում Վ. Պետրոսյանը արծարծում է շարի և բարու հավերժական խնդիրը: Պատմվածքում չկա բուն բանահյուսական տեքստ, սակայն կա ավանդապատում, որ գրողը ստեղծել է բանահյուսական պոետիկայի ոճով:

Պատմվածքում Երանուհին պատմում է այդ ավանդապատումը, ընդհանրացնելով ու ներկայացնելով այն որպէս բարոյական իմպիւրատիվ և հաստատելով մարդկային բարոյականության ինչ-ինչ չափանիշներ: «Մի անգամ գայլը մարդու շալակն է բարձրանում և ասում. «Ինձ տար այնտեղ, որտեղ մարդն իրեն արած լավությանը լավութեամբ

է պատասխանում, և ես քեզ բաց կթողնեմ»: «Կտանեմ», ասում է մարդը: Ճամփա են ընկնում ու... ու մինչև օրս գնում են, հրեք հաղարտարի է՝ մարդը շալակած տանում է: Այդպիսի տեղ չկա, այդպիսի մարդ չկա»: Գայլն հասկացել է աշխարհի կարգը և վստահ է, որ մարդը մշտապես ենթակա է չարության ոգու գերիշխանությունը: Գայլի սահմանած ճշմարտությունը պատմվածքում ստուգվում է Երանուհու և հարազատներից օտարված ծերունու ճակատագրերով: Երանուհին, ում լքել էր սիրած տղան, կորցրել է հավատը աշխարհի և մարդկանց հանդեպ և հայտարարում է, թե մարդը միշտ ենթակա է չարի տարերքին: Երանուհու այս հայեցակետին սկզբունքորեն հակառակ է հարազատ մարդկանց կողմից օտարված ծերունու՝ «աշխարհի ամենալավ մարդու» կերպարը: Ծերունին չարի աշխարհին հակադրում է բարու աշխարհը իր առաքինությամբ և ի սկզբանե ունեցած բարությունը:

Ո՞րն է մարդու մեջ իսկականը, նախաստեղծը՝ չա՞րը, թե՞ բարին, սրանցից ո՞րն է վճռում մարդկային էությունը: Ծերունու հետ միասին գրողը ևս հակված է գնահատելու մարդու մեջ եղած բարի սկիզբը:

«Նամականեր մանկության կայարաններից» կենսագրական վիպակում ևս Պետրոսյանը գիմում է հեքիաթային պատումի իր նախասիրած ձևին («Փոքրիկ մի հեքիաթ, որ կարող է նաև այս վիպակի նախաբանը դառնալ»): Հեքիաթը գրողի համար դառնում է իրականության գեղագիտական ճանաչողության միջոց կամ ինչպես բնորոշում է Կ. Սուլթանովը «աշխարհազգացողության ներքին որակ»: Վիպակի հերոսը աշխարհին նայում է հեքիաթին բնորոշ աշխարհընկալման պրիզմայի միջով: Տասնամյակների հեռավորության վրա մանկությունն ու պատանեկությունը, դեպքերն ու դեմքերը ուրվագծվում են իբրև երազ, իբրև հեքիաթ: Պետրոսյանը մանկությունն իմաստավորում է որպես հեքիաթի ու իրականի մի սիմբիոզ, ուր հեքիաթայինի անիրական աշխարհն ու իրականությունը ներհյուսվում են մի ընդհանուր իմաստության մեջ:

Դրողը խոսքի սկզբում ստեղծում է մի հեքիաթ-սյուժե, որն այլաբանորեն հուշում է վիպակի փիլիսոփայական, գեղարվեստական ուղղվածությունը և դառնում ամբողջ երկի կառուցվածք բնորոշող սխեմա, մոդել: «Ուրեմն, մարդու կյանքը նման է գնացքի, ինչպես մանկական հրկաթուղու գույնզգույն գնացքները: Գնացքի ճանապարհը

սար է, ինչպես Արարատ սարը, առաջին քառասուն տարում գնացքը բարձրանում է, մյուս քառասուն տարում՝ իջնում»:

Ափղայքը մի հարցադրույցի մեջ նշել է, որ երբ մարդ վերհիշում է անցյալը և հատկապես մանկությունը, ապա հուշերը միահյուսվում են ժողովրդական հավատալիքների, լեգենդների և միֆերի հետ: Եվ իրոք. «Նամականեր մանկության կայարաններից» վիպակի հերոսի բանաստեղծական աշխարհում մանկության հուշերը հառնում են Կարմրավորի, Սպիտակավորի և Ծիրանավորի մասին ավանդադրույցի հետ: Այդ ավանդությունը, որ վիպակի հերոսն առաջին անգամ լսում է տատից, պատմում է Երեք քույրերի դժբախտ սիրո մասին. «Հին ժամանակ, ոչ ոք չի հիշում՝ երբ, մեր գյուղում երեք գեղեցկուհի քույրեր են ապրելիս լինում: Իրարից անտեղյակ նրանք Աբլորաքարի մոտ տեսնում են մեր գյուղացի մի Երիտասարդ տղայի՝ Սարգսին ու իրարից անտեղյակ, սիրահարվում: Մի օր էլ քույրերից երկուսը սրտնեքը բացում են իրար առաջ: Փոքր քույրը տանը չի լինում: Իրար սրտի գաղտնիքն իմանալով, քույրերը լաց են լինում, հետո նրանցից մեկը ծիրանագույն է հագնում, մեկը՝ սպիտակ և գնում են դեպի ձորը»: Այսպես էլ անհույս սիրով Երեք քույրերը ժալոցից նետվում են ցած, ջախջախվում ժայռերի մեջ, և մի գիշերում կառուցվում են Ծիրանավորը, Սպիտակավորը, Կարմրավորը:

Հերոսը սկզբում չի կռահում տատի պատմած ավանդության իմաստը և միայն տարիներ հետո, երբ կյանքի իր գնացքը բռնել էր վայրէջքի ճանապարհը, նա նոր իմաստ է հայտնաբերում ժողովրդական հուշի մեջ և գիտակցում, որ զգացմունքների արթնացման շրջանում այդ ավանդության հերոսներին հատուկ մաքրության մեջ ու ասպետական նվիրվածությամբ են իրենք մեծացել և մինչև այժմ էլ կրում են այդ հատկանիշները իրենց արյան րջիջներում: Վիպակի հերոսը ետագարձ հայացքով տատի պատմած ավանդադրույցն իմաստավորում է որպես մի բան, որ անցնելով սերնդեսերունդ, շատ կողմերով վճռում է մարդու բարոյականությունը:

Այսպիսով, Կարմրավորի, Սպիտակավորի և Ծիրանավորի մասին ավանդությունը ստանում է բարոյափիլիսոփայական իմաստավորում, բանահյուսության «էներգիան» (Աթմատով) իմաստություն է հայտնաբերում հերոսների բարոյահոգեբանության մեջ: Վիպակում հեքիաթայինն ու առասպելականը զրոգի աշխարհից դուրս չեն մղում դեպքերի պատմական միջուկը: Պետրոսյանը երևույթները դիտում է ժա-

մանակի տեղում թյան մեջ, նրանում հայտնաբերելով հեքիաթայինն ու ավանդականը: Իրավացի է Վ. Յակիմենկոն, երբ գրում է, թե միֆի և պատմական ժամանակի միասնությունը հնարավորություն է տալիս ավելի խոր հասկանալ մարդկայինի նախաստեղծ էությունը բարոյական, էթիկական ավանդույթների և սոցիալական ժամանակի հետ ունեցած անխզելի կապի մեջ»⁵: Եթե վիպակում գլխավոր հերոսի համար կարձրավորի, Սպիտակավորի և Ծիրանավորի մասին զրույցը ձեռք է բերում բարոյա-հոգեբանական նշանակություն, ապա տառի համար այն միանգամայն այլ խորհուրդ է բովանդակում: Նա տառացիորեն հավատում է իր պատմածին: Նրա համար կարմրավորի, Սպիտակավորի ու Ծիրանավորի մասին պատմությունը ճշմարտացի իրողություն է, որը ոչ մի խորհրդանշական-այլաբանական իմաստ չի բովանդակում:

Նվ պատահական չէ, որ վիպակի հերոսը տազնապ է հայտնում այն իրողության հանգեպ, որ հին, բարի տատերն ու պապերը հեռանում են կյանքից, իրենց հետ տանելով նաև նախնական, միֆական հավատը՝ աշխարհի հանդեպ. «նրանց գնալով մենք մի քիչ զրկվում ենք հեքիաթից»:

Հեքիաթը Պետրոսյանի համար դառնում է կյանքի ընկալման գեղարվեստական միջոց: Վ. Պետրոսյանի հերոսները հեքիաթներ չեն հորինում, այլ ապրում են հեքիաթի մեջ: «Հեքիաթներ ունեցեք: Ձեր հեքիաթը: Ձեր էություն ինչ-որ մասով ապրեք հեքիաթի մեջ...—խորհուրդ է տալիս հայ գրականության ուսուցիչ Մամյանն իր աշակերտներին: Հեքիաթն, այսպիսով, գրողի ստեղծագործության մեջ շունչ սոսկ. «ձևաստեղծող դեր», այն ձեռք է բերում նաև «Իմաստային հագեցվածություն» (Կ. Սուվյանով), այլ խոսքով, այն ոչ միայն ձև է, այլև բովանդակություն, կենսազգացողություն, իրականության ճանաչման եղանակ: Նրա գրեթե բոլոր պատմվածքներն ու վիպակները ներքին գուգահեռով համակցում են հեքիաթն ու իրականը, ուր բանահյուսական բնագրերը ներհյուսվում են իրականության պատկերներին, իրականը մեկնաբանում ավանդական զրույցների գաղափարով:

«...Ավստրալիայի, Հարավային Ամերիկայի, թե՞ Աֆրիկայի անշան քաղաքներից մեկում ապրում էր մի մարդ: Տանտերերը վաղուց նկատել էին, որ ամեն շաբաթ օր, երբ նա, հայտնի չէ որտեղից ինչ-որ մի թերթ էր ստանում, ստանալուն պես փակվում էր իր սենյակում և հետո լսում էին, բավական երկար լսում էին նրա ձայնը»։ Ու

մի օր այդպես մեռնում է նա հայրենիքից հեռու, միայնության մեջ, որպես մասունք թողնելով իր հուշը: Հայկական այս «տխուր հեքիաթը» Մամյանը պատմում է իր աշակերտներին: Այս հեքիաթը Բանահյուսական հիմք չունի, ստեղծել է գրողը, սակայն նմանակման հիմքում կա պատմական և ազգային ճշմարտություն:

Մերոնու տխուր ճակատագրի մասին պատմությունը այսպես է իր զուգահեռը գտնում վիպակում. տասներորդ դասարանցի Արմեն Գարասեֆերյանը հայրենիքից հեռանալու կամ շահաճանաչու երկրնորանքի մեջ է, և հեռու անհայտության մեջ մեռած մարդու մասին տխուր պատմությունը նրան հուշում է իր ճակատագրի ողբերգական անխուսափելիությունը:

Պետրոսյանը միջանկյալ այս սյուժեին հեքիաթի ձև է տվել, որովհետև այն ավելի խոր իմաստ է բովանդակում իր մեջ, քան թե նույն զաղափարի հաղորդումը տրամաբանական հասկացությունների լեզվով: Առահասարակ միֆոլոգիայի և բանահյուսության մեջ «իրականացվում է հավերժական կամ հարաբերականորեն ընդհանուր բարոյափիլիսոփայական ճշմարտություն»⁶: Ուստի և պատմի մեջ ստեղծելով երկրորդ պլան, դրանք առավել խոր իմաստ են դնում երևույթի մեջ, «կենցաղի մեջ հայտնաբերում են կեցություն, իսկ փաստի մեջ ճշմարտության ցուք»⁷:

«Միֆի պոետիկան» գրքում Մելետինսկին գրում է, որ «միֆոլոգիզմ», «միֆաստեղծում» հասկացություններն ընդլայնվել են, և դրանք իրենց մեջ ներառում են ոչ միայն ավանդական միֆական կերպարներ և մոտիվներ, այլև գործառական դեր են ստանձնում: Երկի գեղարվեստական համակարգում: Իբրև միֆոլոգիզմ, «պրեֆիգուրացիա» (Ջոն Ուայթ) են դիտվում այնպիսի դարավոր կերպարներ, որպիսիք են Դոն Կիխոտը, Ֆաուստը, Համլետը և այլք: Այս կերպարները կոչվելով «միֆական», նկատի է առնվում «ոչ միայն դրանց ծայրահեղ ընդհանրացվածությունը, այլև այն, որ դրանք հանդես են եկել որպես «պարագիգմա» հետագա գրականության համար»⁸:

Պետրոսյանը առասպելաբանահյուսական զուգահեռների հետ մեկտեղ օգտագործում է նաև գրական բնագրերը: Սա ոչ թե պատահական երևույթ է, այլ՝ ոճի անհատական առանձնահատկություն: Նրա գեղարվեստական երկերում կան գրական երևույթների սյուժետային զուգահեռներ, որոնք խորհրդանշական ձևով մեկնում են ստեղծագործության զաղափարը:

«Ասորած և չասորած տարիներ» վիպակի սյուժեն պատմում է պատանի սիրահարների ողբերգական սիրո մասին. սիրահարները ինքնասպանություն են գործել: Հասմիկի և Սերոբի ճակատագրերը զուգորդվում են Ռոմեոյի և Ջուլիետի, Սոսի և Վարդիթների սիրո ողբերգություններին: Ներմոծելով Ռոմեոյի և Ջուլիետի սիրո պատմության դասական օրինակը, Պետրոսյանը կարծես հաստատում է հավերժ կրկնվող մարդկային տառապալից վիճակների գոյությունը և կեցության անփոփոխ հիմքերը: Գրական այդ զուգահեռները ոչ միայն ուժգնացնում են եղելության ողբերգական հնչերանգը, այլև՝ բնագծում սիրո զոհերին XX դարի բարոյականության տեսագաղափարներով զինելու ջրվարությունը: Պետրոսյանը վիպակի հյուսվածքի մեջ է ներմուծում նաև սիրած աղջկան կորցրած Շարլ Ալենսվուրի «Իզարել» երգը, որի առաջացրած արամադրությունը ներբուստ կապվում է Հասմիկի և Սերոբի սիրո ողբերգությանը: Այսպիսով, գեղարվեստական երկում գրական գործող անձանց վերհուշերն ունեն նույն գերը, ինչ միջերը:

«Վերջին ուսուցիչը» վիպակի կոնտեքստում որպես գեղարվեստական այլաբանություն հանդես է գալիս «Մանոն Լեսկոյի» գրական սյուժեն: Վիպակի այդ հասվածքը կրում է համանուն երկի վերնագիրը: Ուսուցիչ Մամյանը տասներորդ դասարանցի իր աշակերտներին պատմում է, թե ինչպես 1941-ի զարնանը ռազմագիտության կաբինետում դպրոցական ընկերներով ընթերցում են «Մանոն Լեսկոն», և թե Մանոնի և ասպետ դը Գրիշոյի արտասովոր սերը ինչ խոր հոգեբանական նրստվածքներ է առաջացնում նրանց հոգում: Նրանց ամենից ավելի ցնցում է Մանոնի և ասպետի ապշեցուցիչ սերը՝ «ամեն բան հաղթող, նույնիսկ մահը հաղթող սերը»: «Մանոն Լեսկոյի» գրական սյուժեի այս ընդմիջարկումը պատումային հյուսվածքում պատահական երևույթ է, քանզի վիպակում տիպաբանական իմաստով Մանոնի կերպարը աղերսներ է փնտրում համադասարանցի տղաների առաջ մերկացած Մարի Մելիքյանի կերպարի հետ: Վիպակում, սակայն, Վ. Պետրոսյանը չի պարսավում Մարիին, այլ հոգեբանական ներթափանցումներով այդ գեղարքեկում է աղջկա և նրա մոր ճակատագրերի մեջ:

Այսպիսով, Վ. Պետրոսյանի ոճական համակարգում առասպելական-բանահյուսական և գրական մոտիվներն ու կերպարները զուգահեռվելով բուն սյուժեին, նպաստում են բացահայտելու գեղարվեստական պատկերի ենթիմաստը:

Առասպելի և բանահյուսութեան հոսքը Զ. Խալափյանի պոեզի-
կայում ունի գեղագիտական-փիլիսոփայական ենթիմաստ: Նրա ոճա-
կան համակարգում իրականը, առասպելականն ու բանահյուսականը
այնպիսի միաձուլյալ ամբողջականություն են կազմում, որ հաճախ դժ-
վար է լինում գծել նրանց սահմանը:

Նրա պատկերների շղթայում միջակայանն ու ավանդականը հանդես
են գալիս ոչ իբրև զուգահեռ բնագիր, դրանք կազմում են բնագրային
համակարգ, մտնելով երկի սյուժեի մեջ, այսինքն՝ միջին ու բանահյու-
սությունը Խալափյանի պոետիկայում ունեն սյուժետային-կոմպոզի-
ցիոն նշանակություն:

«Երիցուկի թերթիկներ» վիպակն սկսվում է զրույց-ավանդու-
թյամբ: «Երբ բարձրանում ես Կարին սարը ու նայում ես գյուղից հե-
ռացող ճանապարհի ուղղութեամբ՝ երեք բարդի ես տեսնում, որ երեք
ճամփորդների նման ասես գալիս են դեպի գյուղ: Գալիս են ամեն օր,
տարիներ շարունակ ու տեղ չեն հասնում, մնում են կանգնած ճամ-
փի եզրին, կարծես հանգստանում են ու պիտի քայլեն: Ասես երեք
եղբայրներ են, հարազատ եղբայրներ, հասակ են առել օտարութեան
մեջ և հսկաներ դարձած վերադառնում են տուն: Վերադառնում են ա-
մեն օր, տարիներ շարունակ ու տեղ չեն հասնում»:

Այս ավանդազրույցը նույնությամբ կրկնվում է վիպակի վերջում,
այսինքն այն շրջանակում է վիպակը: Վիպակն առնված է ավանդու-
թյան ոլորտի մեջ: Այն ունի այլաբանական իմաստ, գրողը երեք բար-
դիների զուգահեռով դիտում է Հունանի երեք որդիների ճակատագրե-
րը: Սկսվում է պատերազմը, Հունանի գերդաստանը կրում է աղետի
ծանր հետևանքները: Կրտսեր որդին՝ Մինասը, զորակոչվում է բա-
նակ և զոհվում 1945 թվականի գարնանը՝ հայրենի բնաշխարհում թող-
նելով նունիկի սերը: Ավագ որդին՝ Ալեքսանը, կամքի թուլությամբ
դասալքում է, հայրենի գյուղին մոտիկ անտառներում ընկերակցում
դարանակալ մի խմբի և այստեղ էլ, մահացու վերք ստանալով, մա-
հանում է հայրական օջախում: Միջնակ որդին՝ Արմենակը, բարոյական
բարձր նկարագրի տեղ անձնավորություն էր, անբասիր վարում էր
գայրոցի դիտելտորի և մանկավարժի իր պաշտոնը: Սակայն նա դա-
տապարտված էր մահվան օրըստօրե քայքայող ոսկրախտ հիվանդու-

թյամբ: Որպեսզի չծանրացնի արդեն ողբերգություններից հոշոտված գերդաստանի և իր տառապանքները, նա ինքնասպան է լինում:

Խալափյանը ստեղծել է բանահյուսական բնանկար: Վիպակի պատկերային համակարգում կան դրվագներ, որ կարծես բանահյուսական նմուշներ լինեն, իսկ Հունանի որդիների պատմությունն էլ նույնպիսի մի ավանդություն է, ինչպես և երեք բարդիների մասին զրույցը:

Ըստ Խալափյանի գեղագիտական ընկալման, կյանքը ներկայանում է որպես բանահյուսություն: Ստորև բերված տեսարաններում ակնհայտ է վիպակի ոճի բանահյուսական երանգավորումները:

Նունիկը հորթը հանդ էր տանում, հանդում նրան սպասում էր Մինասը: Ուշ երեկոյան հորթը ծանոթ արահետներով տուն է վերադառնում, իսկ Նունիկը՝ չկա:

«— Նունի՛կ, հե՛յ Նունիկ,—կանչում է մայրը, հայացքով դեպի հանդը:—Աղջի, ի՞նչ եղար, Նունի՛կ... Հորթը եկել է, ես եկ... Հե՛յ Նունիկ...»

Հանդն արդեն մութն է կոխել, շի երևում ոչ թուփ, ոչ ճանապարհ, ոչ մարդկային ստվեր: Իսկ աստղերը թլում են խավարի զեզեր:

— Նունի՛կ, հե՛յ Նունիկ...—գալիս է գյուղի կողմից:

— Մորս ձայնն է, բաց թող:»

Բանաստեղծական այս իրավիճակը հիշեցնում է Անուշի և Սարոյի սիրերգությունը Թումանյանի պոեմում: Նմանությունը չի գալիս գրական աղղկությունից: Եվ պատկերն էլ իմաստ է ստանում ոչ որպես կոնկրետ-իրական եղելություն, այլ որպես բանահյուսական իրողություն:

Երբ արդեն անցել էր արհավիրքների մշուշը «որպես ողբերգական վերջերգ», Հունանը քայլում էր անտառի ճանապարհով և մտորում աշխարհի բանը:

«Անտառի մեջ կա մի կտրած ծառ, կողքի ընկած, արդեն չոր, բայց դեռ ամուր: Հունանն անցնում է դժվարին կածաններով, հասնում ծառին ու կանգ առնում: Այստեղ էր՝ մի ժամանակ Ալեքսանի հետ եկել էին ցախ տանելու: Սայլը բարձել էին գլուխ-գլուխ, բայց Հունանը կտրեց այս մատղաշ ծառը, քաշ տվեց դեպի սայլը: Այստեղ էր, որ Ալեքսանն ասաց. «Այ հեր, հո՞ւ ամբողջ ծմակը տուն չենք տանելու. ինչո՞ւ կտրեցիր էս լավ ծառը»: Եվ վերցրեց Հունանի ձեռքից, կրկին նստեց իր հին տեղը: Ծառը դեռ մնում էր, Ալեքսանի ձեռքն էր կալել: Ալեքսանը ինքը չկար: Ինչպես եղել է, այնպես էլ մնում էր անշարժ»:

Այս պատկերը նմանություն ունի Համբուրգի մտորումների հետ Թու-
մանյանի «Գիրքը» պատմվածքում:

Այս իրողությունը բացատրելի է կյանքի բանահյուսական ընկալ-
ման առանձնահատկությամբ: Իրական կյանքը ներհնչուսված է բանա-
հյուսական հաղարամյա սովորություններով: Մինասի մայրը ողբում է
որդու կորուստը հին ավանդական հղերամայրերի եղանակով:

«— Քո վիրավոր սրտիդ մատաղ, բալա՛ ջան... Քո անմեղ թափած
արյունիդ մատաղ, բալա՛ ջան... Քո տղամարդ բոլիդ մատաղ, բալա՛
ջան...»:

Հաղարամյա սովորության նույն զգայությունը Արմենակը երիցու-
կի թերթիկների հրազային տեսիլքի մեջ գուշակում է կրտսեր եղբոր
վախճանը:

Կյանքի հարատև ընթացքի մեջ բանահյուսական շերտերի հայտ-
նաբերումը հալափյանին հնարավորություն է տալիս թափանցել ժո-
ղովրդի էթնիկական կառուցվածքի խորքերը, ժողովրդի կենցաղն ու
նկարագիրը դիտելով ի սկզբանե նրան տրված էություն միջով:

Մյուս երկը «Մեռնող հառնող» վեպն է, ուր պատումի իրական
գեպերի շարահյուսության մեջ առասպելա-բանահյուսական տեքստը
կազմում է սյուժետային կառուցվածքի օրգանական մասը: Ըստ գե-
ղարվեստական կառուցվածքի այն ներհնչուսում է հրեք շերտ. բանա-
հյուսական-միֆոլոգիական, իրական կերպարների և պատկերների
գործողության և հրեությունների գիտական-փիլիսոփայական մեկնության:
«Մեռնող հառնող» վեպի հյուսվածքում միֆական-բանահյուսական տաք-
րերն իրենց հերթին հանդես են գալիս եռաշերտ պլանով: Վեպի բա-
նահավաք հերոսների կողմից հայկական հեթանոսական աստվածների և
ժողովրդի աշխարհայեցության մեջ միֆական մտածողության վերապ-
րուկների ուսումնասիրությունը արտաքին շերտն է, որը կարծես շրջա-
նակում է վեպի մյուս երկու միֆական ոլորտները՝ հեթանոսական աշ-
խարհազոցողության կենդանի վերակերտումը, որ դրսևորվում է ժո-
ղովրդական տարերքում և գրողի աշխարհայացքը, որ մահ-հարության
միֆոլոգիայի միջոցով վերաճում է բնության և գոյության փիլիսոփա-
յական ընդհանրացման:

Բնության և կեցության մոդելավորման համար հալափյանն օգ-
տագործում է մեռնող հառնող մարդ-աստծո միֆոլոգիան: Բնության
մեջ ամեն բան ներգրավված է մեռնելու և վերածնվելու հավերժական

շարժման մեջ: Մեռնելու և հառնելու պարբերական այս կրկնությունն էլ ընկած է խալափյանի վեպի գեղարվեստական կառուցվածքի հիմքում: Մեռնող և հարուժյուն առնող աստծո ծիսական սյուտեիլը հայտնաբերել է անգլիացի Զեյմս Զորջ Ֆրեյդհերը: Մեռնող հառնող աստծո միջը պաշտամունքային միջ է, որն արտացոլում է բնության մեջ պարբերաբար կրկնվող շարժումները: Այդ նմանողությամբ նախնադարյան մարդը ստեղծեց աշխարհը մեռնող և ամեն դարնան հարուժյուն առնող աստծուն, որը մարմնավորում էր դարնանը ցանած հատիկը: Մեռնող և հարուժյուն առնող աստվածություններ են շումերական հովիվների աստված Դումուզին, բաբելոնյան Խամմուզը, փյունիկյան բերքի և անձրևի աստված Բաալը, փյունիկյան ծագում ունեցող Ադոնիսը, որի պաշտամունքը հետագայում տեղափոխվում է Հունաստան, եգիպտական աստված Օսիրիսը, որը մարմնավորում էր դարնանը ցանած հատիկը: Պաշտամունքային միջերից է նաև Զեփ և Դեմետրայի դատեր՝ Պերսեփոնեի, Աիդի կողմից առևանգման մասին միջը: Հայկական դիցաբանության մեջ մեռնող և հառնող աստվածություն էր Արան: Բեպետ Արան հարուժյուն չի առնում, սակայն նրա մասին առասպելը ծիսական բնույթ ունի:

Ինչպես հատիկն ու բնությունն են ամեն տարի մեռնում և հառնում, այդպես էլ ահա ամեն բան կեցության մեջ ենթարկված է մահացման և վերածնվելու շրջապտույտին: Գարնան զաքթոնքը խորհրդանշող այդ ամենամյա մեռնող հառնող սպտանի աստծուն խալափյանը հայտնաբերում է բնության և մարդկային կեցության բոլոր շերտերում, քանի որ մեռնելու և հառնելու բանականությամբ է իրագործվում կյանքի անմահությունն ու հավերժ վերածննդը: Ապրելու և հարատեւելու ձգտումը իբրև բնական տրվածք մարդ կրում է իր բջիջներում և հողու մեջ: «Ըստ կենսաբանության՝ մարդու մարմնի բոլոր բջիջները հինգ-վեց տարում մահանում ու նրանց փոխարեն նորերն են ծնվում: Այսինքն, մենք այսօր բոլորովին այլ ենք, քան էինք հինգ-վեց տարի առաջ. այն մարդուց մեր մեջ մի կենդան բջիջ անգամ չի մնացել: Այսպիսով, անգամ մարդու մեջ աննկատ մեռնում և աննկատ վերածնվում է նույն մարդը: Այսպես է ապրում անհատը, այսպես են ապրում ժողովուրդները, մարդկությունը: Հնացած, իր դարն ապրած ամեն ինչը պիտի մահանա և նրա տեղը պիտի ծնվի նորը, ավելի կենսականը: Մարդկային հողու խորքերում է՝ թաղված վերածննդի առեղծ-

վածքս: Այստեղ է հալափյանը հայտնաբերում վեպի փիլիսոփայական կոնցեպցիան:

Վեպի հերոսներից մեկին՝ բանահավաք Մաթանին մշտապես ուղեկցում է այն գաղափարը, թե տիեզերքի ու բնության հավերժափոխությունը ունայն է դարձնում ամեն բան: Իրերի այս հավիտենական հոսքում, սակայն, գոյություն խորհուրդը գրողը հայտնաբերում է կյանքի ակնթարթի մեջ:

«Դաշտերի ճանապարհով միայնակ մարդ էր գնում: Այդ նույն ճանապարհով անցել էին մրջյունը, մողեսը, թագավորը, թագավորի տղան, գառնուկ ախպիրը, հուրիփերիները, հրեղեն ձիեր, կտրիճ մարդիկ, կույր գուսաններ: Հիմա գնում էր այդ մարդը: Չորս կողմ թուլաններ էին ճախրում, խոտերում ժխոր էին հանել մորեխները, քամին մի երկրից գալով մյուսն էր գնում, առու էր, կամուրջ, քարոտ ճանապարհ: Գլխավերեն ու շուրջը մի զույգ ծիծեռնակներ էին թևածում»:

Չկա ոչինչ հավիտենական, բայց կա հարատև ստեղծում: Այս վերստեղծվելու բնագրը դրված է իրերի և երևույթների բաղադրություն մեջ իրրե նախնական տրվածք, նորոգվելու շարժումը նախասահմանված է տիեզերական զարթոնքի օրենքով:

Վեպի բանահավաք հերոսների՝ Տիրայրի, Տավրոսի և Արուսյակի շրջագայությունները հայկական գյուղերում ցույց են տալիս, որ ժողովրդի հայեցության մեջ հազարամյակներ հարատևել և մինչև մեր օրերն են հասել միֆական պատկերացումների, հեթանոսական հավատալիքների ու ծեսերի վերապրուկներ, անգամ տոտեմիստական պատկերացումներ, որի համաձայն տաբու է դրվում տվյալ տոհմը խորհրդանշող բույսի կամ կենդանու վրա: Հեթանոսական կենցաղի այս իրողությունները հաստատում են «մարդու և բնության գոյաբանական կապը» (Քեսսիդի): Հայկական գյուղաշխարհը Տավրոսի առջև բացվում է որպես մի նախաստեղծ իրականություն, ուր մարդն ու տիեզերքը ներգրավված են միասնական կեցության մեջ, ուր մարդու կենսաբանական ու իրի մեջ ներհանգստացված է բնության ու իրի մեջ: Բնության և տիեզերքի հետ հոգևոր կապի և օրգանական միասնության այդ զգացումը միֆական գիտակցության առաջնային առանձնահատկություններից է, որը միֆի ուսումնասիրության բնագավառում սոցիոլոգիական դպրոցի հիմնադիր Լևի Քրյուլն անվանել է պարտիցիպացիա, այսինքն՝ համամասնակցություն: Խալափյանի վեպում կա բանահյուսական-սոցիալական հարուստ նյութ, որն օրգանապես մտնում է

ստեղծագործության սյուժեի մեջ և կապված է երկի գաղափարական և գեղարվեստական կառուցվածքի հետ:

Մարգո մեջ առ այսօր էլ արմատավորված են անիմիստական և անիմատիստական պատկերացումներ, թե բնությունը շնչավորված է և հողի ունի: Դրանց հետքերը հանդիպում են և վեպում:

«— Վարած հողդ անուշ բուրմունք ունի:

— Հերվան մեռած ծաղիկների շունչն է:

— Ծաղիկներն է՞լ հողի ունեն, հերս,— զարմացավ ջահել հոտաղը:

— Քարն ունի, ծաղիկն ինչո՞ւ չպիտի ունենա»:

Հնագույն հավատի այս իրակությունները վկայում են, որ հայկական գյուղաշխարհում հեթանոսական աշխարհազգացողությունը դեռևս «կենսապագացողության իրողություն է» (Չ. Այվմատով), «գոյաբանական տրվածություն» (Լ. Բատկին):

Խալափյանի վեպում հողը փիլիսոփայական որոշակի խորհուրդ ունի: Կեցության մեջ ամեն բան մեռնում ու հարություն է առնում: Իսկ որտե՞ղ է տեղի ունենում մեռնելու և հառնելու հավիտենական աբարողությունը: Հողն է ահա այն ընդերքը, որտեղ իրականացվում է մահվան և ծնունդի պարբերական շարժումը: Հողի միջից է ծնվում հատիկը, հողից են հառնում քաղաքներն ու աշխարհները, հողից է ծնվում մարդը, բայց և նորից հող է վերադառնում հատիկը, հողի են վերածվում և հողին են հավասարեցվում քաղաքները, հող է դառնում մարդը: Հողի այսօրինակ փիլիսոփայական մեկնակնաբան իր հիմքով սկիզբ է առնում հնագույն այն հավատալիքներից, թե ամեն բան հող է և կրկին հող է դառնում:

Ազգագրական հոսքը չի նշանակում, թե Խալափյանի նպատակը ազգագրական վեպ ստեղծելն է: Դրողի գաղափարը հանգում է ազգի լինելության, հարատևության խնդրին: Այս դիտակետից է պեղում Խալափյանը ժողովրդի էթնիկական հիշողությունը, բացահայտում, որ հեթանոսական նախաստեղծ զգացողությունն իբրև բնական տրվածք ժողովուրդը կրում է իր բջիջներում և արյան հիշողության մեջ: Այսինքն, գրողը ժամանակակից կեցությունը մեկնելու համար գնում է դեպի արմատները, ակունքը, նախասկզբնական տրվածությունը, այսինքն՝ նա թափանցում է գոյաբանության ոլորտը: «Ազգագրություն է թափանցում գեների տեսությունը, գիտնականները մի ժողովրդի գերակշռող գեներով և այդ գեների տարածման քարտեզով, պարզվում է մեծ հետևությունների են հասել: Ժառանգարար փոխանցվելով, պարզ-

վում է, ըստ իրենց խորհրդավոր բնության՝ պետություններ են կազմել, ապա նույնքան խորհրդավորությամբ անհետացել: Որոշ գեներդարեր ու դարեր հանգիստ չեն տվել կրողներին, ժողովուրդները տեղաշարժվել են, դեգերել են երկրից հրկիր, իրենք էլ չհասկանալով ինչու...

...Գեները դարձել են դարի հերոսը, ապրմի պես մի բան, մի հանելուկային արկղիկ իր մեջ է ներփակել ամբողջական մի ժողովրդի լեզուն, հոգեբանությունը, սեռական ներաշխարհը, սեփական երկրի սահմանների հեղհեղուկ գիտակցությունը, մատենագրված անցյալն ու կողագրված ապագան»:

Նալափյանի խնդիրը վեպում հայոց էթնիկական գեների հայտնությունն է: Հին քաղաքի ավերակների, ճարտարապետական կոթողների, վրույցների, առասպելների, սովորույթների մեջ գրողը հայտնաբերում է էթնիկական կառուցվածքի ապրող վկայություններ՝ հաստատելով նաև հայոց բնիկ աստվածների գոյությունը: Հայերը պաշտել են գեղեցկության՝ Աստղիկ, սիրո՝ Անահիտ, առաքինության՝ Արուսյակ, դպրության՝ Տիր, հյուրընկալության՝ Վանատուր, քրմաց և գիտությանը՝ Մաժան, աստվածությունները:

«Գիտությունը պարզում է, որ դրանք եղել են բնիկ տեղական, հետևապես հայերը նույնպես պաշտել են իրենց աստվածները, ինչպես պարսիկները, եբրայեցիները, հույները, եգիպտացիները, արաբները, հնդկները: Իսկ դա գիտության համար չափազանց կարևոր է՝ ժողովրդի պատմությունն ու ողջ կերպարանքն ամբողջացնելու համար»: Այսպիսով, Նալափյանը միֆոլոգիայի և բանահյուսության մեջ տեսնում է ժողովրդի պատմությունը, նրա էթնիկական կենսագրության արտացոլումը, դրանց միջոցով հայտնաբերում է ազգային «հոգեբանության նախաստեղծ ձևերը» (Վ. Կուրիլյուս):

Վեպի պատկերային հյուսվածքի առանձնահատկությունն այն է, որ արձակագիրը ոչ թե իրականությունն է ներկայացնում, այլ նրա ասքը:

«Գալիս է հնձվորը, ձեռքին մի կուլա ջուր, ուսից հանում է տոպրակը, տոպրակի մեջ՝ հաց, մածնի քսակ, սոխ, աղ, ափսե, գդալ, մանգաղ, կաշվե գոգնոց, մատնոցներ, ծնկակապեր: Կուլան՝ խցկած ծաղկախառը խոտի փունջ, դնում է ծառի տակ, վրան խոտ հավաքում, տոպրակը կախում ծառից: Հանում է վերնաշապիկը, մնում ներքնաշապիկով, թեքերը վեր է քաշում՝ կկոցած աչքերը արտին: Վերցնում է

կաշվե գոգնոցը, կապում կրծքին: Վերցնում է կաշվե աղդրակապերը, ամրացնում ազդրերին: Վերցնում է թաշկինակը, շորս ծայրը ագուցում, դարձնում թասակ: Տոպրակից հանում է տանձի փայտից մատնոցներ, ճկույթի համար՝ ծկնանուց, անանուն մատի համար՝ միջնանուց, միջնեմատի համար՝ եռնանուց, ցուցամատին՝ կճպոն: Վերջում վերցնում է ատամնավոր մանգաղը ու մի կում ջուր խմելուց հետո մտնում արտ...»: Սա իրականությունը չէ, այլ ասք իրականության մասին, Սպիրիդոն—հնձվորի կյանքի բանահյուսությունը:

Ինչպիսին է «Մեռնող հառնող» վեպի միֆականացման պոետիկան: Ինչպե՞ս է վեպում առասպելականը ներհյուսվում գեղարվեստական կառուցվածքի մեջ: Նախ՝ մահ-հարություն մոդելի միջոցով և ապա ժամանակակից իրավիճակների և հիթանոսական անցյալի անուղղակի զուգահեռներով: Այդ զուգահեռներն ու նույնացումները բացահայտում են կեցության միասնական էությունը, հայտնաբերում կապը ներկայի և էթնիկական սկզբի հետ:

Տիեզերքի ու կեցության միֆոլոգիական մոդելավորումը խալաֆյանի համար սոսկ բանաստեղծական հնարանը չէ: Մահ-հարություն սխեման դուրս է գալիս պայմանական, զուտ գեղագիտական շրջանակներից և դառնում որոշակի աշխարհադեպում, վերաճում աիեզերքի ու գոյության փիլիսոփայական ընդհանրացման: Վերածնվելու խորհուրդը գործում է նաև վեպի կերպարների գեղարվեստական կերտվածքում: Այս առումով դիցաբանական նախնադարում ստեղծված հեթանոսական աստվածները հառնում են վեպի հերոսների մեջ: Վեպի կերպարներն այնպես են ստեղծված, որ միֆական նախատիպերը օրգանապես ներհյուսվում են այդ կերպարների գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ: Ահա ինչու հաճախ անուղղակիորեն նույնանում են բանահավաք Տավրոսն ու բնության զարթոնքը խորհրդանշող Տավրոս աստվածը, զբոսավարուհի Անահիտն ու սիրո ու գեղեցկության Անահիտ դիցուհին, «Հայաստան» պանդոկի հյուրասեր տնօրեն Վանատուրը և հյուրընկալության աստված Վանատուրը և այլն: Սակայն պետք է նշել, որ հեթանոսական աստվածների և իր հերոսների այդ զուգահեռումների ու նույնացումների մեջ խալաֆյանը ոչ թե աստվածացնում է իր հերոսներին և զրկում իրական ուրվագծերից, այլ հեթանոս նախնիներին է հայտնաբերում սրանց մեջ: Եվ դա այդպիսի է, քանի որ առօրյա կյանքը ինքը բանահյուսություն է, և մենք շրջապատված ենք առասպելներով:

Տավրոսի և Անահիտի կյանքից բազմաթիվ իրավիճակներ կարծես նույնությամբ կրկնում են հայկական հեթանոսական դիցաբանական անցյալը: Բնության մեջ Մեծամոր լճի ափին Անահիտն ու Տավրոսը հեշտանքի ու հեթանոսական վայելքի պաշին կտրվում են պատմական միջավայրից և կապվում վաղնջական ժամանակների հետ, վերադառնալով դեպի իրենց տոհմական սկիզբը: Կոլեկտիվ անգիտակցականի (Կ. — Գ. Յունգ) միջոցով փոխանցված ազդակները հայտնվում են XX դարի II կեսի ոմն Տավրոսի և ոմն Անահիտի մեջ, և նրանք վերապրում են միֆային, արխետիպային իրավիճակը: Այս կրկնությունները ասես վերադառնում են հաղարամյակների ժամանակային տարբերությունները և հաստատում մարդկային կեցության մետաֆիզիկական բնույթը:

Տավրոսի համար մի տեսակ ջնջված են առասպելի և իրականի սահմանները, առասպելը շարունակվում է իրականի մեջ: Եվ պատահական չէ, որ ցլապահ Անահիտի՝ հեշտանքի և պողաբերության աստվածուհու մասին լսած հեթանոսական առասպելը Տավրոսը ընկալում է որպես զուտ իրողություն, քանի որ Մեծամորի ջրերում լողալիս, իրոք, նրա առջև են հառնում լճաբնակ հովվուհին և նրա սև ցուլերը: Ինչպես հեթանոսական անցյալում էր Անահիտ դիցուհին լողանում Անահիտա լճում իր սև ցուլերով, ինչպես հաղարամյակներ առաջ ջահել տղաները կրակներ էին անում սարերի լանջերին՝ տեսնելու գիշերվա խավաբում լճում լողացող աստվածուհուն, այդպես էլ ահա այսօր նույն անունով մի աղջիկ նույն Մեծամոր լճում լողանում է ցուլերի հետ, և այսօր էլ Մեծամորի ջահել տղաները եղեգ են վառում գիշերները՝ տեսնելու մթնության մեջ լողացող Անահիտին:

Այս տեսարանում ես գործում է վեպի գեղարվեստական մտադրությւն կազմող մահ-հարություն սխեմայի սիմվոլիկան: Հեռանալով ժամանակի մեջ, թվում է նորից հայտնվում ես սկզբում: Առասպելը թափանցում է իրական կյանք, անցյալը հառնում է ներկայի մեջ, իսկ իրական կյանքն էլ կեցության իր հիմնական օրենքներով ձգվում է դեպի դիցաբանական նախնադար: Արդյոք հեթանոսական միֆն է հառնում Տավրոսի առջև, թե՞ դա սոսկ մի իրական պատկեր է, որ Երիտասարդի՞ն հիշեցնում է նախնադարյան առասպելը: Ո՞րն է ավելի իրական՝ միֆը, թե՞ իրականը: Իրականի մեջ ո՞րն է միֆականը և ո՞րը՝ իրականը:

Տավրոսն ահա ապրում ու հայեցում է իրականի ու առասպելականի այս շտաբանջատված «սահմանազծում», և կյանքի ու միֆի սահմանազատումն ինքնին արդեն անտեղի և անիմաստ է, քանի որ ժա-

մանակի ամեն մի ակնթարթում իրերն ու երևույթները ստեղծում են «լինելության» իրենց «առասպելը» և «այսպես ստեղծվում է տիեզերական բանահյուսությունը»⁹։ Գրողը առասպելը չի հատկացնում վաղուց անցած և անհետացած ժամանակներին։ Այն արթնանում է հողի հիշողությունից և ամբողջ բնությունը, գետերը, քաղերը, լճերը, թփերը, քամին, մրջյունները, ծառերը ստեղծում են իրենց բանահյուսությունը։

Նալափյանը առասպելին տալիս է ընդհանուր փիլիսոփայական իմաստավորում՝ այն դարձնելով աշխարհի իմացության յուրատեսակ սկիզբ։ Մենք պաշարված ենք առասպելներով, որովհետև «առասպել է ի վերջո ամեն ինչը. պատմությունը, արվեստները, գրականությունը, երկանդամի քառակուսին։ Նաև՝ աստված, ցանկացած աստված։ Նյութոսնի օրենքները գիտական առասպելներ են բնության ուժերի մասին։ Սակայն այդ առասպելները կարելի է ստուգել փորձագիտարաններում։ Թերևս Մարտիրոս Սարյանի դիմանկարները նույնպես կարելի է ստուգել, եթե բնորոշները կենդանի են, սակայն ստուգելն ո՞ւմ է պետք, ավելորդ է։ Այն փողոցն ավլողի արածն ինչ է, առասպել չէ՞։ Ապա պատմիր այդ մասին, կդառնա առասպել... Մենք պաշարված ենք առասպելներով, շնայած մենք սովոր ենք դրանք անվանել փիլիսոփայություն, քաղաքակրթություն, դժբախտություն, կենսադրություն, հայերենասիրություն»։

Միֆամտածողության առանձնահատկություններից մեկը մետամպսիխոզն է, որը ենթադրում է «ամենը ամենի մեջ» սկզբունքը։ Այս պատկերացման համաձայն բնության և կեցության մեջ չկա ոչինչ տարանջատված, իրերն ու երևույթները մշտապես փոխվում և հոսում են մեկը մյուսի մեջ։ Ս. Ավերինցևի արտահայտությամբ՝ ահա այս «սկզբունքային շտարանջատվածությունն» է, որ նշմարում է Տավրոսը իրերի և երևույթների բնույթում։ Նրա համար ոչ միայն անցյալն է կրկնվում ներկայի, առասպելը՝ իրականի մեջ, ոչ միայն Անահիտ հեթանոս աստվածուհուն է տեսնում Աստղիկի և Անահիտի մեջ, այլև միանգամայն իրական Աստղիկն ու Անահիտը ասես մի տեսակ կրկնորդում են իրար և երիտասարդ բանահավաքի երևակայության մեջ միաձուլվում կանացի սկիզբը խորհրդանշող՝ մեկ ամբողջության մեջ։

Վեպում, առհասարակ, հետաքրքրական է դրոսավարուհի Անահիտի, Վանատուրի որդեգրած դստեր՝ Աստղիկի և բանահավաք Արուս-

չափի կերպարների ներքին միասնությունը, թեպետ իրական և ոչ մի կետում որևէ կերպ սրանք չեն առնչվում միմյանց: Նրանց այդ միասնությունն ու նմանակությունը ենթարկված է Անահիտ աստվածուհու պաշտամունքի սխեմային: Դիցարանական նախնադարում սկզբնապես Անահիտի պաշտամունքի մեջ միաձուլված էին Աստղիկի, Արուսյակի և իր՝ Անահիտի աստվածությունները: Այդպես էլ ահա վեպի կանացի այդ երեք կերպարները՝ Աստղիկը, Արուսյակը և Անահիտը կարծես շարունակվում են մեկը մյուսի մեջ և, ըստ էության, մարմնավորում կանացի հավերժ սկիզբը: Սակայն պետք նշել, որ Աստղիկը, Անահիտն ու Արուսյակը ոչ միայն միանում են առհասարակ կանացիությունը խորհրդանշող կետում, այլև անջատվում, ինչպես հետագայում Անահիտի պաշտամունքից առանձնանում և տարբերակվում են Աստղիկի և Արուսյակի աստվածությունները: Այս առումով Աստղիկը վեպում մընում է սոսկ որպես մի թովիչ գեղեցկուհի, ղուգորդվելով սիրո և գեղեցկության Աստղիկ աստվածուհու հետ, Անահիտը Տավրոսի հետ ունեցած հեթանոսական սիրո տեսարանում ավելի հիշեցնում է վալսերի Անահիտ դիցուհուն, իսկ Արուսյակի ամուսնությունը նրան անուղղակիորեն կապում է ընտանիքի առաքինության Արուսյակ աստվածուհու հետ:

Բնության և կեցության միֆոլոգիական մոդելավորման համար հալափյանը հիմնականում դիմում է հայկական հեթանոսական միֆին, իրերն ու երևույթները իմաստավորում ժամանակակից կյանքի և հեթանոսական անցյալի ղուգահեռայնությամբ: Ի՞նչն է գրավում գրողին հեթանոսական դիցաբանության մեջ, ի՞նչ խորհուրդ է նա հայտնաբերում հեթանոսական աստվածների մեջ: «Կրոնի այս բռնակալական ժանգի տակ,—գրում է հալափյանը,—սակայն, ապրում է ամենագույնի, ամենավեհ, ամենաբանաստեղծական մի կերպար, նախնական հեթանոս աստվածը: Բարեհաճ ու գեղեցիկ, ինչպես գարնան զարթոնք, ծաղկապատում, աղբյուրների կարկաչ, թռչունների ճախրանք, ահավոր ու կրկնակի գեղեցիկ, ինչպես կայծակի փայլն ու ամպրոպի որոտը»:

Բնության ղարթոնքը խորհրդանշող հայկական բնիկ հեթանոս աստվածն ինքը նման էր բնությանը: Բնության պես մեռնում էր աշնանը և գարնանը հառնում բնության հետ: Հեթանոս նախնիները գարնան վերածննդի օրինակով հավատում էին, «թե մարդն էլ մահից հետո կարող է վերակենդանանալ: Այդպես ծնունդ առավ հոգու անմահության գաղափարը: Նորից ապրելու՝ հարատևելու բնական տենչն է դա, կյանքի անհագուրդ սերը»:

Հեթանոսական պաշտամունքի ահա այս «շատ գեղեցիկ» և «շատ մաքրկային» բնութագիրն է գրավում հալափյանին, որովհետև ի վերջո, «մաքրկային հոգու խորքերում է թաղված վերածննդի առեղծվածը»:

«Մեռնող հառնող» վեպում բանահավաքներ Տիրայրն ու Արուսյակը զբաղվում են ոչ միայն հայկական բնիկ հեթանոս աստվածների և ժողովրդական կենցաղում զանազան հեթանոսական հավատալիքների ու ծեսերի վերապրուկների ուսումնասիրությամբ, այլև փնտրում և գրառում են աղգային էպոսի բանավոր նոր պատումներ: Այս իմաստով հատկապես առանձնանում է բանահավաքների հետաքրքրությունը էպոսի վերջին շառավղի՝ Փոքր Մհերի նկատմամբ: Եվ դա բոլորովին էլ պատահական չէ, քանի որ այդ նախկին արեգակնային աստծու կերպարը ներքին թելերով զալիս ու կապվում է հարության, վերածննդի գաղափարի հետ: Ինչպես Վահագնը, ինչպես եզիպտական Օսիրիսը, փյունիկյան Ազոնիսը, շումերական Դումուզին, արեգակնային աստված Մհերն էլ նախապես եղել է ամեն տարի մեռնող-հառնող աստված: Հետագայում ամենամյա հառնելու գաղափարը փոխարինվում է վերջին գալստյան գաղափարով: Եվ մինչև օրս էլ հավատում են, թե դարերի վերջում Մհերը պետք է ելնի քարածայուից ինչպես հասիկը հողից, պետք է հարություն առնի՝ խորհրդանշելով բարու հաղթանակը և կյանքի հավերժ նորոգումը:

Հալափյանի վեպում առասպելն ու միջր օրգանապես մտնում են վեպի գեղարվեստական աշխարհը: Միֆական-բանահյուսական տեքստը կազմում է պատումի հիմնական շերտը, այն կառուցում է վեպի սյուժեն: Գրողը բանահյուսական-առասպելական կառուցվածքի մեջ տեղադրել է յուրատեսակ փրկիսոփայական էսսե, որը ներառում է պատմական, առասպելական և իրական պատկերների հոսքեր, բնագրային նյութի մեջ համատեղելով ժամանակային և տարածական անհամատեղելի ուղեգծեր: Գրողը միջի և առասպելի միջոցով միահյուսում է վաղնջական ժամանակներն ու պատմական ներկան, անցյալի մինչ-ժամանակային խորքերի մեջ հայտնաբերելով ներկա արվածության խորհուրդը:

«Սահմաններ և հնարավորություններ» հոդվածում՝ Վ. Յակիմենկոն մերժում է դիցարանության հանդեպ հակապատմական մոտեցումը, որը բացարձակացնում է միջը և այն դիտում որպես «բոլոր ժամանակների և բոլոր դարաշրջանների համար ունիվերսալ մոդել», «մարդկային կեցության մի ինչ-որ հավերժ կրկնվող խորհրդանշական մոդել»։ Պատումային հյուսվածքի մեջ միֆական տարրերի գործառնությունը «սահանջում է խոր օրգանական իմաստավորում։ Միջը կոնկրետ-պատմական իրականության սահմաններից դուրս դնելու, «անփոխարինելի ճշմարտության» հասցնելու, կյանքի իմացության համընդհանուր միջոցի վերածելու ջանքերը դատապարտված են ձախողման»¹⁰։

Զ. Այվատտուլը ևս այն տեսակետն է հայտնում, թե գրական ստեղծագործության մեջ վճռական դերը պատկանում է սոցիալ-պատմական միջավայրին, քանի որ համասլարփակության են հասնում ոչ թե միֆի միջոցով, այլ «կյանքի օրինաչափությունների իմացությամբ»։ Նույն հոդվածում Վ. Յակիմենկոն միֆոլոգիզմի զեղարվեստական արտահայտության ձևերից առանձնացնում է պատումի այլասացական ձևը։ «Պատումի այլասացական ձևը,—գրում է նա,—գրականության մեջ ծնվում է ժողովրդական կյանքի բազմադարյա փորձով մշակված բարոյական հավիտենական արժեքների որոնման ու յուրացման բարդ ընթացքում։ Զգտումը բարձրանալու մինչև ժամանակակից գլխավոր արժատական հարցադրումների իմաստավորումը մարդկային կեցության հավերժական, մասշտաբային պրոբլեմների, ժողովրդական բարոյականության հետ անխզելի կապի մեջ, վերջին տասնամյակներում հատկապես վիպակի ժանրում առաջ է բերում ձգտում դեպի խորհրդանշական-բազմանշանակ պատումային ձևերը»¹¹։ Ըստ քննադատի՝ պատումի այլասացական ձևը առաջ է գալիս արտացոլման ռեալիստական և խորհրդանշական-այլաբանական մակարդակների խաչաձևումից, որոնց միասնությունը մարմնավորված է կոնկրետ կերպարի կամ հանգամանքի մեջ։

«Հատկություն և ոչ թե խրտվիլակ» հոդվածում Ա. Բոչարովը գրում է, որ ժամանակակից արձակի բարոյափիլիսոփայական միտվածությունը գրողի հայացքն ուղղում է դեպի կերպար-խորհրդանշաններն ու ալաբանությունները։ Նվ այս պարագայում ճշմարտացի կերպարնե-

րից և կյանքի նմանողութունից հրաժարումը հանգեցնում է «կյանքի ավելի խոր ճշմարտության, քանի որ այդ տեղաշարժման մեջ ավելի պարզորոշ կերպով է դրսևորվում այս կամ այն դադարափարի, բարոյական հատկանիշի, հոգեբանական մղումի օրինաչափությունը»¹²։

Վ. Բուրանը գեղարվեստական երկի մեջ պատումի ալյասացական ձևի հատկանիշներից առանձնացնում է «կերպարի սիմվոլիկան, փիլիսոփայական ենթիմաստը, սյուժետային բախումի որոշակի ծրագրով ծածկվելը... բարոյափիլիսոփայական հետևությունների սրվածությունը, հետևությունների և իրավիճակների բազմանշանակայնությունը»¹³։

Պատումի ալյասացական հղանակը Յակիմենկոն բնորոշ է համարում Վ. Աստաֆևի, Վ. Շուկլինի, Վ. Ռասպուտինի, Վ. Բելովի, Հ. Մաթևոսյանի պատմվածքներին և վիպակներին։ Նա վեր է հանում Հ. Մաթևոսյանի «Գոմեշը» պատմվածքի միֆոլոգիական խոր նստվածքները։

Միֆոլոգիզմը գեղարվեստական պատկերներում անպայմանորեն հանդես չի գալիս «բաց» տեսքով՝ որպես միֆ-անալոգ, միֆ-լուգաճեռ կամ էլ բանահյուսական սյուժե։ Տվյալ դեպքում առկա է գեղարվեստական ալյարանության ավելի բարդ համադրություն, որտեղ կոնկրետ պատկերը, սյուժեն համատեղում են իմացական տարբեր շերտեր։ Կոնկրետ-իրական պատկերը, հանգամանքը իրենց ենթաշերտերում պարունակում են հեռու-հեռավոր ժամանակներից եկող նստվածքներ։

Միֆոլոգիզմի դրսևորման այս կերպը իր հիմքում բարդ կապերի մեջ է մտնում լատինա-ամերիկյան գրականության մեջ մշակված «մոգական ռեալիզմի» հետ, որը նվաճել է էպիկականության մի նոր որակ։ Հատինական Ամերիկայում միֆը դեռևս կենդանի և ճշմարտացի իրողություն է, ուր միֆն ու իրականը օրգանապես ներհյուսված և միաձուլված են։ «Մոգական ռեալիզմի» էությունը միֆական-բանահյուսական գիտակցության և ժամանակակից մտածողության բարդ համադրություն է, և միֆն արդեն գեղարվեստական երկ է ներխուժում ոչ թե «դրսից», այլ առկա է իբրև ներքին տրվածություն, ինքնակա իրողություն։ Այն իր մեջ միավորում է հեքիաթի, ավանդության խորհրդանշական-ալյարանական պատկերավորությունը և դասական ռեալիզմի վերլուծական պաթոսը։ Այս առումով Մաթևոսյանի արձակը աղերսներ ունի լատինա-ամերիկյան վեպի այս նոր մակարդակի էպիկականության հետ։ Միֆաստեղծումը Մաթևոսյանի արձակում գեղարվեստական հորինվածք

չէ, գեղադիտական միավոր չէ, այն բանաստեղծական ներդգացողութ-
յունն է, որ առկա է գրողի աշխարհընկալման կերպում:

Իր երկերի երկհատորյակի առաջաբանում Հ. Մաթևոսյանը գրում է. «Մե՛ն եմ բռնել, խոտ հնձել, կով ծնեցրել, պատվաստ արել... առա-
պելի ջրհեղեղը եթե կրկնվեր՝ Նոյան պես կարող էի վերստեղծել հողա-
գործության ու անասնապահության մեծ մշակութիւնները, և մարդկանց
հիշեցութիւնը եթե հանկարծ խաթարվեր՝ աղգականներիս ու երկրացի-
ներիս այն օրերի վարքից կարող էի նորից ժողովել մարդկային բա-
րոյականության օրենսգիրքը: Այս ամենի համար պարտական եմ այն
Ահնիժոր գլուղին, ուր տասնհինգ տարի եմ անցրել»¹⁴:

Անվածք հատկանշում է գրողի գեղարվեստական մտածողու-
թյան կապը պատմության հիշողության հետ: Եվ սա նրա հրկերում
ստեղծում է էպիկական պատումի, ասքապատումի փիլիսոփայական
խորութիւնը: Ոճական այս առանձնահատկութիւնը մենք կփորձենք
բացահայտել «Մեր վաղըր» ժողովածուի պատմվածքների վերլուծու-
թյամբ: Առաջին պատմվածքը, որ կոչվում է «Կանաչ դաշտ», արտաքին
պարզության տակ թաքցնում է ներքին, խորքային բազմաշերտ թա-
փանցումներ: Պատմվածքը ամբողջական գեղարվեստական պատկեր է,
ուր կեցութիւնը, թվում է, իր սկզբնական լինելության մեջ է:

Բնութիւնը պատմվածքում շնչավորված է («Կաղնին վախից
սրսվում և, իր մտքում, կաղնիորեն շնորհակալ էր լինում...»), և բնու-
թյան բանաստեղծական այս շնչավորումը բովանդակում է առասպե-
լի, հեքիաթի խորհրդանշական-այլաբանական պատկերավորութիւնը:
Թվում է, պատկերը վերադարձնում է դեպի ստեղծումի «սկզբնական»
ժամանակները, երբ ամեն բան նախաստեղծ միասնության մեջ էր, և
այս ստեղծումի աբարդության մեջ ներգրավված են նաև կենդանի
արարածները: Կանաչ դաշտում արածում էր պառավ ձին իր միամսյա
բուռակի հետ: Քուռակին անհասկանալի էին բնության մեջ կատարվող
երեւոյթները, քանի որ առաջին անգամն էր ականատես լինում բնու-
թյան տարերքին, և մայր ձին զգում էր դա: Կամաց-կամաց քուռակի
մեջ արթնանում են բնազդները, և նա սկսում է ճանաչել աշխարհը,
ընտելանալ բնության տարերքին, իսկ մայր ձին իր բշիջներով զգում
է ամեն մի շարժում, ամեն մի ձայնի ու հոտի իմաստը: Նրա մարմնի
բշիջներում սակայն, ամենազորեղ կերպով պահվում է ժառանգական
բնազդը, քուռակի մեջ դեռևս իրեն զգալու բնական գրգիռը: Սա բնու-
թյան և կենդանական կեցութիւնների այն նախասկիզբն է, որ այնպես

անկանխելիորեն արթնանում է նաև գոմեշի և Ալիսոյի բնազդներում: Բնությունը խաղաղվում է, կայծակը դադարում է, արևը սկսում է ջերմացնել, «քուռակը խրտնում ու մեծանում է հովտի ջերմ բարության մեջ»: Հովտի ծանոթ բույրերի մեջ մայր ձին տարբերում է հեովից եկող ուրցի բույրը, ոչխարի թաց բրդի հոտը և «մտածում էր, որ բուրների մյուս երեսին ոչխարներ են արածում, ուրեմն նաև գամփու շներ կան»:

Գամփու շների այս հուշը ձիու բնազդներում թելադրված է բնությամբ և նրա ղգայություններում կապվում է վերահաս վտանգի հետ: «Զին բարձրացրեց գլուխը. կաղնին կանգնած էր հանգիստ, ժայռը կեցած էր մի տեսակ քնածի պես, քուռակը մասրենուց հետ էր քաշում: Արևը ջերմացնում էր, և խոտը համեղ էր, հարկավոր էր արածել: Զին գլուխը կախեց արածելու, մի երկու բերան խոտ պոկեց, բայց անհանգստացնող ինչ-որ բան կար, և ձին գլուխը բարձրացրեց»: Զին ղգում էր, որ հովտում վտանգ կա, բայց նա չէր կարողանում որսալ այն հովտի ձայների ու բույրերի մեջ: Հովիտը երբեք այդպես չէր դավաճանել ձիուն:

Նա տեսնում է, որ քուռակը նայում է ինչ-որ բանի, դռնչը երկարում այդ բանին և միանգամից զգում է «գալլի զզվելի հոտը»:

Բնության և կենդանական այս կեցությունների մեջ, ինչպես և միֆում, չկա ոչինչ պատահական, ամեն արարած իր դերն է կատարում, ամեն բան միասնական է և նախասահմանված տիեզերական օրենքով: Գալլը հարձակվում է քուռակի վրա, վերջինս սարսափահար փախչում է դեպի մայրը, ձին մայրական բնազդով պաշտպանում է քուռակին, և տեղի է ունենում գոյության կռիվ ձիու և գալլի միջև:

Հովիվների կանչի վրա գամփու շները սուրում են դեպի հովիտը: Շների հաշոցը գալլի և ձիու ղգայություններում միանգամայն տարբեր «խոհեր» է առաջացնում: «Բախտը հո չէր կարող լինել այնքան անուղոք, որ իր մեկ լրիվ օբլա չարչաբանքն անտեղի անցներ և ինքր իր երեք ձագերի մոտ դառնար քաղցած ու դատարկ»,—մտածում էր գալլը: «Բախտը հո չէր կարող լինել այնքան դաժան, որ նրա քուռակն ապրեր ընդամենը մեկ հունիս»,—մտածում էր ձին:

«Իրավացի» են և՛ ձին, և՛ գալլը, և՛ գամփու շները, որովհետև գործում են բնության թելադրանքով: Նրանց ղգայություններն ու ղգացողությունները կանխորոշված են կենսաբանական գործիքներով: Հենց այստեղ էլ թաքնված է պատումի միֆոլոգիական սկիզբը, պատկերը հան-

գետ չի գալիս որպէս կոնկրետ իրողութիւն, հղիւթիւթյան մեջ Մաթևոսյանը հայտնաբերում է բնութիւն համընթացական կեցութիւնը: Պատկերը, կարծես, վերադարձնում է գեպի վաղնջական արարչական ժամանակները, կարծես նորից արարվում է բնութիւնը, և այս նորիցը կրկնվում է համընթաց: Կանաչ դաշտը, կայծակը, ձիւն, քուռակը, գայլը, գամփռ շները նույն այդ պատմութիւնը կրկնել են հազարամյակներ, կրկնել են որպէս շարի և բարու համընթացական պայքար:

Գամփռ շները հալածում են գայլին և սրան հաջողվում է փախչել կատաղած ոհմակի հետապնդումից, քանի որ եթէ «փախչել չկարողանար, նրա ձագերը որք կմնային», ձիւն ներքին լարումներից, ֆիզիկական շարժարանքից սրտի պայթիւթիւն է ստանում և փռվում գետնին, իսկ քուռակը վերջին անգամ ծծում է մոր կաթը:

«Նոր բլուրների գլխից նայում ես կանաչ հովիտը, լիովին կանաչ է, կաղնին վեհորեն կեցած է կանաչ հովտում, ժայռը նիրհելով, ունկընդորում է ամպերի շրջիւթը, մասերնին իր հինգ հատ ծաղկաբաժակ՝ պահել է արևի տակ, և կանաչ դաշտում կապած արածում է աստղազարդ մի ձի», և այս աստղածաղիկ ճակատով ձիւն այն օրերի քուռակն է, որ դարձել է կանաչ հովտի ձի, և այժմ արդեն սրա աչքերի մեջ են արտացոլվում «ժայռը, կաղնին, ծաղկած մասերնին, կանաչ հովիտը և կապույտ երկնքի սպիտակ ամպերը»: Գայլի և ձիւն պատմութիւնն ասացողը փոքրիկ հովիվն էր, որ ականատես եղավ նրանց գոտեմարտին և հղիւթիւթիւթն այժմ պատմում է որպէս կանաչ հովտի և նահատակ ձիւն ավանդակալ: Ե

Պատմվածքում բնութիւնը շնչավորված է, գայլն ու ձիւն անձնավորված են: Բնութիւնը շնչավորված պատկերներն իրենց մեջ փոխաբերական իմաստ չեն կրում: Գրողը երևույթը քննում է բնութիւնը և տիեզերական զգացողութիւնը համընթացական շարժանիշներով: Նվ հենց այստեղ էլ ի հայտ են գալիս Մաթևոսյանի աշխարհընկալման միֆոլոգիական նախահիմքերը: Բնութիւնը դիտվում է միֆական տեսադաշտի մեջ, քանի որ բնութիւնը վրա են փոխադրվում մարդկային հարաբերութիւնները: Նրեւույթը, սակայն, Մաթևոսյանի արձակում միֆ է ոչ թէ «նայիվ, բանահյուսական իմաստով, այլ գեղարվեստորեն վերամշակված միֆ»¹⁵:

Մաթևոսյանի աշխարհընկալման մեջ բնութիւնը պաշտամունքը ի հայտ է բերում մնայունութիւն, կայունութիւն գաղափար, որն սկիզբ է առնում բնութիւն միֆական պատկերացումներից: Կարծր ժայռը,

վիթխարի կաղնին, կանաչ դաշտը, գալլի և ձիու մայրական բնազդները արտահայտում են մնայուն, անխորտակելի ուժ:

Մաթեոսյանի արձակում մարդն ու բնությունը տրոհված չեն, ներանք միասնական ու ամբողջական են, ինչպես միֆում: Գրողը մարդուն տանում է դեպի իր ակունքները, վերադարձնում դեպի իր նախասկզբնական հեթանոսական էությունը: Եվ եթե ամեն բան այդպես է բնության մեջ, այդպես է նաև նրան ձուլված մարդը իր բարքերով և բարոյական արժեքներով: Բնության պաշտամունքը գրողի արձակում կապվում է էթնիկական բարքերի ամբողջականության հաստատման հետ, ազգի, ընտանիքի, հայրենիքի, աշխատանքի արմատների հայտնաբերման հետ:

«Պատիժը» վիպակում Արմին Մնացականյանն ապրում է դարավոր ժառանգորդության զգացումով: Նա իր մեջ միաժամանակ կրում է անցյալն ու ներկան, իր ապուպային, պապին, հորը և իրեն: Նա իր հնթադիտակցությամբ, գիտակցությամբ, արյան բջիջներով կապված էր պապերի էթնիկական արմատներին: Արմին Մնացականյանի մտապատկերներում հոր կերպարը կապվում էր լավ, բարի անցյալի հուշերին, մեծ գերդաստանի, շափավորության, պատվապահության հիշողություններին: Ժառանգորդական նույն այդ ջիղը գիտակցում է նաև հայրը, որը որդուն տեսնում է անցյալի և ապագայի հետևյալ հարաբերության մեջ. «Հայրն իրեն լավ գիտեր և գիտեր, որ՝ տղան նույն ինքն է, տղան իր անցյալը և ինքը տղայի ապագան է—իր ոտնահետքերը կոխելով՝ այդպես ելնելու է սառը, ամառի, արևոտ լեռը»: Ժառանգորդական այդ տրվածքն էլ Արմինի հոգում արթնացնում է կարոտ հոր, պապի, գերդաստանի ավանդակեցության հանդեպ, և նա բնորոշ է գոմի կանչը: Տղայի հոգու բջիջներում արձագանքում են տոհմիկ կանչերը. «էյ կանաչ խապեր, էյ ճանաչ խապեր», «Երկու սրբեր, քուր ու ախապեր» ոտանավորները տղային «տոհմիկ դասագրքի տեղ էին ցույց տալիս», որի միջից Հովհաննես Թումանյանի հետ միասին նայում էին պապը, տատը, մեծ հորեղբայրը, հայրը, փոքր հորեղբայրը, «բոլորը, բոլորը, ու՛քեր գոնե մի անգամ թերթիկ էին այդ դասագիրքը, նայելու էին նրա էջերից և մեծ ընտանիքի նրանց բույրը տղային առնելու էր իր մեջ»:

Հեթաթն ու իրականը, լեզենդն ու եղելությունը միահյուսված են հինավուրց լեռնային երկրում, և այդ հեթաթններն ու ավանդությունները հիշեցնում են մարդկանց, որ իրենք բնության օրգանական մի

մասնիկն են: Եվ կրում են իրենց մեջ նրանք հին, բարի աստվածների կանչը, որի արձագանքով Հովիկը գնում է ճրագթաթ ծմակի մարագներից հարդ գողանալու, ինչպես «որ մեր Վահագն աստվածը ասորեստանցիների Բարշամ աստծու մարագներից վիթխարի քթոցով հարդ է բերում իր եղների համար, քայլերը մեծ-մեծ գնելով դարման է բերում և նրա հետքը հարդագողն է՝ ասորական երկնքից ծմակության մեր երկինք...»:

Մաթևոսյանի հերոսները ձուլված են կյանքին, լուծված բնության մեջ, նրանց անհատական կեցությունները միասնական են օբյեկտիվ կեցության հետ: Գրողի նպատակը կենցաղային և սոցիալական հակասությունները պատկերելը չէ: Վատն ու լավը, չարն ու բարին կյանքի օրգանական միասնությունն են կազմում: Նրա արձակում կեցությունը ամբողջական է, չկա լույսերի և ստվերների բևեռացում, չկա երկատվածություն: Մաթևոսյանը կեցությունը չի պատկերում «մանրակերտի ձևով» (Ս. Աղաբաբյան), նա երևույթները հասցնում է խոշոր բնականացումների, կյանքը դիտում է իր «էպիկական ամբողջականության» մեջ: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում նրա գեղարվեստական կառուցվածքների խորհրդանշական-ալլաբանական պատկերավորությունը: Աշխարհազգացողության այս որակը գալիս է հեռու հեռվից, կեցություն վաղնջական միֆական ներունակ պատկերացումներից:

«Բաց երկնքի տակ հին լեռները «խորհրդանշն են ազատ, անկաշկանդ, ճշմարիտ, չհորինված կյանքի, հայտնաբերելով ժամանակի և տարածության մի անհզոր հեռավորություն, ուր և արարվում է Քառանց վանու կյանքի լեզունը: Վանու մասին պատմությունն ասես մի տխուր լեզունդ լինի, Վանին ինքը՝ առասպելական մի հերոս, որ «հեռու միջնադարից էր գալիս» և ուրովում «ակշախոյուն անհայտնություններում»: Գրողը հայտնաբերում է հեռու-հեռավոր ժամանակների արձագանքները Վանու, Վանու գերեզմանին ողբացող շների պատմության մեջ, ասես «այս մեծ լուսնի տակ համարյա թե ոչինչ չի փոխվել»:

Վանին բնության զավակ է, ինքը բնությունն է՝ ազատ, անկաշկանդ: Նա ապրում է ձուլված հայրենի բնաշխարհին, արոսներին, «բաց երկնքի տակ հին լեռներին» և մահանում, քանի որ լուսնի տակ անմահ արարած չկա: Հիվանդանոցի մահճակալին պառկած մահվան դատապարտված մարդն ալլա Քառանց Վանին չէր, նա իր էությունը թողել էր «էն հեռու ժամանակներում իր ծղրտոցի և ուրիշների կանչների մեջ»:

Բնությունն արարում է իր գաղտնիքը, Վանու երկու գամփռ շները պառկել էին իրենց տիրոջ գերեզմանին և ողբում էին նրա մահը. «...Դա մարդկային ձայն չէր,—շների հեռավոր աղիսողորմ էր, ասես հեռու միջնադարից էր գալիս, Թամուրլանգն ասես անցել և հանգցրել էր գյուղը, և շունը լուսնի տակ լաց էր լինում հանգած գյուղի վրա— ալուուուու -աուուու և հեծյալ օգրեգներից մեկը ձիու գլուխը շուռ կտար, կգար կնետահարեր այդ վերջին շանը՝ այդ ալերակ գյուղում— ալուուուու...»:

Մարդու, կենդանի արարածների և բնության այս ներգաշնախու-
թյունն ու ամբողջականությունն արդեն ի հայտ են բերում Մաթևոս-
յանի աշխարհազացողության դիցարանական բնապաշտական արմատ-
ները:

Դրողը դիմում է պատումի վերհուշային եղանակին: Սա իրակա-
նության արտացոլմանը տալիս է երկպլան կառուցվածք: Կառուցված-
քի առաջին պլանում տրված է իրական պատկերը, որը սոսկ անցած-
զնացածի շարադրանք չէ, այն ունի խորք, մի երկրորդ շերտ, որ ստեղծ-
վում է ետադարձ հուշի մեջ անցյալի եղելության վերմաստավորույ-
ժից: Այսպիսով, վիպակում պատկերի «բնական» ընկալման հետ մեկ-
տեղ ծագում է երկրորդ, առավել ընդհանրացված իմաստ»¹⁶:

Մաթևոսյանը վերհուշի մեջ միացնում է ժամանակային երեք մա-
կարդակներ՝ մանկությունը, որ հառնում է իբրև լեգենդ, հեքիաթ, ու-
սանողության տարիների կյանքը քաղաքում և քաղաքային առօրյային
համակերպված հռչակ վայելող բանաստեղծ անհատին: Ժամանակա-
յին այս երեք մակարդակները զուգահեռված են միմյանց, դրված միե-
նույն հարթության վրա: Քաղաքաբնակ բանաստեղծի մտապատկերնե-
րում իր մանկությունը, Վանին, հովվությունը, գամփռ շները, գառները,
լեռները վերստեղծվում են իբրև լեգենդ: Ժամանակային այս բարդ հա-
մակցության մեջ ոչ միայն անցյալն ու ներկան են զուգադրված, այլև
այդ անցյալն իր հերթին կապվում է հեռու-հեռավոր ժամանակներին,
միջնադարյան մի առասպելական աշխարհի:

Այսպիսով, միֆոլոգիզմը Մաթևոսյանի պոետիկայում հանդես չի
գալիս «բաց» տեսքով, սյուժետային և կերպարային անալոգներով: Այն
դրսևորվում է տողերի ենթաշերտերում և որպես գիտակցության հոսք
ծուլված է իրական կյանքի աշխարհազացողությանը:

Ժամանակակից հայ արձակի հանկումը դեպի միֆաստեղծումը,
առասպելայնությունն ու ասքապատումը՝ տուրք չէ օրընթաց մոդային,

այլ օրգանական անհրաժեշտություն, որը պայմանավորված է և՛ ժամանակակից գրական պրոցեսի օրինաչափությամբ, և՛ ազգային գրականության ավանդներով: Ընդ որում՝ գրողներին յուրաքանչյուրը հայտնաբերում է միֆաստեղծման անհատական և անկրկնելի դրսևորույթը ստ իր գեղարվեստական մտածողության կառուցվածքի: Մի դեպքում միֆաստեղծումը հանդես է գալիս իբրև բնագրային համակարգ (Ջ. Խալափյան), մի այլ դեպքում որպես ընդմիջարկում (Վ. Պետրոսյան), իսկ մի երրորդ դեպքում էլ այն ներկայանում է որպես աշխարհի էպիկական լինելիքի ղգացողություն (Հ. Մաթևոսյան): Այսպիսով, միֆաստեղծումն ու ասքալատումը հանդես են գալիս որպես գրական երկի ոճական տարրեր, հատկանշելով սոցիալիստական ռեալիզմի ոճական բազմազանությունը, միաժամանակ հարստացնելով մեթոդի գաղափարական, գեղարվեստական ընդգրկումների ու ստեղծագործական անհատականությունների բացահայտման հնարավորությունները:

1 С. Залыгин, Литературные заботы.—Современник. М., 1972, с. 147.

2 Ч. Айтматов, В. Коркин, Диалог: Мы изменяем мир, мир изменяет нас.—Литературное обозрение, 1978, № 1, с. 23.

3 С. Аверинцев, «Аналитическая психология» К.—Г. Юнга и закономерности творческой фантазии.—Вопросы литературы, 1970, № 3, с. 117.

4 К. Султанов, Сложность и многообразие связей.—Вопросы литературы 1978, № 11, с. 109.

5 В. Якименко, Границы и возможности.—Вопросы литературы, 1978, № 11, с. 97.

6 А. Бочаров, Свойство, а не жупел.—Вопросы литературы, 1977, № 5, с. 75.

7 Նույն տեղում, էջ 76:

8 Е. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976, с. 105.

9 Ս. Սարխյան, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, 1979, էջ 282:

10 В. Якименко, Границы и возможности.—Вопросы литературы, 1978, № 11, с. 104.

11 Նույն տեղում, էջ 97:

12 В. Бочаров, Свойство, а не жупел, с. 69.
с. 173.

13 Նույն տեղում, էջ 95:

14 Հ. Մարկոսյան, Երկեր, հ. 1, 1985, էջ 5:

15 А. Лосев, Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

16 А. Бочаров, Свойство, а не жупел, с. 73.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ս Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Նրեճա Արեւանյան — Խորհրդային բազմազգ զրականության միասնությունը	28
Գալիք Գառնարյան — Ազգային ավանդույթ և զեղարվեստական դարդացում	91
Լևոն Ղազարյան — Ռամանտիկական սկիզբը ռեալիստական զրականության մեջ	197
Ջավեն Ավետիսյան — Դեզարվեստական պատկերի տարատեսակները 50—70-ական թվականների հայ խորհրդային պոեզիայում	245
Հասմիկ Մարգունի — Սյուժեն ժամանակակից արձակի ժանրային համակարգում	339
Սահակ Անանյան — Կոնֆլիկտի ժամանակակից հայ արձակում	314
Մանե Արարիկյան — Առասպելաբանական մտածողությունը և ժամանակակից հայ արձակը	340

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ՊՐՈՑԵՍ
(ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱՄՈՒ)

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. Շաղաբաճյան
Նկարիչ՝ Հ. Ն. Գործակալյան
Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հարությունյան
Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան

ИБ № 1377

Հանձնված է շտրվածքի 20. 02. 89 թ. Ստորագրված է տպագրության 7. 02. 1990 թ.՝
ՎՊ 04217: Չափը 60×84/16, թուղթ № 1: Տառատեսակ՝ ռուսական, բարձր
տպագրություն: Պաշմ. 21,62 մամ., տպագր. 23,25 մամուլ, ներկ. մամուլ 21,62:
Հրատ.-հաշվարկ. 19,52 մամուլ: Տպագրանակ 1000: Հրատ. № 7633: Պատվեր № 115:
Գինը 4 ռ. 15 կ.:

Հեռ. ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.՝
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.
Հեռ. ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:
Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24.







4n 154

A $\frac{L}{80648}$